



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI

DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

CORSO DI DOTTORATO IN
STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI
IN AMBITO EUROPEO ED EXTRA-EUROPEO
XXX Ciclo

***K. RELATO DE UMA BUSCA* DI B. KUCINSKI
E NÃO FALEI DI B. BRACHER: DUE NARR(AZIONI) DEL TRAUMA**

Tutor: Prof. Vincenzo RUSSO

Co-tutor: Prof.ssa Laura SCARABELLI

Tesi di dottorato di:
Marianna SCARAMUCCI
Matr. R10869

a.a. 2016/2017

Abstract

Lo studio analizza due romanzi brasiliani degli anni Duemila, *K. Relato de uma busca*, di Bernardo Kucinski (2011) e *Não falei*, di Beatriz Bracher (2004), che raccolgono la memoria dei traumi delle vittime della dittatura militare che ha segnato il Brasile dal 1964 al 1985. L'analisi si snoda dalla problematizzazione del panorama della memoria collettiva della dittatura militare nel Brasile contemporaneo, dal punto di vista della giustizia di transizione e da quello culturale e letterario. Se confrontato con altri paesi del Cono Sud, il Brasile si presenta come un paese *sui generis* nella collettivizzazione dei traumi legati alle esperienze dittatoriali che hanno accomunato la loro storia nel secondo Novecento. L'“eccezione brasiliana” è messa in luce presentando in parallelo la traiettoria storica dittatoriale e la produzione romanzesca di resistenza al regime, e mettendo in relazione le specificità della transizione alla democrazia con quelle del trattamento della memoria dittatoriale nel romanzo. Il romanzo degli anni Duemila viene poi contestualizzato nel paesaggio mnemonico brasiliano e messo in relazione con l'insufficienza delle politiche della memoria e con il sussistere di politiche di silenziamento e oblio che presentano forti elementi di continuità l'epoca dittatoriale. In un panorama letterario che pare riprendere interesse nel raccogliere il testimone dell'esperienza delle vittime del regime, i due romanzi che compongono il *corpus* sono stati scelti come rappresentativi della forza con cui il testo letterario può inserirsi nella costruzione della memoria collettiva, intervenendo performativamente in un precario paesaggio mnemonico e problematizzandolo narrativamente. L'ipotesi è quella di analizzare entrambi i testi come gesti narrativi, narr(azioni), pensandoli nei termini di una «literature of testimony», poiché raccolgono il testimone delle vittime di specifici traumi legati alla violenza dittatoriale – la sparizione forzata e la tortura – e ne problematizzano la dicibilità. Due sono i gesti attraverso cui l'analisi indaga i romanzi: restituzione e vocalizzazione. In *K. Relato de uma busca*, il gesto individuato è quello della “restituzione”, come possibilità di parziale ricostituzione di una memoria traumatica radicata nella catastrofe della sparizione forzata. L'analisi lo inquadra come il primo tentativo di inscrivere la storia silenziata del *desaparecimento* in Brasile attraverso una denuncia esplicita dei suoi meccanismi e la loro narrativizzazione attraverso la figura del protagonista. In *Não falei*, l'analisi riconosce un atto di “vocalizzazione”, come capacità di problematizzare il silenzio legato alla condizione del sopravvissuto alla tortura e di vocalizzarlo, attraverso la narrazione e la vasta indagine delle reticenze che questo ritorno alla parola comporta. Il romanzo di Bracher è analizzato a partire dalla dicotomia *falar/não falar*, per mettere in luce come, nel testo, il problema della testimonianza, della dicibilità del trauma, del paradosso della sopravvivenza, siano declinati attraverso la sfera della voce. Lo studio esamina infine le specifiche modalità di frammentazione letteraria, gli elementi di discontinuità e la metariflessione sul linguaggio e il genere letterario che i due romanzi presentano, interpretandoli nell'alveo di quel sapere precario a cui la scrittura del trauma risponde.

Abstract

Our study analyses two Brazilian novels of the 2000s, *K. Relato de uma busca*, by Bernardo Kucinski (2011) and *Não falei*, by Beatriz Bracher (2004), which collect the victims' memory of the traumas linked to military dictatorship that marked Brazil from 1964 to 1985. The analysis starts from problematizing the military dictatorship collective memory panorama in contemporary Brazil, from the transitional justice, cultural and literary point of view. Compared to other Southern Cone countries, Brazil presents itself as a *sui generis* country in the collectivization of traumas linked to the dictatorial experiences that their history shared in the second half of twentieth century. The "Brazilian exception" is shown by presenting in parallel the historical dictatorial trajectory and the literary production of resistance to tyranny, and by relating the specificities of the democratic transition with those of the treatment of dictatorial memory in the novel. The novel of the 2000s is then contextualized in the Brazilian mnemonic landscape and related to the lack of the politics of memory and with the persistence of politics of silencing and oblivion that present strong elements of continuity with the dictatorial age. In a literary background that seems to find new interest in collecting the testimony of the regime's victims experience, the two novels of the *corpus* have been chosen as representative of the strength with which the literary text can intervene in the construction of collective memory, performatively acting in an unstable mnemonic background and narratively problematizing it. Our hypothesis is to analyse both texts as narrative actions, *narr(azioni)*, thinking them as «literature of testimony», as they collect the testimony of the victims of specific traumas related to dictatorial violence – forced disappearance and torture – and they question the possibility to express them. The analysis investigates the novels through two gestures: restitution and vocalization. In *K. Relato de uma busca*, we recognize an act of "restitution", as the possibility of partial reconstruction of a traumatic memory rooted in the catastrophe of forced disappearance. The analysis identifies it as the first attempt to inscribe the silenced story of *desaparecimento* in Brazil through an explicit denunciation of its mechanisms and their narrativization through its main character. In *Não falei*, our analysis recognizes an act of "vocalization", as the ability to problematize the silence of the torture survivor and to vocalize its condition through the narration and the vast investigation of the reticence related to his return to speech. Bracher's novel is analysed starting from the dichotomy *falar/não falar*, to highlight how, in the text, the problem of testimony, the possibility of telling the trauma, and the survivor paradox, are developed through the vocal sphere. Finally, our study observes the specific techniques of literary fragmentation, the elements of discontinuity and the meta-reflection on the language and the literary genre that the two novels present, reading them in the perspective of the precarious knowledge to which the writing of trauma responds.

Sommario

Introduzione	7
Capitolo I. Le politiche della memoria e il romanzo brasiliano della dittatura	13
I.1 Il Brasile, un <i>país sui generis</i> ? Breve <i>excursus</i> sul romanzo brasiliano della dittatura	13
I.2 Memoria, oblio e giustizia di transizione: il trauma dittatoriale nel romanzo brasiliano degli anni Duemila	34
I.3 <i>K. Relato de uma busca</i> di Bernardo Kucinski e <i>Não falei</i> di Beatriz Bracher: restituzione e vocalizzazione nella narr(azione) del trauma	42
Capitolo II. Restituire: <i>K. Relato de uma busca</i>, di Bernardo Kucinski	55
II. 1 La restituzione (im)possibile: un'ipotesi di partenza	55
II. 2 <i>K. Relato de uma busca</i> e la catastrofe sociale della sparizione forzata	62
II. 3 Eredità paradossali: K. come testimone	73
II. 4 «Uma lápide na forma de livro»: lutto impossibile e tombe di carta	93
Capitolo III. Vocalizzare: <i>Não falei</i>, di Beatriz Bracher	103
III. 1 La voce del testimone e la voce del testo: <i>Não falei</i> come atto di vocalizzazione	103
III. 2 <i>Falar e não falar</i> : tortura, sopravvivenza e colpa	115
III. 3 La voce e la cripta: il lavoro del lutto in <i>Não falei</i>	129
Capitolo IV. Frammentazione, linguaggio e genere letterario: le specificità del racconto del trauma in B. Kucinski e B. Bracher	137
IV. 1 La scrittura del trauma	137
IV. 2 Realtà e finzione, dicibile e indicibile, memoria e oblio: metariflessioni sulla scrittura e sul genere letterario	146
IV. 3 Moltiplicazione dei punti di vista, “testi altri” e decostruzione della parola: elementi di discontinuità nella scrittura della memoria traumatica	159
IV. 3. 1 Moltiplicazione dei punti di vista: gli altri testimoni in <i>K. Relato de uma busca</i> e in <i>Não falei</i>	159
IV. 3. 2 Documenti, citazioni, fotografie: i “testi altri” in <i>Não falei</i> e in <i>K. Relato de uma busca</i>	173

IV. 3. 3 Discontinuità e tortura in <i>Não falei</i> : decostruzione della parola e ricostruzione del soggetto.....	184
Nota finale. Un'ipotesi di approfondimento dalla parte delle epistemologie alternative...	191
Conclusioni	197
Bibliografia	203

Introduzione

Se esiste una «*exceção brasileira*» che rende la storia della dittatura brasiliana diversa da quella di tutti gli altri regimi che hanno caratterizzato la seconda metà del Novecento latinoamericano, essa non è da ricercarsi nel carattere apparentemente più blando, almeno stando a un'osservazione quantitativa superficiale, della violenza del regime militare, ma alla sua capacità di sopravvivere a se stessa. È un'eccezionalità che non si misura nei numeri, come quello delle vittime del regime, ma «*através das marcas que ela deixa no presente, ou seja, através daquilo que ela deixará para frente*», come scrivono E. Teles e V. Safatle. Ed è proprio questa «*extraordinária continuidade*», nelle parole di P. S. Pinheiro, a determinare la differenzialità del caso brasiliano e a contribuire a disegnare lo specifico paesaggio mnemonico che ne contraddistingue la contemporaneità. Tale paesaggio si rispecchia nelle ideologie di pacificazione e riconciliazione che hanno segnato la storia della transizione brasiliana dal regime militare alla democrazia e che, ancora oggi, minacciano con il silenzio il diritto alla verità e alla giustizia per le vittime come individui e per la società tutta come vittima.

La tendenza amnesica che il Brasile manifesta in relazione alla memoria delle violenze – i sequestri, le torture, il *desaparecimento*, le uccisioni – perpetrate durante gli anni del regime, si esprime attraverso il discorso politico e quello mediatico, riflettendosi nel panorama culturale e letterario. Nemmeno negli anni Duemila, con la creazione della Comissão de Anistia, prima, e della Comissão Nacional da Verdade, poi, e nonostante i passi avanti compiuti da questi organismi nel campo della giustizia di transizione, il Brasile si libererà del tutto da una visione politica improntata sull'idea della riparazione e della riconciliazione, non arrivando mai a punire giuridicamente i colpevoli. Un'impostazione, questa, che non è in grado di dar vita a vere e proprie politiche della memoria, ma piuttosto a politiche di «*desmemória e esquecimento*», che possono essere lette come incapacità di superamento, o meglio, come vera e propria continuazione della violenza dittatoriale. In parallelo, anche il panorama letterario brasiliano dei primi due decenni del XXI secolo si presenta come un paesaggio lacunoso e reticente rispetto alla rielaborazione letteraria dei traumi dittatoriali, e il romanzo della dittatura in Brasile non ha conosciuto una produzione vasta come quella dei paesi vicini. Tuttavia, negli anni Duemila, sempre in un regime altalenante fra tendenze amnesiche e tentativi di recupero della memoria di quegli anni, la prosa di finzione ha ricominciato ad affrontare alcuni aspetti dell'eredità traumatica del paese.

Questo studio si concentra su due opere che mettono totalmente al centro la rielaborazione letteraria dei traumi dittatoriali e che, nella loro densa e articolata struttura narrativa, entrano apertamente in dialogo con le carenze del paesaggio mnemonico in cui si inseriscono. I due romanzi che compongono il *corpus*, *K. Relato de uma busca*, di Bernardo Kucinski (2011) e *Não*

falei, di Beatriz Bracher (2004), infatti, si confrontano esplicitamente con la difficoltà dell'uscita dal silenzio che la scrittura del trauma implica in un simile clima di silenziamento e oblio, che ne aggrava e ne perpetra le conseguenze. Per analizzare i due romanzi, lo studio muove dall'idea di riconoscere alla radice di entrambi un carattere di urgenza, lo stesso di quella letteratura che S. Felman chiama «literature of testimony», una letteratura caratterizzata da un «performative commitment» teso a prendere in consegna l'elaborazione di un trauma collettivo e al tempo stesso a farsi carico del passaggio del testimone. Questo compito, nel caso brasiliano, è complicato dalla necessità di misurarsi con quel *deficit* testimoniale che la critica letteraria ha ampiamente riconosciuto.

Per permettere la collocazione dei due romanzi nel contesto storico-letterario del trattamento del tema della dittatura nel romanzo brasiliano, e chiarire la loro posizione rispetto alle tendenze amnesiche del paesaggio mnemonico in Brasile, la tesi prende avvio, nel Capitolo I, da un breve *excursus* che ripercorre in parallelo le diverse fasi storiche del periodo dittatoriale e post-dittatoriale e la produzione letteraria, limitatamente ai romanzi, che ha tematizzato in diversa misura le questioni legate al trauma dittatoriale. L'analisi del *corpus* è condotta, poi, alla luce di un'ipotesi di partenza, che li inquadra come testi che agiscono performativamente, raccogliendo il testimone delle vittime di specifici traumi legati alla violenza dittatoriale – quello della sopravvivenza alla tortura e quello del dispositivo della sparizione forzata – e facendosi portatori di quelle “memorie insoddisfatte” che non trovano sufficiente spazio nel contesto amnesico della post-dittatura brasiliana.

L'idea di una narr(azione) è proposta per pensare questi testi nel loro carattere performativo e attivo, nel loro rispondere attivamente alle dinamiche di silenziamento e oblio che caratterizzano il contesto brasiliano. Lo studio mette in luce come tale performatività del testo non sia soltanto “agita” ma anche “tematizzata” sul piano interno della narrazione, rintracciando in entrambi i romanzi una metariflessione sulla valenza della scrittura e sul linguaggio, osservati nel momento in cui la testimonianza degli eventi traumatici li mette alla prova. Nell'analisi, la dimensione traumatica è tenuta in considerazione come prospettiva imprescindibile per affrontare entrambi i romanzi, che si confrontano direttamente con essa e ne problematizzano, tematizzandola, la dicibilità.

Lo studio attribuisce al carattere attivo dei due romanzi due diversi gesti: da un lato, nel caso di *K. Relato de uma busca*, il gesto individuato è quello della “restituzione”, come possibilità di ricostituzione, sempre parziale e incompleta, della memoria del dispositivo della sparizione forzata e delle sue ripercussioni nella dimensione familiare e collettiva. Nel caso di *Não falei*, l'analisi riconosce nel romanzo un atto di “vocalizzazione”, pensata come capacità di

problematizzare il silenzio legato alla condizione del sopravvissuto e di vocalizzarlo, attraverso la narrazione e la vasta indagine delle reticenze che questo ritorno alla parola comporta.

Il Capitolo II propone l'analisi del romanzo di B. Kucinski nell'ottica di una "poetica restitutiva", sulla scia dell'interpretazione suggerita da R. Vecchi, pensando *K. Relato de uma busca* come il primo tentativo di inscrivere letterariamente la storia silenziata della sparizione forzata in Brasile. Il *desaparecimento*, infatti, è totalmente al centro del romanzo, che per mezzo della figura del protagonista, K., elabora letterariamente i suoi aspetti specifici e le sue ripercussioni nel presente. La paradossale condizione ontologica del *desaparecido*, come presente e assente allo stesso tempo, è presentata nel testo come violenza che si riflette nella tragedia dei vivi, dei familiari, in quanto sopravvissuti. Il romanzo denuncia, letterariamente ed esplicitamente, la "continuità" di questa violenza che, in Brasile più che in altri contesti, riesce a concretizzarsi come un passato che non passa, proprio per l'insufficienza delle politiche della memoria attuate dal governo, che fanno in modo di relegare la tragedia della sparizione forzata in una dimensione eminentemente familiare, evitando di farsene carico sul piano collettivo.

Il protagonista K., personaggio ispirato alla figura del padre dell'autore, è analizzato qui a partire dall'eredità inversa di cui si fa portatore, in quanto sopravvissuto alla morte della figlia, militante *desaparecida*. Il gesto restitutivo che il romanzo mette in atto pare darsi tutto all'interno della dimensione della testimonianza: se da un lato l'unico dovere di padre che K. può svolgere, ora che si ritrova "orfano" della figlia, è quello di farsi testimone della sua tragedia, di lottare per la verità e la giustizia sulla sua vicenda, dall'altro, è il testo stesso, il romanzo, a farsi carico di un passaggio di testimone, restituendo la saga dei familiari delle vittime della sparizione forzata.

Da ultimo, il capitolo analizza il trattamento letterario della questione dell'impossibilità del lutto nel caso specifico del *desaparecimento*, laddove viene a mancare quella «prova di realtà» che permette di dare avvio al lavoro del lutto, poiché sono negate le informazioni sulle circostanze della morte e soprattutto perché viene sottratto il corpo della vittima. In *K. Relato de uma busca*, tale impossibilità è tematizzata attraverso la problematizzazione dell'assenza della lapide come luogo di un possibile "lavoro del lutto" e se ne presenta la possibilità di trasferimento nello spazio del testo.

Nel Capitolo III, l'analisi del romanzo di B. Bracher è condotta interpretando il testo attraverso il concetto di "vocalizzazione", come gesto narrativo teso a restituire voce ai sopravvissuti al carcere e alla tortura, nello specifico panorama della memoria collettiva del periodo dittatoriale brasiliano, caratterizzato da un silenziamento di fondo. Questo gesto di vocalizzazione si gioca, in *Não falei*, sulla restituzione della voce e sulla consegna della narrazione alla prima persona del testimone, il protagonista Gustavo, sopravvissuto alla tortura. Qui, a

differenza del romanzo di B. Kucinski, la testimonianza non trova le sue radici nella trasmissione di un'esperienza familiare diretta, ma è la scrittrice in quanto tale a fare proprio uno dei traumi legati alla violenza dittatoriale, assumendone il peso nella dimensione collettiva.

L'analisi affronta le implicazioni del binomio *falar/não falar* nella trasposizione letteraria dell'esperienza di chi è sopravvissuto alla tortura, intesa come pratica sistematica e diffusa che ha contraddistinto la politica della sicurezza nazionale brasiliana durante gli anni del regime. A partire dalla riflessione filosofica di Donatella Di Cesare, la tortura è inquadrata nella sua dimensione di violenza assoluta, come brutale esercizio di potere che si esercita sul corpo e sulla psiche dell'individuo per minarne l'integrità, passando anche e soprattutto attraverso la sfera del linguaggio. La decostruzione del soggetto operata dalla tortura è messa in relazione, nell'analisi del romanzo, con le dinamiche di colpevolizzazione e di depersonalizzazione che il testo mette a tema attraverso la figura del protagonista-narratore, per evidenziare come, in *Não falei*, il difficile tentativo di ricostruzione del linguaggio del trauma si metta in atto sia tematizzando la difficoltà di tale ricostruzione dal punto di vista della vittima, sia mettendo in pratica un tentativo di avviarla, attraverso la trasposizione del trauma nella pagina letteraria

La complessità del gesto di vocalizzazione compiuto da B. Bracher in *Não falei* è associato, nell'analisi, alla proposta filosofica di Adriana Cavarero come angolazione interpretativa che aiuta a comprendere l'insistenza, nel romanzo, sulla dimensione della voce e della parola. La rivocalizzazione della parola della minoranza silenziosa delle vittime del regime è formulata, in *Não falei*, anche in contrappunto a un altro tipo di silenziamento, quello della corporeità e della fisicità della voce, messo in atto da meccanismi di potere radicati nel logocentrismo del pensiero occidentale. La prospettiva da cui B. Bracher inquadra ed esplora i problemi della testimonianza, della dicibilità del trauma, del paradosso della sopravvivenza, è infatti quella della relazione tra parola e voce, amplificando così il valore della testimonianza, nel recupero, attraverso la valorizzazione degli aspetti corporei del parlare, dell'individualità del testimone come persona, come singolo, sempre pensato nella sua dimensione sociale e relazionale

Il Capitolo III analizza infine il trattamento letterario dell'impossibilità di portare a compimento il lavoro del lutto per i familiari delle vittime della violenza dittatoriale, tematizzato attraverso la complessa figura del protagonista-narratore di *Não falei*, nella cui storia traumatica si realizza una lunga catena di lutti irrisolti. Come nel caso di *K. Relato de uma busca*, il romanzo di B. Bracher si offre, nel nesso fra lutto e scrittura, come gesto letterario che non si limita a mettere a tema il problema dell'impossibilità dell'elaborazione del lutto, ma che prende parte a quella iscrizione del trauma nella dimensione collettiva che è condizione necessaria per il superamento e l'elaborazione della perdita.

Il Capitolo IV si concentra invece sull'analisi delle specifiche modalità di frammentazione letteraria che i due romanzi presentano in quanto espressione di una memoria traumatica. A partire dalle considerazioni di J. Ginzburg, M. Seligmann-Silva e N. Richard sulla scrittura del trauma, lo studio individua alcuni aspetti della discontinuità narrativa presentata da entrambi i romanzi, e si sofferma su quelle metariflessioni, contenute in entrambi i testi, sulla dicibilità del trauma e sulla precaria possibilità della sua iscrizione letteraria. In particolare, in *K. Relato de uma busca*, il problema della dicibilità del trauma e la sua possibile iscrizione nel testo è esaminata a partire dal prologo dell'autore, in cui si apre esplicitamente la questione della testimonianza e della sua collocazione tra i poli di realtà e finzione. Nel romanzo di B. Kucinski, inoltre, si osserva la tematizzazione della conflittualità della consegna della testimonianza del trauma alla pagina letteraria, presentata attraverso l'esperienza del protagonista, K., testimone e scrittore a sua volta. In *Não falei*, tale metariflessione può essere rintracciata all'interno del monologo interiore del protagonista, Gustavo, per indagare come B. Bracher veicola, attraverso la voce del testimone, la problematizzazione della scrittura, indicando in tal modo alcune delle linee programmatiche del suo romanzo.

L'indagine si concentra poi su altri elementi di discontinuità nella scrittura della memoria traumatica che i due romanzi del nostro *corpus* presentano: dapprima lo studio si sofferma sulla moltiplicazione dei punti di vista, sulla presenza di "testimoni altri", come tecnica narrativa che, tanto nel romanzo di B. Kucinski come in quello di B. Bracher, permette un ampliamento dello sguardo alla totalità della violenza dittatoriale, rafforzando così il processo di restituzione della memoria del *desaparecimento* e di vocalizzazione della memoria delle vittime. In secondo luogo, si analizza la presenza di "testi altri", – documenti, lettere, fotografie, citazioni – pensandoli come elementi di discontinuità narrativa capaci di sottolineare la qualità precaria, soggettiva, plurivoca e dispersa della memoria traumatica. Da ultimo, l'analisi si concentra sulla specifica modalità di decostruzione e ricostruzione semantica della parola del testimone in *Não Falei*, proponendo di leggerla come indicatore di una discontinuità narrativa che si fa portatrice della difficoltà intrinseca del recupero di un linguaggio che la tortura ha disintegrato.

Lo studio si conclude infine con un'ipotesi di approfondimento, proponendo uno sviluppo dello studio di romanzi come quelli che compongono il nostro *corpus* nella chiave delle epistemologie alternative e della decolonialità. L'ipotesi si basa sull'idea di una storia latinoamericana contrassegnata da violenze fondative e da traumi costitutivi che trovano il loro riflesso nelle esperienze dittatoriali del Novecento, e parte dall'idea di un Brasile come «país traumatizado», contrassegnato da una «coazione a ripetere» che non permette, nel presente, una risoluzione dell'esperienza traumatica, ma ne perpetra il riflesso senza soluzione di continuità.

Questi elementi possono essere associati all'idea, latinoamericana, di una necessità di ripensamento della condizione "post"-coloniale del subcontinente, idea che si concretizza nella proposta del concetto di decolonialità, come compito, di pensiero e di azione, ancora tutto in divenire. La proposta di approfondimento è quella di pensare romanzi di testimonianza come *K. Relato de uma busca e Não falei*, nella loro performatività, come gesti attivamente de-coloniali, perché veicolo di "altre" epistemologie, che spostano l'attenzione, attraverso la testimonianza, sulla validità di saperi che vanno in controtendenza con un discorso autoritario che trova le sue radici nella violenza erede della colonia.

Capitolo I. Le politiche della memoria e il romanzo brasiliano della dittatura

I.1 Il Brasile, un *país sui generis*? Breve *excursus* sul romanzo brasiliano della dittatura

Ragionare sul romanzo di memoria della dittatura nel Brasile attuale significa scontrarsi con i pieni e i vuoti che la critica riconosce nella produzione letteraria che rielabora il passato dittatoriale brasiliano, il lungo regime autoritario instaurato con il colpo di stato militare del 31 marzo del 1964 e gradualmente conclusosi attraverso il processo di transizione che si protrarrà dal 1974 fino al 1985. Interrogarsi sulla produzione letteraria che, negli anni Duemila, affronta e rielabora il passato dittatoriale brasiliano richiede non solo di farsi strada in un paesaggio letterario tutto in divenire, ma anche di fare i conti con la denuncia delle mancanze che la critica brasiliana ha sollevato e, al tempo stesso, di soffermarsi sull'osservazione di quanto effettivamente viene scritto e pubblicato da poco meno di vent'anni a questa parte. Si tratta infatti di un'analisi che affronta il contrasto tra processi mnemonici e tendenze amnesiche, poiché si trova a interpretare la memoria letteraria all'interno di un contesto che mostra, come ha fatto notare Márcio Seligmann-Silva, una forte "vocação para a amnésia"¹.

Un buon punto di partenza per contestualizzare l'analisi può essere proprio la riflessione di M. Seligmann-Silva, che in un'intervista del 2014 descrive così il panorama, letterario e non, della memoria post-dittatoriale brasiliana:

O Brasil, na paisagem da memória pós-ditadura na América Latina, é um país sui-generis. Se você entra em qualquer país do Cone Sul, mesmo no Peru, até em países da América Central que tiveram ditadura, vê-se uma preocupação social muito grande com esse período. Existe uma grande literatura de cunho ficcional, de cunho testemunhal, e há também muitos trabalhos de sociologia, reflexões filosóficas, ensaísticas. Qualquer livraria de Buenos Aires tem uma seção grande sobre ditadura, por exemplo. Uma coisa impensável aqui no Brasil.

La tendenza che M. Seligmann-Silva riscontra nel contesto sociale brasiliano è quella di considerare il periodo dittatoriale come una «página virada», e la conseguenza diretta di questo atteggiamento complessivo sarebbe non tanto – o non solo – una scarsa produzione culturale e letteraria a riguardo, quanto piuttosto una mancanza di interesse della collettività per quest'ultima: «Os filmes são feitos, os romances e testemunhos são publicados, normalmente por pequenas editoras, e não emplacam, porque o que predomina na mídia é esse discurso de vamos virar a página. [...] Mas é uma página que nem foi escrita, na verdade. Uma página, basicamente, em

¹ C. Orsi, «A vocação para a amnésia em relação aos crimes da ditadura no Brasil», intervista a Márcio Seligmann-Silva, in *Jornal da Unicamp*, Campinas, 31 de março a 6 de abril de 2014.

branco». Si tratta quindi di confrontarsi con un panorama culturale in cui la spinta amnesica sembra compromettere la possibilità di una rielaborazione profonda e collettiva del passato dittatoriale. È frequente inoltre, come già si evince dalle parole di M. Seligmann-Silva, che questa “pagina bianca” venga accostata alle “pagine” scritte in paesi ispanoamericani del Cono Sud come Argentina e Cile, che hanno lavorato intensamente, a livello sociale, istituzionale e culturale, alla rielaborazione del passato delle due dittature militari (rispettivamente 1976-83 e 1974-90).

Ragionando dal punto di vista della storia e della giustizia di transizione, lo studio della storica brasiliana Caroline Silveira-Bauer, incentrato sul raffronto delle politiche della memoria in Brasile e Argentina, porta alla luce elementi che possono fare chiarezza sul panorama in cui si colloca la produzione culturale e letteraria di memoria della dittatura in Brasile. Secondo C. Silveira-Bauer, fra le politiche della memoria elaborate nei due paesi esiste soprattutto una differenza qualitativa: «no primeiro caso [Argentina], essas ações se configuram enquanto *políticas*, pois são implementadas a partir do Estado e das diretrizes criadas para se lidar com a temática, no Brasil, as iniciativas configuram *medidas*, isoladas uma das outras e sem correspondência quanto a um consenso em relação ao passado»². Uno dei principali risultati di questa discrepanza, che si ripercuote sulla società intera, è il diverso grado di socializzazione della memoria traumatica che, nel caso brasiliano, verrebbe limitato da un meccanismo di privatizzazione della memoria, delegittimazione delle memorie emergenti e annichilimento delle battaglie mnemoniche. Le politiche di «desmemória e esquecimento» sarebbero veicolate da una serie di misure che hanno come obiettivo:

a) perpetuar as memórias e as versões oficiais sobre o terrorismo de Estado conferidas durante a vigência das ditaduras civil-militares de segurança nacional; b) anular as “batalhas da memória” corroborando uma “memória oficial” sobre o passado ditatorial, desautorizando as memórias emergentes, consideradas uma ameaça para o processo político em curso; c) garantir a impunidade e a imunidade dos agentes dos aparatos de informação e repressivos, através da promulgação de leis de anistia e de medidas simbólicas que visassem a “interdição do passado” através do silêncio.³

Dal punto di vista della letteratura, ci troviamo così di fronte a un terreno che sembra tutt'altro che fertile per la produzione e per la ricezione di opere che affrontino la memoria del passato dittatoriale. Nel saggio intitolato «Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do poder», del 2010, Ricardo Lísias esprime un duro giudizio sulla mancanza di una produzione letteraria brasiliana che nel XXI secolo rielabori i traumi nazionali, denunciando un allineamento della letteratura al senso

² C. Silveira Bauer, «Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países», Porto Alegre; Barcelona, 2011, p. 414.

³ *Ivi*, Silveira-Bauer, 2011, pp. 225-226.

comune e un abbandono della vocazione alla resistenza: «a literatura brasileira abandona o sentido de negatividade e de resistêcia ao senso comum e, ao contrário, se alia a ele»⁴. Anche in questo caso, R. Lísias basa la sua critica sul raffronto con il contesto argentino e la sua monumentale produzione letteraria di memoria e testimonianza del trauma dittatoriale, dove, per citare Fernando Reati, «no solo no se olvida el pasado, sino que, en años recientes, se ha producido lo que Claudia Feld llama un “boom de la memoria”»⁵.

L’obiettivo del nostro studio è quello di proporre l’analisi di un *corpus* di romanzi che, negli anni Duemila, si confrontano con il complesso e controverso panorama della memoria collettiva del trauma dittatoriale in Brasile: in *K. Relato de uma busca*, di Bernardo Kucinski, ci soffermeremo sull’elaborazione letteraria dell’esperienza diretta dei familiari dei *desaparecidos*; in *Não falei*, di Beatriz Bracher, osserveremo il lavoro dello scrittore che si esercita sulla narrazione dell’esperienza dei sopravvissuti, raccogliendo un’eredità collettiva, più che personale o familiare. Due testi che hanno in comune la trasmissione della visione delle vittime del regime – i familiari dei *desaparecidos*, i sopravvissuti alla tortura – e che vengono qui pensati nel loro ruolo attivo all’interno di quelle «battaglie mnemoniche» che, come osservava Eviatar Zerubavel, caratterizzano la dimensione sociale e collettiva della memoria⁶.

Dal punto di vista della memoria collettiva – o delle «memorie collettive», per seguire la pista tracciata da Maurice Halbwachs – il Brasile post-dittatoriale può essere infatti inteso come un territorio attraversato da profonde lacerazioni, date dal confliggere tra il discorso istituzionale della «página virada» e la pluralità delle voci che denunciano le politiche di silenziamento e oblio e che cercano, non da ultimo attraverso la letteratura, di veicolare “memorie altre”. La costruzione di queste memorie si scontra, nel seno della letteratura, con i problemi che si legano alla rielaborazione del trauma e alla sua rappresentabilità, laddove – come mostra l’intenso dibattito che all’interno dei *Trauma studies* si interroga sul trauma come aporia della rappresentazione⁷ – si presenta con più forza il paradosso che lega la catastrofe alla sua dicibilità. La peculiarità dell’esperienza traumatica, intesa come esperienza limite, ci pone infatti di fronte al «paradoxo de um conhecimento voltado para o que há de mais marcante e específico na experiência, mas fadado

⁴ R. Lísias, «Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do poder», in Teles E.; Safatle V., *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*, São Paulo, Boitempo, 2015, p. 326.

⁵ F. Reati, «Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente», in *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, 2013, p. 81.

⁶ Cfr., E. Zerubavel, *Mappe del tempo: memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Bologna, Il Mulino, 2005.

⁷ R. Branchini, «Trauma Studies: prospettive e problemi», in *LEA-Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente*, n. 2, 2014, p. 394.

a perder a especificidade exatamente ao torná-lo compreensível»⁸: un sapere mai del tutto completo e assimilabile che sembra destinato a perdere, nella rappresentazione, la sua caratteristica più pregnante. Nel caso specifico del Brasile, il paradosso della rappresentabilità della catastrofe che il regime ha comportato, per le vittime in quanto soggetti e per la società intera in quanto vittima, fa i conti con l'ulteriore difficoltà della negazione del trauma che il discorso ufficiale veicola. Un discorso che promuove politiche di riconciliazione tese al mantenimento del consenso, e che, in modo analogo a quanto afferma Nelly Richard riferendosi al caso cileno, «fixou um paradigma de normalidade e legitimidade políticas que requeria disciplinar antagonismos e confrontações para controlar a pluralidade heterogênea do social», lasciando dietro di sé una pluralità di “memorie insoddisfatte”⁹.

Nei romanzi che compongono il nostro *corpus*, il problema della rappresentabilità del trauma sarà letto nell'intersezione tra questa congerie di memorie insoddisfatte e le politiche di oblio e silenziamento promosse dal discorso ufficiale; nello scarto fra la narrazione delle vittime e le misure (nel senso in cui le definisce C. Silveira Bauer) che hanno caratterizzato la giustizia di transizione; e nella problematicità della presenza/assenza di una rappresentazione letteraria della violenza dittatoriale nel romanzo brasiliano del XXI secolo. A questo scopo, pare opportuno confrontarsi con quei romanzi che già a partire dall'anno del golpe hanno affrontato la testimonianza, la denuncia e la narrazione della violenza del regime: ripercorrere la traiettoria compiuta dal romanzo brasiliano nel trattamento del trauma dittatoriale, anche se non nei termini di una mappatura esaustiva ma piuttosto in quelli di un *excursus* per momenti storici, opere e temi, può gettare le basi per un'analisi e una contestualizzazione più puntuali del *corpus* attuale. Un *excursus* inevitabilmente parziale, che si propone di ripercorrere i passaggi storici e culturali in cui i romanzi si inseriscono e agiscono, soffermandosi su quei caratteri che paiono illuminare meglio la produzione contemporanea oggetto di questo studio.

Attraverso un colpo d'occhio d'insieme, proposto a cinquant'anni di distanza dal golpe, la storica Lucileide Costa Cardoso fa notare come «os livros representativos da “memória dos vencidos” romperam o cerco da “cultura do medo”, do silêncio, do isolamento e da descrença, já a partir de 1964»¹⁰. Si tratta di una memoria composta da tipologie di testo molto eterogenee:

Livros de denúncias contra os governos militares, depoimentos de exilados e ex-presos políticos, obras de parlamentares de oposição, livros-reportagem, memórias auto(bio)gráficas e romances políticos. Essa avalanche de livros, em conjunto com a imprensa, com as cartas de

⁸ A. Nestrovski; M. Seligmann-Silva, «Apresentação» in Nestrovski A.; Seligmann-Silva M. (a cura di), *Catástrofe e representação*, São Paulo, Escuta, 2000, p. 7.

⁹ N. Richard, «Políticas da memória e técnicas do esquecimento» in Melo Miranda W., *Narrativas da modernidade*, Belo Horizonte, Autêntica, 1999, p. 322.

¹⁰ L. Costa Cardoso, «50 anos depois: discursos de memória e reconstruções históricas sobre o golpe de 1964 e ditadura brasileira», in Loff M., Piedade F., Soutelo L., *Ditaduras e revolução. Democracia e políticas da memória*, Coimbra, Almedina, 2014, p. 376.

presos políticos e com os documentos que foram produzidos dentro e fora das prisões, expuseram a violência da ditadura ao mundo e clamaram por justiça.¹¹

Proprio all'anno del golpe risale la pubblicazione di *O ato e o fato*, di Carlos Heitor Cony, scrittore e giornalista, che raccoglie cronache di dura critica al regime. Come scrive Luís Fernando Veríssimo nella prefazione alla riedizione del 2014: «de repente, depois do 1º de abril, ali estava aquela cara dizendo tudo o que a gente pensava sobre o golpe, sobre a prepotência militar e a pusilanimidade civil, com uma coragem tranquila e uma racionalidade que tornava o óbvio demolidor»¹². Già a partire dall'anno del colpo di Stato, dunque, si riscontrano i segni di un'espressione letteraria di denuncia e resistenza al processo dittatoriale appena avviato. Come scrive Renato Franco in «O romance de resistência nos anos 70»: «já logo após o golpe de 64 a prosa literária – particularmente o romance – começava a apresentar evidentes sinais de resistência tanto ao processo político quanto à modernização autoritária, embora efetivamente só lograsse elaborar um tipo de romance de resistência apenas na segunda metade da década»¹³.

Nella sua proposta di sistematizzazione della scrittura letteraria che negli anni Settanta reagisce alle atrocità perpetrate dalla dittatura, lo stesso autore riflette sullo scarto prodotto nel contesto culturale dalla promulgazione dell'Ato Institucional numero 5 (AI-5), momento in cui la dittatura stringe il cerchio su quei legami tra cultura e politica che in Brasile erano stati intessuti durante gli anni Sessanta «ao sabor de acentuada radicalização ideológica de alguns dos setores da classe média, como os estudantes». Come ricorda Tânia Pellegrini, il periodo precedente alla promulgazione dell'AI-5, per il Brasile come per gran parte del mondo, è un periodo di grande fermento culturale:

Essa “inteligência” insuflava, então, uma generosa ebulição dos processos criativos, de sentido amplo e de alta voltagem ideológica, pelo menos até a promulgação do Ato Institucional no 5, em 1968. Até então, literatura, teatro, música, cinema e educação buscavam “conscientizar o povo”, estabelecendo um circuito coletivo de comunicação e de troca de experiências que, se por um lado acreditava serem os intelectuais e artistas os faróis do povo, por outro, a despeito disso, estabelecia mediações e constituía uma promessa de socialização da cultura e de modernização em termos democráticos.¹⁴

Fra le altre misure repressive, l'AI-5, promulgato il 13 dicembre 1968, comporta l'introduzione di misure censorie che riguardano tutto il panorama culturale, compresa ovviamente la letteratura: «depois do AI-5, “legalizando” a censura, a primeira metade da década de 1970 foi

¹¹ *Ivi*, Costa-Cardoso, p. 378.

¹² L. F. Veríssimo, «A última ironia», in Cony C. H., *O ato e o fato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2014.

¹³ R. Franco, «O romance de resistência nos anos 70», XXI Lasa congress, 1998, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa98/Franco.pdf> (20 ottobre 2017).

¹⁴ T. Pellegrini, «Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois», in *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, jan./jun. 2014, p. 155.

marcada por um esforço explícito do governo para neutralizar a produção cultural de esquerda, com vistas a assumir definitivamente o processo cultural, em uma etapa subsequente»¹⁵.

Per seguire la riflessione di R. Franco, gli autori degli anni Sessanta hanno potuto sperimentare «uma pluralidade de rumos – entre os quais se destacam tanto a via literária, a qual pode ser denominada de “romance da desilusão urbana” [...] como a do romance propriamente político, como *Quarup*, de Antonio Callado (1967)». Il romanzo di A. Callado – autore che, come scrive Antonio Candido in *A educação pela noite*, «renovou a “literatura participante” com destemor e perícia, tornando-se o primeiro cronista de qualidade do golpe militar»¹⁶ – esce nello stesso anno di *Pessach, a travessia*, di Carlos Heitor Cony. Quest’ultimo, romanzo di realismo politico e di critica al contesto economico, storico e sociale del Brasile di quegli anni¹⁷ è accomunato al primo dalla rappresentazione letteraria dell’“engajamento” politico dei loro protagonisti e dalla trasformazione che li porterà sulla strada della lotta armata.

L’avvento dell’AI-5 segna invece, per il decennio successivo, l’affacciarsi di quella che Franco definisce una «cultura da derrota»:

No início da década de 1970 a literatura se viu forçada ou a elaborar intensa sensação de sufoco (“de esartejamento”) [...] ou a narrar os impasses do escritor que não sabia decidir se era mais necessário escrever ou fazer política, constituindo assim um tipo de romance desiludido tanto com as possibilidades de transformação revolucionária da sociedade como com sua própria condição.¹⁸

Il passaggio agli anni Settanta, segnato dalla svolta censoria e dalla repressione più violenta introdotte dall’AI-5, non corrisponde a un periodo di silenzio, quanto piuttosto a una produzione letteraria in cui il tema politico si confronta con una trasformazione sul piano stilistico e tematico. I romanzi più rappresentativi di questa fase sarebbero, nella proposta di R. Franco, *Os novos* (L. Vilela), *Combati o bom combate* (A. Quintella) e *Bar Don Juan* (A. Callado), tutti pubblicati nel 1971. Quest’ultimo romanzo, se confrontato con un testo come *Quarup*, dello stesso autore, rivela un cambiamento di prospettiva che si muove nel senso della disillusione, dell’impossibilità della lotta e della scrittura, in ultima istanza, della *derrota*¹⁹. Sarebbe questo dunque il tratto distintivo che differenzia i romanzi di questa fase da quelli pubblicati negli anni Sessanta:

aparentam maior apego às formas consagradas em nossa prosa de ficção e elegem como temas fundamentais alguns dos dilemas ou dos aspectos típicos dessa conjuntura. Desse

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Candido, *A educação pela noite*, São Paulo, Ática, 1989, p. 208.

¹⁷ Cfr., T. Nunes Cella, «História, memória e política em *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony», Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2016.

¹⁸ *Ivi*, Franco, 2006, p. 354.

¹⁹ A questo periodo risale un numero più ampio di opere, che R. Franco assimila a quella che definisce “cultura da derrota”, come per esempio: *Curral dos crucificados* e *Cidade calabouço*, di Rui Mourão; *Pilatos*, di C. H. Cony; *Paixão bem temperada*, di E. Nascimento; *Um dia no Rio*, di O. França Junior. Cfr., *Ivi*, Franco, 2006, p. 358.

modo, eles tematizam o fracasso das esquerdas com a consequente introjeção da derrota [...] a derrocada do pacto político entre intelectuais e massas trabalhadoras.²⁰

Come fa notare Regina Dalcastagnè²¹, per vedere la comparsa di veri e propri «“livros de memórias”», testimonianze pubblicate in particolare da ex-guerriglieri o intellettuali esiliati che fanno ritorno in Brasile, bisognerà attendere la fine del decennio, in corrispondenza, come vedremo, dell’epoca della Lei de Anistia. Ancora ai primi anni Settanta, momento precedente alla politica di *abertura* inaugurata nel ’73 con il governo di Ernesto Geisel, risalgono altri testi significativi della risposta degli intellettuali al regime dittatoriale. È del 1971 il romanzo *Incidente em Antares*, di Érico Veríssimo, che secondo R. Franco «adota uma estratégia literária que visava reconstituir a memória – ou seja, narrar a contrapelo a história recente do país – que acabaria por erigir um dos modos principais de o romance resistir às hostilidades da censura e às truculências da conjuntura»²². Come fa notare Flávio Aguiar, è un romanzo che dev’essere letto, nel suo complesso, come un’opera di denuncia della «supressão das palavras e dos fatos» all’interno di un contesto dittatoriale inscindibile dall’eredità storica brasiliana, una favola macabra che porta la critica sociale alle sue ultime conseguenze²³. La denuncia della repressione dittatoriale e, nel caso specifico, della pratica della tortura, appare anche nel romanzo *As meninas*, pubblicato da Lygia Fagundes Telles nel 1973, che contiene la trascrizione della testimonianza di una sessione di tortura in cui sono descritte le pratiche, come quella dell’elettroshock o del *pau-de-arara*, inflitte ai prigionieri politici durante gli interrogatori. Come spiega la stessa autrice, nonostante il suo sia uno dei primi esempi di denuncia degli orrori del regime in letteratura, il suo ruolo nell’ambito dell’impegno politico è stato spesso relegato in secondo piano, e, in modo analogo, un romanzo come *As meninas*, tra le cui protagoniste figura un’oppositrice del regime, solo casualmente continuò ad essere pubblicato in dittatura, perché la censura non arrivò comprenderne il potenziale di resistenza²⁴.

La seconda metà degli anni Settanta è caratterizzata, sul piano politico, dall’inizio di quel processo di *abertura lenta gradual e segura* e da quella strategia della distensione che, lungi dal portare alla cessazione della violenza repressiva, avranno tuttavia alcune prime conseguenze sul piano culturale e letterario. Come spiega Maria Paula Araújo²⁵, il progetto di apertura proposto nel

²⁰ Ivi, Franco, 1998, pp. 354, 355.

²¹ R. Dalcastagnè, *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, Brasília, Editora UnB, 1996, p. 52.

²² R. Franco, «Censura e modernização cultural à época da ditadura», in *Perspectivas*, São Paulo, n. 20/21, 1997/1998, p. 80.

²³ Cfr., F. Aguiar, «O golpe de 64 e a obra de Érico Veríssimo», in *Revista USP*, n. 68, 2006, pp. 290-295.

²⁴ Cfr., M. Alves Pereira, «Entre a lembrança e o esquecimento: estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles», Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

²⁵ M. P. Nascimento Araújo, «Redemocratização e justiça de transição no Brasil», in *Studia Historica. Historia Contemporânea*, n. 33, 2015, p. 69.

1974 dal generale Ernesto Geisel non rispondeva soltanto a processi interni al governo dittatoriale, ma era profondamente influenzato «pela atuação da sociedade e das forças políticas de oposição», un'opposizione che in questa congiuntura si riorganizza «em torno das bandeiras de uma luta democrática e pela restauração do Estado de Direito». Questa riconfigurazione delle forze di opposizione al regime è costruita da attori molto eterogenei (le diverse anime della sinistra; settori della Chiesa cattolica; gruppi sindacali; minoranze sociali) che si riuniscono intorno a una

plataforma de lutas democráticas: anistia ampla, geral e irrestrita; fim do aparelho e da legislação repressiva; eleições livres e diretas; direito de greve; liberdade de organização, expressão e manifestação política, contra a censura, contra as prisões arbitrárias, contra a tortura, por uma constituinte soberana, pelo retorno ao Estado de Direito.²⁶

Allo stesso tempo, però, la fase dell'apertura si caratterizza per un'azione repressiva che è ancora tra le più violente: si tratta infatti del periodo che conta il maggior numero di *desaparecidos* (più di ottanta tra il '73 e il '75)²⁷, e sono anche gli anni dello sterminio dei gruppi di lotta, in particolare quello dei guerriglieri di Araguaia, caso in cui si concentra quasi la metà del numero di *desaparecidos* politici della dittatura militare²⁸. Come spiega Janaína de Almeida Teles, l'aumento dei casi di *desaparecimento* è, paradossalmente, funzionale alla strategia dell'*abertura*: «o aumento da quantidade de desaparecidos entre os anos de 1972 e 1973 e, principalmente, durante o período do governo de Ernesto Geisel [...] procurou garantir-lhe a representação de moderado», in quanto corrisponde a una riduzione del numero dei morti ufficiali²⁹. Inoltre, sarà in questo stesso periodo, in particolare dal biennio 1973/74, che prenderanno forma le prime denunce delle torture e dei soprusi sporte dai familiari dei detenuti, dei morti e dei *desaparecidos*³⁰.

Dal punto di vista della politica culturale, di fatto, la censura sarà abolita definitivamente solo a partire dal 1979, ma in questa fase, con la promozione della Política Nacional de Cultura, a partire dal 1975, il governo punterà al rafforzamento del mercato editoriale e dell'industria culturale per consolidare «um setor industrial “moderno”»³¹, inaugurando un'azione che da un lato «proibiva com a censura» e dall'altro «incentivava com subvenções». Il mercato editoriale brasiliano vive quindi un momento di forte impulso, trasformandosi, sotto il controllo del regime, da sistema “pre-moderno” a sistema disciplinato con sempre più forza dalle regole del mercato. Come spiega Tânia Pellegrini, «O mercado, então, passa a ser um elemento constitutivo da

²⁶ Ivi, Araújo, p. 70.

²⁷ C. Luciana Silva, «As políticas de memória no Brasil, 50 anos após o golpe», in Ivi Loff M.; Piedade F.; Soutelo L., p. 368.

²⁸ Cfr., R. Vecchi «O passado subtraído da desapareição forçada: Araguaia como palimpsesto», in *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, 2014.

²⁹ J. A. Teles, «Entre o luto e a melancolia: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil» in Santos C.; Teles E; Teles J., *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, vol. I, 2009, p. 153.

³⁰ Ivi, Costa Cardoso, p. 386.

³¹ T. Pellegrini, «Ficção brasileira contemporânea: ainda a censura», in *Acta Scientiarum. Maringá*, n. 23, 1, 2001, p. 80.

produção literária e evolui consideravelmente em número de edições, de títulos e de exemplares publicados»³². In questo contesto, anche a causa della grande mole dei testi pubblicati, l'azione della censura sull'editoria non sarà equiparabile a quella applicata su altri mezzi di comunicazione come la stampa, il teatro o il cinema. Si tratterà di un controllo meno attento e meno prevedibile, che raggiungerà di fatto un numero ridotto di opere:

foram proibidas obras como *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, ou *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. Um olhar mais atento, todavia, revela que publicações literárias *stricto sensu*, como a poesia e a narrativa de ficção, que se voltam necessariamente para um público especializado e em número reduzidíssimo no conjunto da classe média – para não dizer da população – brasileira, não sofreram, por parte da censura, a vigilância implacável que se abateu contra outros setores da produção cultural.³³

È in questo panorama che si colloca un ampio numero di romanzi a cui R. Franco attribuisce lo statuto di «romances de resistência», così definiti perché capaci di «oferecer respostas literárias tanto às atrocidades do período ditatorial como à modernização econômica e social, autoritária e conservadora, que o país inteiro conheceu»³⁴. Seguendo la traiettoria cronologica, del 1975 sono i romanzi *Confissões de Ralfo*, di Sérgio Sant'Anna, e *Zero*, di Ignácio de Loyola Brandão, quest'ultimo pubblicato l'anno prima in Italia e poi in Brasile, dove la censura, come si è accennato, lo proibirà fino al '79. Sono questi i due testi che, secondo R. Franco, possono essere considerati i primi rappresentanti del romanzo di resistenza, poiché indicano le linee su cui si muoverà molta della produzione dello stesso decennio:

Seus temas – a perplexidade diante das súbitas transformações sociais, a violência da repressão política e da vida urbana, o emaranhado burocrático do estado e o desamparo do indivíduo, a percepção fragmentada do caos da existência, o impacto da técnica no cotidiano, a imposição autoritária de alguns tipos de comportamentos, o medo diante do Estado militarizado, o aviltamento do sexo, da morte, do trabalhador – serão mais ou menos os mesmos das obras do resto da década.³⁵

Nel suo studio sul regime del '64 nel romanzo brasiliano, R. Dalcastagnè prende in considerazione un *corpus* di nove romanzi – alcuni dei quali rientrano nella sistematizzazione proposta da Franco – e ne delimita la scelta attraverso un criterio estetico e politico che aiuta a orientarsi nella traiettoria dell'elaborazione letteraria dell'esperienza dittatoriale, nel trattamento del trauma e nella costruzione di una memoria collettiva al proposito. Si tratta di romanzi che «têm a pretensão de ser documentos de uma época, o espólio artístico de uma geração que enfrentou um dos piores momentos políticos da história do país». Ma se da una parte «quase todos os romances “participantes” escritos sobre o período, quando muito, podem ser considerados obras de denúncia

³² Ivi, Pellegrini, 2001, p. 81.

³³ H. Bonito Pereira, «Ficção brasileira censurada nos anos 70», in *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, n. 10, Setembro de 2012, p. 96.

³⁴ Ivi, Franco, 2006, p. 363.

³⁵ Ivi, Franco, 1998, p. 5.

da tortura e da repressão», dal punto di vista di una sistematizzazione estetico-artistica, i romanzi che l'autrice prende in considerazione sono quelli che «optando por uma crítica mais explícita, conseguiram superar o panfletarismo de então e firmar-se como obras artísticas»³⁶. Al 1976 risale la pubblicazione di tre romanzi estremamente significativi di questa traiettoria letteraria: *Quatro Olhos*, di Renato Pompeu, *Reflexos do baile*, di Antonio Callado e *A festa*, di Ivan Ângelo, quest'ultimo considerato da R. Franco il romanzo paradigmatico della decade. Per seguire l'analisi proposta da R. Dalcastagnè, che include nel suo studio il romanzo di A. Callado e quello di I. Ângelo, caratteristica comune a questi due testi è quella della frammentazione che, secondo l'autrice, da un lato deriva da quell'avvicinamento e sovrapposizione fra letteratura e giornalismo che avevano preso le mosse già nel XIX secolo e, dall'altro, rispecchia, nella «profunda interpenetração de forma e conteúdo», quella plurivocità e pluridiscorsività che, in termini bachtiniani, è caratteristica del romanzo³⁷. Tuttavia, è importante tenere in considerazione l'aspetto della frammentarietà e della discontinuità nella costruzione narrativa anche e soprattutto come indicatori di una modalità espressiva che si confronta con la rappresentabilità del trauma, tanto collettivo quanto individuale. Da questo punto di vista, è rilevante notare come i due testi si costruiscano proprio attraverso il montaggio di elementi testuali eterogenei: «Antonio Callado formou um grande painel sobre o sequestro dos embaixadores com a montagem de “papeis avulsos”, cartas, bilhetes, páginas de um diário e relatórios da polícia. Ivan Ângelo fez seu romance com pequenos contos interligados, notícias de jornal, considerações de intelectuais sobre o Nordeste e a miséria»³⁸.

In *Reflexos do baile* – romanzo in cui la trama ruota attorno al fallito sequestro di quattro ambasciatori durante un ballo di gala e alla conseguente cattura, tortura e uccisione dei militanti – il potenziale di resistenza del testo passa tanto attraverso la sfera tematica quanto attraverso quella stilistica, o meglio, dalla compenetrazione fra le due: «orquestração de vozes, de linguagens e estilos diferentes [...] o romance coloca em xeque o discurso monocórdico do poder, seja por meio da exibição da truculência policial – em contraste com a fragilidade juvenil dos guerrilheiros – ou pelo refinamento cruel dos planos de eliminação dos “sabotadores”»³⁹.

Allo stesso modo, nel romanzo *A festa*, la forma mette in discussione la possibilità della narrazione lineare, costruendo il testo in modo frammentario, attraverso parti che possono essere lette quasi indipendentemente le une dalle altre, in una complessa struttura che mescola «trechos autênticos de livros, depoimentos, e matérias jornalísticas sobre o Nordeste com outros,

³⁶ *Ivi*, Dalcastagnè, pp. 46, 47.

³⁷ *Ivi*, Dalcastagnè, pp. 45, 46.

³⁸ *Ivi*, Dalcastagnè, p. 50.

³⁹ *Ivi*, Dalcastagnè, p. 57.

ficcionalis», per arrivare a comporre un quadro che esprime una condanna alle stesse istanze prese di mira dal romanzo di A. Callado: l'ipocrisia, l'arbitrarietà, «a mesma polícia, o mesmo sistema repressivo, que mata, tortura e persegue suas vítimas»⁴⁰.

Anche un romanzo come *Quatro olhos* condivide con i primi due il carattere della frammentarietà, mentre, dal punto di vista tematico, lavora in modo profondo sul problema della scrittura, sulle lacune della memoria e sulla questione dell'oblio: «Estamos diante de um narrador que se lembra de ter escrito um livro. Lembra-se de tê-lo perdido para as mãos dos militares. Já a matéria que esse livro continha, seus personagens, os eventos narrados e mesmo um ou outro trecho do texto perdido, tudo isso é tragado pelo esquecimento»⁴¹. Conseguenza di un'incursione della polizia militare nel suo appartamento, la perdita del manoscritto da parte del narratore, internato in un ospedale psichiatrico, e la sua impossibilità di ricordarne forma e contenuto, collocano questo romanzo nel campo di un'espressione letteraria che fa i conti con i problemi della dicibilità, della (im)possibilità del ricordo e della scrittura, in un contesto dittatoriale violento e repressivo, in fin dei conti "traumatizzato": «Quatro-olhos é a história de uma escrita original perdida, que está sempre na iminência de surgir, mas não se apresenta senão a partir do vazio. É uma narrativa que surge a partir de sua impossibilidade»⁴².

Seguendo le osservazioni di R. Dalcastagnè, anche *Zero*, di I. Loyola Brandão, e anzi forse più di tutti gli altri, è un romanzo che «nasce sob o signo da fragmentação»: «seccionando as palavras, paralisando o discurso, confundido a retórica com sua velocidade nauseante, o romance imita, estiliza e parodia os discursos que camuflam e sublimam a miséria e a violência. É fundamentalmente com o discurso do poder que *Zero* dialoga»⁴³. Una volta di più, ci troviamo di fronte a una finzione che, nel pieno degli anni della dittatura, si confronta con la dicibilità della violenza, resiste e si oppone al discorso monologico del potere, non soltanto nella scelta dei temi, ma proprio attraverso l'integrazione di questi con una forma letteraria scissa e discontinua.

Sono molti i titoli pubblicati negli anni Settanta⁴⁴ di cui la critica riconosce non solo l'impegno politico, ma anche la forza estetica e stilistica di perdurare nel tempo, di avere ancora qualcosa da dire nel presente, romanzi che, come scrive R. Dalcastagnè, «possuem a grandeza de trabalhar o mais urgente dos temas com a maior sofisticação da arte»⁴⁵. Tra questi, la stessa autrice

⁴⁰ *Ivi*, Dalcastagnè, p. 66.

⁴¹ T. Lanna Pissolati, «Escritas esquecidas: sobre *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu, e um lembrete de Kant», in *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, Dossiê Janeiro de 2012, p. 179.

⁴² *Ivi*, Pissolati, p. 185.

⁴³ *Ivi*, Dalcastagnè, pp. 67, 68.

⁴⁴ Al «romance de resistencia» degli anni Settanta individuato da R. Franco appartengono anche, oltre a quelli già citati, *Armadilha para Lamartine*, di C. Sussekind (1976); *Lavoura arcaica*, di R. Nassar (1976); due opere di P. Francis, *Cabeça de Papel* (1976) e *Cabeça de negro* (1978); *A luz do dia*, di O. Louzada (1977) e *Operação silêncio*, di M. Souza (1979).

⁴⁵ *Ivi*, Dalcastagnè, p. 16.

analizza anche *Sombra de Reis Barbudos*, di J. J. Veiga (1972) e *Os tambores silenciosos*, di J. Guimarães (1977), come esempi di testi in cui la critica al potere passa attraverso espedienti come la parodia e il carnevalesco, e in cui la narrazione è ambientata nello spazio più raccolto delle piccole città dell'interno del Paese, dove il terrore e l'oppressione s'insinuano in ogni anfratto della vita dei personaggi.

Per quanto riguarda le opere che trascrivono sulla pagina il trauma della tortura, il romanzo più interessante, più analizzato e dibattuto, è *Em câmara lenta*, di Renato Tapajós, del 1977: l'autore, cineasta e militante, ideerà il testo nel periodo della sua carcerazione, e lo pubblicherà una volta tornato in libertà, per poi essere nuovamente arrestato dopo l'uscita del libro, che verrà proibito dalla censura. La narrazione è costruita attraverso una sequenza di frammenti che riportano – in una serie di *replays* che aggiungono ogni volta nuovi dettagli – la cattura, la tortura e l'uccisione di una militante da parte delle forze del regime, ed è un testo che presenta nodi interpretativi importanti nel quadro del trattamento letterario del trauma dittatoriale nel romanzo brasiliano. Uno di questi deriva dalla costante «oscilação do foco narrativo»⁴⁶ che, d'accordo con l'interpretazione di Markus Lasch, sembra spostarsi, nella rappresentazione della tortura, in funzione di uno sforzo di distanziamento dai fatti narrati e di depersonalizzazione della voce narrante. In secondo luogo, il romanzo pone degli interrogativi importanti riguardo alla definizione del genere letterario: M. Lasch problematizza questo aspetto sostenendo che «em um primeiro momento poderíamos nos ver tentados a considerar o relato como um dos exemplos de representação hiper-realista ou hiper-literal da catástrofe e potremmo per questo essere tentati di classificarlo come «“depoimento” ou “reportagem”»⁴⁷. Ma per la sua forte carica «imagética», metaforica e metonimica, il testo reclama per sé un altro tipo di lettura. Come sottolinea Ettore Finazzi-Agrò:

o livro de Tapajós, testemunha e sobrevivente da repressão, escolhe a forma ficcional – embasada justamente nessa continua mudança do ponto de vista – para dizer o horror dos anos da ditadura. Optando pela representação imagética ou até cinematográfica para denunciar a violência e o trauma, o escritor não pode, a meu ver, se filiar no âmbito da “literatura-verdade” [...] mas naquele do tratamento poético e, por isso mesmo, subjetivo da realidade.⁴⁸

Si tratta dunque di un testo che pone questioni fondamentali intorno al problema della dicibilità del trauma e della sua testimonianza. Nelle parole di Jaime Ginzburg, infatti,

a base do testemunho consiste em uma ambigüidade: por um lado, a necessidade de narrar o que foi vivido, e por outro, a percepção de que a linguagem é insuficiente para dar conta do que ocorreu [...] Sem identidade segura, a voz de enunciação faz da narração a busca

⁴⁶ M. Lasch, «Em câmara lenta: representações do trauma no romance de Renato Tapajós», in *Remate de males*, 2012, p. 281.

⁴⁷ Ivi, Lasch, 286.

⁴⁸ E. Finazzi-Agrò, «(Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964», in *Literatura e ditadura. Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, 2014, p. 182.

de um sentido que não foi antecipadamente definido. Trata-se de um discurso instável, híbrido, em que os conflitos sociais são incorporados aos fundamentos expressivos.⁴⁹

In questa prospettiva, *Em câmara lenta* è un esempio di quella capacità della finzione di compiere un «papel de suplência em relação à historiografia, conseguindo, às vezes, dizer o *abjeto* conseguindo nos entregar aquela verdade nefanda e *inter-dita* que o relato ou a crônica dos acontecimentos não podem e, talvez, não devem dizer»⁵⁰.

La fine degli anni Settanta segna, con la promulgazione della Lei de Anistia, nel 1979, un importante spartiacque nel panorama politico e culturale brasiliano: come sottolinea M. P. Araújo, la lotta per l'amnistia era stata, negli anni precedenti, l'asse portante delle lotte contro il regime⁵¹, abbracciando una pluralità di istanze diverse: «o fim da tortura, o fim das prisões arbitrárias, a defesa do habeas corpus, a libertação de presos políticos, a volta dos exilados» arrivando a rappresentare «a bandeira que unificou diferentes movimentos sociais e grupos políticos [...] bandeira de luta e a palavra de ordem que marcou a transição política brasileira». Tuttavia, di fatto, la legge promulgata nel '79 non risponderà alle aspettative dei gruppi di lotta che l'avevano promossa, ma si configurerà piuttosto come una soluzione di compromesso, un'amnistia reciproca, che da un lato esclude una parte degli oppositori politici del regime, mentre dall'altro concede il perdono agli agenti dello Stato⁵². Ma al di là delle forti implicazioni che comporterà nell'affermarsi di una politica dell'oblio in relazione ai crimini commessi dalla repressione dittatoriale, come diremo meglio, la legge di amnistia avrà tra i suoi risultati la liberazione di molti prigionieri politici e la possibilità del ritorno in patria per gli esiliati, una “festa” (da cui tuttavia molti si sentirono esclusi), che «inaugurou um novo momento no processo de transição política brasileiro. O retorno de exilados e banidos, a saída da prisão»⁵³.

Nel suo studio sui “cicli della memoria culturale” interpretati nell'interazione tra meccanismi istituzionali e produzione culturale in Brasile – *Memory's turn: reckoning with dictatorship in Brazil* –, Rebecca Atencio fa coincidere questa fase storica con la pubblicazione di romanzi di testimonianza scritti proprio da ex-militanti ed esiliati che fanno ritorno in Brasile. La politica di pacificazione e di oblio inaugurata dallo Stato, che R. Atencio definisce «reconciliation by institutionalized forgetting», troverà una risposta, sul piano della scrittura, nei libri di testimonianza pubblicati degli ex-militanti: «some of the more prominent militant memoirists advocated a somewhat different approach to the dictatorial past, presenting themselves as the

⁴⁹ J. Ginzburg, «Linguagem e trauma na escrita do testemunho», in *Revista Conexão Letras*, 3.3, 2009, p. 4.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, Araújo, p. 72.

⁵² *Ivi*, Silveira-Bauer, 2011, p. 243.

⁵³ *Ivi*, Araújo, p. 73.

bearers of the memory of the *anos de chumbo*»⁵⁴. È il caso di testi come *O que é isso companheiro?*, di Fernando Gabeira (1979) e di *Os cabonários*, di Alfredo Sirkis (1980), che secondo l'analisi di R. Atencio, rispondono alle politiche di governo senza però collocarsi in totale controtendenza con i presupposti su cui queste hanno costruito la Lei de Anistia. Si tratterebbe infatti di proposte di costruzione della memoria della lotta al regime e della resistenza che a loro volta spingono nella direzione della riconciliazione. A questa prospettiva, che mira alla pacificazione non tanto attraverso l'oblio, quanto attraverso la memoria, l'autrice attribuisce lo statuto di «reconciliation by memory».

I due testi, pubblicati a un anno di distanza, sono testimonianze dell'esperienza diretta dei due autori, entrambi coinvolti nella lotta armata al regime, e si inseriscono nell'immediatezza della promulgazione della Lei de Anistia, ottenendo da subito un ampio successo editoriale e ricevendo entrambi l'assegnazione del Premio Jabuti nella categoria “Biografias e Memórias”, rispettivamente nell'80 e nell'81. Secondo R. Atencio, opere come quelle di F. Gabeira e A. Sirkis segnano l'avvio del “boom testimoniale” post '79, e hanno come conseguenza la popolarizzazione della testimonianza politica e del *memoir* come generi letterari in Brasile⁵⁵. Dal punto di vista strettamente letterario, in un confronto critico fra un romanzo come *Reflexos do Baile*, di cui si è detto, e il testo di F. Gabeira, R. Dalcastagnè segnala alcune differenze che chiariscono, a livello estetico, il grado di complessità narrativa di un'opera come *O que é isso companheiro?*:

a diferença está justamente na multiplicação das vozes, das línguas, dos estilos [...] Enquanto Gabeira conta, a partir do próprio ponto de vista, os acontecimentos que ele mesmo presenciou e viveu, *Reflexos do baile* embrenha-se pela história de todos aqueles que estiveram mais diretamente envolvidos e empresta voz a cada um deles⁵⁶.

Il discorso di Gabeira si incentrerebbe, secondo l'autrice, unicamente sul punto di vista di un narratore autobiografico, un discorso unificato, che si limita a veicolare la propria versione dei fatti; allo stesso modo, Paloma Vidal segnala come la visione centrata sul personaggio-narratore nel romanzo di F. Gabeira rischi l'annullamento della plurivocità del testo. P. Vidal riconosce anche come questo appiattimento della profondità narrativa, che non sembra costituire un'eccezione nei testi autobiografici degli ex-militanti, appaia come un tentativo di eludere la necessità di piegare la forma e la struttura narrativa al carattere lacunoso dell'esperienza traumatica: «se, por um lado, a narrativa autobiográfica ao estilo de *O que é isso companheiro?* consegue expor o caráter contraditório dos acontecimentos, por outro, evita o problema de como

⁵⁴ Atencio R., *Memory's turn: reckoning with dictatorship in Brazil*, The University of Wisconsin Press, 2014, p. 13.

⁵⁵ Atencio fa risalire a questo primo ciclo della memoria culturale una serie di altre opere di tenore testimoniale, come: *Milagre no Brasil*, di A. Boal (1979); *Tirando o capaz*, di A. Caldas (1981); *Passagem para o próximo sonho*, di H. Daniel (1982); *Em busca do tesouro*, di A. Polari (1982), *Ivi*, Atencio, p. 56.

⁵⁶ *Ivi*, Dalcastagnè, p. 52.

representar, nos limites da linguagem uma experiência traumática»⁵⁷. Nonostante questo, a un livello più ampio, come quello che interessa il dibattito sulla presenza della testimonianza letteraria del trauma dittatoriale in Brasile, l'importanza di opere come quelle di F. Gabeira è da ricercarsi proprio nella loro eccezionalità. Come fa notare M. Seligmann-Silva:

Ao se tratar dos testemunhos publicados no Brasil, de Renato Tapajós, Fernando Gabeira, Salinas Fortes, Flávio Tavares, entre outros, devemos, antes de mais nada, tentar falar sobre a ausência deste testemunho; descobrir em que medida não temos uma cultura da memória. Estes testemunhos são exceções e, como tais, tampouco foram capazes de quebrar a barreira de silêncio que o *establishment* impõe com relação a tudo que se reporte à tríade memória-verdade-justiça.⁵⁸

Una letteratura presente, dunque, ma non in misura sufficiente da riuscire a rompere quel muro di silenzio imposto dalle politiche instaurate in dittatura e perpetrate nei periodi successivi, dall'*abertura* alla transizione, per giungere fino alla fase della ri-democratizzazione e ai giorni nostri. L'assenza di una cultura della memoria, come quella segnalata da M. Seligmann-Silva, designa di fatto una specificità del Brasile rispetto a paesi vicini come Argentina, Cile o Uruguay, che negli stessi anni vivono esperienze dittatoriali in gran parte assimilabili a quella brasiliana. Come spiega R. Atencio, il Brasile può essere considerato un caso unico in questo panorama, proprio per il fatto che la sua rielaborazione collettiva del passato è stata graduale e indiretta, facendo del Brasile quell'"interesting outlier" di cui parla K. Sikkink⁵⁹.

I primi anni Ottanta sono un'epoca di passaggio, compresa fra la promulgazione della Lei de Anistia e il ritorno alla forma democratica, una fase che secondo l'analisi proposta da Silvano Santiago in «Crítica Cultural, crítica literária: desafios do fim do século», rappresenta il momento in cui in Brasile ha inizio la transizione verso il fine-secolo. Nell'interpretazione di S. Santiago, è proprio nel periodo compreso tra il 1979 e il 1981 che «a cultura brasileira despe as roupas negras e sombrias da resistência à ditadura militar e se veste com as roupas transparentes e festivas da democratização»; sono gli anni in cui «a coesão das esquerdas, alcançada na resistência à repressão e à tortura, cede lugar a diferenças internas significativas» e soprattutto in cui «a luta das esquerdas contra a ditadura militar deixa de ser questão hegemônica no cenário cultural e artístico brasileiro»⁶⁰.

È importante segnalare, in questa fase, la pubblicazione di due romanzi, che in diversa misura, si confrontano con la questione del *desaparecimento*: il primo è *Sempreviva*, romanzo che A. Callado pubblica nel 1981. Qui, il protagonista Quinho, militante in esilio, dopo il sequestro e

⁵⁷ Cfr., P. Vidal, «Literatura e ditadura: alguns recortes», in *Revista Escrita*, n. 5, 2003.

⁵⁸ M. Seligmann-Silva, «O local do testemunho», in *Tempo e argumento*, vol. 2, n. 1, 2010, p. 17.

⁵⁹ *Ivi*, Atencio, p. 8.

⁶⁰ S. Santiago, «Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim de século», in *Revista iberoamericana*, vol. 63, n. 180, 1997, p. 363.

il *desaparecimento* della compagna Lucinda, assume una falsa identità e torna in Brasile per indagare sulla scomparsa di altre due guerrigliere e identificare i colpevoli. In una narrazione in cui la memoria e la denuncia della violenza dittatoriale si fondono con il sostrato mitico e la simbologia, «a flor do título metaforiza», come segnala R. Vecchi «a condição do luto irresolvível quando falta o corpo, a sua impossível fetichização nem como representação fetichizada ou delírio, e se naturaliza na figura da flor mortuária das “saudades perpétuas”»⁶¹.

Il secondo è il caso di *Feliz ano velho*, di Marcelo Rubens Paiva, del 1982, opera che vedrà un'ampia risonanza, tanto per il grande successo editoriale che otterrà, quanto per l'influenza che saprà esercitare sull'immaginario collettivo. Nell'analisi di R. Vecchi, un testo come quello di M. R. Paiva, che per la sua ampissima diffusione si è trasformato in un «texto de culto» in grado di segnare profondamente l'«imaginário de uma geração», se letto in chiave politico-culturale, più che critico-letteraria, può svelare una complessità che supera la sua apparente ingenuità. Una simile lettura rivela infatti il potenziale che il testo sa esprimere attraverso il trattamento, in parallelo, del tema del trauma fisico subito dall'autore – l'incidente che a vent'anni lo renderà tetraplegico – e di quello familiare e collettivo – la vicenda del *desaparecimento* del padre, l'ex-deputato Rubens Paiva –. Quello che R. Vecchi riconosce in *Feliz ano velho* è un «dispositivo cultural complexo», che si articola specialmente sul piano biopolitico:

O que é semanticamente relevante em *Feliz ano velho* é como se realiza o contraponto entre o passado tanatopolítico da história familiar, marcado por um luto não trabalhável pela própria falta ou ilocalizabilidade dos despojos mortais do desaparecido, e o presente biopolítico também da tetraplegia que separa o corpo, a *vida nua* de Marcelo, do seu cérebro, ou melhor, do seu pensamento enquanto nexos constitutivo das formas de vida em forma-de-vida, isto é, em *bios*, em vida qualificada.⁶²

Un'opera come quella di M. R. Paiva si configura dunque come testo letterario di denuncia e di resistenza discorsiva al contesto repressivo, proprio attraverso l'atto della «reconfiguração do corpo (de Marcelo, mas também político e social)», una riconfigurazione che serve a opporre una «biopolítica outra e democrática à tanatopolítica ditatorial, denunciada através da disjunção representativa da história pessoal e coletiva»⁶³.

Nella lettura proposta da M.P. Araújo, lo spartiacque storico della fine del regime – datata 1985 – può essere interpretato, ancora una volta, nella duplice chiave della «resiliência» e della «frustração», un movimento fatto di passi in avanti e arretramenti, di conquiste e grandi mobilitazioni di massa, ma anche di sconfitte e delusioni: «Entre 1974 e 1988 esse jogo entre ação

⁶¹ R. Vecchi, «Desaparição política e ditadura militar no Brasil: a literatura como ato de restituição», <http://www.unicv.edu.cv/images/ail/70Vecchi.pdf> (14 ottobre 2017).

⁶² R. Vecchi, «Biopolítica e literatura: os *disiecta membra* do presente em *Feliz ano velho*», in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 44, 2007, p. 21.

⁶³ *Ivi*, Vecchi, 2007, p. 26.

política/frustração/resiliência/nova ação política marcou o cenário da transição democrática brasileira. A campanha pela anistia, a luta pelas “diretas já” e a campanha pela Assembleia Constituinte são momentos que expressam essa conjugação»⁶⁴. Se nel 1985 il Brasile vede, per la prima volta dopo vent’anni, il ritorno di un civile al governo, l’elezione indiretta della *chapa* Tancredo Neves-José Sarney rappresenta tuttavia una sconfitta delle lotte per le elezioni dirette, ed è il segno del perpetrarsi di una politica del compromesso. Se letto nei termini della giustizia di transizione, dunque, il ritorno alla democrazia non può essere interpretato come un vero e proprio momento di rottura con l’autoritarismo dittatoriale, quanto piuttosto come una fase che mantiene importanti elementi di continuità con i meccanismi della violenza autoritaria di Stato.

Seguendo l’analisi di Paulo Sérgio Pinheiro, «o retorno à formalidade da democracia, com o final das transições políticas, não implica que a partir desse momento aquela exista. O estado de direito, entendido como efetividade das garantias dos direitos humanos fundamentais para a maioria da população [...] volta a ser uma mera referencia ritual»⁶⁵. Nel caso specifico del Brasile, analizzando le politiche di pubblica sicurezza messe in atto a partire dal 1983, P. S. Pinheiro riconosce che il passaggio democratico brasiliano si è dato nei termini di una «extraordinária continuidade», che impedisce che si possa di fatto parlare di “transizione”⁶⁶. Né il governo Sarney, come fa notare R. Atencio, nasce sotto il segno di una netta rottura («a clean break») con gli anni del regime, ma al contrario segue la strada tracciata dai suoi predecessori: «Brazil’s first civilian president in more than twenty years took no meaningful steps toward reckoning with such crimes [human rights violations] during his administration». Un elemento questo che allontana ulteriormente il contesto della “transizione” brasiliana da quello dei paesi vicini, in cui invece «strong regime critics presided over the transition to democratic rule»⁶⁷.

A proposito della produzione letteraria che si delinea con il finire del regime dittatoriale, T. Pellegrini nota che «a ficção abandona a anterior disposição de resistência, em grande parte comprometida com um ideário político de esquerda, registrado nos seus testemunhos, confissões, romances-reportagens etc., de forte cunho realista, cujos expoentes foram Fernando Gabeira, Renato Tapajós, Aguinaldo Silva, Ivan Ângelo e outros»⁶⁸. Nel Brasile post-dittatoriale, dunque, l’interesse dagli autori si sposterebbe su tematiche diverse: «a voz das minorias (mulheres, negros, homossexuais), o universo das drogas, da violência e da sexualidade». Tuttavia, come riconosce T. Pellegrini, queste tematiche non sono affatto prive di un carattere politico e “resistente”; questo tipo di narrazioni, infatti, assume «uma função política específica, a de um *micropoder*»: se da un

⁶⁴ *Ivi*, Araújo, p. 74.

⁶⁵ P. S. Pinheiro, «Autoritarismo e transição», in *Revista Usp*, n. 9, 1991, p. 46.

⁶⁶ *Ivi*, Pinheiro, p. 47.

⁶⁷ *Ivi*, Atencio, p. 13.

⁶⁸ *Ivi*, Pellegrini, p. 171.

lato non ha più l'obiettivo «de resistir à ditadura militar», dall'altro ha quello di resistere «a uma hierarquia ancestral em que predomina o discurso branco, masculino e cristão»⁶⁹. E in effetti, – come fa notare R. Dalcastagnè riflettendo sulle categorie che Silvano Santiago ha proposto per definire la prosa di quella fase storica – nel passaggio dai «simples relatos das ações guerrilheiras» alla «questão das minorias sociais», dobbiamo distinguere «mais uma resposta ao autoritarismo, até ao de esquerda»⁷⁰.

Nella sua riflessione sui romanzi che in questi anni rielaborano i traumi della dittatura, R. Dalcastagnè include due testi: *A voz submersa*, di S. Miguel, del 1984, e *Tropical sol da liberdade* di Ana Maria Machado, del 1988, che hanno in comune, da un lato, uno sguardo femminile sul contesto sociale dittatoriale, e dall'altro il racconto degli ex-guerriglieri e una prospettiva critica sull'agire delle sinistre. Entrambi i romanzi, inoltre, condividono la problematizzazione della memoria, sia come oggetti letterari che nel loro complesso sono in grado di veicolarla, sia, sul piano interno, nel presentare due protagoniste femminili che si confrontano entrambe, seppur in misure differenti, con i conflitti che la rielaborazione del passato porta alla luce. Così, la protagonista del romanzo di S. Miguel, Dulce, arriva a rimettere in discussione la propria vita di moglie e madre nella società borghese carioca del Brasile dittatoriale a partire dal momento di rottura scatenato dalla morte del giovane Edson Luís, ucciso dalla polizia a Rio de Janeiro nel 1968: «a imagem do rapaz morto pela polícia pontua todo o discurso de Dulce. Ela sente que tem culpa, por isso se martiriza, tenta fugir, afastar-se no tempo recorrendo à memória [...] mas a memória a trai [...] tem de voltar e na volta esbarra outra vez com o estudante ensanguentado»⁷¹. Come spiega R. Dalcastagnè, questo romanzo, nel suo carattere polifonico, e nella sua capacità di portare alla luce, senza risolverle, le contraddizioni, si fa portavoce delle ferite aperte della società, attraverso «uma espécie de mergulho numa dessas feridas, não exatamente em busca de cauterização, mas, bem ao contrário, procurando exhibi-la, expô-la, até sua superação»⁷². Nel caso di *Tropical sol da liberdade*, romanzo pubblicato già quasi alla fine del decennio, un'altra protagonista femminile, Lena, coinvolta questa volta nella resistenza al regime e nei movimenti di protesta fin dagli anni Sessanta, nella sua condizione di isolamento e di esilio è costretta a fare i conti con i conflitti dati dalla difficoltà del ricordare: «o grande trunfo do romance é a confusão da protagonista, sua angustia a respeito do que lembrar, do que trazer à tona depois de ter feito tanto esforço para esquecer»⁷³. In entrambi i romanzi, inoltre, l'atto del raccontare, sia sul piano

⁶⁹ Cfr., T. Pellegrini, «A ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?», in *Rumos*, n. 35, 2001.

⁷⁰ *Ivi*, Dalcastagnè, p. 115.

⁷¹ *Ivi*, Dalcastagnè, p. 129.

⁷² *Ivi*, p. 124.

⁷³ *Ivi*, p. 130.

ampio del testo narrativo sia su quello interno legato alle protagoniste (i monologhi-dialoghi di Dulce e il copione teatrale che Lena scrive), ha una funzione fondamentale nella rielaborazione dei traumi del passato e nella comprensione del presente: la memoria (e il suo racconto) si offrono, così, come «única possibilidade de resistência. Uma resistência que só pode se concretizar pela sua própria organização»⁷⁴.

Dello stesso anno, 1988, è la pubblicazione di *Retrato calado*, di Luiz Roberto Salinas Fortes, testo che, veicolando la testimonianza diretta dell'esperienza del carcere e della tortura vissuta dall'autore, porta alla luce tutta la problematicità delle modalità possibili per "dire" il trauma. Come scrive Antonio Candido nella prefazione, *Retrato calado* «não é um simples testemunho, nem uma evocação de tormentos. É uma tentativa de mostrar e conhecer melhor o ser e a sua circunstância nos momentos de crise»⁷⁵. Nel suo studio sulla questione dell'autorità nel testo di Salinas Fortes, inquadrato a partire dalla teoria bachtiniana del romanzo, Beth Brait ne mette in luce la specificità estetica, spiegando come l'enunciazione del «relato de uma dolorosa experiência pessoal em face dos horrores da força bruta daquele momento», si costruisca «de maneira intelectual, crítica, consciente, por vezes profundamente irônica, expondo-se, via dimensão ética e estética, como discurso vivo, ferida aberta num passado localizado que se prolunga, que se presentifica». Queste caratteristiche permettono al testo di andare oltre le «aparentes coerções individualistas da prosa autobiográfica, do gênero memórias» e di abbracciare altre modalità discorsive «participando, dessa maneira, ativamente do diálogo social»⁷⁶.

Come osserva R. Atencio⁷⁷, con l'inizio degli anni Novanta assistiamo a una prima rottura di quel «wall of silence and forgetting» eretto a partire dalla promulgazione della Lei de Anistia: al 1990 risalgono infatti misure come l'ordine di apertura degli archivi del DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e l'esumazione dei resti scoperti all'interno della Vala dos Perus, fossa comune clandestina individuata nei dintorni di São Paulo, nella quale sono rinvenuti i resti di due militanti assassinati dal regime. Sono anche gli anni in cui si instaura una nuova forma di collaborazione fra alcuni attori politici e movimenti sociali che si battono per la difesa dei diritti umani e per il diritto alla verità e alla giustizia, sinergia che sfocerà nella promulgazione della Lei dos Desaparecidos, del dicembre 1995. Anche in questo caso però, dal punto di vista della giustizia di transizione, la legge si configura come una misura di compromesso, poiché non solo non soddisfa a pieno le istanze dei familiari delle vittime, ma contribuisce anche a rafforzare una

⁷⁴ *Ivi*, p. 132.

⁷⁵ A. Candido, «Prefácio», in L. R. Salinas Fortes, *Retrato calado*, São Paulo, Marco Zero, 1988, p. XIII.

⁷⁶ B. Brait, «Vozes entre as dobras da autoria», in *Revista da ABRALIN*, vol. 15, n. 2, 2016, p. 67.

⁷⁷ *Ivi*, Atencio, p. 14.

politica di “riconciliazione” che si rifiuta di riconoscere la dimensione collettiva e nazionale dei crimini di Stato e delle loro ripercussioni. Come spiega C. Silveira Bauer:

A Lei n. 9.140 não pode ser considerada uma política de memória, pois estabelece apenas uma forma de reparação em relação ao passado – a pecuniária – desobrigando o Estado de fazer valer outros direitos fundamentais, como o direito à justiça e o direito à verdade. Trata-se de uma medida de reparação, principalmente porque a tarefa de buscar as circunstâncias das mortes e das desapareições não foi incumbência do Estado que as promoveu, e sim dos familiares que fizeram a requisição.⁷⁸

Riconoscendo inevitabilmente questa tendenza a privilegiare l’ideologia della «página virada» rispetto a una cultura della memoria, M. Seligmann-Silva propone una lettura delle cause che, nel clima che si viene a delineare nel Brasile della fine del XX secolo, portano al consolidarsi di una visione che tende a lasciarsi alle spalle il passato dittatoriale piuttosto che a rielaborarne il ricordo. La prima delle cause che M. Seligmann-Silva individua è l’imporsi di un «modelo político continuísta», in cui le distanze fra destra e sinistra si vanno sempre più assottigliando, un panorama in cui, diversamente da quanto accaduto per esempio in Argentina, non si verifica un vero e proprio crollo delle forze al potere, quanto piuttosto «um afundamento das forças de oposição», una sconfitta delle sinistre. A questo quadro si aggiunge quella «virada subjetivista» che corrisponde alla caduta dei grandi modelli esplicativi alla fine del Novecento, che porta intellettuali e opinione pubblica a spostare l’attenzione dal collettivo al particolare. Ma la comprensione dell’oblio in cui precipitano, in questa fase, i traumi legati al regime, è da leggersi anche a partire da un nuovo *focus* di attrazione su cui si concentrano gli interessi, le analisi e soprattutto le paure della società brasiliana:

é no quadro da *nova violência* que devemos tentar entender porque aquelas outras imagens da violência do período da ditadura não vem à tona. [...] As imagens da nossa violência urbana acabam ocupando na nossa economia psicossocial um local cada vez mais importante. Nessas imagens, importantes questões são trabalhadas e negociadas. Atua através delas uma extraordinária manipulação do “medo” (o *phobos*, da teoria aristotélica da tragédia).⁷⁹

E lo spostamento dell’attenzione da parte della letteratura verso i temi della violenza urbana, a scapito della riflessione sui traumi nazionali, è lo stesso di cui dà conto R. Lísias, nelle sue taglienti considerazioni sulla scrittura di finzione degli anni Novanta:

Restava esperar que a década de 1990 no Brasil assistisse ao lançamento da ficção que, enfim, discutiria os traumas nacionais. [...] A literatura no Brasil, porém, simplesmente esqueceu a ditadura militar, deixando-a relegada a poucos textos, no mais das vezes de fôlego estético reduzido. Ao contrário, o que surgiu aqui foi a recriação ficcional da chamada

⁷⁸ C. Silveira Bauer, «Quanta verdade o Brasil suportará? Uma análise das políticas de memória e de reparação implementadas no Brasil em relação à ditadura civil-militar, in *Dimensões*, vol. 32, 2014, p. 164.

⁷⁹ M. Seligmann-Silva, «Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil», in *Literature d’America* XXX, 130, 2010, p. 61.

violência urbana, uma espécie de assombração das classes médias e altas e um problema real para as classes baixas⁸⁰.

In questo panorama, in effetti, più che la letteratura, sarà il cinema a intraprendere una «(quase heroica) tentativa de construir uma memória da ditadura»: nella sua ricognizione sulla produzione cinematografica, di finzione o documentale, che affronta questo tema, M. Seligmann-Silva individua molti titoli che risalgono a questo decennio. Tra questi, la serie televisiva *Anos Rebeldes*, di Gilberto Braga, del 1992, che non a caso R. Atencio analizza in correlazione al secondo ciclo della memoria culturale in Brasile; o la trasposizione cinematografica della testimonianza di F. Gabeira, nel film di Bruno Barreto, del 1997, per accennare solo a due opere celebri, ma i titoli menzionati da M. Seligmann-Silva sono nell'ordine di uno all'anno⁸¹. Dal punto di vista della prosa di finzione, fra gli autori che rielaborano i traumi del passato dittatoriale, va detto che non tutti sono nuovi alla scrittura che affronta la memoria del regime. È il caso di Caio Fernando Abreu, che già nei suoi racconti (come «O ovo apunhalado» e «Os sobreviventes», per esempio) si era confrontato con lo stesso tema, e che nel 1990 pubblica *Onde andarà Dulce Veiga?*, il cui filo conduttore è la ricerca della cantante scomparsa durante la dittatura militare. Allo stesso modo, con la pubblicazione di *Primeiro de abril*, del 1994, S. Miguel torna ad affrontare il tema, questa volta problematizzando la possibilità del racconto del trauma nell'atto di affidare alla pagina scritta la memoria dei suoi giorni in carcere. È importante notare che questa testimonianza letteraria della prigionia appare a trent'anni di distanza dai fatti narrati, così come avverrà nel caso delle memorie da Flávio Tavares, che proprio alla fine del decennio affronta la durissima impresa di raccontare la propria esperienza del carcere, della tortura e dell'esilio in *Memórias do esquecimento*, del 1999. Non sono dunque i giovani a raccogliere “ciò che resta della dittatura”, come nota con amarezza R. Lísias, guardando già agli inizi del XXI secolo:

Como as classes média e alta estão desde a redemocratização preocupadas com o próximo e hipotético sequestro, a bala perdida, o assalto e sei lá mais qual item do seu álbum de paranoia, não é interessante para a literatura brasileira contemporânea discutir o que nos resta da ditadura, muito menos pedir punição pelos seus crimes. Até porque a instituição que naquela época torturava comunistas, agora tortura qualquer um que vai parar em suas mãos. Então, para essas mesmas classes, bem como para a nossa literatura, não convém incomodar essas pessoas.⁸²

⁸⁰ *Ivi*, Lísias, p. 322.

⁸¹ *Ivi*, Seligmann-Silva, 2010, p. 67.

⁸² *Ivi*, Lísias, p. 326.

I.2 Memoria, oblio e giustizia di transizione: il trauma dittatoriale nel romanzo brasiliano degli anni Duemila

Nonostante il XXI secolo si apra, per il Brasile, sotto il segno della “virada subjetivista” e della tendenza a chiudere i conti con il passato dittatoriale, a un rapido sguardo sui romanzi pubblicati dall’inizio del millennio ai giorni nostri, si ha l’impressione di riconoscere un rinnovato interesse per la rielaborazione letteraria delle esperienze traumatiche delle vittime del regime. Dal punto di vista delle politiche ufficiali, ancora una volta ci troviamo di fronte a un panorama instabile, che affianca alle misure prese per fare luce sulla violenza di Stato negli anni del regime, un impianto ideologico che non riesce a discostarsi del tutto dai paradigmi della riconciliazione e della riparazione.

Nel quadro della giustizia di transizione, il Duemila si inaugura con l’istituzione della Comissão de Anistia, organismo creato nel 2001 sotto il governo di Fernando Henrique Cardoso che «*tinha (e tem) por função reparar, indenizar, reconduzir a postos públicos e a antigos cargos, enfim, exercer o papel de restaurar e compensar os danos provocados pela ditadura militar a perseguidos políticos*»⁸³. L’ottica in cui si muove la Commissione, tuttavia, come specifica M. P. Araújo, fa sì che il concetto di amnistia si vada progressivamente assimilando a quello di “riparazione”, in una logica di compensazione e risarcimento che va a scapito di istanze più profondamente politiche come «*a revelação da verdade, apuração de responsabilidades e punição dos culpados*». Gli anni che vanno dal 2003 al 2010 saranno gli anni del governo di Luiz Inácio Lula da Silva, esponente politico che durante il regime aveva militato direttamente nell’opposizione, ma come ricorda C. Silveira-Bauer⁸⁴, neanche in questo periodo il Brasile abbandonerà la tendenza a implementare una politica di silenziamento rispetto ai crimini del passato. Le dichiarazioni del presidente in occasione del quarantesimo anniversario del golpe – il discorso in cui sostiene che la storia della dittatura sia da intendersi come un «*episódio histórico encerrado*», e che il compito di «*fixar a justa memória*» di quegli anni spetta alla storiografia – sono un esempio efficace di questa prospettiva. Una prospettiva che, nell’interessante analisi che ne fa C. Silveira-Bauer, non riesce a svincolarsi da politiche che tendono al silenziamento e all’oblio:

Em realidade, quando se afirma que não há uma memória social e que [vigem] o esquecimento e o silêncio em relação ao passado ditatorial, não se está ignorando a existência da produção de conhecimento sobre o período, e, sim, utilizando esses termos – esquecimento e silêncio – como metáforas para reivindicar o reconhecimento público pelo Estado da existência do terrorismo de Estado, bem como seu posicionamento em relação a esse passado e à atuação institucional com o objetivo de elaborar políticas públicas de memória e reparação

⁸³ *Ivi*, Araújo, p. 79.

⁸⁴ *Ivi*, C. Silveira Bauer, 2011, p. 348.

e, assim, combater as seqüelas do terrorismo e da cultura do medo. Estas são reivindicações das quais Lula eximiu-se, ao conferir aos historiadores a responsabilidade sobre o passado.⁸⁵

Anche per quanto riguarda l'apertura degli archivi della repressione, tema che si lega strettamente alla rivendicazione del diritto alla verità, il governo Lula non compirà significativi passi avanti, mantenendo praticamente inalterati i tempi di segretezza per come li aveva stabiliti la Lei de Arquivos del 1991, con misure che rendevano di fatto possibile «o sigilo eterno de certos documentos»⁸⁶. Nel 2007, ancora durante la presidenza Lula, verrà pubblicato il rapporto *Direito à verdade e à memória*⁸⁷, risultato dei lavori della Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, istituita nel 1995. Il rapporto, stilato alla fine di un lungo e difficile processo di raccolta e analisi di informazioni, presenta la ricostruzione di 475 casi di morte e *desaparecimento* avvenuti durante gli anni del regime. Anche in questo caso, però, pur trattandosi di un lavoro di inequivocabile importanza nel processo di ricostruzione della memoria, è possibile ravvisare nel *Relatório* il perpetuarsi di un'ottica che mira a difendersi dalle possibili accuse di *revanchismo*: «surpreendentemente [...] reproduz a “ideologia da reconciliação” ao afirmar que seu lançamento, realizado em um dos aniversários da promulgação da lei de anistia brasileira, reforça os objetivos de “busca de concórdia” o sentimento de reconciliação e os objetivos humanitários»⁸⁸.

Sarà in concomitanza con l'elezione di Dilma Rousseff, nel 2011, che il Brasile instaurerà, a più di quarant'anni di distanza dal colpo di Stato, una Comissão da Verdade (CNV), con l'obiettivo di «examinar e esclarecer o quadro de graves violações de direitos humanos praticadas entre 1946 e 1988, a fim de efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional»⁸⁹. Nel 2014, la commissione rende pubblico, nella giornata internazionale dei diritti umani, un *Relatório* di più di duemila pagine, suddiviso in tre volumi, in cui, oltre a sistematizzare gli eventi politici e il funzionamento della struttura repressiva che hanno caratterizzato il regime autoritario, espone 434 casi di morti e *desaparecimento*. Nella sua valutazione sui lavori della CNV, Carlos Artur Gallo⁹⁰ sottolinea come, nonostante essa abbia contribuito a gettare «um olhar menos condescendente com a violência do passado e mais comprometido com o resgate da memória da repressão política no país», nella sua configurazione e nella sua azione è possibile riconoscere una serie di limiti. Fin dalla sua creazione, infatti, la

⁸⁵ *Ivi*, p. 349.

⁸⁶ *Ivi*, p. 373.

⁸⁷ Brasil, Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, *Direito à verdade e à memória*, Brasília, Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007, http://www.dhnet.org.br/dados/livros/a_pdf/livro_memoria1_direito_verdade.pdf (14 ottobre 2017).

⁸⁸ *Ivi*, C. Silveira Bauer, 2011, p. 386.

⁸⁹ Brasil, Comissão Nacional da Verdade, *Relatório*, vol. I, Brasília, CNV, 2014, p. 16.

⁹⁰ C. A. Gallo, «A Comissão Nacional da Verdade e a reconstituição do passado recente brasileiro: uma análise preliminar da sua atuação», in *Estudos de Sociologia*, n. 20, 39, 2016.

CNV è stata oggetto di polemiche in merito alla sua composizione (molto ridotta, solo sette membri), tra i quali, nel corso dei lavori sono emerse divergenze di fondo su temi come «a possibilidade de punição dos agentes da repressão» o «a participação de integrantes da sociedade civil complementando os trabalhos da Comissão»⁹¹. In occasione della pubblicazione dei risultati parziali dei lavori della CNV (il «Balanço de Atividades» del 2013), inoltre, molti settori impegnati nella difesa dei diritti umani hanno manifestato la loro delusione per la «opacidade, falta de unidade e morosidade com que tem funcionado a CNV», rivendicando la necessità di dare priorità alle indagini sui morti e *desaparecidos*, e quella di convocare gli agenti dello Stato responsabili dei crimini di tortura, omicidio e *desaparecimento*⁹². In modo analogo, C. Silveira-Bauer, osservando i presupposti da cui si sono mossi i lavori della CNV, segnala il persistere di una visione incentrata sul «sujeito vítima»⁹³, una logica che si mostra restia a inquadrare i crimini della dittatura come violazioni che pregiudicano la società intera, intesa come un tutto. Questa impostazione ha implicazioni molto importanti, perché si innesta nel quadro generale delle politiche di silenziamento e oblio perpetrate dallo Stato brasiliano, nelle quali lo spostamento dell'attenzione sul soggetto-vittima, prediligendo «circunscrever apenas a este grupo os efeitos da ditadura», ha il risultato di «desobrigar-se com todas as responsabilidades com a sociedade em geral»⁹⁴.

Fra i molti meriti dei lavori della commissione e dei risultati pubblicati nel suo *Relatório*, C. A. Gallo riconosce il fatto di aver indicato i nomi di 377 responsabili, diretti e indiretti, delle violazioni perpetrate sotto il regime, e anche quello di aver dato indicazioni su una serie di misure necessarie a contrastare l'impunità ancora vigente. Tra queste, uno dei punti più rilevanti è quello che sottolinea l'incompatibilità con il diritto brasiliano e con la giurisdizione internazionale dell'estensione dell'amnistia ai responsabili di torture, esecuzioni e sparizioni forzate, intesi come crimini contro l'umanità⁹⁵. Appoggiandosi anche al pronunciamento della Corte Interamericana dei Diritti Umani, che già nel 2010 aveva sancito l'incompatibilità della Lei de Anistia in vigore in Brasile dal 1979 con la Convenzione Americana sui Diritti Umani, la CNV raccomanda che l'amnistia venga sospesa nei casi in cui sia verificata la responsabilità civile, penale e amministrativa in relazione alla violazione dei diritti umani. Inoltre, come evidenzia C. A. Gallo, tra gli importanti passi avanti compiuti dal lavoro della CNV, va riconosciuto che:

⁹¹ *Ivi*, Gallo, p. 334.

⁹² Comitê Paraense pela Verdade, Memória e Justiça, «Carta aberta à comissão nacional da verdade», São Paulo, 15 jul. 2013, cit. in *Ivi*, Gallo, p. 335.

⁹³ *Ivi*, Silveira-Bauer, 2014, p. 165.

⁹⁴ *Ivi*, Silveira-Bauer, 2011, p. 220.

⁹⁵ *Ivi*, Brasil, Comissão Nacional da Verdade, *Relatório*, p. 956

1) reconhece, de uma vez por todas, que violações aos direitos humanos foram praticadas pelo Estado brasileiro de forma sistemática, contando-se, para tanto, com uma estrutura bastante organizada, com centros de repressão e cadeias de comando em todas as regiões do país: 2) ao contrário do que costuma ser dito com a finalidade de relativizar a dimensão da violência praticada no período, o relatório demonstra que a repressão política não foi restrita aos setores da luta armada, atingindo trabalhadores urbanos e rurais, professores e estudantes universitários, militares dissidentes, indígenas e pessoas com orientação sexual diferente; 3) chama à atenção para o fato de que o êxito do Golpe de Estado e a manutenção da ditadura foram possíveis devido ao apoio de parcelas da sociedade civil e de empresários que se beneficiaram da modernização econômica implementada no país.⁹⁶

In un articolo pubblicato sulla «Folha de São Paulo» nel 2015⁹⁷, riflettendo sulla necessità di una memoria attiva che sia capace di rispondere alle necessità attuali di costruzione una società e una cultura democratiche in Brasile, M. Seligmann-Silva osserva come, negli ultimi anni, «graças ao empenho pontual de alguns pesquisadores, como os agrupados na “Comissão de Familiares dos Mortos e Desaparecidos Políticos” e, agora, ao relatório da Comissão Nacional da Verdade, vimos de modo eloquente e incontornável, a verdade da violência terrorista do Estado brasileiro naquele período». Pur riconoscendone i limiti («Sabemos dos limites desse relatório e seus autores são os primeiros a apontar para a necessidade de se seguir em frente nessa busca da verdade»), M. Seligmann-Silva ritiene che sia possibile scorgere, per il Brasile, l'avvento di un momento storico in cui, seppur con grande ritardo rispetto ai paesi vicini, la memoria possa ambire a ricevere una nuova attenzione pubblica: «Ao que parece, finalmente nossa “virada mnemônica”, em termos de um despertar para os Direitos Humanos, está se dando».

In questo panorama di progressiva *virada* dell'attenzione pubblica al tema della memoria degli anni del regime, seppure, come abbiamo visto, percorsa da continue oscillazioni tra le logiche del silenziamento e i tentativi di fare passi in avanti nel senso della costruzione di memoria, giustizia e verità, assistiamo alla pubblicazione di un certo numero di romanzi che si confrontano con la rappresentazione dei traumi dittatoriali. Il contesto letterario degli anni Duemila vive importanti cambiamenti legati all'ampliamento e all'internazionalizzazione del suo mercato editoriale: come spiega M. Carmen Villarino Pardo, «De fato, no século XXI, verifica-se no campo literário brasileiro uma maior produção editorial, a tendência para a profissionalização do ofício de escritor e um mercado editorial forte que atraiu os investimentos de importantes grupos internacionais»⁹⁸. Allo stesso tempo, la letteratura si confronta con nuove voci sociali, «vindas de mulheres, negros, trabalhadores, moradores da periferia – que pressionam por um espaço onde

⁹⁶ Ivi, Gallo, p. 340, 341.

⁹⁷ M. Seligmann-Silva, «Por uma memória ativa», in *Folha de São Paulo*, 26/01/2015, <http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2015/01/1580098-marcio-seligmann-silva-por-uma-memoria-ativa.shtml> (20 ottobre 2017).

⁹⁸ M. C. Villarino Pardo, «Literatura brasileira atual e desafios do contemporâneo», in *Abriu: Textuality Studies on Brazil, Galicia and Portugal*, n. 6, 2017, p. 10.

possam, enfim, expressar o mundo, se legitimar e ser ouvidas»⁹⁹. Dal punto di vista delle tendenze letterarie, oltre alla evidente difficoltà di storicizzare una produzione così ravvicinata nel tempo, la critica è piuttosto unanime nel riconoscere l'assenza di un profilo chiaro e unitario nella scrittura dell'ultima generazione (la *geração 00*)¹⁰⁰. Tuttavia, al di là dell'eterogeneità di temi e stili, Beatriz Resende segnala la presenza di alcune costanti che accomunano tipologie di narrazione anche molto diverse tra loro: da un lato «o retorno do sentido do trágico»¹⁰¹, e dall'altro una preponderante «presentificação», intesa come manifestarsi «de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro [...], e de um certo sentido intangível de distância em relação ao passado»: due elementi intimamente legati alla forte presenza del realismo, della violenza e dello spazio urbano che caratterizzano molte delle opere di finzione di questi ultimi anni.

Ma per poter soppesare la validità dell'ipotesi di un ritorno dell'interesse della narrativa per il tema della memoria della violenza dittatoriale, è rilevante aggiungere a questi elementi quanto osserva Erik Schøllhammer a proposito di una rinnovata attenzione, negli anni più recenti, nei confronti della testimonianza: «Mais recentemente, eu destacaria uma tendência na prosa do novo século de explorar a referência testemunhal na procura de veracidade, tanto na representação crítica da realidade social quanto na retomada de uma fala confessional e autobiográfica mais íntima»¹⁰². Oltremodo interessante su questo punto è anche la riflessione che lo stesso autore propone ragionando sul concetto di contemporaneo¹⁰³, a partire dal pensiero di Giorgio Agamben e Roland Barthes, per applicarlo alla letteratura brasiliana più recente. L'idea dell'intrinseca «intempestività» del contemporaneo, così come formulata da R. Barthes, porta a pensare alla letteratura contemporanea come a quella letteratura che sa captare il proprio tempo solo grazie a «uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo», in questo senso, la sua capacità di rappresentare l'attualità sarebbe guidata «por uma inadequação, uma estranheza histórica, que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica». Questa inadeguatezza dà al contemporaneo la capacità «de se orientar no escuro», ovvero di muoversi in un campo indeterminato e discontinuo, ed esige il coraggio «de se reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir». L'intempestività rimanda, ancora secondo E. Schøllhammer, al carattere di urgenza dal quale sarebbero mossi gli scrittori contemporanei,

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ E. Schøllhammer, *Ficção brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2009, pp. 17-18.

¹⁰¹ B. Resende, «Questões da ficção brasileira no século XXI, <http://www.beatrizresende.com.br/questoes-da-ficcao-brasileira-no-seculo-xxi/> (22 settembre 2017).

¹⁰² Entrevista de Karl Erik Schøllhammer, concedida a Jaime Ginzburg, em 1 de maio de 2016, in *Teresa, revista de Literatura Brasileira*, n. 17, 2016 p. 268.

¹⁰³ *Ivi*, Schøllhammer, 2009, pp. 9-13.

un'urgenza che è espressione della difficoltà di confrontarsi con l'attualità. La «demanda de realismo», in questo contesto, sarebbe da leggersi proprio a partire da tale difficoltà, e non si esprimerebbe solo nel ritorno formale a stilemi passati, ma anche «na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva».

Il fatto che nella prosa brasiliana della contemporaneità la critica legga un ritorno alla valorizzazione della testimonianza e una capacità di confrontarsi con la memoria collettiva a partire dalla coscienza della difficoltà della comprensione del presente, può chiarire in parte come, dagli inizi dagli anni Duemila, sembri esserci una ripresa dell'interesse della prosa di finzione per i temi legati alla memoria della dittatura. Alla luce del panorama delle politiche della memoria e delle battaglie mnemoniche nel Brasile del XXI secolo che abbiamo descritto, è possibile pensare ai temi della memoria, della verità e della giustizia, come a delle nuove *urgenze*, alle quali gli scrittori rispondono, affrontandone tutta l'indeterminatezza e la precarietà. L'attenzione per la memoria e per la riflessione sui traumi collettivi del passato è da intendersi qui nella valenza che essi assumono nel presente, non solo perché, come ricorda Beatriz Sarlo, «el tiempo propio del recuerdo es el presente»¹⁰⁴, ma anche perché appaiono come elementi sempre più necessari alla sua costruzione. Non solo, ma seguendo ancora la riflessione di E. Schøllhammer, l'insistere sul tempo presente, comporta, per gli scrittori contemporanei, «uma preocupação pela criação da sua própria presença», intesa non tanto nell'accezione, più semplicistica, di «tornar-se “ficção do momento”», ma in quella più profonda di «impor sua presença performativa», una presenza che si lega all'impatto della letteratura sulla realtà sociale, e alla «sua relação de responsabilidade ou solidariedade com os problemas sociais e culturais do seu tempo»¹⁰⁵. In questa prospettiva, i romanzi che recuperano tale memoria possono essere pensati come testi che agiscono nel contesto della costruzione di una memoria collettiva che si contrapponga alle politiche di silenziamento e oblio perpetrate dal discorso monologico del potere autoritario, e che, d'altro canto, accompagnano il processo di recupero della memoria delle vittime della violenza dittatoriale e di elaborazione del trauma collettivo e personale attraverso la sua narrazione.

I romanzi che, negli anni Duemila, tematizzano il retaggio dittatoriale del paese formano un gruppo eterogeneo, tanto dal punto di vista dell'impianto narrativo come da quello delle scelte stilistiche e della qualità estetica; così come sono diverse le traiettorie personali e letterarie dei loro autori, spesso, anche se non sempre, direttamente coinvolti nelle vicende di cui narrano. Qui ci limiteremo a segnalare, senza pretese di esaustività, alcuni dei titoli apparsi tra l'inizio del millennio e il momento attuale, presentandoli a partire dai diversi temi su cui sono incentrati.

¹⁰⁴ B. Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI, 2007, p. 10.

¹⁰⁵ *Ivi*, Schøllhammer, 2009, p. 13.

La questione dei *desaparecidos*, tema così ampiamente sviscerato nella letteratura argentina degli ultimi anni, in Brasile sembra relegato a un numero molto ristretto di opere, che risalgono agli anni più recenti: è il caso di *K. Relato de uma busca*, di Bernardo Kucinski, del 2011, e di *Palavras cruzadas*, di Guiomar de Grammont, pubblicato nel 2015, due testi che condividono il *focus* sulla ricerca delle tracce degli scomparsi da parte dei familiari. Nel 2016, Bernardo Kucinski pubblicherà *Os visitantes*, testo che si lega al romanzo pubblicato cinque anni prima, perché raccoglie, in undici capitoli, le visite di personaggi che reagiscono alle ricostruzioni della storia e della memoria che Kucinski ha proposto in *K. Relato de uma busca*, presentando così uno spaccato di quelle battaglie mnemoniche che la rievocazione letteraria dei traumi dittatoriali scatena nel Brasile di oggi. È interessante segnalare, a proposito del tema dei *desaparecidos*, un titolo di Fernando Bonassi, *Prova contrária*, del 2003, che pur non rientrando a pieno nel genere, dato che si tratta di un testo pensato per il teatro, è uno dei rarissimi casi in cui, in Brasile, un testo letterario si addentra nella complessità del problema della sparizione forzata, restituendo la profondità dei problemi posti dalla promulgazione della Lei dos Desaparecidos, del 1995.

Il racconto della militanza e la rievocazione delle lotte studentesche negli anni del regime sono invece al centro di romanzi come *O fantasma de Buñuel*, di Maria José Silveira, del 2004, e *Outros cantos*, di Maria Valéria Rezende, pubblicato nel 2016. Una menzione a parte merita *História natural da ditadura*, di Teixeira Coelho, del 2006, romanzo complesso, che inserisce la rimemorazione della lotta alla dittatura e dell'esilio in una densa impalcatura che combina la scrittura di finzione con quella saggistica propria della filosofia e della critica letteraria. L'esilio è al centro di un'altra pubblicazione di questi anni, *Amores exilados*, romanzo del 2011, di Godofredo de Oliveira Neto, che tuttavia lo aveva già dato alle stampe nel 1997 con il titolo di *Pedaço de santo*. Del 2010 è invece *Azul corvo*, romanzo di un'autrice già ampiamente consacrata come Adriana Lisboa, che costruisce il personaggio di un ex-guerrigliero basandosi sulle vicende storiche legate alla guerriglia della regione di Araguaia. Nel 2009, il giornalista Urariano Mota pubblica *Soledad no Recife*, basato sulla vicenda della guerrigliera Soledad Barrett, paraguaiana che, esiliata in Brasile, collaborò con la resistenza e fu assassinata dal regime.

Le sequele della tortura e la riflessione sulla possibilità del suo racconto sono tematizzate invece da Beatriz Bracher, in *Não falei*, del 2004, il cui protagonista, professore in pensione, incarna il trauma del sopravvissuto, inevitabilmente legato al peso del rimorso e del sospetto.

Degli ultimissimi anni sono altri tre romanzi che lavorano, a diverso titolo, sulla memoria della dittatura: il romanzo di Marcelo Rubens Paiva, *Ainda estou aqui* (2015), si confronta con la questione della perdita e della conservazione della memoria, ripercorrendo la traiettoria personale e politica della madre, Eunice, colpita dal morbo di Alzheimer, rievocando la sua lotta per la verità

e la giustizia sul caso, familiare e pubblico insieme, del *desaparecimento* del marito, il deputato Rubens Paiva. Dello stesso anno è *A resistência*, in cui il giovane scrittore Julián Fuks, figlio di militanti argentini esiliati in Brasile, affianca alla ricostruzione personale della storia di militanza dei genitori la narrazione delle difficoltà di comunicazione e integrazione del fratello adottivo, relazione familiare su cui aleggia lo spettro della violenza *desaparecedora* che in Argentina ha strappato ai militanti i propri figli. Un ultimo titolo, che si lega al tema del *desaparecimento* dei figli di militanti, è *Depois da Rua Tutoia*, pubblicato nel 2016 dal giornalista Eduardo Reina, un'opera di finzione che si basa però sulle inchieste condotte dall'autore sul rapimento dei figli dei prigionieri politici da parte degli agenti del regime dittatoriale brasiliano.

A proposito delle specificità del romanzo che tratta oggi i temi legati alla violenza dittatoriale, M. Seligmann-Silva¹⁰⁶ fa notare come un tratto comune a molti degli autori che scrivono romanzi dedicati al tema sia la provenienza dall'ambito del giornalismo: «É interessante que temos muitos jornalistas que vão escrever romances, há essa necessidade de passar do registro do jornalismo para o registro do romance, na tentativa de simbolizar esse passado». Paradossalmente però, in questa produzione letteraria emerge in molti casi una forte contaminazione fra la scrittura di finzione e il dato giornalistico, l'inchiesta e il documento. Questa caratteristica, secondo M. Seligmann-Silva, risponde alle dinamiche complesse dell'elaborazione della memoria della dittatura in Brasile, dove, accanto a uno sforzo di rievocazione, persiste un certo «tabu dessa memória». La necessità di comprovare i fatti narrati attraverso il discorso giornalistico e il documento sarebbe un segno della difficoltà della società di elaborare il passato, una difficoltà che riguarda anche la letteratura stessa:

é algo simbólico, alegórico da nossa incapacidade de elaborar, também pelos romances, pela literatura, esse passado. A gente acaba tendo que se apegar ao documento. Tem que provar, como se tivesse que comprovar mais uma vez. Parece que a nossa sociedade não está convencida de que aquilo tudo aconteceu.¹⁰⁷

Anche dal punto di vista della ricezione di questa produzione letteraria, M. Seligmann-Silva torna a problematizzare la scarsa pervasività che il romanzo odierno della dittatura raggiunge all'interno della società brasiliana, ricordando come questi dei romanzi, specie quelli letterariamente più validi – nello specifico un testo come *K. Relato de uma busca*, di B. Kucinski – siano in grado di raggiungere solo un numero ristretto di lettori.

Questo breve *excursus*, certamente parziale, può essere integrato, oltre che con il racconto, con le pubblicazioni di testi di carattere memorialistico e storico che in Brasile hanno visto la luce specialmente in occasione delle “date tonde”, i quaranta e i cinquant'anni dal colpo di stato, nel

¹⁰⁶ Ivi, Orsi, 2014.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

2004 e poi nel 2014. Tuttavia, come fa notare Lucileide Costa Cardoso, anche se «nunca se publicou tanto sobre o tema», con «constantes lançamentos editoriais, projetos governamentais, produtos multimídia», questa produzione sembra rispondere a una strategia che ha più a che fare con il marketing che con una politica tesa alla ricostruzione di memoria, verità e giustizia, risultando in «publicações luxuosas e caras» e annullando così «o entendimento público do passado ditatorial, especialmente da violência política», e cristallizzando «uma história-memória que termina por legitimar a censura ao excluir parcelas consideráveis da sociedade, herdeiros de uma memória social mais ampla»¹⁰⁸.

A un panorama sociale e politico segnato dall'oscillazione continua tra ricordo e oblio, corrisponde una, ancora debole, ripresa di interesse per la rielaborazione letteraria dei temi legati al passato dittatoriale – la militanza, l'esilio, il *desaparecimento*, la sopravvivenza alla tortura –. Una possibile «virada mnemônica» potrebbe passare attraverso la costruzione di narrative come queste, che si facciano veicolo di “memorie altre”, raccogliendo la storia della violenza del regime ma anche confrontandosi con un contesto ancora estremamente precario, in cui il tentativo di fare luce sui traumi del passato deve convivere con le reticenze e le tendenze amnesiche che sono specifiche del paesaggio mnemonico brasiliano.

I.3 K. *Relato de uma busca* di Bernardo Kucinski e *Não falei* di Beatriz Bracher: restituzione e vocalizzazione nella narr(azione) del trauma

I due testi oggetto della nostra analisi sono stati scelti come esemplificativi della complessità con cui il romanzo brasiliano contemporaneo si confronta, oggi, con la scrittura dei traumi legati all'esperienza dittatoriale, traumi per lo più irrisolti, che si proiettano nel presente, e che sembrano assumere un carattere di urgenza, ponendo interrogativi che riguardano tanto le vittime e i loro familiari quanto la società brasiliana nel suo insieme, lanciando agli intellettuali e agli scrittori la sfida della loro narrazione. I due testi permettono di concentrarsi sull'analisi della scrittura di due elementi chiave della violenza dittatoriale, non solo brasiliana, ma specifici dell'azione repressiva dei regimi che hanno insanguinato i paesi del Cono Sud fra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta: la sparizione forzata e la tortura.

K. Relato de uma busca è il primo romanzo del giornalista Bernardo Kucinski (São Paulo, 1937): pubblicato nel 2011, il testo è costruito su ventinove brevi capitoli, in cui l'autore ripercorre il calvario del padre, Meir Kucinski, nella ricerca della figlia Ana Rosa, sorella dell'autore,

¹⁰⁸ *Ivi*, Costa Cardoso, pp. 377-378.

militante dell'Aliança Libertadora Nacional sequestrata dagli agenti del regime il 22 aprile 1974 e da allora *desaparecida*. Il racconto di Kucinski affonda quindi le sue radici nell'esperienza familiare, e si collega da un lato alla storia di militanza politica dell'autore negli anni dell'università e al suo lavoro nell'ambito della stampa alternativa durante gli anni del regime, e dall'altro a un'eredità che proviene dai traumi che segnano la storia della famiglia, ebrei polacchi emigrati in Brasile, una storia segnata dalla persecuzione, dalla diaspora e dagli orrori del nazismo.

Nel caso di *Não Falei*, secondo romanzo della scrittrice Beatriz Bracher (São Paulo, 1971), pubblicato nel 2004, la vittima diretta della violenza dittatoriale è il narratore, Gustavo, professore in pensione che fa i conti con il trauma legato all'esperienza della prigionia, della tortura e con lo spettro della delazione, che aleggia intorno alla sua sopravvivenza e soprattutto intorno alla morte, successiva alla sua scarcerazione, del cognato Armando. In questo caso ci troviamo di fronte a un testo in cui è lo scrittore in quanto tale, e non in quanto testimone o vittima diretta, a farsi carico della rielaborazione di un trauma collettivo, sociale e culturale che non ha radici immediatamente riconducibili alla sua esperienza biografica o familiare.

Dal punto di vista della loro relazione con il contesto della costruzione di una memoria collettiva dei traumi dittatoriali nel Brasile attuale, l'analisi di questi due romanzi permette di entrare in profondità nello studio della narrazione di alcuni tra i principali problemi che le pratiche caratteristiche del regime pongono. In primo luogo, un romanzo come *K. Relato de uma busca*, si confronta con la complessità del dispositivo della sparizione forzata e con le sue conseguenze, dispositivo che se nell'immaginario collettivo si lega principalmente alla storia del *Proceso de reorganización nacional argentino*, ha giocato anche in Brasile un ruolo determinante nelle politiche del terrore dittatoriale, e le cui ripercussioni continuano ad agire nel presente. Le dimensioni del fenomeno del *desaparecimento* in Brasile sono state più volte riconsiderate attraverso il lavoro di ricerca della Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos, che nel 2009 ha ripubblicato il «Dossiê ditadura: mortos e desaparecidos políticos no Brasil», nel quale constano 237 morti e 159 *desaparecidos*¹⁰⁹. Come fa notare J. Almeida Teles¹¹⁰, la pratica del *desaparecimento*, che in Brasile ha inizio già nel 1964, per poi sistematizzarsi a partire dal '73, implica l'assenza di informazioni riguardo alla localizzazione del corpo e alle circostanze della morte dello scomparso, «dificultando a inscrição dessa experiência na memória e o trabalho de luto tão necessários ao prosseguimento da vida». L'essenza stessa di questa pratica, seguendo l'analisi di C. Silveira-Bauer, è quella di dar luogo a una condizione che «nunca se concretiza

¹⁰⁹ C. Silveira-Bauer precisa che «No exterior, há 30 casos, incluindo os que se suicidaram em consequência da tortura ou sofreram algum tipo de acidente. Não constam nestes números os camponeses que morreram em conflitos pela terra, que variam entre 1.188 a 1.781 no período de 1964 a 1986. Também não estão incluídas as mortes ocasionadas pelo Esquadrão da Morte», in *Ivi*, Silveira-Bauer, 2011, p. 150.

¹¹⁰ *Ivi*, Almeida Teles, p. 154.

como vida ou morte», per questo motivo il *desaparecimento* si configura come un «crime contínuo», le cui conseguenze «são responsáveis por uma impressão de que o passado sobre essas ditaduras é um passado que não passa – pelas dificuldades de elaboração, representação e simbolização –, de que existe “alguma coisa do passado que ficou em suspenso”, ou, ainda, de que o presente encontra-se *saturado* do passado»¹¹¹. Per quanto riguarda il caso brasiliano, inoltre, le lacune nella costruzione di solide politiche della memoria, hanno fatto in modo che, già a partire dalla promulgazione della Lei 9.140, il trauma legato alla violenza *desaparecedora* fosse relegato all’ambito privato delle famiglie degli scomparsi, evitando così che lo Stato si facesse carico delle sue conseguenze sul piano di una memoria e di una giustizia collettive. Il romanzo di B. Kucinski lavora narrativamente sulle lacune che il *desaparecimento* lascia nella vita dei familiari e, in senso più ampio, nella vita della nazione, inserendosi apertamente nel dibattito sulle politiche di silenziamento e oblio che hanno portato, in Brasile, alla sostanziale privatizzazione degli specifici traumi che questo tipo di violenza comporta.

Il romanzo di B. Bracher, *Não Falei*, porta invece alla luce un altro macro-tema che si lega alla realtà della violenza dittatoriale propria dei regimi militari latinoamericani, la questione della sopravvivenza alle sessioni di tortura, problematizzando la condizione del sopravvissuto sia nella sua relazione con la possibilità di rendere testimonianza del trauma subito, sia nella sua battaglia con il peso del sospetto della delazione. Dal punto di vista storico e concettuale, il testo di Bracher mette in dialogo l’esperienza brasiliana con il filone delle riflessioni che l’avvento dell’«era del testimone» ha imposto intorno alla testimonianza del trauma a partire dallo spartiacque traumatico del Novecento, quello della Seconda Guerra Mondiale e degli orrori del nazismo. In *Não falei*, il protagonista-narratore fa i conti, a più di trent’anni di distanza, con le reticenze legate alla rimemorazione della violenza subita durante la prigionia, mettendo a nudo uno dei paradossi fondanti della testimonianza, quello di trovarsi schiacciata fra la necessità del racconto (*the imperative to tell*) e la sua intrinseca impossibilità (*the impossibility of telling*)¹¹². Nel contesto brasiliano, però, questo compito si complica ulteriormente, confrontandosi con quel *deficit* testimoniale che differenzia il Brasile dai paesi vicini che hanno vissuto esperienze analoghe nel corso delle ultime dittature e negli anni a seguire. Lo statuto di «país *sui generis*» che il Brasile assume nella collettivizzazione della memoria e nelle politiche che caratterizzano la sua giustizia di transizione aggiunge un elemento di complessità alla questione della testimonianza. M. Seligmann-Silva segnala che il carattere di continuità che ha caratterizzato la transizione e il periodo post-dittatoriale, insieme alla mancanza di attenzione per la memoria della dittatura

¹¹¹ Ivi, Silveira-Bauer, 2011, p. 41.

¹¹² D. Laub, «An event without a witness: truth, testimony and survival», in Laub D.; Felman S., *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York, Routledge, 1992, pp. 78-79.

nell'ambito della sfera pubblica e dei mezzi di informazione hanno fatto in modo che in Brasile non potesse compiersi quella «passagem pelo testemunho» così fondamentale «tanto para indivíduos que vivenciaram experiências-limite, como para sociedades pós-ditadura»¹¹³. A differenza dei paesi vicini, «não temos o testemunho como *testis*, ou seja, o testemunho jurídico, nem o testemunho como *superstes*, o testemunho como a fala de um sobrevivente que não consegue dar forma à sua experiência única. Nossos testemunhos estão sufocados pelas amarras de uma “política do esquecimento” que não conseguimos até agora desmontar»¹¹⁴. Nonostante gli sforzi delle organizzazioni che si battono per ottenere memoria, verità e giustizia, M. Seligmann-Silva diagnostica la vittoria del regime sulle proprie vittime, una vittoria che si dà attraverso le odierne politiche di silenziamento e di oblio che sono state in grado di plasmare una società che interpreta tali lotte come pericolosi strumenti per attentare alla pacificazione sociale. Questo meccanismo annullerebbe il senso stesso della testimonianza, facendo venire meno i presupposti per il suo sussistere (e qui Seligmann-Silva si riferisce a Lyotard), ovvero il destinatario al quale essa si dirige e che le conferisce valore e significato¹¹⁵. Di pari passo, tanto all'interno dell'ambito giuridico, come in quello letterario, M. Seligmann-Silva riconosce una mancanza che riguarda la produzione di una “letteratura di testimonianza” del tutto minoritaria se confrontata con quella argentina o cilena, mancanza che risiede soprattutto nell'insufficienza della sua ricezione: «Mesmo ocorrendo a publicação, estes testemunhos não se tornam públicos, no sentido de que não entram na esfera pública. Sem um ouvido, não se dá o testemunho. Testemunhar é um ato que ocorre no presente. Nosso presente ainda não se abriu para estes testemunhos»¹¹⁶. La mancata ricezione, tuttavia, non corrisponde a una prescindibilità della testimonianza, anzi, essa rimane un imprescindibile strumento di azione nel presente, in vista della possibile costruzione di scenari politici diversi: «o testemunho tanto artístico/literário como o jurídico pode servir para se fazer um novo espaço político para além dos traumas que serviram tanto para esfacelar a sociedade como para construir novos laços políticos»¹¹⁷.

In questo quadro, un romanzo come *Não falei* assume quindi una particolare rilevanza, poiché, *fictionalizando* i problemi insiti nella testimonianza, si inserisce nel precario paesaggio mnemonico brasiliano come tassello di un dibattito tutto in divenire, all'interno del quale la testimonianza delle vittime che il testo porta alla luce si scontra con le avverse condizioni politiche, conferendo al testo letterario un forte carattere di urgenza. Se tale urgenza è una delle cifre di quella letteratura che Shoshana Felman, riferendosi ad Albert Camus, chiama «literature of

¹¹³ *Ivi*, Seligmann-Silva, «O local do testemunho», p. 12.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 14.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 16.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 15.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 12.

testimony»¹¹⁸, segnalandone il carattere di impegno, di «performative commitment», in questo caso, come nel caso di *K. Relato de uma busca*, possiamo pensare di trovarci di fronte a testi che agiscono performativamente in un panorama in cui la letteratura non solo si assume il compito di assimilare il trauma collettivo («attempt to assimilate the massive trauma»¹¹⁹), ma lo fa in aperta opposizione alle politiche di obliterazione che prevalgono nella società a loro contemporanea. Questi testi possono essere pensati quindi nel loro carattere performativo e attivo, perché rispondono attivamente ai processi amnesici che ancora caratterizzano il panorama brasiliano: il romanzo di B. Kucinski denunciando, anche apertamente, l'«Alzheimer» nazionale che relega l'elaborazione del trauma allo spazio familiare; quello di B. Bracher restituendo, all'interno della finzione, i paradossi che la testimonianza del trauma pone.

Un ulteriore elemento che mostra la complessità con cui i due romanzi scandagliano la questione della memoria traumatica è il fatto che tale performatività del testo non sia soltanto “agita” – su un piano esterno –, ma che essa venga anche “tematizzata” sul piano interno della narrazione. È infatti possibile rintracciare in entrambi i romanzi una metariflessione sulla valenza della scrittura e sul linguaggio, osservati nel momento in cui la testimonianza degli eventi traumatici li mette alla prova. Così, in *K. Relato de uma busca*, B. Kucinski non solo attua – nella concreta azione di dar vita al suo romanzo – ma mette anche in scena l'aporia della rappresentazione che il trauma porta con sé, presentando un protagonista che lotta con la propria lingua, l'yiddish, e con la propria forma espressiva d'elezione, la letteratura, nel momento in cui deve restituire la storia della figlia *desaparecida*. B. Kucinski, inoltre, rende esplicito, nel prologo al romanzo, il problema del conflitto tra verità e finzione della testimonianza, indicando di aver trovato nell'invenzione, nella letteratura, lo spazio di dicibilità di esperienze traumatiche che appartengono alla sfera del reale.

In modo analogo, B. Bracher, se sul piano più esteriore sperimenta letterariamente la trasposizione sulla pagina del trauma dei sopravvissuti alle torture, sul piano interno al testo elabora un narratore che si trova in costante conflitto con la lingua, con lo sforzo di vocalizzazione delle memorie del proprio passato, con quello che si potrebbe definire il “trauma di verbalizzare il trauma”. All'interno di entrambi i romanzi, inoltre, la tematizzazione della scrittura e del libro assumono una valenza specifica in relazione all'elaborazione del lutto, intesa qui come carattere problematico essenziale tanto per la specificità della pratica del *desaparecimento*, in cui la negazione del corpo ne fa la modalità di privazione del lutto per eccellenza, quanto per la lontananza ribadita dall'assenza di una lapide di chi è morto durante l'esilio, come nel caso di

¹¹⁸ S. Felman, «Camus' *The plague*, or a monument to witnessing», in Laub D.; Felman S., *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York, Routledge, 1992, p. 114.

¹¹⁹ *Ibidem*.

Eliana in *Não falei*. I parallelismi tra il libro e la lapide, in B. Kucinski, e tra il cimitero e la biblioteca, in B. Bracher, possono essere analizzati come l'individuazione, nell'oggetto-libro, di un dispositivo di elaborazione del lutto, idea che trova corrispondenze tanto sul piano interno alla narrazione quanto sul quello esterno, ossia nel carattere performativo che i due romanzi assumono.

Per quanto riguarda, infine, l'analisi della struttura narrativa, trovandoci di fronte a due testi che, seppur in diversa misura, si confrontano con la testimonianza del trauma, con la sua rappresentazione e con la problematizzazione della sua dicibilità (tanto in azione come nella tematizzazione), può funzionare come guida quanto afferma Jaime Ginzburg a proposito della letteratura che si confronta con la violenza:

Para a pesquisa literária, é necessário o desafio de verificar como, nas formas literárias, encontramos lapsos, descontinuidades, contradições, subversões de convenções, rupturas com gêneros tradicionais, questionamentos a respeito da capacidade comunicativa e expressiva da literatura. Devemos redobrar a atenção sobre esses elementos quando interessam não com fim em si mesmos, como experimentos formais, mas quando associados a temas que, direta ou indiretamente, digam respeito ao impacto brutal da violência social.¹²⁰

Nei due romanzi, infatti, sia la scansione dei capitoli, sia la polifonia delle voci che compongono il testo possono essere interpretate come manifestazioni del carattere intrinseco della rappresentazione del trauma che, nella sua classica accezione freudiana, risiede, nello specifico, nella sua impossibilità di assimilazione. Per seguire l'analisi dell'interpretazione freudiana del trauma proposta da M. Seligmann-Silva, il trauma può essere inteso come «una ferida na memória», «um evento transbordante», intrinsecamente legato a uno shock, che si configura come «um distúrbio de memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção»¹²¹. Questo carattere inassimilabile dell'esperienza traumatica è una base fondamentale per analizzare le specificità della costruzione di una narrativa che tenta di darne conto, una narrazione che spesso, come segnalava J. Ginzburg, trova nella frammentarietà e nella discontinuità le tecniche per avvicinarsi alla rappresentazione di un'esperienza di per sé lacunosa e sfuggente. In *K. Relato de uma busca* e in *Não falei*, è possibile riconoscere questa tendenza, tanto nell'organizzazione del racconto, quanto nella presenza insistente di “testi altri” (lettere, documenti, verbali, citazioni letterarie, testi letterari scritti dai personaggi stessi, ma anche fotografie e immagini), che possono essere interpretati come segnali di una memoria frammentaria nella sua essenza e nella sua rappresentabilità.

Entrambi i romanzi mostrano la complessità con cui la narrazione si misura con il paesaggio mnemonico brasiliano attuale, sia tematizzando istanze specifiche legate all'esperienza

¹²⁰ J. Ginzburg, «Autoritarismo e literatura: a história como trauma», in *Vidya*, n. 19.33, 2015, p. 50.

¹²¹ M. Seligmann-Silva, «A história como trauma», in Nestrowski A.; Seligmann-Silva M., *Catástrofe e representação*, São Paulo, Escuta, 2000, pp. 84-85.

dittatoriale, come il *desaparecimento* e le conseguenze della prigionia e della tortura, sia agendo attivamente all'interno del processo di costruzione della memoria stessa. I problemi con cui i due romanzi si confrontano, e il panorama politico, sociale in cui si inseriscono, possono essere pensati come essenzialmente traumatici, tanto in relazione al passato, così come nel presente, contrassegnato da battaglie mnemoniche e processi di silenziamento e obliterazione. Al centro della nostra analisi si pone dunque il concetto di trauma, nelle specifiche modalità in cui esso si manifesta nel contesto del Brasile dittatoriale e post-dittatoriale, con l'obiettivo di mostrare le peculiarità del suo trattamento letterario all'interno del nostro *corpus*.

Nell'ampio lavoro svolto da M. Seligmann-Silva intorno al concetto di trauma, sia nella sua applicazione al panorama storico-sociale brasiliano sia nella sua relazione con la rappresentazione in senso ampio, troviamo indicazioni importanti per tracciare i contorni di questa traumaticità di fondo. M. Seligmann-Silva osserva come, di pari passo con la crisi filosofica della nozione di verità e con gli eventi storici che hanno segnato il Novecento, il concetto di trauma si sia imposto come una delle più fertili chiavi di lettura per l'analisi del presente, proprio in virtù della sua capacità di mettere in discussione «as fronteiras entre o sujeito e o seu mundo» e di destabilizzare qualunque «noção simplista de “realidade”»¹²². Questa capacità trova le sue più profonde ripercussioni nel campo della rappresentazione proprio in virtù dei problemi che l'evento traumatico presenta, a causa della sua fondamentale irriducibilità. In effetti, nel suo lavoro su trauma, narrazione e storia, Cathy Caruth, ricorda che, nella sua accezione più comune,

trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena. Traumatic experience, beyond the psychological dimension of suffering it involves, suggests a certain paradox: that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it; that immediacy, paradoxically, may take the form of belatedness. The repetitions of the traumatic event – which remain unavailable to consciousness but intrude repeatedly on sight – thus suggest a larger relation to the event that extends beyond what can simply be seen or what can be known, and is inextricably tied up with the belatedness and incomprehensibility that remain at the heart of this repetitive seeing.¹²³

Il trauma, come conseguenza di un episodio violento, si contraddistingue quindi per il suo carattere di inconoscibilità, presentandosi come un'esperienza che non può essere assunta nella sua totalità; questa impossibilità di una comprensione piena si traduce, da un lato, nel continuo ripresentarsi della scena traumatica, mentre, in senso più ampio, si collega alla decostruzione di una visione positiva della realtà e della storia.

¹²² M. Seligmann-Silva, «A era do trauma» in *Revista Cult*, n. 205, 2015, pp. 46, 47.

¹²³ C. Caruth, *Unclaimed experience. Trauma, narrative, and history*, The Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 91, 92.

La riflessione che M. Seligmann-Silva sviluppa in «A era do trauma»¹²⁴ si rifà alle seminali definizioni di Sigmund Freud sulla nozione psicanalitica di trauma, e qui in particolare al suo *Mosè e il monoteismo*, in cui il trauma è presentato come esperienza che conduce a meccanismi di «fissazione» e di «coazione a ripetere». Come spiega M. Seligmann-Silva, le esperienze traumatiche «inscrevem-se com os traços ambíguos com que Freud pensa a inscrição psíquica, ou seja, são algo ao mesmo tempo marcante e que se torna “esquecido”, latente – latejante». La condizione necessaria per il superamento dello stato traumatico è la possibilità che, attraverso il lavoro psicanalitico, esso sia reso leggibile: «Freud estabelece uma distinção fundamental entre os que ficam presos ao círculo do eterno retorno da repetição da cena traumática e os que tentam inscrever essa cena, elaborá-la»¹²⁵.

Queste osservazioni sono fondamentali per analizzare il caso brasiliano, sia per quanto riguarda gli elementi traumatici che ne hanno caratterizzato la storia, sia per descrivere la specificità dell’elaborazione – della parziale o mancata elaborazione – che tali elementi hanno ricevuto e ricevono sul piano sociale, politico e culturale. In particolare, il carattere della «coazione a ripetere» assume un ruolo chiave nella comprensione del contesto brasiliano pensato nei termini di un contesto fondamentalmente traumatico. Se Renato Janine Ribeiro afferma che il Brasile può essere definito nel suo complesso un «país traumatizado», è perché la sua è una storia segnata *in primis* da una violenza di fondo – quella della colonia e della schiavitù, che ne hanno contrassegnato la nascita – e poi da una violenza contemporanea – quella delle fasi dittatoriali del XX secolo –. Ma la complessità traumatica di queste ferite risiede soprattutto nel fatto che esse non sono mai state pienamente elaborate e risolte: «Nosso problema não é apenas que cenas primitivas como estas se tenham produzido, e reiterado, ao longo de nossa historia; é que elas nunca tenham sido realmente elaboradas e extirpadas de nosso caráter. Daí que se repitam, compulsivamente, ainda hoje»¹²⁶. Ci troviamo quindi di fronte a un contesto in cui le ferite presenti nel tessuto sociale non trovano una risoluzione collettiva, e al cui interno prevalgono i caratteri della continuità e della «coazione a ripetere» della scena traumatica piuttosto che il suo superamento. A partire da questo presupposto, nel considerare le condizioni traumatiche connesse al regime avviato con il golpe del 1964, bisogna contemplare due aspetti che si trovano in connessione fra loro: da un lato possiamo pensare alla violenza dittatoriale – la repressione, la censura, l’annichilimento degli avversari politici, le pratiche della sparizione forzata, della prigionia e della tortura – come fenomeno che costituisce un evento traumatico in sé e per sé;

¹²⁴ M. Seligmann-Silva, 2015, p. 50.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ R. Janine Ribeiro, «A dor e a injustiça», in Costa J. R., *Razões públicas, emoções privadas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 11.

dall'altro pare necessario inquadrare le politiche di silenziamento e oblio che hanno caratterizzato la transizione e gli anni del ritorno alla democrazia – la Lei de Anistia, la Lei dos Desaparecidos, la politica della pacificazione – come elementi che non permettono una risoluzione del passato traumatico, ma che ne perpetrano il portato violento, favorendo l'innescarsi di quel meccanismo di rimozione e reiterazione che è specifico del trauma.

A questo si aggiunge un ulteriore elemento di complessità, che costituisce un importante ostacolo al superamento delle ferite legate alla violenza dittatoriale in Brasile, e cioè la mancata percezione del trauma dittatoriale come trauma collettivo. Un fenomeno che, come spiega diffusamente C. Silveira-Bauer¹²⁷, si deve in particolar modo alle politiche di deresponsabilizzazione della società, di demonizzazione delle parti in conflitto e di vittimizzazione dei prigionieri, dei morti, dei *desaparecidos* e dei loro familiari, messe in atto dallo Stato durante e dopo la transizione. Il discorso ufficiale teso a individuare nei militari da un lato e nei militanti dall'altro “i due demoni” responsabili in pari grado della repressione e della violenza, e le politiche di riparazione che attraverso il risarcimento economico si rivolgono ai singoli individui o famiglie intesi come *sujeitos-vítimas*, portano con sé una deresponsabilizzazione della società, che ne emerge come soggetto estraneo, né tacciabile di colpe né tantomeno meritevole di politiche “restitutive” in termini discorsivi o materiali. Si tratta di un meccanismo che si ripercuote sui singoli componenti della società (come i familiari dei morti e dei *desaparecidos* politici), obbligandoli «a conviverem com esse passado traumático como se fosse algo unicamente privado, e não um fenômeno coletivo, configurando um processo de “privatização da memória”»¹²⁸. Questi elementi indicano l'incapacità complessiva della società brasiliana di portare a compimento, sul piano collettivo, strategie di superamento del passato traumatico, ed esemplificano, una volta di più, le modalità in cui in Brasile i traumi del passato si prolungano nella nostra contemporaneità.

Per tornare alla riflessione di M. Seligmann-Silva sulla definizione freudiana del trauma in *Mosè e il monoteismo* e in *Totem e tabù*, ciò che essa mette in luce è l'idea di Freud di un'eredità transgenerazionale del trauma, «a teoria segundo a qual a cultura teria se iniciado com o assassinato do pai da horda primeira», e di una ripetizione del fatto traumatico nella storia degli ebrei e più ampiamente nelle tragedie storiche «de cunho marcadamente sacrificial», un'idea che conduce a pensare la cultura come entità «marcada pelo ciclo das catástrofes». In questo spostamento del concetto di trauma sul piano storico è possibile ritrovare i meccanismi della reiterazione, della rimozione e della latenza che si manifestano nel conflitto fra «esquecimento e tentativa de inscrição». Dal punto di vista dell'elaborazione letteraria del trauma, questo passaggio

¹²⁷ *Ivi*, Silveira-Bauer, 2011, p. 199.

¹²⁸ *Ibidem*.

è molto rilevante, perché M. Seligmann-Silva riscontra come, da queste premesse, il compito di tale iscrizione del trauma sia affidato all'umanità attraverso la costruzione di una narrazione, in un processo che conferisce un ruolo chiave alla testimonianza: «a psicanálise formula à humanidade a tarefa dessa inscrição. Trata-se de uma ética da escuta e da construção de narrativas. Esse processo abriu a consciência para a tarefa do testemunho, com todas as aporias que essa tarefa implica»¹²⁹. Questo ruolo privilegiato della testimonianza nella registrazione e nella narrazione del fatto traumatico va di pari passo con la percezione della storia e della cultura intese come traumi, laddove non sono più validi parametri di universalità o di riconducibilità degli eventi ai criteri di ordinamento dell'archivio: «o historiador tradicional recusa a qualidade de fato ao evento traumático, justamente porque este se recusa e resiste à universalização»¹³⁰. All'incapacità della storiografia di contenere il trauma entro i limiti di un ordine schematico e gerarchico come quello proprio della logica (genocida, segnala M. Seligmann-Silva) dell'archivio, la testimonianza risponde andando «à contrapelo da tradição da historiografia como arquivamento do passado». Il carattere della testimonianza sarebbe proprio quello di assumere la visione traumatica della storia, e di muoversi in controtendenza con una legge di archiviazione che è anche «lei do esquecimento da violência».

In quest'ottica, lo studio della letteratura che si confronta con il trauma, nella sua relazione con la testimonianza e la narrazione, trova nello spartiacque rappresentato della Seconda Guerra Mondiale e dallo sterminio nazista il suo paradigma fondamentale. L'avvento dell'era del testimone, così come lo descrive Annette Wieviorka¹³¹, affonda le sue radici proprio nell'urgenza della testimonianza dei sopravvissuti all'eccidio nazista, la cui parola viene liberata a partire dagli anni del processo Eichmann (1961-62), trasformando il ruolo dei sopravvissuti in quello di testimoni. Secondo A. Wieviorka, si tratta dell'attribuzione di un ruolo che non si gioca più sul piano individuale, ma su quello sociale, e che risponde a un cambiamento radicale nella società, che è ora attraversata da un nuovo imperativo comune, quello della memoria. A partire da questo scarto fondamentale, il tema della memoria e della testimonianza si sono imposti come elementi imprescindibili per la comprensione non solo della società che si è delineata a partire dalla fine del secondo conflitto mondiale, ma anche di tutti quei contesti in cui la violenza dei regimi totalitari, gli stermini e i genocidi di massa hanno segnato con profonde ferite il tessuto storico e sociale. Come ricordano S. Felman e D. Laub nell'introduzione al loro volume *Testimony: crisis of witnessing in literature, psycho-analysis and history*, la questione del testimone e della testimonianza possono funzionare come

¹²⁹ *Ivi*, Seligmann-Silva, p. 51.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Cfr., A. Wieviorka, *L'era del testimone*, Milano, Cortina, 1999.

conceptual prisms through which we attempt to apprehend [...] the ways in which our cultural frames of reference and our preexisting categories which delimit and determine our perception of reality have failed, essentially, both to contain, and to account for, the scale of what happened in contemporary history.¹³²

A partire da questa prospettiva, la riflessione di S. Felman sulla relazione tra narrazione e storia, che muove dall'interrogativo su quale sia stato l'impatto dell'Olocausto, o della "storia come olocausto" («history as holocaust») su questa relazione, è di fondamentale importanza per stabilire il nesso fra trauma, testimonianza e letteratura. La svolta individuata da S. Felman risiede proprio nel fatto che l'inconoscibilità storica che riguarda l'Olocausto – e dunque l'irriducibilità della storia in quanto trauma – implica una nuova forma di narrazione, che è la forma della testimonianza. Questa modalità della letteratura è quella che S. Felman riconosce in Albert Camus, nel suo romanzo *La peste*, in cui trova un esempio di come «traditional relationship of narrative to history have changed through the historical necessity of involving literature in action, of creating a new form of *narrative as testimony* not merely to record, but to rethink literary witness to the Holocaust»¹³³. Se la storia in quanto trauma resiste alla classificazione e all'archiviazione che sono proprie della storiografia, allora la sua narrazione non trova altro luogo se non nella testimonianza, una testimonianza che, come spiega S. Felman riferendosi a Camus, «can not be simply referential but, to be truly historical, must be *literary*»¹³⁴.

La letteratura al tempo dell'era del testimone, sottostando all'imperativo della memoria e offrendosi come campo privilegiato in cui il trauma può essere, se non risolto, quantomeno parzialmente iscritto, assume un carattere di urgenza – «not an art of leisure but an art of urgency» – e può essere intesa come letteratura in azione, nella quale «writing task (and reading task) is to confront the horror of its own destructiveness, to attest to the unthinkable disaster of culture's breakdown, and to attempt to assimilate the massive trauma»¹³⁵.

Se pensato in questi termini, il ruolo della scrittura del trauma dittatoriale nel romanzo brasiliano contemporaneo non solo si riveste del carattere della testimonianza, ma sembra assumere un ruolo attivo e performativo nell'ambito delle battaglie mnemoniche e dei processi di costruzione e di silenziamento delle memorie che riguardano i traumi collettivi legati alla dittatura. La proposta di analizzare *K. Relato de uma busca e Não falei* come narr(azioni) del trauma dittatoriale brasiliano, è volta a metterne in luce la performatività, intesa come molteplice funzione attiva del testo. Due sono le azioni su cui l'analisi intende portare l'attenzione: nel caso del romanzo di B. Kucinski, l'obiettivo è quello di pensare e analizzare il testo come gesto restitutivo,

¹³² *Ivi*, Laub e Felman, p. XV.

¹³³ *Ivi*, Felman, p. 95.

¹³⁴ *Ivi*, p. 108.

¹³⁵ *Ivi*, p. 114.

ossia come possibilità di ricostituzione, benché parziale, di una memoria traumatica che affonda le radici nella catastrofe della sparizione forzata; nel caso di B. Bracher, invece, l'analisi si propone di riconoscere nel romanzo un atto di vocalizzazione, pensata come capacità di problematizzare il silenzio legato alla condizione del sopravvissuto e di vocalizzarlo, attraverso la narrazione e la vasta indagine delle reticenze che questo ritorno alla parola comporta.

Nel capitolo II, l'analisi si concentrerà dunque sul romanzo di B. Kucinski nell'ottica di una "poetica restitutiva", sulla scia dell'interpretazione suggerita da Roberto Vecchi, pensando *K. Relato de uma busca* come il primo tentativo di inscrivere letterariamente la storia silenziata della sparizione forzata in Brasile, attraverso una denuncia esplicita dei suoi meccanismi e attraverso la loro narrativizzazione per mezzo della figura del protagonista, K. Ci soffermeremo sulla capacità del romanzo di "restituire" il paradossale statuto ontologico del *desaparecido* e allo stesso tempo tutta la complessità dell'esperienza dei familiari delle vittime del *desaparecimento*, di cui K. è rappresentazione. Analizzeremo dunque la sua figura, a partire dall'eredità inversa di cui il protagonista si fa portatore, nella sua condizione di sopravvissuto, a cui è consegnato il dovere della trasmissione della testimonianza della vicenda della figlia sequestrata e uccisa dal regime. Ci soffermeremo infine sulla questione dell'impossibilità del lutto, tematizzata in *K. Relato de uma busca* attraverso la problematizzazione dell'assenza della lapide come luogo di un possibile "lavoro del lutto" e il suo tentativo di trasferimento nello spazio del testo.

Nel capitolo III, proporrò l'analisi del romanzo di B. Bracher nella chiave di un gesto narrativo teso a restituire la voce ai sopravvissuti al carcere e alla tortura nello specifico panorama della memoria collettiva del periodo dittatoriale brasiliano, caratterizzato da un silenziamento di fondo. Analizzeremo quindi il trattamento letterario del tema della sopravvivenza come condizione legata, nel caso della militanza politica, a forme di colpevolizzazione e auto-colpevolizzazione in cui il silenzio assume una duplice valenza: quella legata alla resistenza alla tortura e quella, successiva, legata alla reticenza al racconto. Ci soffermeremo poi sulle modalità in cui B. Bracher traspone nel testo letterario tali reticenze, in una riflessione metalinguistica che passa attraverso la decostruzione e la ricomposizione del linguaggio.

Nel capitolo IV tratteremo infine delle specifiche modalità di frammentazione letteraria che i due romanzi presentano in quanto espressione di una memoria traumatica, soffermandoci *in primis* sulle metariflessioni, contenute in entrambi i testi, sulla dicibilità del trauma e sulla precaria possibilità della sua iscrizione letteraria, per poi osservare come la struttura stessa dei romanzi presenti una forma fortemente discontinua e frammentata, costruendosi per mezzo di voci "altre", e di "altri" testi, letterari, testimoniali, immagini, lasciandosi interpretare quindi nella chiave della natura composita e plurivoca della testimonianza.

Capitolo II. Restituire: *K. Relato de uma busca*, di Bernardo Kucinski

II. 1 La restituzione (im)possibile: un'ipotesi di partenza

Pensare a un romanzo come *K. Relato de uma busca* in termini performativi, cercando di individuare il gesto, l'azione, che esso compie in quanto narrazione nel panorama culturale e politico traumatico in cui si inserisce, sembra possibile attraverso l'impiego di un concetto guida che pare accogliere molte delle linee tematiche su cui il romanzo si muove, nonché aiutare a comprendere il suo ruolo complessivo come oggetto culturale. La prospettiva che intendiamo adottare per orientare l'analisi del testo è quella che vede nel gesto letterario presente in *K. Relato de uma busca* un tentativo di «restituzione», ipotesi avanzata da Roberto Vecchi sia nella lettura di questo romanzo sia nella disamina di altri testi di carattere post-coloniale¹.

Quello della restituzione, come spiega R. Vecchi, può essere inteso come «un atto complesso, dal momento che interseca diversi saperi (diritto, psicanalisi, critica letteraria e culturale, filosofia politica, tra gli altri)», ma trova la sua origine in uno specifico istituto del diritto romano, quello della *restitutio ad integrum* (o *restitutio in integrum*), e cioè, letteralmente, la «restituzione nelle condizioni primitive»². Il suo scopo giuridico originario è quello di ristabilire le condizioni primitive di uno «*status quo ante* modificato in modo illegittimo». Tuttavia – ed è ciò che qui più ci interessa – la sua applicabilità al contesto narrativo è data soprattutto, secondo R. Vecchi, dal «collasso» di tale nozione giuridica, che «viene proiettata sul piano della impossibilità o, si potrebbe anche dire, delle possibilità esclusivamente fantasmatiche»³. Analizzare *K. Relato de uma busca* nei termini di un gesto restitutivo deve infatti tenere ben presente quale sia lo *status quo ante* con il quale il testo si confronta, per mettere in luce il carattere contraddittorio e possibilmente sempre incompleto della sua restituzione integrale.

Se consideriamo la catastrofe della sparizione forzata e il trauma familiare e collettivo che essa rappresenta come il fulcro narrativo del romanzo, ci troviamo di fronte a un testo che si confronta con una “modificazione illegittima”, quella della violenza *desaparecedora*, che assume il carattere della totale irreparabilità. Una misura di tale impossibilità della restituzione, su un piano ancora eminentemente giuridico, come riporta R. Vecchi, è quella che possiamo leggere nel

¹ R. Vecchi, «Desaparição política e ditadura militar no Brasil: a literatura como ato de restituição», <http://www.unicv.edu.cv/images/ail/70Vecchi.pdf> (10 ottobre 2017); R. Vecchi, «Letterature postcoloniali e politiche di restituzione: la narrativa di João Paulo Borges Coelho», in *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, n. 2, 2012, pp. 19-24.

² <http://www.treccani.it/vocabolario/restitutio-in-integrum>

³ *Ivi*, Vecchi, 2012, p. 22.

testo della sentenza della Corte Interamericana dei Diritti Umani sul caso 11.552 «Julia Gomes Lund e outros (Guerrilha do Araguaia)», relativa al ricorso presentato dai familiari delle settanta vittime di «detenção arbitrária, tortura e desaparecimento» nel contesto della repressione della resistenza dei guerriglieri nella zona di Araguaia. Il testo della sentenza mette in luce come «A reparação do dano ocasionada pela infração de uma obrigação internacional requer, sempre que seja possível, a plena restituição (*restitutio in integrum*), a qual consiste no restabelecimento da situação anterior à violação» (articolo 228). Ma specifica anche che «Em atenção ao tempo transcorrido, assim como à natureza e magnitude dos danos ocasionados, a Comissão considera, no presente caso, que não é possível que haja uma restituição plena» (articolo 244). In primo luogo, quindi, l'impossibilità della restituzione integrale è data, sul piano giuridico, dall'entità del crimine commesso e dalla distanza di tempo intercorsa fra la sua perpetrazione e il momento della sentenza, emessa nel 2009. Tuttavia, le implicazioni del dispositivo della sparizione forzata rispetto alla (im)possibilità della restituzione integrale sono più profonde: già nella sentenza si legge che, a costituire parte della natura del danno è anche il fatto che «as autoridades não hajam sido capazes de descobrir a verdade sobre violações de direitos humanos de tamanha gravidade», generando «intensos sofrimentos e angústia para os familiares, assim como sensações de insegurança, frustração e impotência, o que [...] foi agravado pela falta de acesso à informação sobre os acontecimentos» (articolo 239).

Uno degli aspetti più rilevanti tra quelli che contribuiscono a rendere impossibile il pieno ristabilirsi della situazione anteriore sul piano giuridico è dunque quello determinato dalle politiche di silenziamento e oblio messe in atto dallo Stato rispetto al crimine del *desaparecimento*. Questo elemento si somma però alla specificità intrinseca del trauma rappresentato dalla sparizione forzata che, nelle parole di R. Vecchi, si configura come una violenza di tipo epistemologico, fondata «sobre a destruição dos pressupostos da sua própria possibilidade de ser pensado»⁴. Il *desaparecido* infatti, come analizzeremo, si caratterizza per il fondamentale paradosso che ne delinea l'essenza, quello di un'entità che è al tempo stesso presente e assente, un paradosso che sfugge alla comprensione razionale e che porta con sé il carattere dell'irrisolubilità del trauma: «o problema enfrentado com os desaparecidos é que eles permanecem como um grito sem fim, uma negação do luto, limitando a ação à dor da procura e à recusa da morte»⁵.

Tale paradosso, unito al carattere irrisolubile del crimine della sparizione forzata, che si perpetra nel tempo come un crimine continuo, determina l'impossibilità della restituzione integrale dello *status quo ante* sul piano giuridico e mina le possibilità di ricomposizione del trauma sul

⁴ Cfr., Ivi, Vecchi, «Desaparição política e ditadura militar...».

⁵ E. Teles, «Políticas do silêncio e interditos da memória na transição do consenso», in Ivi, *Desarquivando a ditadura...*, p. 585.

piano personale e sociale. Su questo punto, il concetto di restituzione (im)possibile viene di fatto a intersecarsi con il problema del trauma e della sua rappresentabilità, in quanto le dimensioni dell'evento storico sono tali da mettere a repentaglio, da un lato, la possibilità della sua comprensione e dicibilità, e, dall'altro, la restituzione della situazione di partenza. È rilevante, a questo proposito, ciò che fa notare R. Vecchi descrivendo l'istituto romano della *restitutio*:

essa appartiene peraltro ai poteri straordinari del *Praetor* che poteva esercitarlo anche in nome di assenti, minori o incapaci. Come in un certo senso, si potrebbe osservare, faceva, nella stessa tradizione, l'*auctor*, che in altri contesti contribuisce a ripensare, come fa Giorgio Agamben, alla aporia del testimone.⁶

Questo elemento sembra di particolare importanza se pensiamo, da un lato, alla figura del *desaparecido* come assente, per il quale può essere intrapreso un tentativo di ricostituzione della giustizia solo da parte di terzi, e dall'altro al «paradosso di Levi» così come lo formula Giorgio Agamben nel suo studio su Auschwitz e il problema della testimonianza. Qui, G. Agamben⁷ definisce «l'intima struttura duale della testimonianza come atto di un *auctor*, come differenza e integrazione di una impossibilità e di una possibilità di dire». A partire dal paradosso posto dalla condizione di Primo Levi in quanto testimone che parla per coloro che non possono più testimoniare, Agamben sancisce la natura stessa del soggetto della testimonianza come soggetto «costitutivamente scisso», che racchiude in sé, in modo indissolubile «una impotenza» e una «potenza di dire».

L'analisi di un romanzo come *K. Relato de uma busca* permette di interpretare la narrazione nella chiave di un atto di testimonianza, nella quale è possibile rintracciare i segni della compresenza della possibilità e della impossibilità del racconto del trauma, offrendo al tempo stesso l'opportunità di metterne in evidenza un potenziale restitutivo che si esprime sul piano sia narrativo che politico. L'idea della restituzione si lega infatti a doppio filo con la questione della testimonianza, poiché, come segnala R. Vecchi, essa si associa non solo all'attività del *Praetor*, permettendo un'associazione con quella dell'*auctor*, ma anche «all'idea seminale di Geoffrey Hartman di una “poetica della restituzione”». Questa idea è tracciata da G. Hartman nella sua riflessione sulla critica letteraria contenuta in «The Philomela project»⁸, progetto che egli definisce come «the restoration of voice to mute classes of people». Qui è possibile riconoscere un nesso evidente tra l'idea di «poetica restitutiva» e le istanze proposte dagli Studi Subalterni, che a loro volta portano con sé un'importante contributo alla riflessione sulla testimonianza, pensata come veicolo di espressione della voce dell'«altro», della voce (o le voci) delle minoranze silenziate.

⁶ Ivi, Vecchi, 2012, p. 22.

⁷ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 141.

⁸ G. Hartman, «The Philomela Project», in *Minor Prophecies. The Literary Essay in the Culture Wars*, Harvard University Press, 1991, p. 169

Sono stati fondamentali per il dibattito sul “genere testimoniale”, tra molti altri, lavori come quelli di Hugo Achúgar e John Beverley, che nei primi anni Novanta affrontano il *testimonio* a partire dalle impostazioni critiche degli studi sulla subalternità, tanto indiani e anglosassoni come latinoamericani. È il caso, per esempio, dei concetti sviluppati in *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, in cui la testimonianza è analizzata come espressione degli «excluidos de la historia»; pensata come narrativa che risponde alla dinamica «entre opresores y oprimidos, clases dominantes y subordinadas, metrópolis y colonia, centro y periferia»; o ancora come modalità narrativa capace non solo di raccontare «una historia otra», ma di configurarsi alla radice come «una historia desde el Otro»⁹. Dal punto di vista dell’analisi di un romanzo come *K. Relato de una busca*, questo rimando all’interpretazione della testimonianza in chiave subalterna, può fornire uno spunto per interpretarlo come espressione letteraria che, oggi, si contrappone alle politiche di silenziamento e oblio proponendo un controdiscorso che traccia una traiettoria opposta a quella delle narrazioni ufficiali. Su questa stessa linea, pensare alla violenza *desaparecedora* come violenza epistemologica fornisce uno spunto teorico che può rivelarsi interessante se pensato in connessione con gli sviluppi della critica subalterna, postcoloniale e decoloniale latinoamericana e non solo. Un suggerimento interessante in questo senso lo dà la stessa Pilar Calveiro, che associa la capacità della testimonianza di raccogliere una molteplicità di voci alla possibilità di costruire «epistemologie non egemoniche, come quelle proposte da Boaventura de Sousa Santos sotto la denominazione di “epistemologie del Sud”»¹⁰.

Inoltre, come ricorda R. Vecchi, il concetto di restituzione ha trovato il suo terreno di approfondimento negli studi di Enrico Mario Santí e Alberto Moreiras che concentrano la loro riflessione proprio intorno al tema del latinoamericanismo. Nel loro sviluppo dell’idea di restituzione e appropriazione applicate al terreno del latinoamericanismo, uno dei nodi concettuali più significativi per lo studio di un romanzo come quello di B. Kucinski è quello della restituzione intesa come eccesso o *surplus*. Entrambi i critici muovono dalle considerazioni di G. Hartman, secondo cui la restituzione «can only restitute a lost object», un processo che nell’analisi di E. Santí viene ampliato pensando alla restituzione come pratica critica che si presenta sempre come supplementare, poiché «in compensating for a previous lack, it exceeds rather than simply restores the original. That is, we never get back what we originally lost».¹¹ E. Santí risale all’Antico Testamento per mostrare come, nella legge ebraica, la restituzione implichi sempre una forma di

⁹ J. Beverley, «Introducción»; H. Achúgar, «Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro», in *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Guatemala, Latinoamericana, 2002, pp. 18, 66.

¹⁰ P. Calveiro, «Il valore della testimonianza», in Perassi E.; Scarabelli L. (a cura di), *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Sesto S. Giovanni, Mimesis, 2017, pp. 36, 37.

¹¹ *Ivi*, Hartman, p. 89.

«surplus value». Se l'ingiustizia o il danno comportano, da un lato, uno sbilanciamento nell'equilibrio della giustizia e, dall'altro, l'individuazione di una colpa, nella legge ebraica questi due termini trovano la loro compensazione l'uno nell'espiazione e l'altro in una punizione che eccede sempre la colpa. Questa eccedenza risiede nel fatto che la restituzione «*exacts more than was originally taken*», implicando dunque un eccesso, teso a compensare simbolicamente la trasgressione. Ciò comporta, conclude E. Santí, che in questo processo, ad essere restituito sia sempre qualcosa di diverso, qualcosa di “altro”, «*restitution returns more of the same – perhaps, even something else*». Come spiega R. Vecchi,

Santí tende a valorizar as “hermenêuticas compensatórias” das perdas da restituição, discutindo quais figuras são criadas para preencher as ausências implícitas nas poéticas restitutivas e elaborando a hipótese que a restituição como prática crítica sempre é suplementar, visto que compensa lacunas anteriores, portanto excede – mais do que restaura – um original que definitivamente se perdeu e se dissolveu. O gesto crítico da restituição, deste ponto de vista, seria portanto sempre mais amplo em relação ao que se entende restituir porque, preenchendo um vazio, se investiria sempre mais força (embora, pelos ocos e faltas, a força necessária seja imensurável) ou até se modificaria o objeto.¹²

La riflessione di E. Santí si sposta poi all'ambito della filologia, intesa come pratica cui è connaturata l'idea di un «*revival and restoration*» dell'autenticità, dell'autorità e della verità del testo. Anche in questo caso, però, più che “restaurare”, l'esercizio filologico “restituisce”, nel senso che rende sempre qualcosa di più o qualcosa di diverso rispetto al testo che analizza, rispondendo alla «*surplus logic of any restitutive practice*». In questo modo, E. Santí «*problematizza come leggere un testo (o un passato) degradato e lacunoso, senza tradirlo, senza trasformarlo, attraverso il gesto della restituzione non criticamente formulata o praticata in quanto restauro, in un testo contemporaneo e irriducibilmente altro*»¹³. In modo analogo, A. Moreiras, in dialogo tanto con G. Hartman quanto con E. Santí, si riferisce alla restituzione nella sua interrelazione con il problema dell'alterità e dell'identità, postulando la sua importanza fondamentale «*as a critical opening to alterity*»: la forza “destabilizzante” della restituzione, dovuta allo scarto tra l'oggetto perso e ciò che viene restituito, si applica anche alla ricerca della comprensione dell'alterità, un processo nel quale «*the singularity of the other remains in restitutorial excess*».¹⁴ Un approccio, questo, che si interseca con le questioni problematizzate dagli Studi Subalterni, come nota ancora R. Vecchi: «*a restituição, na sua tensão com outro termo afim mas não coincidente, como é restauro (“restoration”), coloca o problema não poético mas*

¹² Cfr., *Ivi*, Vecchi, «Desaparição política e ditadura militar...».

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A. Moreiras, «Restitution and appropriation in Latinamericanism», in *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 7.1, 1995, p. 30.

político do interprete que fala “em nome de” ou de quem fala efetivamente “do ponto de vista do outro”»¹⁵.

Posto in questi termini, il concetto di restituzione, tanto nella sua dimensione giuridica quanto in quella che lo intende come pratica critica, e nella sua connessione con la riflessione sulla testimonianza letteraria, può fornire uno spazio interpretativo fertile per lo studio del romanzo di B. Kucinski. L'ipotesi di partenza per una lettura di *K. Relato de uma busca* come gesto restitutivo – o somma di gesti restitutivi – si basa dunque sulle premesse fornite da R. Vecchi, che a partire dagli strumenti teorici apportati dal dibattito sulla restituzione legge questo romanzo come «uma poética da restituição». Ciò che è importante segnalare è che non si tratta di cercare nel romanzo un processo ricompositivo totale, sia perché, come abbiamo visto, la *restitutio in integrum* non è possibile nel caso dei traumi legati alla sparizione forzata, sia perché, trattandosi di una scrittura che affronta la narrativizzazione del trauma, la sua possibilità di “ricomposizione” narrativa è destinata a rifuggire la totalità. Come avverte R. Vecchi,

Poder-se-ia pensar que pela figuração literária tal processo recompositivo ocorre. Mas assim seria um postigo, um fêtiche de algo que deixou de ser pela violência enorme que se abateu sobre ele [...] K. assim, assumindo sua função suplementar e parcial em relação a um resgate do passado, mas se trata da maior recomposição possível, se configura como uma “poética da restituição” no sentido de Geoffrey Hartman que no entanto ao deixar emergir despojos de um passado recalçado aciona um dispositivo de reparação.

L'analisi del testo si propone di rintracciare in *K. Relato de uma busca* quei meccanismi di restituzione narrativa che, pur confrontandosi con l'impossibilità della ricomposizione totale, il romanzo sembra mettere in atto. In primo luogo, appare possibile riscontrare simili meccanismi su un piano attivo, o performativo, dato dal ruolo che il romanzo assume, nel contesto politico e culturale, facendosi carico della denuncia e della trasposizione narrativa del dispositivo del *desaparecimento* e del suo silenziamento nella società brasiliana post-dittatoriale che non ne permette un'elaborazione collettiva. Al tempo stesso, all'interno del testo, si può ipotizzare la presenza di una serie di linee narrative che sembrano convergere nella direzione di una molteplicità di gesti che, a vari livelli, tentano di restituire quel «lost object», che nel nostro caso è costituito dalla persona, dal corpo, dalla memoria e dalla storia della sorella *desaparecida*. Così, i capitoli che B. Kucinski dedica a una ricostruzione letteraria, e ovviamente lacunosa e incompleta, perché immaginata, della storia della clandestinità di Ana Rosa, dell'attività politica del marito Wilson, o al loro matrimonio, possono essere analizzati come modalità di ridare – restituire – corpo agli scomparsi. Qui, fra le pieghe del narrato, il *desaparecido* esce dalla sua paradossale condizione di morto-non-morto, per essere ricordato in quanto persona, in quanto vita. Lo stesso si può ipotizzare per le pagine che ripercorrono la relazione tra Ana Rosa e il padre, nell'infanzia, e anche per i

¹⁵ Ivi, Vecchi, *Ibidem*.

passaggi in cui B. Kucinski ricostruisce frammenti della storia familiare più remota, la figura del padre e l'attività solitaria che lo vede protagonista del calvario della ricerca della figlia. In quest'ultimo caso, la "poetica restitutiva" insita nel testo si darebbe sul piano della memoria al tempo stesso individuale e collettiva dell'ingiustizia inflitta ai familiari delle vittime, come vittime a loro volta, nel tentativo di riparare alla privatizzazione del trauma del *desaparecimento*, e di far emergere una "voce altra" che vada in controtendenza con quella, ancora predominante, del discorso ufficiale del Brasile pacificato.

Ma in *K. Relato de uma busca*, anche l'impossibilità della restituzione completa è tematizzata. Lo segnala R. Vecchi nell'osservare che, nel romanzo, «o que se torna evidente é que o gesto da restituição é um gesto de *autor* (de um *praetor*), que ocorre pelo próprio repudio da arte e de outras formas culturais». Qui, il tema della restituzione (im)possibile si intreccia in profondità con il paradosso della dicibilità del trauma e con quello posto dall'aporia della testimonianza. Attraverso la figura letteraria del padre, B. Kucinski tematizza a più riprese una serie di «dilacerações»:

o abandono da literatura (que não encontra palavras que expressem a indizibilidade do trauma) o abandono da religião (da comunidade hebraica que, pela ausência do corpo, recusa uma *matzeivá* simbólica) o abandono do livro (pelo tipógrafo que lhe nega este enterro figurado porque o considera subversivo) o abandono de uma sociedade, de um País que, insensível aos horrores, monumentaliza as memórias dos algozes e não das vítimas.

A fianco di questa ricomposizione impraticabile, convivono però tutte le restituzioni, parziali ma possibili, che il romanzo sembra capace di mettere in atto, non ultima quella forse più importante, perché legata all'impossibilità per eccellenza nella volenza del *desaparecimento*, quella del compimento del lutto. Nell'analisi di *K. Relato de uma busca*, la tematizzazione da un lato, e l'effettiva e tangibile presenza del libro come oggetto discorsivo, ma anche concreto, dall'altro, saranno pensate come una possibilità ultima di restituzione, quasi una *summa* di tutte le altre, ossia quella di consegnare alla narrazione il rituale del lutto e al libro la valenza di una lapide.

Analizzeremo i gesti narrativi e attivi che è possibile riscontrare nel romanzo di B. Kucinski a partire dal suo confrontarsi con il dispositivo della sparizione forzata intesa come catastrofe sociale e come paradosso identitario; ci soffermeremo poi sulla figura del protagonista come portatore di una paradossale eredità, di cui il *desaparecimento* della figlia lo investe, quella della sopravvivenza e della testimonianza; e, da ultimo, affronteremo l'azione narrativa e performativa che riguarda l'elaborazione del lutto e la parziale risolvibilità di quest'ultimo nel testo letterario.

II. 2 K. *Relato de uma busca* e la catastrofe sociale della sparizione forzata

Il romanzo di B. Kucinski si pubblica nel 2011, nello stesso anno in cui per la prima volta in Brasile è istituita una Comissão Nacional da Verdade, deputata a fare chiarezza sui crimini commessi durante il regime, e con l'obiettivo di rendere effettivi il diritto alla memoria e alla giustizia. Come osserva Roberto Vecchi, *K. Relato de uma busca* «na véspera dos 50 anos do golpe de estado militar inaugura uma possibilidade efetiva de escrever a desapareição política»¹⁶. La narrazione si articola strettamente intorno alla vicenda del *desaparecimento* della sorella dell'autore, Ana Rosa Kucinski, docente presso l'Instituto de Química della Universidade de São Paulo, e militante, insieme al marito Wilson Silva, nella Aliança Libertadora Nacional. Il 22 aprile 1974 Ana Rosa e Wilson vengono sequestrati in circostanze mai del tutto chiarite e da quel momento in poi non saranno più ritrovati, non si conosceranno le circostanze esatte della loro uccisione né dettagli sulla localizzazione dei loro corpi. A quanto si legge nel *Relatório* del terzo volume pubblicato nel dicembre del 2014 dalla CNV¹⁷, e dedicato ai *Mortos e desaparecidos políticos*, la ricostruzione dell'accaduto è resa particolarmente difficile dal fatto che «o Estado brasileiro apresentou diferentes posicionamentos para a prisão e desaparecimento de Ana Rosa e Wilson Silva» e «ao longo dos anos, diferentes versões foram divulgadas para o desaparecimento dos dois militantes». Lo stesso volume del *Relatório*, nella sua introduzione, specifica come le informazioni utili a ricostruire le circostanze in cui si sono svolti il sequestro, la detenzione e la morte dei *desaparecidos* si debba in grande misura all'attività di ricerca delle famiglie, e molto meno alla collaborazione degli organi di Stato: «grande parte do que se conhece sobre mortos e desaparecidos durante a ditadura militar vem da busca de familiares». È molto rilevante, con l'obiettivo di inquadrare la dimensione entro la quale si muove un romanzo come quello di Kucinski, ciò che denunciano i compilatori del *Relatório* in chiusura della loro introduzione:

As lacunas dessa história de execuções, tortura e ocultação de cadáveres de opositores políticos à ditadura militar poderiam ser melhor elucidadas hoje caso as Forças Armadas tivessem disponibilizado à CNV os acervos do CIE, CISA e Cenimar, produzidos durante a ditadura, e se, igualmente, tivessem sido prestadas todas as informações requeridas, conforme relatado no Capítulo 2 do volume 1 do Relatório da CNV. As autoridades militares optaram por manter o padrão de resposta negativa ou insuficiente vigente há cinquenta anos, impedindo assim que sejam conhecidas circunstâncias e autores de graves violações de direitos humanos ocorridas durante a ditadura militar.¹⁸

In *K. Relato de uma busca*, è proprio all'interno dell'ambito familiare che si sviluppa la ricerca della verità sulla scomparsa di Ana Rosa, e che si descrivono i tentativi di depistaggio, di

¹⁶ *Ivi*, Vecchi, «Desapareição política e ditadura militar...».

¹⁷ Brasil, Comissão Nacional da Verdade, *Relatório*, vol. III, *Mortos e desaparecidos políticos*, Brasília, CNV, 2014, p. 1647.

¹⁸ *Ivi*, Brasil, CNV, vol. III, 2014, pp. 28, 29.

corruzione e di insabbiamento che lo Stato mette in atto nei confronti dei parenti dei *desaparecidos*, sui quali grava una catena di incombenze e vessazioni che vanno ben al di là della dimensione della perdita. Questa catena dipende tanto dalla debolezza delle politiche della memoria che vengono messe in atto dagli organismi statali, come dall'assoluta specificità del dispositivo della sparizione forzata e dalle caratteristiche totalmente eccezionali della figura del *desaparecido*. La pratica del *desaparecimento*, intrinsecamente legata alla storia dei regimi totalitari latinoamericani della seconda metà del Novecento, trova dei precedenti, come fanno notare molti studi, nel decreto hitleriano denominato «Nacht und Nebel», del dicembre 1941. Il decreto disponeva la deportazione degli oppositori al regime nei territori occupati, prescrivendo che, dietro richiesta, le autorità locali potessero essere informate esclusivamente dello stato di arresto, mantenendo la più totale segretezza su ogni altra informazione. La specificità di questa politica è resa esplicita dal documento, datato 5 agosto 1942, in cui si descrive l'applicazione del provvedimento «Nacht und Nebel» ad uso dei campi di concentramento:

Dato che lo scopo di questo decreto è quello di lasciare parenti, amici e conoscenti all'oscuro della sorte dei detenuti, questi ultimi non devono avere nessun contatto col mondo esterno. Non è quindi loro permesso né di scrivere, né di ricevere lettere, pacchi o riviste. Non devono essere date informazioni di sorta sui detenuti a uffici esterni. In caso di morte, i parenti non devono essere informati, fino a nuovo ordine.¹⁹

Una simile descrizione annuncia alcuni tratti specifici del meccanismo che si sistematizzerà nel contesto di molti dei regimi totalitari latinoamericani, in cui lo Stato mette in atto una forma di repressione basata sulla privazione di ogni informazione relativa alla sorte dei prigionieri e dunque sulla sottrazione e sull'*assenza* della persona ancora in vita e del suo corpo dopo la morte. In America Latina, la pratica della sparizione forzata viene ricondotta in prevalenza al caso cileno e, in particolar modo, a quello argentino, che rappresentano i casi più eclatanti dal punto di vista quantitativo e simbolico. Tuttavia, come segnala R. Vecchi, nonostante ci sia chi definisce la pratica della *desaparición* come un'invenzione argentina, «a técnica da desapareição forçada é mimética e metamórfica», e le sue origini devono essere ricondotte tanto alle tecniche della Guerra Rivoluzionaria sviluppate dai francesi durante in conflitto in Indocina (1946-54) e poi in Algeria, così come alle modalità repressive elaborate dagli Stati Uniti durante la guerra del Vietnam²⁰. Per studiare il caso brasiliano, invece, seguendo ancora la riflessione di R. Vecchi, non sono tanto i dati numerici ad assumere particolare significato, quanto il riconoscimento del triste primato che il Brasile detiene dal punto di vista storico e dal punto di vista del carattere insufficiente della sua narrazione:

¹⁹ Berlino 4 agosto 1942, «Estratto del Decreto Nacht und Nebel (Notte e Nebbia) a uso dei campi di concentramento», in R. Schnabel, *Il disonore dell'uomo*, Milano, Lerici, 1961, p. 83.

²⁰ *Ivi*, Vecchi, «Desapareição política e ditadura militar...».

Deste dispositivo refinado de violência pública, o Brasil historicamente foi, no subcontinente, um dos primeiros laboratórios que elaboraram suas tecnologias do horror genocidário. O caso numérica e simbolicamente mais representativo é certamente aquele da repressão da guerrilha do Araguaia, de 72 a 74, que o tornou hoje, não é só mais uma página em branco da história (ainda largamente por escrever) da ditadura militar no Brasil, mas, em simultâneo, o mais espectral e, por paradoxo, se diria, o mais contemporâneo dos seus silêncios, das suas narrativas lacunosas e dispersas.²¹

Così, questo primato attribuibile agli anni della guerriglia di Araguaia scompare dall'immaginario brasiliano grazie ai meccanismi di silenziamento che tendono alla negazione della storia cruenta della dittatura, un immaginario che, se comparato a quello legato ai regimi argentino e cileno, racconta una realtà dal portato violento di gran lunga più lieve. Pensando ancora in termini comparativi, C. Silveira-Bauer ricorda però che questa discrepanza nella percezione collettiva delle dimensioni della tragedia brasiliana si è costruita attraverso un meccanismo molto complesso:

As diferenças de extensão e intensidade, somadas aos mecanismos de legitimidade (a construção da “aparência de normalidade” através do alto grau de institucionalização da repressão, ou “o arbítrio transfigurado em lei”) e à rigorosa censura aos meios de comunicação, contribuíram para que se formasse na sociedade brasileira um fenômeno chamado por Irene Cardoso de “inexistencialismo”, uma realidade que não existiu. Devido ao pequeno número de vítimas diretas e aos processos de privatização da memória, que mantiveram as lembranças e as consequências do terror restritas a determinados grupos, a experiência do terrorismo de Estado no Brasil não foi simbolizada, permanecendo ausente da memória e de certa construção da história recente brasileira.²²

Un romanzo come *K. Relato de uma busca* si confronta proprio con l'«inexistencialismo» che caratterizza la memoria collettiva brasiliana della dittatura, mettendo al centro l'esperienza dei familiari e la figura del *desaparecido* e problematizzando i meccanismi di rimozione che permeano la società. Al tempo stesso, però, si confronta con un altro tipo di “inesistenza”, quella specifica della condizione del *desaparecido*, che impone problematiche proprie, che si danno sul piano ontologico, e che derivano da un paradosso di fondo: lo scomparso si trova in un limbo tra la vita e la morte, è e non è allo stesso tempo, e questa sua eccezionale condizione viene a configurare un «novo estado do ser, situado num lugar inaudito»²³. Con questa definizione, Gabriel Gatti intende dare conto della totale eccezionalità della figura del *desaparecido*, una figura che, come la definì con assoluta freddezza il generale Jorge Rafael Videla, «es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad. No está ni muerto ni vivo. Es un desaparecido, frente a lo cual no podemos hacer

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, Silveira-Bauer, 2011, p. 51.

²³ G. Gatti, «O detido-desaparecido: catástrofe civilizacional, desmoroamento da identidade e linguagem», in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 88, 2010, p. 68.

nada»²⁴. Questa entità, che si trova a metà strada tra la vita e la morte, può essere pensata, secondo G. Gatti²⁵, nei termini di una catastrofe identitaria, laddove vengono a mancare i parametri con cui siamo soliti pensare l'identità e l'individuo. Il *desaparecido* si "identifica", se possibile, attraverso una serie di mancanze, di lacune:

estamos perante uma figura que se representa como *sem lugar* ("O desaparecido não deixa rasto, cria um vazio"), que não encaixa em nenhuma *entidade reconhecível*, simultaneamente *ausente e presente* ("[Com eles] a ausência converte-se em presença"), *sem lógica* ("O desaparecimento é um atentado à lógica. Provoca um sentido de absurdo"), *sem corpo* ("É um corpo sem identidade e uma identidade sem corpo").²⁶

È a questa decostruzione dell'«unidade ontológica do ser humano» che fa riferimento Bernardo Kucinski già nel primo capitolo di *K. Relato de uma busca*, intitolato «As cartas à destinatária inexistente»²⁷. Il capitolo, redatto alla prima persona, reca data e luogo – São Paulo, 31 de dezembro de 2010 – ed è contrassegnato dal corsivo, che qui segnala graficamente, come avverrà per il «Post scriptum» finale, la presenza della voce narrante dell'autore stesso, un suo monologo interiore che, nel presente della scrittura, esplicita la relazione familiare tra l'autore e la sorella *desaparecida*, una relazione che, come vedremo, sarà mediata nel romanzo dalla finzione letteraria, attraverso la figura del protagonista K. L'autore introduce immediatamente, nell'*incipit* del capitolo, la riflessione sull'essenza paradossale del *desaparecimento*, raccontando di come, a più di trent'anni di distanza dalla sua scomparsa, la banca faccia arrivare al vecchio recapito del fratello la corrispondenza indirizzata ad Ana Rosa: «De tempos em tempos, o correio entrega no meu antigo endereço uma carta de banco a ela destinada». Il riferimento all'"inesistenza" della sorella è esplicito e immediato già nel titolo del capitolo, e viene ribadito semanticamente dalle parole che la voce narrante impiega per riferirsi alla condizione di *desaparecida* di Ana Rosa: «destinatária inexistente»; «inexiste há mais de três décadas»; «a destinatária já não existe»; «destinatária ausente». La coscienza della morte della sorella, del fatto che la sua vita è stata interrotta, è dichiarata fin dalle prime righe («se sua vida não tivesse sido interrompida»), ma viene a scontrarsi con l'ostinazione della banca che, intesa qui come «a síntese do sistema», si rifiuta di riconoscere l'assenza della destinataria, e anzi, trent'anni dopo, continua a inviarle offerte finanziarie. Le lettere della banca si presentano quindi in relazione metonimica con la società brasiliana nel suo complesso, e sono il sintomo quotidiano di un *deficit* di memoria collettiva che, reiterando la precarietà dello statuto del *desaparecido*, alimenta la condizione di instabilità dei familiari:

²⁴ Dichiarazioni di J. R. Videla alla stampa, 1979, <https://www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOjuc> (14 ottobre 2017).

²⁵ *Ivi*, Gatti, pp. 58-59

²⁶ *Ivi*, Gatti, p. 69.

²⁷ B. Kucinski, *K. Relato de uma busca*, São Paulo, Expressão Popular, 2011, pp. 15-17.

É como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória na nossa memória descanse; como se, além de nos haverem negado a terapia do luto, pela supressão do seu corpo morto, o carteiro fosse um Dybbuk, sua alma em desassossego, a nos apontar culpas e omissões. Como se além da morte desnecessária quisessem estragar a vida necessária, esta que não cessa e que nos demandam filhos e netos.

Le lettere rappresentano la manifestazione cinica e tangibile di una società che non permette ai familiari un'elaborazione completa dell'evento traumatico, innescando il reiterarsi di processi di colpevolizzazione e impedendo che il ricordo trovi la sua collocazione stabile nel passato, riportandolo incessantemente al presente. La mancanza di certezze sulla morte di Ana Rosa e l'assenza del corpo, che impediscono ai familiari di portare a compimento la «terapia» del lutto, è simboleggiata qui dalla figura del postino, che Kucinski paragona al Dybbuk. Secondo la mitologia ebraica, il Dybbuk, la cui radice etimologica è *dbk*, che significa “incollarsi”²⁸, è lo spirito inquieto di un defunto che si impossessa del corpo di un vivo causando tormenti e psicosi. In questo caso, lo spirito del *desaparecido*, «sua alma em desassossego», alla quale è negato il riposo che solo un rituale funebre completo può assicurare, viene a manifestarsi attraverso le lettere che il postino recapita ai familiari, riportando alla luce («a nos apontar culpas e omissões») le ossessioni che li tormentano. Le lettere, come metonimia dei “messaggi” che la società brasiliana manda alle famiglie degli scomparsi, sono il fenomeno esemplificativo di un passato che non passa, e una manifestazione fra tante di una violenza che si ripercuote sul presente e sul futuro, sulla «vida necessária, esta que não cessa e que nos demandam filhos e netos». C'è anche un'ironia caustica che Kucinski ravvisa in questi messaggi che la banca invia, e nell'offerta di sempre nuove opportunità legate alle tecnologie di un presente che stride con il nome della destinataria, la cui vita si è interrotta ben prima che potessero essere anche solo immaginabili. Occasioni e proposte che la destinataria non potrà mai accettare, e che si ostinano a riattivare, cinicamente, la scena del trauma e della perdita: «inventário de perdas da perda de uma vida».

Il tormento dei vivi traspare, in questo primo capitolo, attraverso una voce narrante che esprime i continui dubbi del narratore-autore, il quale, sollecitato dalla ricezione delle lettere, è costretto a ripercorrere incessantemente il passato, in cerca di una ragione per cui la corrispondenza destinata alla sorella venga recapitata a lui. Le frasi interrogative, «será quando [...]?»), i verbi «imaginei», «fiquei imaginando» accompagnano l'interrogarsi di un familiare al quale è permesso solo di ipotizzare le condizioni in cui, nel periodo della clandestinità, la sorella militante abbia vissuto, cambiando case, fornendo indirizzi altrui, per non essere scoperta. Le riflessioni e gli interrogativi che la voce narrante presenta in questo capitolo danno al lettore una serie di indizi che riguardano tanto i personaggi quanto l'impostazione critica su cui si fonda tutto

²⁸ A. Falk, *A psychoanalytic history of the Jews*, Fairleigh Dickinson Univ Press, 1996, p. 538.

il romanzo. A partire dall'elemento scatenante del ricordo, le lettere a lei indirizzate, il narratore-autore costruisce mentalmente l'immagine delle case in cui la sorella deve aver vissuto in clandestinità: «de fato, não eram lares, lugares de criar filhos e receber amigos; eram antimoradas, catacumbas de se enfiar por meses, como os cristãos em Roma». Il riferimento alle catacombe costruite a Roma dai primi cristiani, e impiegate sia come cimiteri sia come luoghi di culto e rifugio, e la loro associazione con i nascondigli della resistenza alla dittatura, se non colloca la narrazione della storia del militante *desaparecido* sul piano del martirologio, sembra quantomeno accennare a questo parallelismo. Una catacomba che si oppone, simbolicamente, alla casa in cui il narratore-autore ha potuto in effetti costruire la propria vita e la propria famiglia, la «casa em que eu, minha mulher e meus filhos vivemos durante trinta e três anos» e dove ora crescono i nipoti, simbolo di una continuità vitale che alla sorella scomparsa è stata negata. Questa contrapposizione si gioca anche sull'opporci di oblio e memoria, visto che se da un lato i nascondigli sono solo precarie «antimoradas», che oggi possono solo essere immaginate come teatro di paure, silenzi e segretezza, dall'altro, la casa familiare si presenta come spazio capace di contenere, per il figlio del narratore, «a totalidade de suas lembranças». Una totalità a cui la sorella *desaparecida* non potrà mai accedere, e questa cesura nella storia familiare è quella che il narratore-autore presenta come il suo più grande rammarico: «Nunca pôde ser a tia de seus sobrinhos. Eu sempre lamentei em especial essa consequência de tudo o que aconteceu». Le frasi interrogative che ricorrono nel testo di questo primo capitolo anticipano anche una serie di momenti (storici e in parte restituiti narrativamente nel corso del romanzo) che hanno segnato la lotta della famiglia per ottenere verità e giustizia sul caso di Ana Rosa. L'arrivo delle lettere costringe infatti il narratore a ripercorrere alcune delle dolorose fasi in cui ha dovuto scontrarsi con il sistema burocratico e richiedere, per esempio, la «declaração de ausência» della sorella, oppure regolare legalmente la situazione ereditaria familiare, o, ancora, ingaggiare una battaglia contro l'università dove Ana Rosa lavorava e che, rifiutandosi per anni di ammettere la sua condizione di *desaparecida*, l'aveva vergognosamente espulsa per abbandono delle sue funzioni.

Nel corso del primo capitolo è quindi esplicitata la relazione familiare tra il narratore-autore e il personaggio di Ana Rosa, il cui nome, tuttavia, non sarà mai citato per intero in tutto il romanzo. Così come è esplicitata la referenzialità della vicenda, di fatto storicamente accaduta: «O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar». Allo stesso tempo, la relazione metonimica tra le lettere che assillano i familiari di Ana Rosa e l'insufficienza delle politiche della memoria attuate in Brasile a trent'anni di distanza dal suo *desaparecimento* è oggetto di una denuncia diretta da parte del narratore-Kucinski:

O nome no envelope selado e carimbado, como a atestar autenticidade será o registro tipográfico não de um lapso ou falha do computador, e sim de um mal de Alzheimer nacional. Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradossalmente, prodotto do esquecimento coletivo no rol dos mortos.

Questa riflessione, che chiude il capitolo, e le informazioni che ci vengono fornite nel corso di queste prime pagine del romanzo, collocano il narratore-autore in un preciso quadro storico e culturale e ne chiariscono l'esatta posizione politica all'interno del contesto brasiliano post-dittatoriale. La narrazione che seguirà sarà informata dal punto di vista dei familiari di una *desaparecida*, vittime dirette dei processi amnesici che il Brasile ha attivato a partire dal progetto dittatoriale e che ha conservato nella contemporaneità. Come abbiamo visto, questi processi sono parte di un discorso ufficiale che nel periodo dittatoriale si è contraddistinto per una strategia della negazione, e che oggi si caratterizza per una politica di riconciliazione, che promuove l'immagine di una società brasiliana pacificata. M. Seligmann-Silva spiega come la strategia di negazione della violenza sia una caratteristica tanto nel periodo dittatoriale quanto di quello successivo:

O aparato de violência negava suas ações ao praticá-lá em quartéis, delegacias e outros lugares escondidos da vista do público em geral. Ele negava às famílias o direito de informação sobre o paradeiro dos que haviam sido presos (a bem da verdade raptados) por este aparato. Negava também os corpos das vítimas de tortura (que eram ou enterrados em valas comuns clandestinas ou lançados ao mar). E, por fim, o Estado continua negando até hoje a abertura dos arquivos que poderiam possibilitar uma busca da verdade do que ocorreu e da justiça.²⁹

Come ribadivano gli autori del *Relatório* dedicato ai *Mortos e desaparecidos políticos* della Comissão Nacional da Verdade, la mancanza di collaborazione da parte delle forze armate non consente di far luce sui casi di violazione dei diritti umani nel contesto della dittatura militare, lasciando questo compito principalmente nelle mani dei familiari. Allo stesso tempo, la retorica della riconciliazione, giungendo dagli apparati statali, si riveste di un'aura di ufficialità che finisce per esautorare le denunce e le richieste di riapertura di una pagina storica ancora irrisolta. Per questo, in Kucinski, l'ufficialità delle lettere che recano il nome della sorella sulla busta timbrata e affrancata, sebbene siano portatrici di un'evidente menzogna, quella secondo la quale Ana Rosa Kucinski potrebbe essere ancora in vita, si rivestono cinicamente di un carattere di autenticità («envelope selado e carimbado, como a atestar autenticidade»).

Le lettere sono l'epifenomeno di un discorso ufficiale che il narratore-autore denuncia nei termini di un "male collettivo", «um mal de Alzheimer nacional», scegliendo, per rappresentare le politiche di silenziamento e oblio che imperversano nel paesaggio mnemonico brasiliano, la metafora della malattia. Una metafora non neutra, se ricollegata all'impiego di termini tratti dal

²⁹ M. Seligmann-Silva, «Anistia e (in)justiça no Brasil: o dever de justiça e a impunidade», in Santos C.; Teles E.; Teles J., *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, vol. I, 2009, p. 543.

campo semantico della medicina e della chirurgia che la retorica dei regimi totalitari latinoamericani ha impiegato per giustificare le pratiche della violenza repressiva. Il caso più lampante è quello argentino, dove l'immaginario della metafora medica, utilizzata per raffigurare l'azione dello Stato sul "nemico interno" costituisce un'impostazione di fondo, messa nero su bianco già nei primi documenti che gettano le basi del Programa de Reorganización Nacional. Nel testo del «Proyecto Nacional», stilato nel 1976 dal Ministerio de Planificación, si legge infatti che il compito assegnato alle forze armate è quello di mettere in atto una «acción quirúrgica para extirpar el omnipotente cáncer de la subversión comunista», attribuendo alle forze armate, proprio sul piano metaforico, il ruolo di «eficaz cirujano que extirpe el mal en todos los sectores y estratos sociales»³⁰. Anche se in modo più surrettizio, il principio che guida l'azione repressiva degli apparati, civili e militari, del regime brasiliano (o di quello cileno di Pinochet), è quello dell'eliminazione degli elementi impuri, e quindi "malati", dall'organismo nazionale. Come osserva Carlos Fico³¹, nel caso del Brasile dittatoriale la violenza dei militari si consolida intorno alla «doutrina de segurança nacional»: «um conjunto não muito criativo de considerações geopolíticas que [...] perseguiam o objetivo do "Brasil potência". A principal recomendação da doutrina era o combate interno ao comunismo». Tale dottrina ha alla base una tradizione autoritaria e anticomunista che sono precedenti al golpe e, nella sua forma più immediata, trova applicazione in una dimensione «de viés saneador», che «visava "curar o organismo social" extirpando-lhe fisicamente o "câncer do comunismo"».

Come riassume Susan Sontag nel suo saggio sulla malattia come metafora, tra tutti i parallelismi metaforici che si rifanno alla malattia, uno dei più pericolosi è proprio questo, «el modelo médico del patrimonio público», perché «no sólo justifica persuasivamente el poder autoritario, sino que sugiere implícitamente la necesidad de la represión y la violencia de Estado (el equivalente de la extirpación quirúrgica o el control químico de aquellas partes ofensivas o "malsanas" del cuerpo político)»³². Alla luce di queste considerazioni, la metafora scelta da Kucinski per descrivere la condizione amnesica in cui versa il Brasile contemporaneo appare come annuncio della possibilità di contro-discorso e di un'opportunità di rovesciamento dello *status quo*. Quello che viene presentato al lettore in questo primo capitolo è un romanzo del "fare memoria", che si pone in diretto contrasto con la malattia che colpisce la nazione intera, intesa anche qui come organismo e dunque nella sua totalità. Una possibile cura per un male che non ne danneggia tanto il corpo, quanto soprattutto la mente (o le menti), e che ne logora i meccanismi della memoria

³⁰ Cfr., D. Feierstein, «El carácter genocida del Proceso de Reorganización Nacional», in *Revista Páginas*, n. 1, 2015, pp. 149-164.

³¹ C. Fico, «Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar», in *Revista Brasileira de História*, n. 24.47, 2004, pp. 38, 39.

³² Cfr., S. Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*, Titivillus, Epublibre, 2016.

e del ricordo. Affermare l'esistenza di un *deficit* nazionale di memoria significa riconoscere la continuità, l'assenza di una cesura netta con l'epoca dittatoriale, e anche diagnosticare i sintomi che si manifestano nel presente della scrittura. L'arrivo delle lettere costituisce un sintomo del fatto che la morte di Ana Rosa non è stata collettivamente assimilata come verità oggettiva, chiarita giuridicamente e quindi elaborata dalla società dal punto di vista psicologico e mnemonico. Così, il fatto che il nome di Ana Rosa sia stato pubblicamente obliterato dall'elenco dei morti («o esquecimento coletivo no rol dos mortos»), porta come conseguenza la paradossale «permanência do seu nome no rol dos vivos».

Sembra possibile riconoscere, a partire da queste premesse, che un romanzo come *K. Relato de uma busca* si confronta con il complesso tema del *desaparecimento* nel contesto brasiliano su un doppio asse problematico. In primo luogo, affronta il problema del *desaparecido* come entità ontologicamente paradossale, assente e presente al tempo stesso; a questa criticità si aggiunge però anche il mancato riconoscimento pubblico del *desaparecimento* come trauma collettivo, elemento che complica ulteriormente la posizione dei familiari e la possibilità di elaborazione e narrazione di questa specifica condizione traumatica. Questa rimozione sul piano collettivo, infatti, ha come conseguenza che l'elaborazione del trauma legato alla sparizione forzata, e quindi la sua narrazione, in Brasile debba fare i conti con un «campo del detenido-desaparecido»³³ molto più debole rispetto a quello che G. Gatti ha individuato, per esempio, per il paesaggio mnemonico argentino. Gatti riconosce che, nell'Argentina della post-dittatura, si è consolidato un vero e proprio «campo», un terreno concettuale, di dibattito, di produzione politica, intellettuale e artistica che si è costruito intorno alla figura del *desaparecido*, e che si compone di un «poderoso conjunto de instituciones y movimientos sociales» (pensiamo per esempio a movimenti di grande risonanza pubblica come le Madres e Abuelas de Plaza de Mayo, oppure gli H.I.J.O.S.); «con retóricas consensuadas»; «con lenguajes propios»; «con producciones artísticas y culturales». In Brasile, nonostante la presenza delle associazioni di familiari, e le lotte che queste hanno portato avanti con l'appoggio di altri attori sociali – come per esempio alcuni settori cattolici – non è possibile riconoscere un vero e proprio “campo” discorsivo, ampio e condiviso, che metta al centro la figura del *desaparecido* politico. Si potrebbe pensare di ricondurre questo dato alla differenza quantitativa che intercorre fra le dimensioni eclatanti del fenomeno della *desaparición* in Argentina e quelle più esigue della sparizione forzata degli oppositori politici in Brasile; tuttavia, se si considera la sparizione forzata nella sua intrinseca dimensione catastrofica, sembra impossibile limitarsi a una valutazione puramente quantitativa. A questo proposito, nell'analisi di

³³ Cfr., G. Gatti, *El detenido desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008.

G. Gatti³⁴, il dispositivo del *desaparecimento* è pensato non tanto nei termini di un evento traumatico, ma piuttosto in quelli di una catastrofe che si compie sia sul piano identitario, sia su quello più ampiamente sociale:

Existem factos que se encontram associados de forma estável a sentidos e também factos completamente dissociados do sentido. Esta dissociação pode produzir-se de maneira pontual ou de maneira duradoura. Neste último caso, deparamo-nos com problemas de representação e habitabilidade das situações marcadas por esta dissociação; se essa dissociação entre factos e sentidos se estabiliza, encontramos-nos perante uma catástrofe social.

La distinzione fra il trauma e la catastrofe sociale dipende, secondo G. Gatti, dallo stabilizzarsi della situazione traumatica: il trauma, infatti, è interpretato qui come una destabilizzazione possibilmente transitoria, «uma vez que existem instituições capazes de regular os desajustes», come per esempio il lutto, inteso come istituto capace di portare a risoluzione il trauma della perdita. Nel caso della catastrofe invece, ci troveremmo di fronte a una «instabilidade estável», in cui «a causa da catástrofe não desaparece: é a exceção permanente, é a anormalidade da norma, é um luto perpétuo... Trauma que não se resolve; acontecimento que perdura». È questo il caso, secondo G. Gatti, della sparizione forzata – «o desaparecimento forçado de pessoas é um exemplo de catástrofe social» – inteso come trauma irrisolto sul piano della collettività. La riflessione di G. Gatti si concentra sul caso argentino e su quello uruguayano, ma applicandola al contesto brasiliano è possibile mettere in luce il modo in cui questa condizione catastrofica che agisce sul piano sociale, in Brasile, sia doppiamente valida. Se concordiamo con l'idea che il *desaparecimento* costituisce un trauma che non è in grado di giungere a soluzione, per la sua intrinseca collocazione sul piano dell'instabilità (tra la vita e la morte), e che le sue conseguenze si giocano su un piano collettivo, allora nel caso brasiliano la sua irrisolubilità è resa ancor più profonda dal mancato riconoscimento istituzionale della necessità di attuare politiche della memoria efficaci (istituti) che lo elaborino e lo risolvano collettivamente. Il carattere di continuità di questa catastrofe è allora doppiamente profondo. Se pensato in questi termini, pare del tutto inadeguato valutare la dimensione del fenomeno della sparizione forzata da un punto di vista meramente quantitativo, perché il problema non risiede nei numeri, ma nella percezione collettiva della catastrofe.

Come abbiamo visto attraverso il breve *excursus* sul trattamento letterario dei traumi dittatoriali nel romanzo brasiliano, appare evidente che nemmeno la letteratura sia stata in grado di contribuire in modo significativo, almeno fino ad oggi, alla costruzione di qualcosa di simile a un «campo» del *desaparecido* in Brasile. Come denunciava M. Seligmann-Silva nel 2010, in Brasile,

³⁴ Ivi, Gatti, 2010, pp. 58, 59.

aquilo que deveria ser testemunhado, desaparece de nosso campo visual e simbólico. Isto vale não apenas com relação à justiça, mas com relação à verdade dos fatos e também com relação à memória. A falta de uma topografia da memória do mal em nossas cidades e em nossas mentes é patente. Ainda temos poucos memoriais em homenagem aos perseguidos e aos desaparecidos, assim como, por conta desta forte propaganda anti-memória da ditadura, não nos identificamos com a cultura da memória de nossos vizinhos.³⁵

Un romanzo come *K. Relato de uma busca* si inserisce in un panorama in cui, al *deficit* di memoria che riguarda l'elaborazione politica e culturale del passato dittatoriale e delle sue conseguenze odierne, si aggiunge un *deficit* testimoniale, che si verifica tanto sul piano giuridico come su quello letterario: «o testemunho não acontece. Nem a cena que permitiria a apresentação do testemunho existe, seja o literário, seja o jurídico. Não há espaço para a literatura de teor testemunhal que trate da ditadura, assim como na esfera jurídica os tribunais estão fechados pela lei da Anistia»³⁶.

Sono significative, a questo proposito, le parole dello stesso B. Kucinski, riportate in un'intervista del 2014:

Parece que a alma brasileira não se interessa por esse tema. O tema não lhe diz nada. E os escritores das novas gerações são portadores desse desinteresse em relação à tragédia da ditadura. Ou porque se impõem problemas novos, numa era de profundas mudanças de comportamento. Na raiz disso, creio que está o fato de que ditadura brasileira não deixou no todo da nossa sociedade um trauma para ser resolvido, diferentemente do que aconteceu no Chile e na Argentina. A memória coletiva da ditadura é ambígua e vaga. Seu registro mais e mais vai se tornando uma imagem difusa e desimportante na nossa memória histórica.³⁷

Quella che B. Kucinski riscontra è una mancanza di interesse, anche da parte degli scrittori, per il tema della dittatura e, nella sua analisi, la ragione è da ricercarsi nel fatto che la percezione della tragedia della dittatura non ha assunto in Brasile un carattere collettivo chiaro. Nella stessa intervista, l'autore aggiunge: «Às vezes, penso mesmo que a grande novela ou romance sobre esse período ainda precisa ser escrito. [...] É um tema que me motiva e ao mesmo tempo me comove. Não vejo nenhum motivo para abandoná-lo. Ele se impõe. Ele não está de forma nenhuma exaurido».

Se le considerazioni di M. Seligmann-Silva portano la data del 2010, bisogna allora tenere presente che da quel momento a oggi, come del resto lo stesso autore osserva in suoi lavori successivi, qualcosa è cambiato: da una parte abbiamo assistito ai lavori della Comissão Nacional da Verdade, e, pur con i limiti che abbiamo segnalato, ne abbiamo potuto leggere le pubblicazioni; dall'altro si sono affacciati nuovi esempi letterari, come quello pubblicato da B. Kucinski. Per quanto riguarda la dimensione collettiva della catastrofe della sparizione forzata, questo romanzo

³⁵ *Ivi*, Seligmann-Silva, «O local do testemunho», p. 17.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ R. Pereira, «A libertação de Bernardo Kucinski», intervista a B. Kucinski, in *Rascunho*, n. 168, 2014, <http://rascunho.com.br/a-libertacao-de-kucinski/> (20 ottobre 2017).

emerge come uno dei rari casi in cui la questione del *desaparecido* è totalmente al centro, e in cui se ne mettono in luce le sfaccettature e la complessità sul piano ontologico, familiare, politico-sociale e narrativo. Il romanzo di Kucinski si affaccia allora nel paesaggio mnemonico brasiliano come a rispondere all'auspicio con cui M. Seligmann-Siva concludeva il suo saggio:

Assim, retomando as palavras de Rosalina Santa Cruz, creio que devemos nos mobilizar no sentido de romper este estancamento temporal. Devemos recolocar ideias como uma CPI da tortura, ou uma Comissão de Verdade. Devemos *por o processo em processo*. A luta pelo testemunho é uma luta política que costura necessidades individuais às coletivas e à da sociedade. Se a frase de Borges é correta, “Solo una cosa no hay, el olvido”, então devemos mostrar que esta cultura do esquecimento é apenas o outro lado de uma cultura do encobrimento. O testemunho, com todos seus conhecidos limites, buracos e impossibilidades, pode ser um caminho para esta volta do que foi e ainda é recalcado pelas nossas elites.³⁸

II. 3 Eredità paradossali: K. come testimone

[...] e gli parve che la vergogna dovesse sopravvivergli.

F. Kafka, *Il processo*

Come abbiamo visto, il capitolo introduttivo di *K. Relato de uma busca* esplicita la relazione familiare che intercorre tra il narratore-autore e la sorella *desaparecida* Ana Rosa; tuttavia le interconnessioni familiari su cui si gioca il romanzo sono più ampie e vengono introdotte nel momento in cui la narrazione si trasferisce su un piano eminentemente finzionale. Infatti, con l'*incipit* del secondo capitolo, intitolato «Sorvedouro de pessoas»³⁹, nel momento in cui si vengono a delineare il narratore e il protagonista che caratterizzeranno tutto il romanzo, si comincia a intravedere un altro legame familiare, quello tra un padre, personaggio che dà il titolo al romanzo, con un nome ridotto alla sola iniziale, K., e il personaggio della figlia scomparsa. È quindi per mezzo di una correlazione implicita che la narrazione ci permette di ipotizzare il nesso fra K. e il narratore-autore, la cui voce abbiamo ascoltato nel primo capitolo, e che si identificava come fratello di Ana Rosa. Il quadro familiare che così si configura suggerisce quindi di riconoscere nel personaggio di K. i tratti del padre di Bernardo e Ana Rosa Kucinski, mentre, a partire da questo capitolo, la voce narrante si sposta da una posizione prossima o coincidente a quella dell'autore, che nel primo capitolo si distingueva per l'uso della prima persona, a quella, più distante, del racconto condotto alla terza persona.

³⁸ *Ivi*, Seligmann-Silva, p. 18.

³⁹ *Ivi*, Kucinski, pp. 19-27.

La sparizione forzata della sorella e del cognato hanno rappresentato, per B. Kucinski, l'evento traumatico più indelebile nel quadro della repressione dittatoriale da lui direttamente subita: «A marca que se impôs foi a do desaparecimento da minha irmã e de meu cunhado. Todo o resto, em especial a censura nos jornais alternativos em que trabalhei, o exílio voluntário de quatro anos, foram meros percalços, frente à tragédia que se abateu sobre minha família»⁴⁰. Per B. Kucinski, è nella dimensione familiare che la violenza dittatoriale si concretizza nella sua forma più brutale, e per lui, che all'epoca del sequestro di Ana Rosa si trovava all'estero, il ricordo della tragedia è direttamente associato alle sue ripercussioni sulla vita del padre:

Eu estava lá. Trabalhava na BBC e era correspondente para a Gazeta Mercantil e o Opinião. Meu pai aparece um dia, dizendo que não tem notícias dela já faz um mês e aí eu volto para o Brasil. Foi um período difícil, esses primeiros meses, o período da busca [...] Meu pai sofreu muito, foi um cataclismo para ele, só pensava nisso, só escrevia sobre isso, escrevia cartas para todo mundo, artigos de jornal. No fim, acho que ele teria vivido um pouco mais se não fosse isso, ele sofreu muito.⁴¹

E a partire dal secondo capitolo, il gesto restitutivo messo in atto da B. Kucinski narrativizzando la tragedia familiare del *desaparecimento* della sorella troverà proprio nella figura del padre il suo protagonista. Di pari passo con l'ingresso del testo nel territorio della finzione, assistiamo a un distanziamento – «Acendo a história, me apago a mim», annunciava l'autore in epigrafe citando Mia Couto – che si concretizza nell'abbandono della prima persona e nell'affidamento della memoria a un "terzo", il padre.

Un primo elemento che salta agli occhi in questa distribuzione narrativa che trova nella figura letteraria del padre il protagonista del racconto che recupera la memoria del *desaparecimento* della figlia, è una sorta di inversione cronologica dell'atto del "passaggio del testimone". Se consideriamo il carattere *sui generis* del trattamento letterario della memoria dittatoriale nel contesto brasiliano e lo confrontiamo, per esempio, con il paesaggio mnemonico-letterario della vicina Argentina negli anni Duemila, notiamo una discrepanza importante dal punto di vista della trasmissione della memoria. Come spiega Carlos Gamerro⁴², proponendo una scansione delle fasi che hanno caratterizzato il trasferimento della memoria dittatoriale nella letteratura argentina, al XXI secolo corrisponde prima una «literatura de los que podríamos llamar los testigos, aunque quizá les convenga mejor la palabra inglesa *bystanders*, que designa al testigo-observador más que al testigo-participante; niños o como mucho adolescentes cuando aquel fatídico 24 de marzo de 1976»; poi, in anni recentissimi, si assiste all'emergere di una letteratura «de los que no tienen recuerdo personal alguno; que saben porque escucharon las historias

⁴⁰ Cfr., Ivi, Pereira.

⁴¹ D. Benevides; L. Villaméa, «A segunda vida de K.», intervista a B. Kucinski del 13/07/2014, <http://old.brasileiros.com.br/2014/03/a-segunda-vida-de-k/> (20 ottobre 2017).

⁴² C. Gamerro, «Tierra de la memoria», in *Página/12. Suplemento Radar libros*, n. 11, 2010, p. 25.

familiares, o leyeron, o investigaron, o imaginaron lo sucedido». Ciò che questi autori hanno in comune, molto spesso, è il fatto che negli anni del regime erano poco più che bambini e che la loro relazione con gli eventi traumatici legati alla dittatura si dà su un piano familiare: molti di loro infatti sono *hijos*, figli di militanti o di *desaparecidos*. A questo proposito, anche Beatriz Sarlo fa notare che i testi di «inspiración memorialística sobre las décadas de 1960 y 1970» in Argentina hanno in comune il riferimento alla «juventud de sus protagonistas y narradores». In questi testi, il carattere della giovinezza è doppiamente presente, poiché si tratta di narrazioni che hanno al centro figure di ragazzi «sacrificados en plena juventud» e che sono raccontati da altri giovani, i loro stessi figli: «La cualidad juvenil se enfatiza cuando los hijos de esos militantes muertos o desaparecidos duplican el efecto de juventud»⁴³. Dal punto di vista della trasmissione ereditaria all'interno dello spazio familiare, la linea cronologica e genealogica del passaggio di padre, o madre, in figlio è rispettata, e rappresentata, nelle sue fratture e ricomposizioni, dalla vastissima letteratura dei “figli” prodotta nell'Argentina dei primi decenni degli anni Duemila. Lo stesso non si può dire per il caso brasiliano, nel quale, come si è accennato, è forse possibile riconoscere un simile meccanismo di trasmissione della memoria solo nei romanzi di Marcelo Rubens Paiva, che recupera letterariamente il tema del *desaparecimiento* a partire dalla sua condizione di “figlio”. Se il dispositivo della sparizione forzata trova per la prima volta in *K. Relato de una busca* la sua possibilità di iscrizione e restituzione, per seguire l'ipotesi di R. Vecchi, bisogna allora riflettere sul fatto che, pur partendo dalla dimensione familiare, esso si gioca su una complessa inversione della linea di trasmissione ereditaria. Se, da un lato, potremmo interpretare il testo come narrazione di un figlio (Bernardo) che recupera la memoria di un padre (Meir Kucinski), dall'altro, sul piano della finzione letteraria, ci troviamo di fronte al personaggio di un padre attraverso il quale la letteratura può ricostruire, paradossalmente, la memoria fratturata della militanza e della morte della figlia.

Per interpretare questa eredità paradossale e “inversa” può essere utile rifarsi a ciò che Emilia Perassi osserva a proposito di alcuni romanzi scritti da figli delle vittime della dittatura argentina, riflettendo, a partire dalle considerazioni di Massimo Cacciari, sul concetto di orfanezza e di eredità:

Il filosofo ci ricorda che il latino “*heres*” (erede) ha la stessa radice del greco “*kheros*” (orfano), che significa “deserto, spoglio, mancante”. Può ereditare, dunque, solo chi si scopre *orbus*, *orphanós* [...]. Per essere eredi occorre saper attraversare tutto il lutto per la propria radicale mancanza. Erede, dice Cacciari, sarà colui che riconosce in sé stesso come fondamentale la relazione coi propri padri e cercherà di esprimerla in tutta la sua tremenda difficoltà: «Si fa erede soltanto colui che si sente abbandonato», cioè colui che, nello scoprire l'abbandono, si porrà all'ascolto del “così fu”, per cogliere in esso «quelle voci, quei simboli

⁴³ Ivi, Sarlo, p. 75.

che ci siano riconoscibili come relazioni essenziali, costitutive della trama del nostro stesso esserci».⁴⁴

Nel caso di *K. Relato de uma busca*, la condizione di orfanezza si dà su un piano rovesciato, è infatti il padre, K., ad «attraversare il lutto» della «radicale mancanza» della figlia, e a raccoglierne un'eredità inversa. Nell'interpretazione della scelta di affidare letterariamente al padre il compito di farsi carico della ricostruzione della memoria della figlia, entrano in gioco fattori complessi, che riguardano, in primo luogo, il processo di elaborazione dell'esperienza traumatica attraverso la scrittura. Come afferma B. Kucinski in occasione di un'altra intervista, il fatto che la protagonista diretta del romanzo non sia la sorella Ana Rosa si deve a una sorta di blocco psicologico: «Eu não consigo, entende? Como eu, um jornalista investigativo, não consigo continuar investigando o que aconteceu, não consigo escrever sobre ela. Criou-se um bloqueio, que sinto até hoje»⁴⁵. La trasposizione letteraria permette però di operare un slittamento del soggetto e dell'oggetto della testimonianza: se a un livello referenziale e performativo, infatti, l'autore è il soggetto che si fa portatore della testimonianza della tragedia familiare, a livello narrativo, invece, il testimone principale degli eventi è K., ed è anzi soltanto attraverso la sua figura che la testimonianza del *desaparecimento* di Ana Rosa può essere trasmessa al di fuori del discorso referenziale o storico. Come spiegherà B. Kucinski nel prologo al romanzo, che analizzeremo, la chiave di volta della finzione letteraria che ha permesso la trasmissione della tragedia familiare è proprio il personaggio di K., non nella sua referenzialità, quanto piuttosto nella sua essenza di personaggio di finzione, che è in grado di catalizzare su di sé la narrazione (e la testimonianza) dell'esperienza traumatica e frammentaria: «a unidade se deu através de K.»⁴⁶.

Questi elementi ci permettono di avanzare alcune ipotesi su quali siano le caratteristiche della testimonianza letteraria elaborata da B. Kucinski, e su quale tipo di testimone sia questo padre. Come osserva Vincenzo Russo: «De fato, se a reconstrução do traumático acontecimento individual da desapareção forçada da filha dentro da opacidade dos factos históricos é atribuída à memória do velho pai, essa memória se reconfigura inclusive etimologicamente como dever, ofício, tarefa do pai, isto é patrimônio»⁴⁷. Rifacendosi alla riflessione di Roberto Esposito sul concetto di *communitas*, V. Russo risale a una specifica valenza etimologica della parola “patrimonio”: «feita por *pater* e *munus*, “dever”, obrigação para com alguém, dom não no sentido

⁴⁴ E. Perassi, «Testimonianza e genealogia: Marta Dillon, Sebastián Hacher, Julián López», in *Ivi*, Perassi E.; Scarabelli L., p. 366.

⁴⁵ M. F. Rodrigues, «Bernardo Kucinski reflete sobre ‘K.’, a ditadura, a culpa, o luto e sua irmã desaparecida», 14/07/2016 in *O Estado de S.Paulo*, <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,bernardo-kucinski-reflete-sobre-k-a-ditadura-a-culpa-o-luto-e-sua-irma-desaparecida,10000062690> (20 ottobre 2017).

⁴⁶ *Ivi*, Kucinski, p. 13.

⁴⁷ V. Russo, «Pater, pátria e a memória como patrimônio: sobre *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski», in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* n. 50, 2017, p. 43.

de *donus* enquanto “presente” mas como dever». Secondo l’analisi di R. Esposito, infatti, la specificità del *munus*, nel suo differenziarsi dal concetto generico di “dono”, non è solo quella di indicare esclusivamente qualcosa che si dà e non qualcosa che si riceve, ma risiede soprattutto nel suo carattere di obbligatorietà, quella di un dono che si deve dare e che non si può non dare⁴⁸. In questo disordine genealogico⁴⁹, nel quale l’eredità non può più passare di padre in figlia, ma, al contrario, richiede a una figura paterna paradossalmente “orfana”, di farsi carico del recupero della memoria filiale, e nel quale, «por um absurdo cronológico», viene meno la possibilità di una trasmissione del patrimonio inteso come obbligatorio dono paterno, i concetti di eredità e di patrimonio sembrano subire un totale rovesciamento. Questo rovesciamento può essere pensato, in *K. Relato de uma busca*, proprio a partire dal problema della sopravvivenza, letto nel suo complesso e controverso legame con l’obbligo della testimonianza: di fronte all’ingresso della figlia nel territorio dei *desaparecidos*, infatti, non solo questo dovere di trasmissione ereditaria – patrimoniale – di padre in figlia viene meno, ma con esso si viene a delineare, per K. come padre, un nuovo statuto identitario, quello di “familiare di *desaparecido*” e di sopravvissuto.

Nel contesto post-dittatoriale brasiliano, e in particolare per quanto riguarda i familiari dei morti e dei *desaparecidos* politici, è possibile ritrovare, anche e soprattutto a causa dell’insufficienza delle politiche di riconoscimento del trauma a livello collettivo, l’insieme di quei processi di colpevolizzazione e di «coazione a ripetere» della scena traumatica che affliggono la vita dei sopravvissuti. E in *K. Relato de uma busca*, B. Kucinski mette in primo piano proprio la denuncia della dinamica della colpa alimentata dai perversi meccanismi del silenziamento, una dinamica che investe il protagonista fin dalle primissime righe del capitolo intitolato «Sorvedouro de pessoas»:

A tragédia já avançara inexorável quando, naquela manhã de domingo, K. sentiu pela primeira vez a angústia que logo o tomara por completo. Há dez dias a filha não telefonava. Depois, ele culpava a ausência dos ritos de família, ainda mais necessários em tempos difíceis, o telefonar uma vez por dia, o almoço aos domingos. A filha não afinava com a sua segunda mulher.

In questo *incipit*, in cui il protagonista fa la sua comparsa, il campo semantico a cui il testo rinvia è quello della dimensione traumatica che segnerà tutta la traiettoria di K.: il lettore sa di trovarsi di fronte a una «tragédia», della quale il narratore preannuncia il carattere di ineluttabilità («já avançara inexorável»), specificando che quella che K. sperimenta per la prima volta è una «angústia» destinata a inghiottirlo «por completo» e a non abbandonarlo mai più. Il tema della colpa appare fin da subito, nella sua relazione con l’ambito familiare («ele culpava a ausência dos

⁴⁸ Cfr., R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 1998.

⁴⁹ Cfr., A. Amado; N. Domínguez, «Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción», in Amado, A.; Domínguez, N. (a cura di), *Lazos de familia. Herencias, cuerpas, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 30.

ritos de família») in un meccanismo in cui la tragedia, sebbene ancora *in nuce*, gioca psicologicamente sul rimorso paterno per aver allentato i legami quotidiani con la figlia. Allo stesso modo, le prime pagine del romanzo restituiscono l'ingresso di K. nel labirinto di paura e segretezza in cui la scomparsa della figlia lo proietta, innescando immediatamente un processo di irreversibile auto-colpevolizzazione. Il senso di colpa s'interseca fin da subito con un altro degli elementi cardine attraverso cui il romanzo problematizzerà la possibilità della narrazione del trauma del *desaparecimento*, quello che riguarda la totale dedizione di K. alla letteratura in lingua yiddish. La mancanza di cui K. si incolpa è quella di non aver colto i segnali della tragedia, perché troppo intento a dedicarsi alla sua passione per una lingua e una letteratura che lo hanno trattenuto in una zona distante dalla vita e dall'attualità politica, una zona connotata, nel testo, dal campo semantico della morte:

Quem sabe teria sido diferente se, em vez dos amigos escritores do iídiche, essa língua morta que só poucos velhos ainda falam, prestasse mais atenção ao que acontecia no país naquele momento. Quem sabe? Que importa o iídiche? Nada. Uma língua-cadáver, isso sim, que eles pranteavam nessas reuniões semanais, em vez de cuidar dos vivos.

Quest'ultimo punto evidenzia uno dei nodi cruciali che riguarderanno l'ingresso nel labirinto della sparizione forzata che K. sta per sperimentare: d'ora in avanti non gli sarà più possibile occuparsi della figlia in quanto persona, in quanto "vita" («cuidar dos vivos»), ma sarà obbligato ad attribuirle progressivamente un nuovo statuto, quello di un'entità che si colloca in un limbo tra la vita e la morte. Questo capitolo consolida anche per K. un nuovo statuto identitario, tracciando la rapida traiettoria che lo vede trasformarsi da padre in quanto tale a familiare di un *desaparecido*, e dunque in un sopravvissuto. Per ipotizzare un'interpretazione del ruolo del protagonista nella chiave della testimonianza, a partire dalle implicazioni della figura di K. con la questione dell'eredità e del patrimonio, per poi ricondurle al gesto restitutivo più complesso messo in atto da B. Kucinski, è importante osservare come si costruisce nel romanzo questo passaggio cruciale.

La tragedia si insinua velocemente, nelle poche e rapide pagine del secondo capitolo, attraverso elementi che proiettano K. in un'atmosfera che si fa sempre più opprimente, un'atmosfera che il testo costruisce a partire dal dubbio, dalla paura e dal segreto: «lembrou rumores da véspera no Bom Retiro; dois estudantes da medicina teriam desaparecido [...] Coisa da política, disseram, da ditadura». È il «boato», sono i «rumores», e non notizie o dati certi, a risvegliare in K. l'inquietudine che lo porta a dare inizio alle ricerche della figlia; e l'inquietudine volge presto in «agonia», non appena il padre si consulta con le amiche di Ana Rosa alla Facoltà di Chimica, le quali confermano di non avere sue notizie da undici giorni. Qui, il senso di paura e segretezza passano attraverso l'atteggiamento circospetto delle amiche che, «como se temessem a

indiscrição das paredes», spingono K. in giardino, per parlare con lui «aos sussurros, sem completar as frases, como se cada palavra escondesse mil outras de sentidos proibidos». La violenza dittatoriale si presenta così nel suo carattere fantasmatico, senza volto, disseminata in ogni luogo e potenzialmente incarnata da ogni cittadino: «Desconhecidos andaram perguntando por ela, sabe? Há gente estranha no *campus*. Anotam chapas de carros. Eles estão dentro da Reitoria. Eles quem? Não souberam responder».

In questo rapido *climax* che vede K. proiettato nell'atmosfera opprimente di una persecuzione dittatoriale da cui si era mantenuto fino a quel momento immune, quello che emerge fin da subito con forza sono il dubbio – «Passou a listar hipóteses. Quem sabe um acidente, ou uma doença grave [...] A pior era a prisão pelos serviços secretos. O Estado não tem rosto nem sentimento, é opaco e perverso» – e il rimorso – «K. rememorou cenas recentes, o nervosismo da filha, suas evasivas [...] Atarantado, deu-se conta da enormidade do autoengano em que vivera, ludibriado pela própria filha, talvez metida em aventuras perigosíssimas sem ele desconfiar».

Nel momento in cui la tragedia della scomparsa della figlia si concretizza, essa si impone come evento totalizzante, che assorbe, con lo shock che provoca, tutto lo spazio di pensiero e di azione del padre:

Pronto, estava instalada a tragédia. O que fazer? [...] O velho sentiu-se esmagado. O corpo fraco, vazio, como se fosse desabar. A mente em estupor. De repente, tudo perdia sentido. Um fato único impunha-se cancelando o que dele não fosse parte; fazendo tudo o mais obsoleto. O fato concreto de sua filha querida estar sumida há onze dias, talvez mais. Sentiu-se muito só.

Il carattere totale della tragedia della sparizione forzata per i familiari delle vittime si unisce alla sensazione di solitudine e impotenza, la stessa che K. sperimenta quando muove i primi passi alla ricerca di aiuto: «Nas prisões de motivação política, os tribunais estavam proibidos de aceitar pedidos de *habeas corpus*. Não há nada que um advogado possa fazer. Nada», gli spiega un amico avvocato. Allo stesso tempo, l'angoscia che attanaglia i familiari degli scomparsi è caratterizzata da una continua spinta opposta, quella che contrappone il presagio della morte dei loro cari alla speranza instancabile di trovarli, un giorno, ancora vivi: «K. saiu do IML [Instituto Médico Legal] aliviado; mantinha-se a esperança de encontrá-la viva».

Sono questi i passaggi che vedono K. imboccare la strada – «Assim começou a saga do velho pai» – che ne trasformerà interamente l'identità, e lo porterà a riconoscersi in una nuova categoria sociale: «No trigésimo dia do sumiço da filha, K. leu no jornal *O Estado de S. Paulo*, uma notícia [...] O arcebispo havia convocado uma reunião com “familiares de desaparecidos políticos”. Estava escrito assim mesmo: “familiares de desaparecidos políticos”». È in occasione della riunione che K. si rende conto delle dimensioni collettive della tragedia che sta sperimentando in prima persona e che, come diremo meglio, è portato istintivamente ad associare

allo sterminio degli ebrei. In conclusione del capitolo, dopo aver ascoltato le testimonianze di altri familiari e dopo aver raccontato la propria storia, K. arriva a scontrarsi con il paradosso della specificità del dispositivo del *desaparecimento*:

todos os vinte e dois casos computados naquela reunião tinham uma característica comum assombrosa: as pessoas desapareciam sem deixar vestígios. Era como se volatilizassem. [...]

K. tudo ouvia, espantado. Até os nazistas, que reduziam suas vítimas às cinzas, registravam os mortos. [...] Não havia a agonia da incerteza, não era um sumidouro de pessoas.

È in questo modo che il testo costruisce il precipitoso ingresso di K. nella spirale della sparizione forzata, una spirale che nel corso del romanzo si rivela in tutta la sua complessità, data dall'insieme dei meccanismi violenti di cui il dispositivo del *desaparecimento* si compone: l'incertezza permanente sulle sorti dei propri cari; il labirinto burocratico di paura e segretezza; il muro di silenzio che si protrae oltre il periodo della "transizione" democratica; l'impunità dei colpevoli e la colpevolizzazione delle vittime.

Nel capitolo «Nesse dia, a Terra parou»⁵⁰, la capacità dei discorsi e dei provvedimenti istituzionali di infierire sulla condizione traumatica vissuta dai familiari è resa dal racconto del momento in cui K. ascolta la trasmissione radiofonica in cui, per la prima volta, il governo rilascia una dichiarazione pubblica a proposito dei *desaparecidos* politici: «O presidente anunciara que neste dia, ao meio-dia em ponto, o ministro da Justiça Armando Falcão revelaria o paradeiro dos desaparecidos». Il capitolo mette ferocemente in luce il modo in cui il discorso del ministro rientri a pieno nella logica delle politiche di silenziamento che acuiscono la tragedia che i familiari degli scomparsi stanno vivendo. La figura catalizzatrice di K. "restituisce" letterariamente tutto il complesso dei sentimenti di speranza e frustrazione che l'annuncio della rivelazione, prima, e le menzogne che è costretto ad ascoltare, poi, comportano. Se, da un lato, la dichiarazione ufficiale rompe con un tabù fino a quel momento intoccabile – «Quebrou-se o tabu» –, e riaccende la speranza nell'animo dei familiari – «por isto, ressurgiu a esperança. Já se haviam passado seis meses desde a divulgação pelo cardeal arcebispo de São Paulo da lista de 22 desaparecidos» –, dall'altro rappresenta una doppia frustrazione, e viene a configurarsi come tassello di una sadica «estratégia de tortura psicológica». Infatti, il discorso di A. Falcão, che snocciolando i nomi dei *desaparecidos* in ordine alfabetico prolunga l'agonia di chi ascolta, è di matrice negazionista – «Este está foragido, este outro nunca foi preso [...] Fulano já foi libertado» – poiché smentisce il sequestro delle persone scomparse e aggiunge alla lista nomi di persone che non sono mai state realmente sequestrate. I nomi di Ana Rosa e del marito compagno solo alla fine, accompagnati dall'ennesima smentita: di loro «não há nenhum registro nos órgãos do governo».

⁵⁰ Ivi, Kucinski, pp. 69, 70.

Il capitolo restituisce quindi una denuncia esplicita delle politiche di insabbiamento su cui si fonda il dispositivo del *desaparecimento*; e la tortura psicologica nei confronti dei familiari ne è parte integrante:

Em vez de 22 explicações, 27 mentiras. [...] Os militares cumpriram a promessa do presidente à luz da doutrina psicológica adversa. Nessa modalidade de guerra, confundir o inimigo com mentiras é um recurso legítimo; equivalente às cortinas de fumaça na guerra convencional. [...] a falsa lista revelou-se arma eficaz de uma nova estratégia de tortura psicológica. Teria sido melhor não dizerem nada, raciocina K.

Per trasporre letterariamente la denuncia dei meccanismi psicologici su cui si gioca il dispositivo della sparizione forzata, teso ad annichilire le forze dei familiari in un gioco sadico che oscilla tra il rafforzamento della speranza e il negazionismo, il capitolo non si limita però a una trasposizione referenziale dei fatti, più o meno narrativizzati. La tensione scatenata nel protagonista dalla speranza e dalla frustrazione, come risultato della tortura psicologica a cui è sottoposto, si traducono nel testo attraverso una trasposizione per immagini, che, potremmo ipotizzare, assume caratteri prossimi a quelli dell'allegoria. Il primo richiamo è nel titolo del capitolo («Nesse dia, a Terra parou»), nel quale non è il protagonista a fermarsi, “incollato alla radio”, in attesa di ricevere informazioni ufficiali sul destino della figlia e sul proprio, ma è l'intero pianeta Terra a sospendere il suo movimento. Lo stato d'animo di K. si trasferisce al mondo intero, all'aria e agli astri: «Ao se aproximar o instante da revelação, é como se o Sol subitamente parasse no ar; o ar ficou parado no ar; o mundo parece ter parado». E nel momento in cui la tensione dell'attesa si scioglie nell'amarezza e nella delusione, è il mondo a rimettersi in moto: «Termina a leitura, encerra-se o comunicado [...] o Sol retoma sua órbita; tudo volta a se mexer; o movimento volta às pessoas». Sembra plausibile ipotizzare un'interpretazione in chiave allegorica di questo passaggio prima di tutto per la forma retorica di questa figura elaborata da B. Kucinski, che non si lascia pensare nei termini di una piena similitudine, per l'assenza di termini di paragone, né in quelli di una metafora che, per seguire l'analisi di Umberto Eco, si presenterebbe come una figura che «non può essere assunta in senso letterale o proprio»⁵¹. Risalendo invece alla radice etimologica del termine “allegoria”, che porta a pensarla come a una modalità discorsiva in cui si dice una cosa per significarne un'altra⁵², possiamo avvicinarci alla lettura di questo passaggio – in cui l'immagine del sole e della Terra che si arrestano e si rimettono in movimento sta a rappresentare ciò che avviene nell'animo del protagonista – in termini allegorici. L'allegoria, inoltre, come spiega U. Eco, ha carattere sistematico «e si realizza su di una vasta porzione

⁵¹ U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984, p. 142.

⁵² «Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra». S. P. Rouanet, «Apresentação», in W. Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 37.

testuale», nel nostro caso un capitolo del romanzo; e «nella sua invadenza pirotecnica [...] mette in gioco immagini già viste da qualche altra parte», elemento questo che la distanzia dal simbolo (o dal «modo simbolico»), poiché essa «gioca un immediato richiamo a codici iconografici già noti»: «L'allegoria rinvia a delle sceneggiature, a dei *frames* intertestuali che già conosciamo. Il modo simbolico mette invece in gioco qualcosa che non era stato ancora codificato»⁵³.

Se si accetta questa lettura, è allora possibile prendere spunto dall'analisi di questo passaggio per mettere in correlazione la scrittura letteraria del trauma in *K. Relato de uma busca* con le implicazioni profonde che la teoria dell'allegoria trova nel terreno della narrazione della catastrofe e della letteratura post-dittatoriale. La valenza dell'allegoria, infatti, se intesa alla luce delle possibilità aperte dall'analisi benjaminiana, si pone in stretta correlazione con la dimensione del lutto e con la concezione (barocca) della storia concepita in quanto rovina, in quanto processo di inesorabile declino. È questa la cruciale interpretazione fornita da Walter Benjamin in uno dei passaggi del suo pensiero che la critica più ha sviscerato:

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio.⁵⁴

Nel contesto del racconto del trauma, l'allegoria rappresenta quindi un elemento cardine, perché è quella figura del discorso che incarna l'impossibilità della totalità (dell'armonia classica), e quindi, nel caso specifico, esplicita l'irrisolutezza dell'esperienza traumatica e la sua problematica iscrizione sul piano letterario. Al tempo stesso, come ricorda Idelber Avelar, il contributo fondamentale di W. Benjamin alla teoria dell'allegoria è stato quello di esplicitare «la irreductibilidad del vínculo que une *alegoría y duelo*»⁵⁵, una relazione che il critico brasiliano applica alla produzione letteraria post-dittatoriale latinoamericana, riconoscendo nell'allegoria la chiave di lettura del processo di assunzione di coscienza dell'irrevocabilità della sconfitta. La delimitazione del quadro post-dittatoriale, nell'analisi di I. Avelar non è puramente temporale, ma è soprattutto qualitativo: la sua prospettiva inquadra infatti la letteratura delle fasi post-dittatoriali

⁵³ Ivi, Eco, p. 251.

⁵⁴ Ivi, Benjamin, p. 188.

⁵⁵ I. Avelar, *Alegorias de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, <http://idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>, p. 7.

non solo in relazione «a la posterioridad de estos textos en relación a los regímenes militares», ma «fundamentalmente» in quanto portatrice della «incorporación reflexiva» della sconfitta:

postdictadura viene a significar, en el contexto de este análisis, no tanto la época posterior a la derrota (la derrota todavía circunscribe nuestro horizonte, no hay posterioridad respecto a ella), sino más bien el momento en el que la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria en el subcontinente.⁵⁶

I. Avelar riconosce alla figura dell'allegoria un ruolo di primo piano nei contesti post-dittatoriali latinoamericani, dove avrebbe la capacità di racchiudere il senso dell'impossibilità di cicatrizzazione della ferite lasciate dai regimi autoritari e, soprattutto, di rappresentare l'assunzione di tale impossibilità: «De ahí mi insistencia [...] en la primacía epocal de la alegoría en la postdictadura». La sconfitta storica, per I. Avelar, è da intendersi nel suo riflesso sulla scrittura letteraria, un senso della «derrota» che si impone non solo reclamando l'incorporazione dell'impossibilità della rappresentazione totale, ma invocando anche la capacità di «“hablar otramente” (*allos-agoreuein*)»:

La alegoría es el tropo de lo imposible, ella necesariamente responde a una imposibilidad fundamental, un quiebre irrecuperable en la representación. Si una de nuestras premisas aquí es que la derrota histórica que representan los regímenes militares ha implicado también una derrota para la escritura literaria, se impone entonces la tarea de “hablar otramente” (*allos-agoreuein*). Este “hablar otro” no se entiende aquí sólo como una mera búsqueda de formas alternativas de habla, sino también el hablar *del* otro (en el doble sentido del genitivo), de responder a la llamada del otro. (En) la literatura postdictatorial habla al (el) otro. La alegorización tiene lugar cuando aquello que es más familiar se revela como otro, cuando lo más habitual se interpreta como ruina, cuando se desentierra la pila de catástrofes pasadas, hasta entonces ocultas bajo la tormenta llamada “progreso”.⁵⁷

L'uso dell'allegoria in *K. Relato de uma busca*, se letto alla luce di questi spunti critici, apre di fatto alla possibilità di interpretare la narrativizzazione del trauma operata da B. Kucinski nel contesto di una letteratura post-dittatoriale che fa i conti tanto con le fratture della dicibilità, quanto con le possibilità di «hablar otramente», di “dissotterrare” «la pila de catástrofes pasadas», “restituendo” sul piano del testo quel discorso “altro” che incarna tutta la complessità della sconfitta.

Il forte senso della sconfitta che segna progressivamente la traiettoria di K., nella sua identità trasformata, è quello che B. Kucinski rappresenta, quasi nei termini di una parabola discendente, nel capitolo «Imunidades, um paradoxo»⁵⁸. Qui, per tutto il capitolo, il narratore non menzionerà mai K. con l'iniziale che lo contraddistingue, ma trasporterà il racconto su un piano più ampio e generale, in cui il soggetto è semplicemente «o pai que procura a filha desaparecida», epiteto che si ripeterà per tutto il capitolo. Il testo restituisce, spostandosi temporalmente dal

⁵⁶ *Ivi*, Avelar, p. 14.

⁵⁷ *Ivi*, Avelar, pp. 192, 193.

⁵⁸ *Ivi*, Kucinski, pp. 89-91.

passato al presente, e poi al futuro della narrazione, gli ulteriori passaggi compiuti da K. nel suo percorso di trasformazione da individuo a familiare di un *desaparecido*, di pari passo con il trasformarsi del volto della dittatura, nella continuità dell'esercizio delle pratiche repressive. Da un primo momento, in cui la speranza è ancora viva («no começo, há esperança») e il padre agisce con cautela, si giunge a una seconda fase, quella della lotta, in cui i familiari abbandonano ogni timore e si battono apertamente:

O sorvedouro de pessoas não para, a repressão segue cruenta, mas o pai que procura sua filha teme cada vez menos. [...] Sente-se intocável. Vai aos jornais, marcha com destemor empunhando cartazes na cara da ditadura, desdenhando a polícia; desfila como as mães da Praça de Maio, mortas-vivas a assombrar os vivos.

Il momento in cui l'identità di K. e dei familiari dei *desaparecidos* giunge a una completa trasformazione è rappresentato in questo capitolo attraverso un momento catartico, una presa di coscienza che avviene in K. nel guardare la propria immagine riflessa in una vetrina:

Ao deparar na vitrine da grande avenida sua própria imagem refletida, um velho entre outros velhos e velhas, empunhando como um estandarte a fotografia ampliada da filha, dá-se conta, estupefato, da sua transformação. Ele não é mais ele, o escritor, o poeta, o professor de iídiche, não é mais um indivíduo, virou um símbolo, o ícone do pai de uma desaparecida política.

Questo processo di trasformazione, che sradica totalmente l'individuo dalla propria identità, per consegnargliene, violentemente, un'altra, è ancora una volta associato nel testo alla dinamica perversa della colpa che attanaglia i sopravvissuti. K. si rende conto, infatti, del paradosso che la propria immunità rappresenta: «percebe então o grande paradoxo da sua imunidade. [...] Com ele a repressão não mexe, mesmo quando grita. Mexer com ele seria confessar, passar recibo».

La parabola discendente attraversata dai familiari degli scomparsi, nella rappresentazione che questo capitolo ne restituisce, si muove inesorabilmente nella direzione della sconfitta: il narratore guarda avanti rispetto a quanto K. può conoscere nel presente della narrazione, e descrive le fasi della transizione politica nel loro riflettersi sulla condizione dei familiari delle vittime. «Outro ano mais, e a ditadura finalmente agonizará, assim parece a todos; mas não será a agonia que precede a morte, será a metamorfose, lenta e autocontrolada». Le politiche autoritarie fondate sul silenzio non cesseranno con il processo di transizione avviato dal governo dittatoriale, ma il passare del tempo stenderà un velo di oblio ancor più pesante sul dispositivo della sparizione forzata e, con il ritorno alla normalità, «o pai que procurava a filha desaparecida já nada procura, vencido pela exaustão e pela indiferença. Já não empunha o mastro com a fotografia. Deixa de ser um ícone. Já não é mais nada. É o tronco inútil de uma árvore seca». La metamorfosi di K. si completa così, immortalata in un'immagine spettrale, che se ricondotta alla dimensione familiare

e genealogica, può essere letta come metafora dell'impossibilità del padre di lasciare alla figlia la propria eredità, e della sua trasformazione nel "tronco inutile" di un albero genealogico interrotto.

Sono molti gli aspetti che il romanzo di B. Kucinski mette in gioco per restituire letterariamente, attraverso la figura catalizzatrice di K., le dinamiche specifiche dei meccanismi di silenziamento che negli anni del regime e in quelli successivi si ripercuotono sui familiari dei morti e dei *desaparecidos*. Così come sono ampi e diversi i passaggi del testo che aiutano a comprendere, nella specificità del dispositivo della sparizione forzata messo in atto dal regime brasiliano, quale sia la condizione di sopravvissuto che K. incarna.

Nel capitolo «Os extorsionários»⁵⁹, K. ha occasione, per la prima volta, di avere un «contato formal com a Justiça», prendendo parte al processo contro un sergente accusato di estorsione nei suoi confronti, per aver promesso a K. informazioni sulla figlia in cambio di denaro. Il capitolo ripercorre diversi momenti in cui il padre, mosso dalla speranza, si è lasciato indurre a seguire false piste, architettate da militari e collaboratori, errori che K. non si perdona, e che anzi alimentano il suo senso di colpa: «Outras vezes, lastimava ter acreditado que em troca de dinheiro era possível derrubar o muro de silêncio em torno do sumidouro de pessoas [...] Como eu pude ser tão ingênuo?». In questo passaggio, però, non è solo la dinamica sadica dell'estorsione e del depistaggio attuata a scapito dei familiari ad essere messa in scena, ma anche e soprattutto quella dell'umiliazione che il tribunale militare infligge al cittadino K. in sede di processo. Nel condannare il sergente estortore per aver diffuso «com objetivos criminosos a falsa informação de que civis estiveram detidos em dependências militares», il giudice implicitamente ribadisce la versione ufficiale che nega il sequestro di Ana Rosa. Il padre, che partecipa all'udienza soltanto nella speranza di poter interpellare la corte sulle sorti della figlia, riceve così l'ennesima mortificazione:

“Mas, e a minha filha?, pergunta K., erguendo-se num ímpeto, depois de lida a sentença. “Onde está a minha filha?”, repete aos gritos.

O coronel presidente da mesa o encara com olho ameaçador. Bate o martelo de novo e declara encerrada a sessão. Acrescenta em voz alta: “Que conste dos autos que nenhum civil esteve detido em dependências militares, conforme confissão do indigitado, foi tudo uma farsa”.

“Mas, e a minha filha?” K. agora balbucia, olhando à sua volta, em busca de uma resposta, de um apoio na plateia vazia.

In *K. Relato de uma busca*, la mortificazione a cui sono sottoposti i familiari degli scomparsi è perpetua, e si prolunga anche nella fase post-dittatoriale, alimentata dalla tendenza amnesica che caratterizza la società brasiliana. Nel capitolo «As ruas e os nomes», il romanzo ricostruisce la partecipazione di K. a una piccola cerimonia per l'intestazione di una via alla figlia

⁵⁹ *Ivi*, Kucinski, pp. 141-146.

e al genero. Un riconoscimento pubblico che renda omaggio alle vittime del regime dovrebbe rappresentare una di quelle misure che, nel loro complesso, danno forma a vere e proprie politiche della memoria, poiché rappresenta uno spostamento sul piano collettivo dell'elaborazione del trauma e un riconoscimento ufficiale delle responsabilità dello Stato nella violenza contro le vittime dirette e i loro familiari. Ciò che il testo mette invece in scena, attraverso l'esperienza di K., è la modalità umiliante in cui questo omaggio si realizza, arrivando non solo a perdere di senso, ma anche ad aggravare ulteriormente la sensazione di frustrazione e abbandono dei familiari. L'iniziativa, proposta da un «*vereador de esquerda*», si concretizza in una cerimonia a cui partecipa una quindicina di familiari; K. apprezza il discorso del *vereador*, secondo il quale l'intestazione delle vie ha la funzione «pedagógica de lembrar às futuras gerações a importância da democracia e dos direitos humanos». Per K., è un modo di attribuire alla morte della figlia una valenza politica proiettata nel futuro: «discursos e placas procurando atribuir ao desperdício de tantas vidas um significado posterior». Tuttavia, in una riflessione successiva, K. si rende conto dell'insufficienza di un simile riconoscimento e, ancor peggio, della sua valenza simbolica oltraggiosa: come anticipa il narratore nell'*incipit* del capitolo, infatti, il luogo scelto per l'intestazione di quarantasette vie ad altrettanti *desaparecidos*, non solo si trova in un quartiere di nuova costruzione, che «ficava num fim de mundo», ma il nome del quartiere, «“Vila redentora”», ricorda a K. «o nome dado pelos militares ao seu golpe», e per questo, come spiega il narratore, «K. sentese ultrajado». La sua riflessione va però oltre, e osservando i nomi delle vie che attraversa sulla strada del ritorno, K. si interroga sulla vasta presenza di strade e piazze dedicate non alle vittime, ma ai carnefici che hanno popolato la storia brasiliana: «Como foi possível nunca ter refletido sobre esse estranho costume dos brasileiros de homenagear bandidos e torturadores e golpistas como se fossem heróis». Qui non assistiamo solo a un'ulteriore denuncia delle politiche di annichilimento della memoria privata dei familiari, ma anche, su un piano più ampio, di quelle pratiche di costruzione di una memoria collettiva che esclude e silenzia la storia delle vittime: «agora ele entendia por que as placas com os nomes dos desaparecidos foram postas num fim do mundo».

Abbiamo visto come K. incarni la trasformazione identitaria che muta il semplice individuo in un'entità nuova, quella del familiare di una *desaparecida*, facendosi rappresentazione di tutte le sfumature del trauma che questa condizione comporta, e come il personaggio catalizzi su di sé i tratti caratteristici del sopravvissuto. Del resto si tratta di una condizione del tutto esplicitata nel romanzo, alla quale B. Kucinski dedica un intero capitolo, che potremmo definire *sui generis* dal punto di vista narrativo, e intitolato «Sobreviventes, uma reflexão»⁶⁰. Qui, in una riflessione,

⁶⁰ *Ivi*, Kucinski, pp. 161-163.

appunto, che si discosta dal tono narrativo per assumere i caratteri quasi saggistici di un'aperta denuncia politica, il narratore ci fornisce ulteriori elementi che completano la caratterizzazione del protagonista come «sobrevivente»: «O sobrevivente só vive o presente por algum tempo; vencido o espanto de ter sobrevivido, superada a tarefa da retomada da vida normal, ressurgem com força inaudita os demônios do passado. Por que eu sobrevivi e eles não?». Con queste considerazioni il narratore riconduce, anche se indirettamente, la condizione di K. a quel senso di vergogna che Primo Levi interpretava nelle pagine dei *Sommersi e i salvati*; riflessione, la sua, che si focalizzava sui sentimenti dei reduci dei campi di sterminio nazisti, ma che si è rivelata seminale per l'analisi dei meccanismi e dei paradossi universalmente insiti nella sopravvivenza. «Quale colpa?», si chiedeva P. Levi, «A cose finite emergeva la consapevolezza di non aver fatto nulla, o non abbastanza, contro il sistema in cui eravamo assorbiti»⁶¹. Anche se le possibilità di resistenza e solidarietà, nel campo, erano ridotte al minimo, e dunque «sul piano razionale, non ci sarebbe stato molto di cui vergognarsi», «la vergogna restava ugualmente». Come spiega P. Levi,

È un pensiero che allora ci aveva appena sfiorati, ma che è ritornato «dopo»: anche tu forse avresti potuto, certo avresti dovuto; ed è un giudizio che il reduce vede, o crede di vedere, negli occhi di coloro (specialmente dei giovani) che ascoltano i suoi racconti. [...] Consapevolmente o no, si sente imputato e giudicato, spinto a giustificarsi ed a difendersi.⁶²

Questo sentimento di colpevolezza, che sta alla radice della condizione dei sopravvissuti, è lo stesso sperimentato, come segnala il narratore, dai familiari dei *desaparecidos* brasiliani: «Também os sobreviventes daqui estão sempre a vasculhar o passado em busca daquele momento em que poderiam ter evitado a tragédia e por algum motivo falharam».

K., in quanto sopravvissuto, porta su di sé un identico senso di colpa, e il narratore mette in relazione, in un tono sostanzialmente saggistico, questa condizione del protagonista con una serie di riferimenti intertestuali che lo portano a elaborare una propria tesi sulla specificità della sopravvivenza dei familiari dei morti e dei *desaparecidos* nel caso brasiliano. Il primo di questi è il rimando al film *La scelta di Sophie*, di Alan Pakula, basato sull'omonimo romanzo di William Clark Styron, in cui «uma polonesa é obrigada pelo ocupante nazista a escolher qual dos seus dois filhos ela prefere que sobreviva». La relazione tra questa vicenda e il contesto brasiliano di cui K. è rappresentazione sta proprio nel meccanismo di trasferimento della colpa dal carnefice alla vittima: «através desse mecanismo, o criminoso transferiu à mãe a culpa pelo filho morto». Il dispositivo della sparizione forzata si gioca anche su questa forma di violenza, su questo *transfert* per il quale chi sopravvive deve fare i conti con una continua auto-accusa, imputando a se stesso una colpa che non è la sua:

⁶¹ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 1986, p. 58.

⁶² *Ivi*, Levi, p. 59.

A culpa. Sempre a culpa. A culpa de não ter percebido o medo em certo olhar. De ter agido de uma forma e não de outra. De não ter feito mais. A culpa de ter herdado sozinho os poucos bens do espólio dos pais, de ter ficado com os livros que eram do outro. De ter recebido a miserável indenização do governo, mesmo sem a ter pedido. No fundo, a culpa de ter sobrevivido.

Il complesso di auto-colpevolizzazione si riassume così, in *K.*, in un unico grande rimorso: quello di essere sopravvissuto.

È qui che il narratore introduce il parallelo, implicito in tutto il testo, con *Il processo* di Franz Kafka e con l'analisi che ne fa Milan Kundera osservando i meccanismi di colpevolizzazione che percorrono il romanzo: se «os mecanismos de culpabilização desvendados por Kafka» sono interpretati da M. Kundera nella chiave di un «totalitarismo familiar», il narratore di *K. Relato de uma busca* propone di intendere il contesto brasiliano e la violenza esercitata dal regime sui parenti delle vittime come espressione di un «totalitarismo institucional». La perversità del dispositivo della sparizione forzata in Brasile passa, come abbiamo visto, anche attraverso le politiche di silenziamento che si protraggono nella fase post-dittatoriale, instaurando nella psicologia dei familiari, e quindi dei sopravvissuti, una forma di colpevolizzazione ancor più complessa: «é obvio que o esclarecimento dos sequestros e execuções, de como e quando se deu cada crime, acabaria com a maior parte daquelas áreas sombrias que fazem crer que, se tivéssemos agido diferentemente do que agimos, a tragédia teria sido abortada». Ciò che il narratore indica in questo passaggio, in cui l'uso della prima persona plurale sembra indicare non solo la sua inclusione come soggetto portatore della memoria delle vittime ma anche una più ampia generalizzazione del portato traumatico del paese, è il diritto alla verità e alla giustizia. Diritto inteso come possibilità di alleviare, anche se solo in parte, le colpe che il dubbio e l'incertezza alimentano nei sopravvissuti: il contributo dello Stato nel chiarimento degli eventi che hanno portato al sequestro e alla morte dei *desaparecidos* è inteso dunque come uno dei passaggi fondamentali nella risoluzione del trauma collettivo, poiché solleverebbe i familiari da una colpevolizzazione che altrimenti non può avere fine. Il rimando al romanzo di F. Kafka è dunque fondamentale in *K. Relato de uma busca*, in cui è lo stesso protagonista a richiamare, nel nome, il personaggio principale del *Processo*, Joseph K. A questo proposito, tuttavia, la scelta di B. Kucinski di non menzionare mai il nome completo del padre e della figlia *desaparecida* può essere ricondotta a più ampie interpretazioni: questa strategia può essere intesa tanto nel senso di un'universalizzazione dei personaggi, quanto in quello della depersonalizzazione⁶³, proprio perché entrambi fanno il loro ingresso nel territorio della privazione dell'identità, così che il loro nome completo non li identifica più, ed è possibile interpellarli solo con un nome amputato, sostituendo alla parola un silenzio.

⁶³ Cfr., E. Mügge, «K. – relato de uma busca: a ficção a serviço da revisão da história nacional», in *Signo*, n. 1, 2016, p. 100.

Uno dei tormenti con cui i sopravvissuti fanno i conti, nel panorama post-dittatoriale brasiliano, è legato alla controversa questione dei risarcimenti che lo Stato ha elargito alle famiglie degli scomparsi («[A culpa] De ter recebido a miserável indenização do governo, mesmo sem a ter pedido»). In questo capitolo B. Kucinski ne fa aperta denuncia, mettendo in chiaro gli effetti subdoli degli indennizzi predisposti dalla Lei dos Desaparecidos del 1995⁶⁴. La legge, che come recita il testo è orientata esplicitamente dai principi di «reconciliação e de pacificação nacional» stabiliti dalla Lei de Anistia, ufficializza giuridicamente la morte delle persone «que tenham participado, ou tenham sido acusadas de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 5 de outubro de 1988, e que, por este motivo, tenham sido detidas por agentes públicos, achando-se, deste então, desaparecidas, sem que delas haja notícias». L'indennizzo è offerto dallo Stato ai familiari «a título reparatório» e, come osserva C. Silveira-Bauer, sortisce l'effetto di «substituir com uma indenização o reconhecimento social e público dos crimes cometidos pela ditadura»⁶⁵. Si tratta quindi di una misura del tutto insufficiente, specialmente perché l'onere di dimostrare le circostanze della scomparsa e della morte resta a carico dei familiari, mentre «Para os afetados, a reparação moral e a reconstrução da memória – entendida como o esclarecimento das mortes e desaparecimentos – eram demandas mais importantes que a reparação econômica»⁶⁶. Per questo, C. Silveira-Bauer descrive la Lei dos Desaparecidos come «uma segunda anistia», nella quale da un lato lo Stato ammette le proprie responsabilità, ma dall'altro si esime dall'indagare sulle dinamiche dei fatti e dall'agire giuridicamente contro i colpevoli perpetuando così «a impunidade e imunidade dos agentes dos órgãos de repressão brasileiros».

In *K. Relato de uma busca*, il subdolo meccanismo della politica riparatoria è presentato però attraverso un ulteriore grado di complessità, che si riallaccia alla violenza psicologica del dispositivo della sparizione forzata, al quale anche questa legge sembra rispondere, andando ad acuire il senso di colpa che affligge i sopravvissuti. Come spiega il narratore:

também as indenizações às famílias dos desaparecidos – embora mesquinhas – foram outorgadas rapidamente, sem que eles tivessem que demandar, na verdade antecipando-se a uma demanda, para enterrar logo cada caso. Enterrar os casos, sem enterrar os mortos, sem abrir espaço para uma investigação. Manobra sutil que tenta fazer de cada família cúmplice involuntária de uma determinada forma de lidar com a história.

Laddove la restituzione integrale è impossibile, la riparazione costituisce un tassello importante nell'ammissione delle responsabilità dello Stato e nel riconoscimento della perdita

⁶⁴ Il testo della legge n. 9.140, del 4 dicembre 1995 è disponibile in: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9140compilada.htm (20 ottobre 2017).

⁶⁵ *Ivi*, Silveira-Bauer, 2011, p. 317.

⁶⁶ *Ibidem*.

subita dalle famiglie, tuttavia, se queste misure non sono accompagnate da sforzi concreti nella direzione di verità e giustizia, allora, come denuncia B. Kucinski, esse assumono un carattere perverso. Senza «abrir espaço para uma investigação», il gesto che lo Stato compie equivale a un ulteriore insabbiamento, a un modo di seppellire la storia de *desaparecidos* senza far nulla per seppellire i loro corpi, o, quantomeno, per chiarire le circostanze della loro scomparsa. Di qui che l'accettazione, più o meno passiva, dei risarcimenti da parte dei familiari equivalga a una sorta di “complicità involontaria”, «manobra sutil» che rientra a pieno nelle subdole pratiche su cui il dispositivo *desaparecedor* si fonda.

È interessante notare come questo aspetto tragico legato alla storia del *desaparecimento* in Brasile abbia trovato una forma di rappresentazione letteraria, in anni precedenti, nel testo *Prova contrária*, di Fernando Bonassi, del 2003, poi ripreso da Tata Amaral nel suo film intitolato *Hoje*. Nel testo di F. Bonassi, concepito più come un copione che come un romanzo, così come nel film, la comparsa fantasmatica di un *desaparecido* nella casa della moglie e compagna di militanza, che per la di lui scomparsa ha ottenuto il risarcimento previsto dalla Legge 9.140, scatena in lei il complesso sentimento di colpa legato alla sopravvivenza. Rebecca Atencio, nel suo *Memory's turn*,⁶⁷ identifica nel 2011, anno dell'inaugurazione della Comissão Nacional da Verdade e dell'uscita del film di Tata Amaral, un'importante fase all'interno dei cicli della memoria culturale in Brasile. Nel riprendere il testo di F. Bonassi e nel rimettere in discussione un meccanismo istituzionale come la Lei dos Desaparecidos, che fino ad allora sembrava essere stato «largely forgotten», la regista entra in sintonia con un nuovo momento storico, in cui il tema torna ad essere «newly relevant in light of the plans for the bolder step of a truth commission». Questo spunto di analisi ci permette dunque di assimilare anche il romanzo di B. Kucinski, uscito nello stesso anno, a questa stessa fase culturale, e di metterlo in relazione con quel meccanismo di «imagery linkage» tra la produzione culturale e i meccanismi istituzionali di cui parla R. Atencio.

L'irrisolubilità del trauma dei sopravvissuti come K. si compone dunque di tutti questi complessi elementi, e alla fine del capitolo «Sobreviventes, uma reflexão», il narratore li esplicita con chiarezza: il totalitarismo istituzionale brasiliano è un meccanismo che «exige que a culpa, alimentada pela dúvida e opacidade dos segredos, e reforçada pelo recebimento das indenizações, permaneça dentro de cada sobrevivente como drama pessoal e familiar, e não como a tragédia coletiva que foi e continua sendo, meio século depois».

Ai tratti che abbiamo indicato, e che possono contribuire a tacciare il profilo del protagonista di *K. Relato de uma busca* come testimone, bisogna però aggiungerne un altro, di grande importanza, che costituisce un ulteriore tassello nella genealogia della sopravvivenza che

⁶⁷ *Ivi*, Atencio, pp. 38, 39.

K. incarna. La storia di K. – in un riflesso significativo con quella di Meir Kucinski, padre dell'autore – è una storia segnata da una catena traumatica che affonda le sue radici nelle sue origini ebraiche polacche, nella storia della sua persecuzione politica e della conseguente emigrazione in Brasile e poi in quella dello sterminio della famiglia della prima moglie durante la Seconda Guerra mondiale.

K. tinha trinta anos quando foi arrastado pelas ruas de Wloclawek, acusado de subversão pela polícia polaca. Por isso emigrou às pressas, deixando mulher e filho, que só se juntariam a ele no Brasil um ano depois. [...] Sua irmã Guita, cinco anos mais velha, não tivera a mesma sorte. Morreu tuberculosa no frio da prisão.⁶⁸

Sono continui i momenti in cui il protagonista torna con la mente alla propria esperienza di persecuzione politica, e in cui formula istintivamente paralleli tra il clima di violenza e paura che ha vissuto nei primi anni Trenta in Polonia e quelli che vive ora che la vicenda della figlia lo ha costretto ad addentrarsi nel labirinto della sparizione forzata. Uno dei più crudeli è quello dell'umiliante insinuazione che aveva coperto le bugie delle autorità sulla sorte della sorella Guita, così come avviene in Brasile con quella di Ana Rosa: nel negare la loro detenzione, le autorità provano a insinuare, con un mortificante stereotipo, che le donne siano fuggite «com algum amante»⁶⁹. Il parallelo fra i traumi del passato e quelli del presente di K. punteggia tutto il romanzo, a partire dalle associazioni che il testo stabilisce fra la circospezione e la tattica che K. deve adottare nei confronti delle istituzioni e degli informatori, e l'atteggiamento di lui e dei suoi compagni di lotta politica in gioventù: «Sem perceber, K. retomava hábitos adormecidos da juventude conspiratória na Polónia»⁷⁰; oppure tra i meccanismi di estorsione di chi si approfitta della disperazione dei parenti per ottenere denaro: «Não foi assim na Polônia, quando os companheiros de partido fizeram uma vaquinha para tirá-lo da prisão?»⁷¹.

Ma la storia familiare di K. si interseca anche con quella dello sterminio degli ebrei e con le sue conseguenze sui sopravvissuti, ed è il personaggio della prima moglie, madre di Ana Rosa, ad esemplificare le conseguenze fisiche e psicologiche di questo trauma familiare:

Quando engravidou da filha [...] já era uma mulher triste; a comissão enviada pelos judeus de São Paulo, para investigar os boatos assustadores sobre o que aconteceu na Polónia, havia regressado confirmando o pior. Sua família, como a maioria dos judeus de Wloclawek, havia sido dizimada. Todos. Os pais, os irmãos, os tios e sobrinhos. [...] O câncer de mama apareceu logo depois desse relatório.⁷²

⁶⁸ *Ivi*, Kucinski, p. 39.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, Kucinski, p. 34.

⁷¹ *Ivi*, p. 142.

⁷² *Ivi*, p. 42.

Il testo stabilisce quindi una continuità traumatica fra la storia familiare precedente al sequestro e alla morte di Ana Rosa e quella successiva, e nella mente del protagonista questo filo rosso che lega la storia tragica dello sterminio ebraico a quella della sparizione forzata nelle dittature latinoamericane è molto chiaro: «para ele a tragédia da filha era continuação do holocausto»⁷³. Se è vero che nella riflessione sul trauma e la testimonianza la valenza dell'Olocausto ha subito uno spostamento passando da eccezione assoluta e incomparabile a vero e proprio paradigma, in modo tale che, come nota B. Sarlo, «un caso limite transfere sus rasgos a casos no limite»⁷⁴, bisogna osservare che in *K. Relato de uma busca* il paradigma della Shoah si trasforma in termine di paragone per constatare un'altra eccezionalità, quella del dispositivo della sparizione forzata. E in effetti il protagonista riflette proprio sulla differenza tra la sistematicità dell'orrore nazista e il carattere estenuante della voragine di incertezza in cui si trovano i parenti dei *desaparecidos*, arrivando a constatarne il carattere eccezionale:

Até os nazistas que reduziam suas vítimas a cinzas registravam os mortos. Cada um tinha um número, tatuado no braço. A cada morte, davam baixa num livro. É verdade que nos primeiros dias da invasão houve chacinas e depois também. Enfileiravam todos os judeus de uma aldeia ao lado de uma vala, fuzilavam, jogavam cal em cima, depois terra e pronto. Mas os *goim* de cada lugar sabiam que os seus judeus estavam enterrados naquele buraco, sabiam quantos eram e quem era cada um. Não havia a agonia da incerteza; eram execuções em massa, não era um sumidouro de pessoas.⁷⁵

Per riallacciarsi alle considerazioni iniziali sullo specifico ruolo di K. nella catena della testimonianza, nel suo legame con le dinamiche proprie della sopravvivenza e con l'eredità inversa di cui si fa portatore, è possibile ora mettere meglio a fuoco, alla luce della complessa caratterizzazione del protagonista di cui abbiamo sottolineato alcuni tratti, l'ampiezza della poetica restitutiva messa in atto dall'autore. Mettendo al centro la dimensione della sopravvivenza e della colpa, B. Kucinski riesce in primo luogo a restituire letterariamente il calvario dei familiari dei *desaparecidos*, voci che ancora oggi lottano per ottenere un riconoscimento collettivo. Ma attraverso l'espedito letterario che fa di questo padre il soggetto della memoria, l'autore permette al proprio personaggio di compiere un ulteriore un gesto restitutivo, che risponde, questa volta, alla paradossale eredità di cui la violenza del *desaparecimento* lo ha investito. Se il senso di colpa e la "presenza dell'assenza" sono tutto ciò che gli resta della figlia, verso la quale non può più esercitare (e si incolpa di non aver esercitato abbastanza) il suo ruolo di *pater*, allora il *munus*, l'unico dono/dovere che per lui è possibile, è quello di farsi testimone, una possibilità, questa, che è il figlio, autore e narratore, a restituirgli attraverso la finzione letteraria. E il genere di

⁷³ *Ivi*, p. 81.

⁷⁴ *Ivi*, Sarlo, p. 47.

⁷⁵ *Ivi*, Kucinski, p. 25.

testimonianza di cui il personaggio si fa portatore rende possibile, da un lato, l'iscrizione della storia silenziata dei *desaparecidos* – quella di Ana Rosa, come quella di tutti gli altri scomparsi – e dall'altro, permette di inscrivere la tragedia che il *desaparecimento* comporta per i vivi, restituendo così nel suo complesso tutta la grande macchina del dispositivo della sparizione forzata.

Non è un caso allora che la conclusione del romanzo si dia proprio nel segno di questa combinazione tra narrazione, testimonianza e atto restitutivo, quando la saga di K. si conclude nella sezione del carcere della Polizia militare riservato ai prigionieri politici, dove egli entra per incontrare i detenuti e raccontare loro la vicenda della figlia. La platea che lo ascolta è formata da militanti che conoscono bene la storia di Ana Rosa, «*Alguns conheceram sua filha e o marido, eram da mesma organização clandestina*»⁷⁶, e di fronte a loro K. ripete per l'ultima volta il suo racconto, anche se ha la sensazione di raccontarlo per la prima volta: «*Armaram uma roda de cadeiras. K. sentou-se à frente. Depositou a sacola e começou logo a contar a história que já havia repetido tantas vezes. Mas era como se a contasse pela primeira vez*». Si tratta infatti di un circolo senza fine, in cui la prima e l'ultima volta si confondono, perché il labirinto del *desaparecimento* non concede ai familiari nessuna conclusione, nessuna possibilità di pacificazione. L'unica via che può mettere fine al tormento è la morte, che coglie K. proprio sull'onda della commozione del racconto: «*De repente, K. começou a soluçar. [...] Não conseguia estancar os soluços. Não tinha força para nada. Sentia-se muito cansado. [...] Nesse momento ele caiu*».

La morte coglie K. nell'atto della ripetizione della sua testimonianza, questa volta però come testimonianza della vittima alle vittime, testimonianza data in un regime di solidarietà; tuttavia, il luogo simbolico in cui questo momento catartico avviene è il carcere, a ricordare la prigione perpetua del *desaparecimento*, da cui K. può trovare una via d'uscita solo con la morte: «*a familiar janelinha gradeada da cela trazendo de fora a promessa de sol e liberdade. Sentiu-se em paz. Muito cansado, mas em paz*».

II. 4 «Uma lápide na forma de livro»: lutto impossibile e tombe di carta

Il gesto restituivo messo in atto da B. Kucinski in *K. Relato de uma busca* nel raccogliere e trasmettere la memoria traumatica del dispositivo del *desaparecimento* si scontra inevitabilmente con uno dei problemi più complessi e profondi che questa violenza rappresenta, quello legato alla negazione del lutto. Tale negazione, come abbiamo visto, si ripercuote sui familiari delle vittime

⁷⁶ *Ivi*, Kucinski, p. 168.

della sparizione forzata e, nel romanzo, risuona tanto nell'esperienza di vita dell'autore, quanto nella traiettoria letteraria del suo personaggio principale, K.

Ricorrendo alla definizione freudiana, il lutto può essere inteso come quella reazione alla perdita di un oggetto o di una persona amata che comporta per l'individuo «um estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo [...] o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto»⁷⁷. Tuttavia, nell'interpretazione di Freud, il lutto non è una condizione patologica, ma contiene in sé la possibilità del proprio superamento:

Il lutto si forma sotto l'influsso dell'esame di realtà che pretende categoricamente che ci si debba separare dall'oggetto perché non c'è più. Il lutto deve compiere ora il lavoro di realizzare questo ritrarsi dall'oggetto in tutte quelle situazioni nelle quali l'oggetto era materia di un elevato investimento emotivo.⁷⁸

Il sentimento del lutto, come modalità di reazione alla perdita, passa allora innanzitutto attraverso l'esame di realtà, ossia dalla presa di coscienza che la persona amata non esiste più, e da qui può trovare uno sbocco in quel lavoro di elaborazione o di presa di coscienza che porta ad assimilare e ad accettare, se possibile, il distacco. Ora, nel caso dei familiari delle vittime dei *desaparecidos*, come lo stesso B. Kucinski e come il protagonista del suo romanzo, questo tipo di stato d'animo, e la sua possibile risoluzione, sono profondamente minati dalla dinamica stessa su cui si fonda il dispositivo della sparizione forzata, proprio per la negazione di ogni prova della cessata esistenza della persona amata che deriva dalla sottrazione del corpo degli scomparsi e dal mantenimento del segreto sulle circostanze della cattura, della prigionia e della morte. L'avviamento del percorso di elaborazione del lutto, nel caso del *desaparecimento*, è quindi inficiato, in primissima istanza, dall'assenza del corpo.

Come ricorda Martine Déotte,

los funerales prescinden dificilmente del cuerpo, que sirve de punto de apoyo a diferentes prácticas: maternación, aseo, velorio, cortejo y exequias. Su ausencia trae una duda interminable en cuanto a la realidad de la muerte y la imposibilidad del rito funerario que debe canalizar el trabajo del duelo en el sentido de Freud.⁷⁹

Di conseguenza, il problema del lutto nel caso della sparizione forzata si lega, da un lato, all'impossibilità per i familiari di verificare l'ineluttabilità della morte e di mettere in moto il meccanismo di elaborazione del lutto, e dall'altro, alla negazione dello svolgimento di un rito funebre di accompagnamento del corpo alla tomba.

In un'interessante lettura in chiave freudiana della questione del lutto nei casi di sparizione forzata, Sandra Milena Zorio Labrador associa il problema dell'assenza del rito funebre all'idea,

⁷⁷ S. Freud, «Luto e melancolia (1917)», in *Novos estudos*, n. 32, 1992, p. 131.

⁷⁸ S. Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia*, in *Tutto Freud*, vol. 10, Roma, Newton Compton, 2011, p. 168.

⁷⁹ M. Déotte, «Desaparición y ausencia de duelo», in N. Richard (a cura di), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Cuarto Propio, p. 94.

elaborata da S. Freud in *Totem e tabù*, del lutto come sentimento a cui è sempre associata una forma di colpevolizzazione. Se, nel caso del lutto, tale auto-colpevolizzazione può ambire ad attenuarsi attraverso il lavoro di elaborazione consentito dai riti funebri, in assenza del corpo e del rituale, invece, questa possibilità si annulla:

Mientras que en el duelo de la muerte el doliente se culpa de lo que pudo o dejó de hacer durante la vida del ser amado, y lo hará remontándose al pasado porque existe un base en el tiempo de donde partir y que, por tanto, le permitirá encontrar límite y tránsito para su tramitación, en la desaparición forzada, no existiendo este sostén, ni la claridad acerca de la muerte del desaparecido, la culpa tiene no solo lugar en el pasado, sino en el presente y también en el futuro. Resulta ser un duelo atormentado por la culpa en un tiempo psíquico perpetuo.⁸⁰

Il rito funebre è dunque un passaggio essenziale nel superamento dei meccanismi di colpevolizzazione che seguono alla morte di una persona amata, ma è anche quel rituale che permette di associare la memoria dei defunti a un luogo che ne conservi il ricordo e, generalmente, anche le spoglie.

Nella sua fondamentale opera sulle forme e i mutamenti della memoria culturale, Aleida Assmann esplicita come dal punto di vista antropologico la commemorazione dei defunti stia alla base della memoria culturale. Legandosi alla *pietas* intesa come dovere dei familiari di mantenere vivo il ricordo dei defunti, «Il culto dei morti è la forma originaria e più diffusa di vincolo sociale che lega i vivi ai morti»⁸¹, e si dà quindi su un piano eminentemente collettivo. A. Assmann si sofferma anche sul significato simbolico di tombe e lapidi, a partire dall'analisi di un capitolo delle *Affinità elettive*, di Goethe: la lapide e la tomba sono modalità di fissazione della «prassi memoriale» in un luogo, e rispondono agli «interessi di una commemorazione dei morti legata caparbiamente a un sito, questo luogo della memoria è in un certo senso un luogo sacrale animato dalla presenza dei morti»⁸². A differenza dei monumenti, che indirizzano l'attenzione più all'opera che a ciò che essa rappresenta, spiega A. Assmann sulla scia di Goethe, i cimiteri sono punti nello spazio in cui ciò che conta, più che la memoria in sé, è la presenza. Il cimitero è quindi il luogo in cui è simbolicamente conservata la presenza dei defunti, resa possibile dall'affidamento del corpo alla terra («*hic jacet*»), una modalità rituale di conservazione che viene del tutto scardinata nel caso in cui, come avviene per la sparizione forzata, il referente fondamentale del lutto viene meno. La sparizione forzata, paradossalmente, nel mantenere lo statuto ontologico del *desaparecido* sempre a metà strada tra la presenza e l'assenza, impedisce di fatto anche questa presenza *post mortem*, quella garantita dalla sepoltura e dalla lapide. Seguendo quanto scrive M. Déotte,

⁸⁰ S. M. Zorio Labrador, «El dolor por un muerto-vivo. Una lectura freudiana del duelo en la desaparición forzada», Diss. Universidad Nacional de Colombia, <http://www.bdigital.unal.edu.co/41995/> (13 ottobre 2017), p. 88.

⁸¹ A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 36.

⁸² *Ivi*, Assmann, p. 361.

La desaparición programada de los cuerpos es insoportable para los sobrevivientes. Para aquellos que quedan, no hay duelo posible sin que el sufrimiento pueda anclarse en un lugar y en relatos [...] el trabajo del duelo, sólo se obtiene mediante los ritos necesarios de la muerte que se apoyan esencialmente en la atención prestada al cadáver o a su sustituto. Este último exige respeto y consideraciones, anclaje en un lugar para su puesta en memoria.⁸³

È con questa violenza che il protagonista di *K. Relato de uma busca* fa i conti, nel capitolo intitolato «A matzeivà»⁸⁴, quando K., a un anno dalla scomparsa della figlia, chiede a un rabbino di dedicarle una lapide commemorativa, una *matzevah* appunto, accanto alla tomba della moglie, nel cimitero israelita di Butantã. È importante, per prima cosa, notare come nel *desaparecimento*, l'assenza di certezze riguardo alle sorti degli scomparsi si leghi anche all'impossibilità di stabilire una data certa della loro morte. A proposito di questo aspetto, S. M. Zorio Labrador, che nella sua ricerca di basa su un *corpus* di interviste a familiari di *desaparecidos*, constata come nelle famiglie la necessità della commemorazione porti a identificare altre date in cui rendere omaggio agli scomparsi, come per esempio la data di nascita o la stessa data della scomparsa⁸⁵. Nel romanzo, K. sente il bisogno, anzi «a urgência em erguer para a filha uma lápide, ao se completar um ano da sua perda» e, per lui, la collocazione della lapide non è solo un riconoscimento della morte, ma anche un'imprescindibile conferma di presenza, perché sta a testimoniare che Ana Rosa è davvero esistita:

A falta de lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não é verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se. Sofre a falta dessa lápide como um desastre a mais, uma punição adicional por seu alheamento frente ao que estava acontecendo com a filha debaixo de seus olhos.

Nel ricevere il diniego da parte del rabbino, il quale considera «um absurdo, colocar uma lápide sem que exista o corpo», K. percepisce l'acuirsi della sofferenza legata alla colpevolizzazione del sopravvissuto; e nell'affermare che «Não tem sentido sepultamento sem corpo», il rabbino ribadisce la violenza del dispositivo *desaparecedor*, in cui la base stessa del processo del lutto è compromessa. Tuttavia, come fa notare M. Déotte, la possibilità di celebrare rituali funebri anche in assenza del corpo è praticata, ed è anzi indispensabile per intervenire in quei casi in cui la scomparsa complica l'elaborazione del lutto. Nel caso della morte in mare, per esempio, in alcune comunità di pescatori, il naufrago, «este muerto sin cuerpo», viene celebrato con la collocazione di una croce o di una cappella che recano il ritratto dello scomparso: «su

⁸³ *Ivi*, Déotte, p. 95.

⁸⁴ *Ivi*, Kucinski, pp. 79-84.

⁸⁵ *Ivi*, Zorio Labrador, p. 89.

naufragio es relatado y los objetos/recuerdos circulan como las palabras frente al lugar que le es reservado. Este rito desculpabilizaría y apaciguaría a los vivos»⁸⁶.

Inoltre, il processo di elaborazione del lutto non è un meccanismo che trova la sua risoluzione a un livello esclusivamente individuale, ma presuppone la partecipazione e l'appoggio della comunità: è questo appoggio a venire meno, ancora una volta, nell'esperienza di K., che si sente rinnegato e lasciato solo da quella comunità ebraica alla quale, pur essendo laico, è strettamente legato. Le insinuazioni del rabbino a proposito della figlia, tese ad argomentare il suo rifiuto alla collocazione della lapide, hanno su K. l'effetto di un'ennesima violenza nei confronti della memoria della figlia: «“Sem corpo não há rito, não há nada [...] não há ‘tahrá’, a purificação do corpo. E por que lavamos o corpo? Porque só corpos purificados podem ter seu jazigo no cemitério judaico...” Esse rabino quer dizer que minha filha não era pura?». La stessa comunità ebraica che non ha saputo intervenire quando K. ha chiesto aiuto per indagare sulle sorti della figlia, ora, a un anno dalla scomparsa, si rifiuta di fare propria la tragedia della sua morte e di accompagnare il padre nell'elaborazione della perdita. L'ultima accusa che il rabbino rivolge a K. approfondisce ulteriormente le ragioni del rifiuto e le sue conseguenze, che aggravano la sua condizione traumatica:

O que você quer na verdade é um monumento em homenagem à sua filha, não é uma lápide, não é uma matzeivá; mas ela era terrorista, não era? E você quer que a nossa comunidade honre uma terrorista no campo sagrado, que seja posta em risco por causa de uma terrorista? Ela não era comunista?

Non solo il rabbino stigmatizza la figura di Ana Rosa dal punto di vista politico, escludendola così di fatto dalla comunità, negando al padre la possibilità di una sua commemorazione pubblica, ma le parole del rabbino sembrano rispecchiare quell'ideologia dei due demoni che vede nella violenza dittatoriale la contrapposizione tra forze estranee alla società: da un lato i militari e dall'altra i “sovversivi”. A questa stessa logica risponde la martirizzazione o la visione eroica del militante morto per combattere il regime⁸⁷, e di conseguenza l'accusa che il rabbino rivolge a K., senza saper uscire da questo schema binario, è quella di pretendere che sia eretto un monumento che la glorifichi. La valenza che K. conferisce alla deposizione di una lapide, che si dà sul piano dell'elaborazione del lutto e della ritualizzazione della morte, viene confusa, in questo modo, con il valore del monumento.

In una lettura del significato del monumento alla luce del pensiero nietzschiano, A. Assmann spiega che, nella sua stretta relazione con la costruzione della fama, il monumento si lega alla volontà di superare il tempo storico e di consegnare il suo soggetto all'immortalità:

⁸⁶ *Ivi*, pp. 94, 95.

⁸⁷ *Cfr.*, P. Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2004.

«monument is embedded in the timeless zone of immortality»⁸⁸. Il discorso del rabbino, dunque, legge la richiesta di K. come la pretesa di “immortalare” la memoria della figlia, nel significato di esemplarità che il monumento possiede; ma ciò che questo padre anela con urgenza è l’esatto contrario, ovvero la possibilità di inscrivere, di decretare la realtà e l’ineluttabilità della morte. Non si tratta dunque di una semplice confusione, ma del totale rovesciamento di un significato nel suo opposto, poiché le parole del rabbino rispondono alla logica binaria che riconduce l’esperienza di K. a un conflitto leggibile in termini monolitici e assoluti, anziché nella specificità lacunosa e irriducibile del trauma, che non può trovare nella nozione classica di monumento la propria rappresentazione. Come spiega M. Seligmann-Silva, è l’essenza stessa dell’esperienza traumatica a richiedere un ripensamento del concetto di monumento, termine che deriva dal latino *monere* «advertir, exortar, lembrar»: se fin dall’antichità la sua funzione è stata «ligada mais à comemoração (de vitórias bélicas), do que à ideia de advertir», sarà poi nel periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale e «sobretudo no contexto do processo de memorialização de Auschwitz, que se desenvolveu uma estética do que se tornou conhecido como antimonumento, que, de certa maneira, funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre»⁸⁹. Forse, l’unica forma monumentale che potrebbe adattarsi alla traiettoria traumatica di K. sarebbe proprio quella dell’anti-monumento, in cui «o sentido heroico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos». Ma ciò che il protagonista richiede è la collocazione di una lapide, così come è avvenuto per quelle vittime dello sterminio nazista i cui corpi non è stato possibile tumulare:

Ele retrucara ao Avrum, o secretario da sociedade, que na entrada do Cemitério do Butantã há uma grande lápide em memória dos mortos do holocausto, e debaixo dela não há nenhum corpo. [...] E argumentou que em Eretz Israel, pelo mesmo motivo, é costume acrescentar na matzeivá do morto os nomes dos seus parentes vítimas do holocausto.

In questo *transfert*, che porta K. a comparare la tragedia della figlia a quella delle vittime dell’olocausto, e a scontrarsi con la posizione del segretario (che lo ammonisce: «nada se compara ao Holocausto»), possiamo leggere una correlazione di fondo che risiede nell’incommensurabilità di questa esperienza traumatica, di queste catastrofi senza fine: «para ele a tragédia da filha era a continuação do holocausto».

Allo stesso modo, la reazione di K. all’impossibilità di avviare il lavoro del lutto attraverso il rito della *matzevah* risponde a una pratica commemorativa a sua volta legata alla conservazione del ricordo delle vittime dell’eccidio nazista: «Desolado pela falta da matzeivá, ocorreu então a

⁸⁸ A. Assmann, «“Plunging into nothingness”: The politics of cultural memory», in Lambert, L. B. (a cura di), *Moment to monument. The making and unmaking of cultural significance*, Bielefeld, Transcript, 2009, p. 39.

⁸⁹ M. Seligmann-Silva, «Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência», in *Trivium-Estudos Interdisciplinares*, vol. 6, n. 1, 2014, p. 43.

K., a ideia de compor um pequeno livrinho em memória da filha e do genro. Um livro *in memoriam*. Uma lápide na forma de um livro». L'idea di K. è quella di comporre un piccolo libro che contenga «fotografias e depoimentos de suas amigas», di cui produrre un centinaio di copie da distribuire «de mão em mão para toda a família, os conhecidos e as amigas; mandaria aos parentes em Eretz Israel». Come suggerisce lo stesso protagonista, questa pratica era talvolta usata in Polonia, ma la correlazione più diretta di questa modalità di elaborazione del ricordo individuata da K. la troviamo nella tradizione ebraica degli *Yizker-bikher*, i «libri del ricordo»⁹⁰. Come spiega A. Wieviorka, con la caduta del nazismo furono molte le commissioni che radunarono i sopravvissuti per raccoglierne testimonianze e «scrivere la cronaca del massacro», una cronaca che è «indissociabile dall'evocazione della vita che precedette il genocidio». Questa modalità di raccolta delle testimonianze, che ha una dimensione di tipo collettivo, si collega profondamente alla necessità di elaborazione del lutto: «la compilazione di questi libri del ricordo corrisponde alla volontà o alla necessità di ricordarsi, di far rinascere attraverso le parole stampate un mondo annientato. È il lavoro collettivo del lutto che, con i racconti e le fotografie, mira a ricostruire sulla carta l'oggetto perduto»⁹¹. A proposito della tradizione degli *Yizker-bikher* e della loro funzione simbolica dopo la distruzione delle comunità ebraiche europee, James Young ne osserva la stretta connessione con l'assenza del corpo e della lapide: «For a murdered people without graves, without even corpses to inter, these memorial books often came to serve as symbolic tombstones»⁹². Raccogliendo testimonianze e fotografie, K. mira a fare proprio questo, ad aprire quella possibilità di un lavoro del lutto che l'assenza del corpo e l'assenza della lapide gli hanno negato, e a creare dunque una lapide simbolica.

Il libriccino che K. costruisce, collettivamente e con fatica – «Deu mais trabalho do que ele antecipara. Foi preciso recolher os depoimentos e datilografá-los, depois traçar um esboço indicando os espaços dos textos e fotos [...] as amigas da filha ajudaram» –, ha le stesse caratteristiche di quelle migliaia di «recordatorios» che i familiari dei *desaparecidos* argentini cominciarono a pubblicare alla fine degli anni Ottanta sul quotidiano *Página/12*. Questi omaggi, spiega Fernando Reati, «siguen un formato más o menos fijo constituido por un texto personal redactado por los familiares y/o amigos responsables del homenaje, una o más consignas, una foto de la víctima, y los nombres de los firmantes»⁹³. Si tratta di un «soporte físico de la memoria colectiva», che F. Reati definisce, con un'analogia che perfettamente si adatta alla lettura di questo capitolo di *K. Relato de una busca*, «monumentos de papel». La loro funzione è infatti prossima

⁹⁰ *Ivi*, Wieviorka, p. 41.

⁹¹ *Ivi*, Wieviorka, p. 43.

⁹² J. Young, *The texture of memory. Holocaust, memorials and meaning*, Yale University Press, 1993, p. 7.

⁹³ *Cfr.*, F. Reati, «El monumento de papel. La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos», in *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, 2007, 159-170.

a quella del monumento, ma dato che il loro supporto fisico è la carta, il concetto stesso di immortalità contenuta nel monumento è sfumato, poiché la carta li rende fragili ed effimeri, approssimandoli dunque, allo stesso tempo, come scrive F. Reati, alla funzione un anti-monumento:

Se trata de un monumento hecho no con el material imperecedero de la piedra o el metal sino con el más efímero del simple papel de periódico, un monumento sin un espacio físico concreto sino extendido en el tiempo, un monumento no inmóvil sino vertiginosamente cambiante, no nacido desde el Estado sino desde un grupo de sus ciudadanos: en suma, lo que doy en llamar un monumento de papel para aludir a su condición intrínsecamente paradójica.⁹⁴

Questo carattere effimero e questa condizione «paradójica» della trasmissione della memoria traumatica, permette di stabilire una relazione stretta fra l'anti-monumento e la testimonianza, poiché, come fa notare M. Seligmann-Silva:

O antimonumento desenvolve-se [...] em uma era de catástrofes e de teorização do trauma. Ele corresponde a um desejo de recordar de modo ativo o passado (doloroso), mas leva em conta também as dificuldades do “trabalho de luto”. Mais ainda, o antimonumento, que normalmente nasce do desejo de lembrar situações-limite, leva em si um duplo mandamento: ele quer recordar, mas sabe tanto que é impossível uma memória total do fato, como também o quanto é dolorosa essa recordação. Essa consciência do ser precário da recordação manifesta-se na precariedade tanto dos antimonumentos, como dos testemunhos dessas catástrofes. Estamos falando de obras que trazem em si um misto de memória e de esquecimento, de trabalho de recordação e resistência.⁹⁵

Quello che K. richiede per la figlia non è un monumento, anzi, è la possibilità di dare avvio, attraverso la *matzevah*, a un lutto impossibile, in quanto caratterizzato dalla condizione paradossale imposta alla morte della figlia dal dispositivo della sparizione forzata; il sostituto naturale di questa simbolizzazione è proprio quello del “monumento di carta”, misto di testimonianza e anti-monumento, effimero supporto cartaceo di una memoria fratturata. Nel romanzo, però, anche questa possibilità di consegnare alla carta il rituale della deposizione simbolica di una lapide trova un impedimento di carattere sociale, attraverso l'ennesima stigmatizzazione del ruolo di militante di Ana Rosa. Il giovane della tipografia a cui K. si rivolge per stampare il libro, infatti, si rifiuta di accettare il lavoro, e aggredisce violentemente il protagonista: «Como o senhor teve o atrevimento de trazer material subversivo para a minha gráfica? Pegue isso e dê o fora [...] Onde já se viu, material subversivo, uma desaparecida política, uma comunista. Ela não era comunista?». Le parole che K. ha sentito pronunciare al rabbino si riflettono ora in quelle del giovane, rispecchiando la violenza con cui la visione binaria che inquadra la lotta politica nella prospettiva dei “due demoni” decreta il grave isolamento dei familiari degli scomparsi e nega, ancora una volta, la possibilità del lutto. Di nuovo, l'eredità

⁹⁴ Cfr., Ivi, Reati.

⁹⁵ Ivi, Seligmann-Silva, «Antimonumentos...», p. 44.

paradossale di cui K. è portatore non riesce a compiersi, in questo ennesimo tentativo frustrato di inscrivere la memoria della figlia attraverso la testimonianza.

«Dove non c'è una tomba, l'elaborazione del lutto non cessa»⁹⁶: senza una lapide, nella forma concreta della *matzevah* o in quella più effimera di un «livro *in memoriam*», per K. non c'è alcuna possibilità di elaborare la morte della figlia e, nell'ottica restitutiva con cui inquadriamo l'opera di B. Kucinski, il romanzo sembra contenere tanto una forma di restituzione di questa impossibilità quanto un tentativo di dare finalmente al lutto una propria collocazione fisica. Il testo letterario in sé, a quarant'anni di distanza dalla scomparsa di Ana Rosa Kucinski, si confronta di fatto con l'impossibilità della *restitutio in integrum* del suo corpo e della sua memoria, e si presta ad essere letto come una forma, sempre incompleta, di fissazione del lutto in un luogo, quello del testo. In questa chiave, *K. Relato de uma busca* può essere pensato come una lapide di carta, che possa finalmente farsi carico della testimonianza, quella di K. come personaggio e come persona, insieme a quella del suo autore, e, in senso più ampio, di compiere un rituale del lutto in nome di tutte le vittime della catastrofe brasiliana della sparizione forzata.

⁹⁶ R. Klüger, *Vivere ancora*, Milano, CDE, 1997, p. 90, cit. in *Ivi*, Assmann, p. 289.

Capitolo III. Vocalizzare: *Não falei*, di Beatriz Bracher

III. 1 La voce del testimone e la voce del testo: *Não falei* come atto di vocalizzazione

L'idea della vocalizzazione è il filo conduttore con cui ci proponiamo di affrontare l'analisi del secondo romanzo oggetto del nostro *corpus*, *Não falei*, di Beatriz Bracher, inteso come gesto narrativo e performativo che si inserisce nel panorama letterario brasiliano recuperando elementi di quel portato traumatico che lega il passato dittatoriale al presente. Con l'obiettivo di individuare nel romanzo le specifiche modalità del trattamento letterario dei traumi legati alla storia dittatoriale e della loro rielaborazione e trasmissione attraverso lo spazio del testo, la proposta è quella di focalizzare l'analisi attorno al concetto di vocalizzazione e attorno alla presenza nel testo della sfera della vocalità. Ragionare attraverso la prospettiva della "voce" sembra infatti permettere di dare conto di una molteplicità di elementi che caratterizzano il romanzo di B. Bracher, e di interpretare tanto il ruolo oggettivo di *Não falei* nel panorama amnesico del Brasile post-dittatoriale quanto la sua tematizzazione di un preciso aspetto del trauma che deriva dalla violenza del regime, quello della tortura e della sopravvivenza.

Il fulcro della narrazione in *Não falei* ruota attorno alla vita di Gustavo, protagonista e voce narrante, il quale, senza rivelare il proprio nome fino alle ultime pagine del testo, si identifica immediatamente in qualità di sopravvissuto. È la memoria biografica e autobiografica di questo protagonista, apparentemente del tutto finzionale, a costituire il filo narrativo del romanzo, in cui diverse voci contribuiscono a dare corpo alla ricostruzione dei personaggi, ai luoghi e agli eventi che hanno fatto parte della sua vita. Gli elementi che scatenano, per Gustavo, l'avvio del processo mnemonico, sono legati alle circostanze del suo presente, fissato nel momento in cui si congeda dal lavoro di una vita, quello di docente, e dalla casa di famiglia a São Paulo. Il pensionamento e lo smantellamento della vecchia casa funzionano come detonatori del ricordo, e portano il protagonista a confrontarsi con una molteplicità di aspetti che riguardano il suo passato: l'infanzia e la formazione in linguistica e in scienze naturali; l'adolescenza e l'amore per Eliana, poi moglie e madre della loro figlia Lígia; la mobilitazione nelle lotte studentesche e la collaborazione con la militanza nel decennio tra il 1959 e il 1970; l'intensa attività di educatore, la dirigenza scolastica e la collaborazione con la Secretaria da Educação. A questi due elementi scatenanti se ne aggiungono però altri due, che lo obbligano in modo analogo a recuperare e ad analizzare la propria storia: da un lato, la visita del fratello José, che in vista della demolizione della casa di famiglia, in cui ormai Gustavo vive solo, fa ritorno per riprendere contatto con i luoghi e gli oggetti

dell'infanzia, e per sottoporre al fratello il romanzo che sta scrivendo, opera di finzione i cui personaggi ricalcano molti tratti dei membri della loro famiglia, atmosfere, luoghi ed episodi della loro infanzia; dall'altro, l'irruzione nella vita di Gustavo di una giovane studentessa, Cecília, che ha intenzione di intervistarlo per portare avanti, a sua volta, il progetto di un romanzo. È questa richiesta a legarsi, in modo specifico, alla memoria della militanza politica del protagonista durante il regime militare, all'episodio della sua prigionia e del suo passaggio nelle stanze della tortura. Trauma profondo che si lega al sentimento di colpa per la morte, successiva alla sua scarcerazione, del cognato e militante nella lotta armata, Armando, della moglie Eliana, che muore in esilio a Parigi, e del suicidio di D. Esther, suocera di Gustavo, in conseguenza della morte dei due figli. Nell'espedito letterario dell'inserimento del personaggio di Cecília, e nelle interviste che svolge per scrivere il romanzo che progetta, ritroviamo una sorta di *mise en abyme* della figura e del lavoro di scrittura della stessa B. Bracher, la quale, in calce al testo, inserisce i propri ringraziamenti «aos amigos que entrevistei e consultei», intellettuali, scrittori, docenti e studenti, lasciando intravedere nella figura di Cecília un possibile *alter ego* dell'autrice.

La struttura narrativa, guidata dalla voce di Gustavo e dal suo flusso di coscienza alla prima persona singolare, è inframmezzata da brani, graficamente segnalati nel testo, che fanno ascoltare altre voci e leggere altri testi: le parole del romanzo inedito di José; voci di insegnanti e genitori di alunni che raccontano episodi e dinamiche di violenza nel sistema educativo familiare e scolastico; citazioni di canzoni e testi letterari che si intrecciano tematicamente con la narrazione; lettere e scritti di familiari di Gustavo ritrovati nella casa di famiglia; annotazioni dello stesso protagonista; ricordi altrui, presentati in quanto tali, e segnalati in epigrafe come «lembrança»; testimonianze del clima politico e repressivo degli anni del regime, significativamente etichettati con la dicitura: «*outra como eu – conversa recente*».

A mettere in moto questa complessa architettura del ricordo, che interseca vita privata, storia collettiva – il mondo della scuola e dell'educazione passato e attuale, il clima di paura e segretezza sotto la dittatura –, è il momento di passaggio che il protagonista vive nel presente della narrazione. Ma a connettere in modo più esplicito il romanzo di B. Bracher con i meccanismi mnemonici relativi alla storia dittatoriale brasiliana e alla continuità della violenza del regime nel suo riflettersi sul presente, è la comparsa del personaggio di Cecília, intersecato, come abbiamo visto, con la figura della stessa autrice. Il romanzo che la studentessa progetta, e per il quale intende scavare nella memoria di Gustavo, può servire dunque per interpretare la linea programmatica su cui si muove il progetto narrativo di B. Bracher, e fare luce su quale sia, sul piano performativo, il gesto attivo di vocalizzazione che intende mettere in atto. Raccontando del primo e unico incontro tra Gustavo e Cecília di cui la narrazione dà conto – quando Teresa, docente di Cecília, li fa

incontrare in occasione di un ultimo pranzo con l'amico e collega prima del suo pensionamento – il narratore riporta le ragioni che muovono la ragazza a chiedergli un'intervista:

Ela está escrevendo um romance que se passa nos anos sessenta e setenta, anos que viveu ainda criança, e quer entrevistar-me a respeito. [...] Seu personagem teria agora mais ou menos a minha idade, foi preso e é educador. Ela precisa de informações sobre a época, sobre o sistema escolar, o cotidiano de escolas públicas, a prisão.¹

Il romanzo di Cecília intende mettere al centro un protagonista che ha le stesse caratteristiche di Gustavo, in una *mise en abyme*, appunto, che ci dà indicazioni sul progetto narrativo che informa lo stesso *Não falei*:

Ela começou agora a trabalhar em escola pública e está impressionada com um “vazio agressivo” que sente entre os professores. No romance quer falar de um período em que a educação parecia ter um significado detonador, explosivo e que fim levou isso tudo. [...] o seu livro não é sobre política, nem sobre educação, mas alguma coisa que nem ela entendeu ainda.²

Nel progetto narrativo di Cecília, così come in quello di B. Bracher, a partire dalla figura del protagonista, si intrecciano quindi due filoni tematici a loro volta storicamente ben collegati uno all'altro: il sistema educativo e la militanza politica nel Brasile degli anni Sessanta e Settanta. Essi tuttavia non sono il vero, o il solo, fulcro della narrazione a cui Cecília aspira a dar vita, come suggerisce lo stesso narratore («alguma coisa que nem ela entendeu ainda»), un fulcro che nella lettura di *Não falei* sembra potersi riconoscere in qualcosa di molto meno puntuale e di gran lunga più complesso, cioè la memoria individuale dei protagonisti del tempo. La scrittrice (Cecília-Bracher), infatti, «precisa do linguajar do tempo, detalhes e nuances que não encontrou em livros. [...] Ela quer minha idade. Fareja por resquícios daqueles anos na fala atual dos homens velhos»³. Questo tentativo di recuperare uno spirito del tempo attraverso la memoria altrui, si scontra però, inevitabilmente, con reticenze e rimozioni, come dichiara il narratore:

[...] não me agrada nada ser eu a matéria prima sugada. [...] Esse despudor em querer saber da minha vida, coisa assim transparente, utilitária. Ficou com meu telefone, mas ainda não ligou. Espero que não ligue, é um momento ruim, esse. Eu falei a ela que não me lembrava de quase nada e ela disse que queria isso também, a lembrança quebrada, um embaralhamento do que sobrou visto de longe, quase sumido no meio do tal vazio agressivo.⁴

Dal punto di vista del protagonista, l'irrompere delle richieste di Cecília scatena una reazione di rifiuto, perché lo costringe a fare i conti con tutto ciò che fino a quel momento è rimasto relegato nell'ambito del rimosso, e il suo effetto è quello di insinuarsi nella mente come un'ossessione: «E não me sai da cabeça, a moça e a sua entrevista». Dal punto di vista di chi intende raccogliere tale memoria, invece, gli elementi rimossi, la frammentarietà del ricordo nella

¹ B. Bracher, *Não falei*, p. 18.

² *Ivi*, p. 19.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

distanza temporale che lo separa dai fatti e lo trasforma, sono dati preziosi che entrano a pieno titolo nella rielaborazione letteraria della memoria traumatica proposta da B. Bracher in *Não falei*.

Fra i molteplici elementi che sembrano permettere di interpretare il gesto narrativo che l'autrice mette in atto nel romanzo come un gesto di vocalizzazione, il primo e più evidente si riallaccia proprio all'azione di raccogliere, tanto dal punto di vista informativo (con le interviste), quanto da quello narrativo (con la prosa di finzione), la memoria del periodo dittatoriale. Se scavare nel passato di Gustavo significa sondare la memoria di una vittima, di un sopravvissuto alla violenza del regime, mettendo al centro la sua figura, allora il gesto primario di vocalizzazione presente nel testo è quello inteso a rompere il silenzio che l'assenza di politiche della memoria e di collettivizzazione del trauma dittatoriale impongono ancora nel Brasile dei primi anni Duemila. Su questo piano, il gesto compiuto da B. Bracher si lega, con tutto il suo carattere di urgenza, a quella capacità performativa della letteratura di farsi portatrice della testimonianza, in un panorama letterario che riserva al tema del trauma dittatoriale un posto secondario e di scarsa visibilità. Questo primo livello del vocalizzare, che potremmo definire più "esteriore", è assimilabile al ruolo restitutivo che abbiamo riconosciuto nel romanzo di B. Kucinski, *K. Relato de uma busca*, e si ricollega alla capacità del testo letterario di andare in controtendenza rispetto al discorso egemonico che, nel caso brasiliano, relega ancora oggi la voce delle vittime del regime in uno spazio di subalternità.

Riflettendo sulla capacità della letteratura di sondare e scardinare i meccanismi di potere che delimitano il *locus* del subalterno, R. Vecchi⁵ si sofferma proprio sui concetti di «desvocalização» e «revocalização», mettendo in luce come, a partire dalla formulazione di Gayatri C. Spivak in *Can the subaltern speak?*, «o subalterno se defina ontologicamente por um vazio de representação, pelo seu silêncio entre as vozes da história». Lo statuto del subalterno, come spiega R. Vecchi, anche alla luce delle posizioni espresse successivamente dalla stessa G. Spivak, si dà sul piano del silenziamento e della privazione della voce: «tirando a voz, desvocalizando, expulsando-o no espaço mudo que no entanto não é um espaço branco ou vazio, simplesmente um espaço de forclusão, exclusão, separado, um espaço de signos rachados e dispersos, um lugar "de rastos não em elenco"». Da questo punto di vista è possibile pensare a un testo come *Não falei* come atto di restituzione della voce, di ri-vocalizzazione, innanzitutto perché pone al centro il tema della violenza dittatoriale e delle sue conseguenze, tema che le politiche di riconciliazione e pacificazione mettono a tacere, e in secondo luogo perché affida tale narrazione alla voce della vittima, alla prima persona del soggetto della memoria.

⁵ Cfr., R. Vecchi, «O espaço mudo da exceção: a revocalização do subalterno pela escrita literária», in Cairo, L. R.; Santurbano, A.; Peterle, P.; Oliveira, A. M. de (a cura di), *Visões poéticas do espaço: ensaios*, FCL-Assis-UNESP Publicações, Assis-SP, 2008, pp. 215-228.

La riflessione di R. Vecchi mette in evidenza, inoltre, come l'atto violento della devocalizzazione su cui si basa la delimitazione dello spazio del subalterno non trovi il suo compimento nella creazione di uno spazio vuoto, estraneo alla significazione: «o que se torna evidente é que o silêncio não é um espaço vazio. Pelo contrário é um lugar onde agem consideráveis campos de forças cuja apreensão e representação acaba minando uma plena coincidência entre domínio e voz vs. representação e subalternidade, vazio e silêncio». Questo punto di osservazione permette di rivalutare la consistenza del silenzio e, come osserva R. Vecchi, di riconoscere l'importanza di «detectar as relações entre voz (ou som) e silêncio, entre a representação e a sua oclusão». All'interno del silenzio in cui è relegata la vittima, nella posizione subalterna in cui il discorso del potere la confina, non c'è un vuoto di significato, ma agiscono forze che un romanzo come *Não falei*, come si cercherà di mostrare, indaga in profondità. Primo fra tutti il silenzio conflittuale del sopravvissuto, sul quale incombe la minaccia dell'impossibilità della rappresentazione del trauma, silenzio che la narrazione letteraria esamina e porta in superficie. L'esercizio di vocalizzazione nel romanzo di B. Bracher si troverebbe, in questo caso, nella capacità del testo di mettere in parola tale silenzio, e di ricalibrare quindi i parametri della rappresentabilità, legandosi così al potere della testimonianza letteraria intesa come «possibilidade de transpor o indizível».

Indagando più in profondità rispetto a questo livello "esteriore", che inquadra il romanzo di B. Bracher come gesto performativo, testimoniale e politico di vocalizzazione, sul piano interno al testo è possibile riconoscere uno spettro molto ampio di aspetti che tematizzano la questione della voce. Il primo è quello che si intravede già dal titolo, e che determina l'intera traiettoria del protagonista e narratore in quanto sopravvissuto: il problema della sopravvivenza alla prigionia e alla tortura è legato infatti, nel romanzo, alla dicotomia voce/silenzio e all'opposizione tra *falar* e *não falar*. Queste opposizioni insistono sulla questione della parola pronunciata o taciuta dalla vittima a cui gli aguzzini cercano di estorcere informazioni con la brutalità dei loro interrogatori, e mettono in luce, attraverso la sfera fisica della voce, il problema della "confessione", del tradimento e della delazione a cui la vittima della tortura può cedere. Il trauma della tortura con cui Gustavo convive non si lega soltanto alle conseguenze fisiche e psicologiche della violenza dei torturatori, ma anche e soprattutto al fantasma del sospetto che incombe su di lui dopo essere scampato alla prigione e alla morte. Così, la valenza della coppia di opposti *falar/não falar* si estende ben al di là della camera di tortura, assumendo un pesante significato in relazione alla colpevolizzazione del sopravvissuto e al clima di sospetto che percepisce o crede di percepire intorno a sé una volta libero. La morte del cognato e militante Armando, subito dopo la scarcerazione di Gustavo, getta infatti un'ombra indelebile sulla sua liberazione, continuando a

torturarlo per il resto della vita: «Não denunciarei, quase morri na sala em que teria denunciado, mas não falei. Falaram que falei e Armando morreu»⁶. Le conseguenze della tortura si prolungano, per il protagonista, anche nella dimensione del lutto, che qui, in modo analogo a quanto avviene per K., protagonista di *K. Relato de uma busca*, non può essere portato del tutto a compimento. Il lavoro del lutto, per Gustavo, rimane infatti incompiuto, poiché non gli è concesso di superare il complesso di colpa nei confronti dei defunti: da un lato, la morte del cognato Armando sarà per lui per sempre collegata al sospetto della delazione, mentre, dall'altro, l'esilio della moglie Eliana a Parigi, dove morirà, è conseguenza diretta della cattura di Gustavo e lo lega dunque strettamente alla colpa. La distanza non permetterà inoltre a marito e moglie di fare luce sulla verità di quanto avvenuto nelle stanze della tortura – di quanto è stato detto o taciuto –, e non consentirà a Gustavo di partecipare alla sepoltura e alla deposizione della lapide, né di farle visita al cimitero. La coppia di opposti *falar/não falar* può essere dunque intesa come motore narrativo della testimonianza del trauma del sopravvissuto, come somma di tutti questi aspetti, dalla traccia fisica della violenza a quella psichica della colpa, fino alla torturante impossibilità del compimento del lavoro del lutto.

La dimensione della voce, nello specifico trattamento letterario che il trauma della tortura riceve in *Não falei*, funziona inoltre da filo conduttore per problematizzare la questione della dicibilità del trauma e la sua trasposizione in parola, ricollegandosi al problema della testimonianza e rievocando quella distinzione che separa, come scrive Primo Levi, «quelli che tacciono e quelli che raccontano»⁷. Il romanzo tematizza i processi di rimozione dell'esperienza traumatica e di resistenza alla testimonianza e al racconto, traducendoli, attraverso le parole del narratore, in una meta-riflessione sul linguaggio e sulla (im)possibilità di raccontare la propria storia. Come vedremo, il protagonista-narratore riflette sulla tensione contraddittoria a cui si sente soggetto, quella che da un lato lo spinge a testimoniare, come afferma già nella prima pagina – «eu gostaria de contar uma historia» – e che dall'altro gliene fa percepire l'impossibilità, come ribadisce, fino all'ultimo, nella frase che chiude il romanzo – «eu falaria isso, Cecília, se fosse possível» –.

Tuttavia, in *Não falei*, sono i meccanismi della memoria nel loro complesso ad essere ricondotti alla dimensione sensoriale e corporea, e principalmente alla sfera della voce e dell'udito: voce, suono, parola, canto, rumore e ascolto sono il motivo di fondo che percorre l'intero testo. Una ricerca di tipo quantitativo potrebbe facilmente mostrare la densissima presenza nel testo del lessico afferente al campo semantico del suono, della fonazione e dell'ascolto. Tutti questi elementi accompagnano costantemente i ricordi che Gustavo richiama alla mente: quelli

⁶ Ivi, Bracher, p. 8.

⁷ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, *Op.cit.*, p. 121.

dell'infanzia, i rumori della casa e le voci dei genitori; quelli che si legano alla violenza della tortura; la voce dei morti; le parole e le testimonianze altrui, sempre menzionate nella loro qualità di parole dette («conversa recente»; «fala de mães»). Il motivo della voce accompagna, in questo romanzo, un particolare tipo di recupero della memoria traumatica, che chiama in causa l'identità della persona nella sua totalità, con la sua storia e il suo corpo, una memoria a trecentosessanta gradi, che è quella che costituisce il testimone come individuo. In *Não falei*, il ricordo è strettamente connesso all'identità, all'individuo nella sua corporeità, un ricordo in cui il pensiero è vincolato alla sfera sensoriale e in cui la voce e l'udito sono sempre in primo piano. In questo modo, il gesto “esteriore” di vocalizzazione compiuto dal romanzo, recuperando una memoria traumatica individuale per collettivizzarla attraverso la scrittura letteraria, si compie mettendo in azione la voce della vittima in quanto individuo, con tutta la sua storia, filtrata attraverso la sfera sensoriale, vocale e uditiva.

Questo legame tra individuo, parola e voce si può comprendere nelle sue implicazioni profonde con la sfera della significazione attraverso la riflessione filosofica proposta da Adriana Cavarero intorno all'«ontologia vocalica dell'unicità»⁸. La riflessione di A. Cavarero muove dall'osservazione del concetto odierno di “parola” come risultato di una «devocalizzazione primaria», come frutto di un percorso attraverso il quale il pensiero metafisico si è concentrato sull'aspetto semantico della parola trascurandone o ignorandone la natura intrinsecamente vocalica. Questo processo di sottrazione della voce alla parola sarebbe alla base del pensiero logocentrico, che riconduce il *logos* esclusivamente alla sfera della significazione:

Il *logos* – per lo meno se stiamo alla definizione aristotelica – è *phonè* (sostantivo) *semantikè* (aggettivo): a dispetto della grammatica, il ruolo fondamentale lo svolge tuttavia il semantico, e, precisamente, un semantico fondato sulla priorità dell'ordine dei significati rispetto a quello dei significanti. Alla voce spetta così una parte di servizio: essa sonorizza i significati, fornisce una veste acustica al lavoro mentale del concetto.⁹

Il logocentrismo che si concentra sull'aggettivo (*semantikè*), relega in questo modo la vocalità della parola, la sua *phonè*, a un ruolo ancillare, a una semplice funzione della significazione, dimentico del fatto che la parola è la «destinazione essenziale» della voce:

La voce è suono, non parola. Ma la parola costituisce la sua destinazione essenziale. [...] Se si assolutizza il registro della parola, magari identificandolo con un sistema del linguaggio di cui la voce sarebbe funzione, è infatti inevitabile che l'emissione vocalica non indirizzata alla parola non sia altro che un *resto*. Si tratta, invece, di un'originaria eccedenza. Detto altrimenti, l'ambito della voce è costitutivamente più ampio di quello della parola: lo eccede.¹⁰

⁸ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

⁹ *Ivi*, Cavarero, p. 45.

¹⁰ *Ivi*, p. 19.

La proposta di A. Cavarero di ripensare il ruolo del vocalico nella parola, passa attraverso la comprensione del suo ruolo costitutivo della parola stessa e attraverso la critica dei processi logocentrici che relegano invece la sfera della voce all'irrazionale, all'insensato e alla corporeità animale:

Ridurre questa eccedenza all'insensato – ossia a ciò che resta quando la voce non sia intenzionata a un senso che si suppone come dominio esclusivo della parola – è uno dei vizi capitali del logocentrismo. Tale vizio trasforma l'eccedenza in una mancanza. Più che una destinazione essenziale, la parola diviene in tal modo, per la voce, un discrimine atto a produrre la drastica alternativa fra un ruolo ancillare di vocalizzazione dei significati mentali e l'afferenza a un regno extra-verbale di emissioni insensate, pericolosamente corporee, nonché seduttive e prossime all'animalità.¹¹

L'idea che sta alla base della proposta filosofica di A. Cavarero è quella di ricongiungere, nella concezione filosofica, la dimensione della parola e quella della voce, ritornando a considerarne l'unità costitutiva; una concezione, questa, che passa anche attraverso il recupero dell'unicità, personale e individuale della voce, e della sua natura relazionale. La visione logocentrica, infatti, ha l'effetto di «prescindere dalla materialità elementare» del fenomeno del parlare, e di trascurare la «vocalità dei parlanti»: «l'unicità della voce, rimane così inavvertita perché, metodologicamente, non suona. Svincolata dalle gole di carne di coloro che la emettono, la parola subisce una devocalizzazione primaria che lascia soltanto il suono spersonalizzato di una voce in generale»¹². Ricondurre il parlare al soggetto da cui sorge la voce significa, al contrario, «ascoltare la parola in quanto essa suona nella pluralità delle voci di coloro che, ogni volta e rivolgendosi l'uno all'altro, parlano»; significa smontare la strategia che per secoli ha ignorato «il darsi “a più voci”, diverse l'una dall'altra, del fenomeno della parola», e pensarla, invece, proprio in quanto «*relazione fra unicità*»¹³. Questa natura profondamente relazionale del parlare è d'altronde radicata nell'etimologia stessa della parola “voce”: «Nell'ambito etimologico della *vox* latina, il primo significato di *vocare* è chiamare, invocare. Prima ancora di farsi parola, la voce è un'invocazione rivolta all'altro e fiduciosa in un orecchio che la accoglie»¹⁴.

La complessità del gesto di vocalizzazione compiuto da B. Bracher in *Não falei* trova nella proposta filosofica di A. Cavarero un'angolazione interpretativa molto fertile, che aiuta a comprendere aspetti profondi dell'insistenza, nel romanzo, sulla dimensione della voce e della parola. Se intendiamo l'operazione letteraria di B. Bracher nell'ambito di una scrittura di testimonianza volta a dare voce alla minoranza ancora oggi silenziata delle vittime del regime, troviamo che questa ri-vocalizzazione è formulata, in *Não falei*, anche in contrappunto a un altro

¹¹ *Ivi*, pp. 19, 20.

¹² *Ivi*, pp. 20, 21.

¹³ *Ivi*, pp. 22, 23.

¹⁴ *Ivi*, p. 185.

tipo di silenziamento, quello della corporeità e della fisicità della voce, messo in atto da altri meccanismi di potere, profondamente radicati nel logocentrismo del pensiero occidentale. Il valore della testimonianza è, così, amplificato, perché recupera, attraverso la valorizzazione degli aspetti corporei del parlare, l'individualità del testimone come persona, come singolo, sempre pensato nella sua dimensione sociale e relazionale. L'angolazione da cui B. Bracher inquadra ed esplora i problemi della testimonianza, della dicibilità del trauma, del paradosso della sopravvivenza, è infatti quella della relazione tra parola e voce. Un punto di vista (o di ascolto) che sembra andare nella direzione indicata da A. Cavarero, poiché nella trasposizione letteraria della memoria e della riflessione, affidata al protagonista-narratore, sul pensiero e sul linguaggio, B. Bracher include sempre la voce nella sua fisicità, nella sua essenza di suono che coopera con la formulazione del pensiero.

A partire da questi elementi, è possibile allora proporre una lettura della posizione assunta dal protagonista-narratore riguardo alla verbalizzazione della propria storia e della propria memoria traumatica, una posizione che la voce narrante esprime già con le primissime parole che aprono il romanzo:

Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro sem tempo ou espaço, mas por mim criado, uma revelação do que em mim e de mim se esconde e pronto está, se fosse possível que nascesse assim evidente e sem origem aos olhos de todos e então, sem esforço do meu sopro – tom de voz, ritmo e hesitação, meus olhos –, surgisse como pensamento de cada um, ou ainda, uma coisa, mais que um pensamento, se coisa assim fosse possível existir, eu gostaria de contar uma história.¹⁵

Il desiderio di Gustavo di raccontare la propria storia traumatica si scontra fin da subito con la sua stessa reticenza al racconto, e lo porta ad auspicare l'esistenza di un pensiero che possa essere comunicato indipendentemente dal coinvolgimento del soggetto che lo ha vissuto. Tale coinvolgimento chiama in causa la voce nella sua dimensione corporea e fisica, «esforço do meu sopro – tom de voz, ritmo e hesitação», una dimensione che la memoria traumatica sembra costringere a separarsi dal pensiero. Il drammatico auspicio espresso da Gustavo in questo *incipit* indica una devocalizzazione dell'individuo nel momento in cui riflette sulla necessità di comunicare e raccontare la propria storia. In questo modo, B. Bracher riconduce il tema dell'indicibilità e dell'incommensurabilità dell'esperienza traumatica proprio al piano della vocalità, della parola come emissione di suono, mettendo in relazione la scissione che il trauma implica per il soggetto con la separazione tra soggetto e vocalità, con una devocalizzazione data dall'allontanamento dell'individuo dal proprio vissuto. Così, in *Não falei*, l'impossibilità di accedere alla memoria traumatica equivale a un'impossibilità di accesso al vocalico, come ambito profondo che contraddistingue l'unicità dell'individuo, sempre inteso nel suo slancio relazionale

¹⁵ *Ivi*, Bracher, p. 7.

verso l'altro, verso chi ascolta. Il desiderio di Gustavo che il proprio pensiero possa prescindere dalla parola e materializzarsi negli altri è indice di questa tensione alla condivisione della propria storia e, al tempo stesso, della difficoltà che trova nel comunicarla. Un paradosso che il narratore torna a ribadire, in altri due passaggi del testo:

Se fosse possível. Minha história percebida como coisa, sem palavras, sem voz, mas apreendida inteira, sólida.¹⁶

[...]

Se fosse possível. Minha historia percebida como rumor, sem palavras, sem voz, mas incorporada inteira, sólida. Na verdade ela assim é. A nossa imagem no mundo é a soma de rumores, dos passos que demos e dos que não andamos, passaram por nós.¹⁷

Ancora una volta, il testo insiste sul desiderio di accedere a un pensiero che possa prescindere dalla voce e dalla parola, che si concretizzi indipendentemente, come “cosa”, come oggetto solido, intero e autosufficiente. Di più, la reticenza di Gustavo alla vocalizzazione del trauma lo porta ad associare la storia individuale, la soggettività, al rumore: «A nossa imagem no mundo é a soma de rumores, dos passos que demos e dos que não andamos, passaram por nós». Un “rumore” che rimanda alla *phonè* pre-vocalica, e torna a richiamare la dimensione sonora come elemento cardine di quella «unicità» che contraddistingue l'individuo e le sue relazioni con gli altri.

Tuttavia, l'auspicio invocato dal narratore è destinato a rimanere, nel testo (e proprio grazie al testo), un semplice auspicio – «se coisa assim fosse possível existir», insinua Gustavo –, ma di fatto una forma di verbalizzazione della propria esperienza traumatica che prescinda dalla parola non è possibile. E, nonostante il protagonista-narratore trovi nel testo lo spazio per esprimere e sviscerare le proprie reticenze, è proprio all'interno di esso che la sua esperienza si riconcilia con la voce e con la parola. La rivocalizzazione dell'esperienza traumatica si compie infatti attraverso il testo letterario, testo scritto da altri (Cecília, José, Bracher), ma al cui centro può risuonare la voce del testimone del trauma.

Un ultimo interessante aspetto di questo focalizzarsi della scrittura di B. Bracher sul campo fisico e corporeo della voce, per riallacciarci ancora una volta alla riflessione di A. Cavarero, è dato dal carattere femminile e materno che contraddistingue la sfera della vocalità, e dal suo potenziale di sovvertimento dei presupposti del sistema logocentrico. In particolare, riflettendo sul pensiero di Hélène Cixous e sulla sua «*écriture féminine*», A. Cavarero si sofferma sull'idea di un ordine del simbolico teso a controllare e a sopprimere l'origine vocalica del linguaggio, e ne evidenzia il carattere fallocentrico orientato all'eliminazione della componente materna e femminile del linguaggio:

¹⁶ *Ivi*, p. 37.

¹⁷ *Ivi*, p. 114.

il simbolico, in quanto “Legge del Padre”, rompe l’unità fusionale del bambino con la madre e li separa producendo l’individuo autocosciente e autonomo. Separare, opporre e subordinare: nient’altro che in questo consiste il lavoro della tradizione fallo-logocentrica. In essa il linguaggio si presenta come un sistema di significazione che utilizza e controlla il vocalico dimenticandone l’origine.¹⁸

Tale origine è intesa da H. Cixous come intrinsecamente materna, legata alla relazione primaria tra madre e figlio, nella quale risiederebbe la «fonte del vocalico». Come osserva A. Cavarero, è molto significativo il modo in cui H. Cixous «lega questa dimensione materna alla pratica della scrittura», rifiutando la dicotomia che separa oralità e parola scritta e non limitandosi ad auspicare una modalità di scrittura esclusivamente femminile. *L’écriture feminine* «è una scrittura fluida, ritmica e debordante, che rompe le regole del simbolico», è una scrittura che «precede ed eccede i codici che governano il *logos* fallocentrico»¹⁹, ma non viene teorizzata come “alternativa”, anzi: «non è un nuovo stile o un moderno genere letterario, bensì una pratica che, obbedendo a quella seduzione fonica che la cultura androcentrica stessa lega al principio femminile, sovverte e rovescia la strategia metafisica che ha prodotto la devocalizzazione del *logos*»²⁰.

A partire da questi elementi, è possibile allora approfondire l’analisi della scrittura letteraria di B. Bracher e del suo gesto di rivocalizzazione anche nei termini propri di questa tensione della scrittura femminile a reintegrare la voce nello spazio del testo. In *Não falei*, l’attenzione alla dimensione vocale, il recupero del suono, i rimandi impliciti ed espliciti, anche onomatopeici, alla memoria della relazione madre-figlio attraverso la sfera uditiva, si lasciano interpretare, in questa chiave, come reintegrazione della dimensione corporea e femminile, della *phonè*, all’interno del *logos*, e dunque di una sua rivocalizzazione.

Nel testo, infatti, la ricostruzione della memoria di Gustavo passa spesso attraverso il ricordo dei rumori, della voce come emissione di suono, come relazionalità primaria, come segno dell’individualità, legandosi anche esplicitamente alla dimensione materna. Due passaggi possono esemplificare bene questa operazione letteraria: si tratta di due ricordi d’infanzia in parte contrapposti fra loro, il primo è contenuto nel romanzo inedito che il fratello José sta scrivendo, il secondo, invece, appartiene al narratore Gustavo. Entrambi si costruiscono attraverso la preponderante presenza del suono:

O primeiro som, ainda misturado aos sonhos [...] música, que me torna ao corpo, é o cantar da escada anunciando a mãe. [...] Assim eram as massas da minha casa, tudo caminha e modifica-se, fala e ouve. Começo a falar tarde, e, diferente de meus irmãos, tenho dificuldade para aprender a escrever, a casa não era de muitas palavras, falava de outras formas.²¹

¹⁸ *Ivi*, Cavarero, p. 154.

¹⁹ *Ivi*, p. 156.

²⁰ *Ivi*, p. 157.

²¹ *Ivi*, Bracher, p. 58

[...]

Quando Jussara nasceu, colocaram o berço no quarto dos meninos. Seu chorinho de madrugada era seguido dos passos de chinelo macio do som suga-suga dela mamando no peito da mãe. José não poderá contar dessa imagem, uma sequencia sonora e tátil que se misturava com meus sonhos, choro miúdo crescendo, chinelo de feltro no chão de taco, o peso das duas nos pés de minha cama, suga-suga, entreabria os olhos e via mãe e nenê, uma bola só, o peito e a boca, e o olhar e risinhos [...]²²

Da questo breve esempio traspare la scelta dell'autrice di includere, sul piano tematico, elementi espliciti che si rifanno alla maternità, percepita e ricordata attraverso il suono e il tatto, e dunque attraverso il corpo; in questa scelta possiamo riconoscere un riferimento alla matrice materna del suono e della voce, matrice femminile che il testo mette a tema. D'altro canto, invece, è possibile riconoscere, nell'inclusione della memoria dell'infanzia del narratore, una visione globale dell'identità, una concezione del testimone che esce dai limiti della sua esperienza traumatica e tenta di dare conto della sua storia intesa come insieme di relazioni, luoghi ed esperienze: «porque minha casa e a minha família são eu, de alguma forma»²³. Il progetto letterario di B. Bracher pare muoversi su questa linea, ed è lo stesso narratore a suggerirlo, riflettendo sulle richieste di Cecília:

O processo da condição humana, é isso que Cecília procura em mim e em outros, as minhas ideias valem tanto quanto meus afetos. Ela quer lampejos de um personagem, pedaços de um ser no mundo que ela não conheceu inteiro, mas cujos ecos, mortos e sobreviventes formaram a estrutura do que viveu e vive.²⁴

Abbiamo visto dunque come l'analisi del romanzo di B. Bracher, alla luce del filo conduttore del gesto della vocalizzazione, permetta di pensarlo come una narr(azione) che "agisce narrativamente" su una molteplicità di aspetti. Prima di tutto inserendosi nel panorama amnesico della società brasiliana per recuperare la voce subalterna delle vittime del regime, e problematizzando la questione della dicibilità del trauma e la sua trasposizione in parola. Ma anche reintegrando la sfera della corporeità e della voce nella scrittura, in un gesto di rivocalizzazione della parola che il sistema logocentrico ha svuotato della sua materialità. L'operazione di B. Bracher restituisce, così, alla parola del testimone del trauma una complessità che ne abbraccia l'individualità, includendo in questa tanto la sfera sensoriale come quella relazionale. Attraverso l'analisi del testo cercheremo di approfondire le modalità di questa vocalizzazione letteraria della memoria, soffermandoci sull'elaborazione narrativa di due specifici traumi di cui il narratore e protagonista Gustavo è portatore: quello legato alla tortura, alla sopravvivenza e alla colpa, e

²² *Ivi*, p. 68.

²³ *Ivi*, p. 114.

²⁴ *Ivi*, p. 66.

quello legato al lutto irrisolto, come torturante prolungamento della violenza del regime nel presente.

III. 2 *Falar e não falar: tortura, sobrevivência e culpa*

In apertura del Tomo V del *Projeto “Brasil: Nunca Mais”*, pubblicato dall’Arcidiocesi di São Paulo nel 1985, e dedicato ad analizzare la questione della tortura e a raccogliere le denunce e le testimonianze delle vittime di tortura durante la dittatura militare, si legge:

os que ousaram descrever os suplícios de que foram vítimas, os modos e os instrumentos de tortura, os locais, a assistência médica e os nomes dos torturadores, e tiveram suas palavras consignadas nos autos processuais pela própria voz autorizada do Tribunal Militar, permitem constatar que, no Brasil de 1964 a 1979, a tortura foi regra, e não exceção, nos interrogatórios de pessoas suspeitas de atividades contrárias aos interesses do Regime Militar. Tal prática generalizada encontra amparo e fundamento ideológico na Doutrina de Segurança Nacional.²⁵

Alla stregua del dispositivo della sparizione forzata, la pratica della tortura è stata, nel Brasile del regime militare, una componente sistematica del controllo sociale e della repressione di Stato, rispondendo, come i redattori del *Nunca Mais* precisano, all’ideologia della sicurezza nazionale. A partire da questo primo aspetto, possiamo evidenziare fin da subito la valenza di un romanzo come *Não falei* nel mettere al centro, attraverso il suo protagonista, la vittima della tortura e affidando alla sua parola, alla sua “voce” narrante, la rielaborazione del trauma legato a tale violenza. Questa scelta tematica permette infatti di interpretare il testo letterario in quanto gesto attivo e performativo che fa emergere un elemento cruciale della violenza perpetrata dal regime sui cittadini brasiliani. Se, come si legge nel *Nunca Mais*, «a tortura foi sistematicamente aplicada aos acusados de atividades consideradas “subversivas”»²⁶, possiamo riconoscere che il romanzo di B. Bracher raccoglie la memoria di uno dei fondamenti su cui si è basata la violenza del regime, un fenomeno che ha avuto carattere sistematico e pervasivo nella logica totalitaria con cui esso ha agito.

È in qualità di sopravvissuto alla tortura che il narratore-protagonista di *Não falei* si presenta, rivolgendosi direttamente al lettore, «Vejam então», dice, e spiega:

Fui torturado, dizem que denunciei um companheiro que morreu logo depois nas balas dos militares. Não denunciei, quase morri na sala em que teria denunciado, mas não falei. Falaram que falei e Armando morreu. Fui solto dois dias após sua morte e deixaram-me continuar diretor da escola.²⁷

²⁵ *Projeto “Brasil: Nunca Mais”*, Tomo V, vol. I, «A tortura», Arquidiocese de São Paulo, 1985, p. 2, <http://dhnet.org.br/memoria/nuncamais/index.htm> (8 novembre 2017).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, Bracher, p. 8.

La presentazione della soggettività e della storia personale del protagonista-narratore si impenna su questa specifica esperienza, che il testo mette esplicitamente al centro fin dalle prime pagine, inquadrandola già in questo breve passo come pratica violenta che agisce sul corpo, fino quasi a privarlo della vita, e i cui effetti si prolungano nel presente, attraverso l'auto-colpevolizzazione di chi sopravvive.

Il protagonista di *Não falei*, Gustavo, si presenta dunque come rappresentante delle vittime di quella pratica sistematica e diffusa che ha contraddistinto la politica della sicurezza nazionale brasiliana durante gli anni del regime. Come spiega Donatella Di Cesare nel suo recente saggio dedicato alla tortura, questo termine deriva dal latino *troquēo*, da cui proviene l'italiano "torcere", e si lega etimologicamente allo «stiramento del corpo»; un'idea propria del linguaggio medico che si trasferisce poi all'ambito giudiziario: «si torcono le membra per rimettere a posto, per correggere e emendare. La tortura sarebbe allora la terapeutica della comunità»²⁸. Se pensata in senso ampio, la tortura si presenta come un atto di dominio, una manifestazione di potere, «il potere di dominare l'altro, di sopraffarlo con il tormento, di sottometterlo con la sofferenza, di soggiogarlo con la vessazione», ma la sua rilevanza politica, come sottolinea D. Di Cesare, può essere compresa solo se la si intende nel suo carattere di «violenza assoluta»²⁹. Nell'ambito politico e biopolitico, come nel caso delle violenze inferte ai prigionieri politici, ai sospettati di "sovversione", lo scopo della tortura è generalmente quello di estorcere confessioni e informazioni durante gli interrogatori, mediante pratiche e strumenti scientificamente congegnati. La totalità della violenza nella tortura è data dal fatto che essa non ha mai come scopo la morte della propria vittima, ma, al contrario, mira a tenerla in vita per estorcerle la parola: essa allora è una violenza che si «compie in una ripetitività senza fine», sottoponendo il torturato all'«angoscia di un morire interminabile»³⁰. «Non è l'annientamento del corpo il suo scopo ultimo. La tortura va oltre, facendo del morire una pena duratura, trasformando l'essere umano in una creatura morente. [...] L'altro, deumanizzato, è ridotto alla mera, passiva, corporeità»³¹: in questo consiste l'assolutezza della violenza nel caso della tortura, in una deumanizzazione del soggetto che, senza arrivare alla morte, muore interminabilmente.

Questa specificità della tortura, come brutale esercizio di potere che si esercita sul corpo e sulla psiche dell'individuo arrivando a minarne la soggettività, passa inevitabilmente anche attraverso la sfera del linguaggio. Il volume del *Nunca Mais* dedicato alla tortura riporta, nella sua prima pagina, una riflessione dello psicanalista Hélio Pellegrino che, in un articolo pubblicato sulla

²⁸ D. Di Cesare, *Tortura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, pp. 97, 98.

²⁹ *Ivi*, Di Cesare, pp. 20-2.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

Folha de S. Paulo nel 1982, gettava luce su questa complessa interazione. La tortura, scrive H. Pellegrino,

busca, à custa do sofrimento corporal insuportável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre o corpo e a mente. [...] Na tortura, o corpo volta-se contra nós, exigindo que falemos. Da mais íntima espessura de nossa própria carne, se levanta uma voz que nos nega, na medida em que pretende arrancar de nós um discurso do qual temos horror, já que é a negação da nossa liberdade.³²

La negazione della libertà a cui mira la pratica della tortura si lega strettamente, secondo H. Pellegrino, al conflitto tra parola e silenzio che il torturato sperimenta:

O centro da pessoa humana é a liberdade. Esta, por sua vez, é a invenção que o sujeito faz de si mesmo, através da palavra que o exprime. Na tortura, o discurso que o torturador busca extrair do torturado é a negação absoluta e radical da sua condição de sujeito livre. A tortura visa ao avesso da liberdade. Nesta medida, o discurso que ela busca, através da intimidação e da violência, é a palavra aviltada de um sujeito que, nas mãos do torturador, se transforma em objeto.

Si tratta quindi di una forma di depersonalizzazione che agisce sul soggetto scardinando la possibilità della sua autorappresentazione come individuo libero, un'individualità e una libertà che dipendono dalla parola.

Riflettendo sulla questione della tortura e sulle sue ripercussioni in campo psicanalitico a partire dai lavori di Maren e Marcelo Viñar³³, Jaime Ginzburg aggiunge un dato importante al ragionamento sul nesso fra la dimensione del linguaggio e la violenza dittatoriale che si serve della tortura. Questo nesso si troverebbe nella capacità della violenza del regime di agire sulla coesione sociale e sulla memoria collettiva. J. Ginzburg fa notare come una specificità decisiva della dottrina di sicurezza nazionale su cui si sono fondati molti dei regimi totalitari latinoamericani della seconda metà del Novecento sia stata quella di concentrarsi sulla guerra al nemico interno:

O que mais preocupa, nessa orientação ideológica, não é a violência do país vizinho, mas a violência potencial do subversivo clandestino que mora na casa ao lado. [...] Essa paranóia de fundamentos totalitários subverte, para a perspectiva psicanalítica, as condições necessárias para o empreendimento da civilização.

Minare le condizioni necessarie alla coesione sociale è una strategia che passa attraverso il deterioramento della memoria collettiva, una strategia che, come segnala J. Ginzburg, è contrassegnata da una tensione a livello del linguaggio: «Para que essa estratégia funcione, a degradação da memória social é um elemento decisivo. A tensão entre linguagem e silêncio, entre o que falar e o que calar, é uma das suas marcas»³⁴.

³² H. Pellegrino, «A tortura política», in *Folha de S. Paulo*, 5 giugno 1982, p. 3, cit. in *Ivi, Brasil: Nunca Mais*, pp. 1, 2.

³³ Cfr., Viñar, M.; Viñar, M., *Exilio e tortura*, São Paulo, Escuta, 1992.

³⁴ J. Ginzburg, «Escritas da tortura», in *Diálogos latinoamericanos*, n. 3, 2001, pp. 139, 140.

È proprio questa tensione «entre o que falar e o que calar» che il romanzo di B. Bracher pone al centro della narrazione, e lo annuncia chiaramente fin dalla scelta del titolo, aprendo snodi interpretativi molto ampi che vanno nella direzione di quel concetto di “vocalizzazione” che abbiamo proposto come chiave di lettura del romanzo. Analizzare il trattamento letterario della tortura in *Não falei* attraverso la chiave del linguaggio, della voce in quanto manifestazione materiale e corporea dell’identità, e della voce nella sua relazione con la parola, permette infatti di esplorare la complessa trasposizione, nel romanzo, di molteplici declinazioni del trauma che la tortura rappresenta. Un trauma in cui le dimensioni del corpo, del linguaggio e della soggettività vengono minate nel profondo, e che il romanzo tematizza narrativamente facendo leva proprio sulla stretta connessione fra questi tre aspetti che, nelle sue pagine, si intersecano continuamente.

La posizione di Gustavo rispetto alla lotta armata e alla militanza non è quella di un rivoluzionario idealista totalmente devoto alla causa. Come spiega il narratore: «não fui um revolucionário, nunca tive o lume do inimigo certo. Meu ânimo era grande, iríamos mudar muito mais que o mundo, os homens [...] mesmo que eu não fosse capaz da mesma trincheira vigorosa dos movimentos»³⁵. Anche se Gustavo entra a far parte del movimento studentesco tra il 1959 e il ’60, – «minhas aulas eram inflamadas, participava da política estudantil», «tínhamos grupos de estudo, contato com outros grupos, discutia em bares e escrevi artigos violentos»³⁶ –, il suo approccio è ben diverso da quello dell’amico e poi cognato Armando. La specifica posizione di Gustavo rispetto alla lotta politica si intreccia, nel romanzo, con il suo approccio nei confronti della parola e del linguaggio:

esse já era o problema, minha esquisitice com as palavras, parar em cada uma, tomá-las na mão, apalpar, observar os vários lados e só depois, ela já toda deformada, deixá-la entrar. Sim, sendo esquisito, sentia-me incapaz para os movimentos ou organizações e Armando entendia e aceitava minha maneira de participar desse movimento.³⁷

Gustavo e la moglie Eliana appoggiano entrambi la resistenza al regime, pur senza essere inseriti in nessuna organizzazione, «Estávamos mobilizados, abrigando gente, escondendo armas, discutindo a revolução que viria»³⁸. Armando invece è un militante del tutto coinvolto nella lotta armata, «aceitava a ideia de uma guerra», e proprio per questo lascia strategicamente amici e familiari all’oscuro delle operazioni in cui è implicato: «desconfiávamos que ele estava em algo mais perigoso, que fazia parte de alguma organização, mas procurávamos não saber muito. [...] Armando de qualquer forma, negava»³⁹. Finge di essere contrario alla militanza armata, «ele dizia

³⁵ *Ivi*, p. 71.

³⁶ *Ivi*, Bracher, p. 72.

³⁷ *Ivi*, p. 72.

³⁸ *Ivi*, p. 108.

³⁹ *Ivi*, p. 112.

que ajudava a organizar a resistência, socorria companheiros, mas rejeitava a luta armada», cercando in questo modo di proteggere chi gli è vicino e di proteggere se stesso e l'organizzazione: «intuíamos mas ignorávamos ser ele um dos importantes na organização da luta armada. Nossa ignorância o protegia»⁴⁰. Solo dopo la sua morte, e quella di Eliana, Gustavo verrà a sapere in che misura Armando fosse coinvolto: «participara de um sequestro, de assalto a banco, administrava o recebimento de dinheiro, arrumava casas seguras para abrigar os perseguidos»⁴¹. Per queste ragioni, quando Gustavo viene catturato e sottoposto agli interrogatori e alle torture, si trova in una situazione alla quale non è preparato – «Eu não havia sido treinado para a cadeia especial, não fizera parte das organizações» – e non conosce le strategie che i militanti adottano in caso di cattura: «soube depois que os das organizações tinham regras sobre o que falar, uma vez presos. Se alguém “caía”, precisava resistir tantos dias em silêncio, depois desse prazo não seria tão grave se denunciasse endereços e nomes pois já seriam estéreis». È dunque in questo contesto che il protagonista viene a scontrarsi con il problema della parola nella tortura: «Lá, mais do que em qualquer outro espaço do conhecimento, a fala é realidade, cria e modifica, mata e salva»⁴². Le stanze della tortura, per il protagonista-narratore, sono uno spazio della conoscenza, all'interno del quale la parola assume una materialità assoluta, poiché si riveste del potere di uccidere e di salvare.

La sua riflessione intorno all'esperienza della tortura approfondisce il problema della parola, facendo leva su quell'annichilimento dell'individuo che, separandolo dal proprio corpo, lo priva anche del dominio sulla propria voce:

Quando apanhava pensava nisso. Que linguagem seria a mais segura, o balbucio do *homo demens* ou a exatidão do *homo sapiens*, qual esconderia mais? [...] Tinha que ser uma historia sustentável mesmo quando já não tivesse domínio sobre minha fala. Não nos deixavam dormir, sabia que a tensão e o cansaço iriam minar minha inteligência. Por isso a historia precisava ter elo com algo profundamente verdadeiro. Um pedaço de mim que restasse em pé, coerente, quando as outras forças já tivessem me abandonado, quando o corpo não fosse mais o meu. Os malditos tinham a sapiência das surras.⁴³

Gustavo, proiettato nelle stanze della tortura, si appiglia alla possibilità di pronunciare un discorso coerente, anche nel momento in cui nessun discorso logico sarà più possibile. Sotto i colpi degli aguzzini egli si chiede quale sia il modo più efficace per rispondere alle domande: una lingua disarticolata e balbettante, quella dell'«*homo demens*», privato della sua razionalità, o quella esatta e coerente dell'«*homo sapiens*». Il romanzo, tuttavia, non restituisce nessun dato che riguardi le parole pronunciate da Gustavo nelle stanze della tortura, del suo comportamento il lettore conosce solo il silenzio, solo ciò che non ha detto. La strenua volontà di *não falar* è quella che lo ha

⁴⁰ *Ivi*, p. 113.

⁴¹ *Ivi*, p. 78.

⁴² *Ivi*, pp. 77, 78.

⁴³ *Ivi*, pp. 109, 110.

condotto, come gli fa notare stupefatto l'amico medico Francisco Augusto, a lasciare che gli aguzzini si accanisero su di lui in modo tanto brutale: «Francisco Augusto não entendia como eu tinha conseguido ser burro a ponto de apanhar tanto». Proprio perché Gustavo è estraneo agli ambienti della lotta armata, la sua parola sotto tortura non avrebbe potuto essere pericolosa: «ele não entendia, achava que era quase hediondo ter me deixado machucar tendo uma história inteligente a contar».

Del meccanismo di annichilimento che la tortura comporta, Gustavo riporta innanzitutto i segni sul corpo, come racconta il narratore: «cheguei horrível, magro, barbudo, machucado, com cara de bicho bravo»⁴⁴; l'amico medico, Francisco Augusto, «recolocou os ossos de meus dedos no lugar, constatou surdez definitiva no ouvido direito e indicou um amigo dentista para os dois dentes perdidos»⁴⁵. Qui B. Bracher torna a insistere sulla dimensione del suono, attribuendo simbolicamente alla tortura la capacità di interrompere, nella vittima, l'accesso a quella sonorità, a quel mondo di parole e rumori che sedimenta profondamente il legame del protagonista con i luoghi e le persone della sua vita, e dunque la sua identità. Il suono torna a imporsi anche nella descrizione della cura, della ricomposizione delle membra che le sevizie hanno "torto": «fechei os olhos e senti Francisco Augusto recolocando meus ossos no lugar [...] não senti dor alguma, apenas calor e confiança e toda minha musculatura relaxou, dormi ao som do crec-crec»⁴⁶. Questa onomatopea traduce il suono consolatorio della ricomposizione del corpo, un corpo che nella tortura rischia di perdersi – «quando o corpo não fosse mais o meu», rifletteva Gustavo –, attraverso la sua riduzione a mera carne nelle mani, appunto, del carnefice.

D. Di Cesare, riflettendo sulla testimonianza di Jean Améry e sull'idea di *Verfleischlichung*⁴⁷, pone l'accento proprio su questa capacità intrinseca della tortura di ridurre l'essere umano a carne. La tortura, «violando i confini del corpo, viola i confini dell'io»⁴⁸, è questo il potere del carnefice, termine composto da *carnis* e *facere*, la cui azione si compie sulla carne altrui⁴⁹. Tale riduzione del soggetto e del suo corpo a mera carne, è anche una riduzione che si gioca sul piano politico e biopolitico, perché il concetto stesso di carne sfugge a una definizione filosofica che la comprenda entro i limiti del politico. In dialogo con il pensiero di Roberto Esposito⁵⁰, D. Di Cesare si sofferma su questo punto, evidenziando come la nozione di carne, questo concetto-limite che «non coincide con il corpo» ma che rappresenta «quella parte, quella

⁴⁴ *Ivi*, p. 131.

⁴⁵ *Ivi*, p. 9.

⁴⁶ *Ivi*, p. 126.

⁴⁷ *Cfr.*, J. Améry, *Intellettuale ad Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, cit. in *Ivi*, Di Cesare, p. 102.

⁴⁸ *Ivi*, Di Cesare, p. 102.

⁴⁹ *Ivi*, p. 114.

⁵⁰ *Cfr.*, R. Esposito, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004, cit. in *Ivi*, Di Cesare, p. 115.

membrana, che ne eccede i limiti»⁵¹, proprio in quanto materia «selvaggia» e «inorganica», appartenga alla sfera dell'impolitico. In questo senso, «l'opera del carnefice va al di là della distruzione fisica. Nelle sue mani la vittima è trasformata in essere morente, carne lacerata, *disjecta membra* di un corpo che non è più corpo»⁵².

Questa separazione del corpo dalla mente e dal linguaggio, questa dissezione del corpo ridotto a carne, agisce sulla psiche, tormentando chi sopravvive alla tortura: «não comentei sobre a agitação noturna e a impossibilidade de dormir mais de quinze minutos seguidos. Pesadelos todos temos e eu não podia enlouquecer»⁵³. Gustavo non confida all'amico medico le conseguenze psicologiche della tortura, poiché ammetterle equivarrebbe a farsi diagnosticare la follia. Nella dimensione del sogno, negli incubi di Gustavo, la dinamica di dominio che si realizza nella tortura si estende al potere nella sua totalità e, ancora una volta, si riallaccia alla dimensione della voce, del grido, collegato, di nuovo, al ventre materno. Qui, tuttavia, la relazione con la sfera materna del suono si gioca sulla deformazione della voce in grido, in una metafora brutale che rimanda alla sofferenza dell'aborto:

O poder, em pesadelos que tenho, assemelha-se a uma grande massa de energia, um buraco negro, [...] chega e suga os grupos em seu turbilhão alucinado, tritura e esmaga, como os ferros de abortar. Ouço o grito uterino quando a cureta chega ao vivo do seu músculo, de estalidos de esqueletinhos que se quebram e se despedaçam (Pedro Nava). Acordo suado, a cabeça latejando, resistindo ainda a força do sugador que já me levou o corpo.⁵⁴

Il sogno che lo tormenta, come spiega il narratore, è conseguenza di quella forza che lo ha privato del suo corpo, di quel buco nero che lo ha risucchiato sotto i colpi degli aguzzini. La rappresentazione di questa violenza, nel sogno, è veicolata attraverso la sfera uditiva («ouço»), e la citazione delle parole del medico, poeta e memorialista Pedro Nava metaforizzano l'esercizio del potere nei termini di un'estrazione violenta del soggetto dalla sua identità primigenia, una morte nel ventre materno, quella dell'aborto. Una metafora tutta giocata sulla sfera sonora («grito uterino»; «estalidos»), sull'assonanza («estalidos de esqueletinhos que se quebram»), sulla materialità del corpo e sulla violenza degli strumenti che lo squarciano («quando a cureta chega ao vivo do seu músculo»). In questa metafora ritroviamo la scelta di B. Bracher di sfruttare il tema della voce come espressione corporea della soggettività, fin dalla sua radice materna, e di insistere sulla devocalizzazione come depersonalizzazione del soggetto, per entrare in profondità nei meccanismi di decostruzione identitaria che la tortura comporta.

⁵¹ *Ivi*, Di Cesare, p. 115.

⁵² *Ivi*, p. 116.

⁵³ *Ivi*, Bracher, p. 9.

⁵⁴ *Ivi*, p. 48.

La metafora chirurgica, che B. Bracher riporta al piano della voce e del grido, rimanda a un altro aspetto chiave della pratica della tortura, che D. Di Cesare descrive come «metafisica dell'estrazione»: la brutale azione di annichilimento che la tortura mette in atto è indirizzata infatti a squarciare il corpo «per farne affiorare il segreto occultato al suo interno. Si tenta di aprire l'involucro della pelle per raggiungere quel luogo recondito che il torturato custodirebbe»⁵⁵. Si tratta di una violenza volta a estrarre, con tecniche e strumenti scientificamente elaborati, non solo la parola o la «confessione», ma qualcosa di più profondo e intimo, ossia quella «dimensione del segreto» che, come spiegano Maren e Marcelo Viñar, è uno dei «fondamenti dell'identità»⁵⁶. Il fine ultimo della tortura non coincide dunque con l'estorsione di informazioni, ma con il totale dominio dell'altro, attraverso l'accesso al suo segreto: «Nel segreto è il fulcro, o meglio, il fondo abissale dell'esistenza. Su questa vuole dominare l'aguzzino»⁵⁷. Per questo motivo, il tormento della tortura è potenzialmente infinito, e non ha limite se non nella necessità di evitare la morte della vittima; anche se Gustavo non ha informazioni utili per i suoi aguzzini, essi non possono saperlo, e insistono quindi nel cercare di accedere alla sfera inaccessibile della sua segretezza.

O terrível, talvez, seja o arbitrário, o inesperado. Para mim foi terrível não saber quando ia acabar. Talvez se eu tivesse apanhado na infância. Não criei o hábito. É certo que se aprende rápido, e eu ainda não era velho, aprendi. Mas é sempre em parte. Quer dizer, não há como deixar de esperar o fim. Ou ao menos uma réstia de solidariedade. E esse é um mecanismo que mina nossa resistência, preciso combatê-lo, mas nunca conseguimos de todo.⁵⁸

Il tentativo di estorsione del segreto non ha fine, e per la vittima della tortura il tormento maggiore è quello di non poter sapere quanto ancora si prolungherà la sua sofferenza, avere coscienza della totale imponderabilità del supplizio a cui è sottoposto. La speranza che la tortura cessi, come Gustavo suggerisce, è un meccanismo di fiducia, che scatta quando si stenta ad accettare l'assoluta arbitrarietà della violenza, è la speranza di poter riconoscere nell'altro, nell'aguzzino, una parvenza di solidarietà umana. E il dolore inferto dalla tortura mette a repentaglio proprio la possibilità di riconoscere l'umanità dell'altro: «la sofferenza è più acuta, e più difficile da sopportare, perché è stata inflitta da altri esseri umani [...] è un trauma che lacera intimamente la vittima, ne mina il rapporto con mondo»⁵⁹.

Com toda a força do espírito transformar os algozes em animais, não deixar a menor brecha, não conversar sobre Pelé. Coisa impossível, não conheci um que tivesse sido capaz. E então, junto com o medo, a vergonha toma conta de nós. Porque é feio. O prazer de bater, o rosto dos homens, sangue, apanhar, a risada, um teatro, vômito, aquela luz balançando, o cansaço dos homens que batem, o suor deles, a barriga branca que aparece sob a blusa azul amarfanhada, o nariz com cravos, os meus gemidos, seus dentes tortos, o meu teatro, não aguentar mais, o medo de morrer, chorar e tentar não enxergar o que vi, não entender o que

⁵⁵ *Ivi*, Di Cesare, p. 138.

⁵⁶ *Cfr.*, M. Viñar; M. Viñar, *Exil et torture*, Paris, Denöel, 1989, cit. in *Ivi*, Di Cesare, p. 140.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 140, 141.

⁵⁸ *Ivi*, Bracher, pp. 119, 120.

⁵⁹ *Ivi*, Di Cesare, p. 142.

via, esquecer. Éramos todos homens, impossível apagar de meus neurônios essa informação. Éramos homens.

In questo passaggio, il narratore mette in evidenza proprio questo scarto: anche se si vorrebbe ricondurre la violenza degli aguzzini a un gesto disumano, collocarlo al di fuori dell'umanità per cessare di identificarli con i propri simili, tale animalizzazione è tuttavia impossibile, poiché la brutalità a cui la vittima è sottoposta è quella propria dell'essere umano. Anche se c'è un barlume di speranza nella possibilità che questa umanità emerga sotto forma di quel "residuo di solidarietà" che Gustavo invoca, l'esperienza della tortura mina irrevocabilmente la fiducia dell'umano nell'umano, portando a un ripensamento dell'idea stessa di umanità. Non a caso, a seguito di questa riflessione del narratore, B. Bracher inserisce una lunga citazione dalle prime pagine della *Tregua*, in cui Primo Levi descrive il sentimento di pena e vergogna che attanaglia i prigionieri del lager e i soldati russi che approdano nel campo abbandonato dai tedeschi nel giorno della liberazione. È la vergogna che «il giusto prova davanti alla colpa commessa da altrui, e gli rimorde che esista», «un doloroso senso di pudore, per cui avremmo voluto lavare le nostre coscienze e le nostre memorie dalla bruttura che vi giaceva»⁶⁰. È anche la coscienza dell'irrevocabilità di questa perdita di fiducia nell'umano, «sentivamo che questo non poteva avvenire, che mai nulla sarebbe potuto avvenire di così buono e puro da cancellare il nostro passato e che i segni dell'offesa sarebbero rimasti in noi per sempre»⁶¹. La vergogna, nella sopravvivenza, anche nel caso di Gustavo, si lega a questa irreversibile perdita di fiducia: «e deixamos isso acontecer, acontecemos esse horror. E continuamos a acontecer, continuamos homens»⁶², è il commento del narratore alla riflessione di P. Levi. Questa "comunione" con il proprio aguzzino, che condivide con la vittima la propria umanità, è ciò su cui insiste Gustavo:

E o medo, um medo enorme pairando no ar [...] Uma catarata coletiva. Malditos, mil vezes malditos. Não se tem ideia hoje do que foi o medo. A humilhação do medo. Sobrou apenas a coragem. E por isso a nostalgia de quando éramos um contra o inimigo comum. E não percebem o horror da palavra comum. Éramos comuns com o inimigo, fazia parte de nós, só éramos um com ele, por causa dele. As porradas, choques, blitz na calada da noite transformaram-se em medalhas de honra ao mérito. Continuamos sendo os que nunca levaram porrada, exatamente por tê-las levado.⁶³

Questa è la paradossale comunione fra torturatore e torturato, data dall'intrinseca umanità della violenza, e la coscienza di questo orrore perpetra le conseguenze della tortura nel presente di chi sopravvive, come una vergogna che non può essere lavata.

⁶⁰ P. Levi, *La tregua*, Torino, Einaudi, 1965, p. 15.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, Bracher, p. 122.

⁶³ *Ivi*, Bracher, p. 88.

Così come per la vergogna, l'azione della tortura si prolunga nella permanenza torturante del sospetto del tradimento, che pende sul capo di chi è sopravvissuto alla prigionia ed è tornato in libertà. «Falaram que falei e Armando morreu», spiega immediatamente il narratore, presentando così il nodo cruciale che si dipana dal binomio *falar/não falar* in relazione alla parola pronunciata o taciuta nella sessione di tortura, quella che ha il potere di salvare o di condannare. Come osserva D. Di Cesare, «il torturato, chiuso dalle domande, non ha scampo. Se tace, ha già firmato la propria condanna. Se parla, tradendo se stesso, prima ancora che i suoi, si discredita a vita come traditore»⁶⁴. Il sospetto del tradimento, nel caso di Gustavo, si lega direttamente alla morte di Armando, ucciso subito dopo la sua scarcerazione: «Fui solto dois dias após sua morte e deixaram-me continuar diretor da escola».

Questo sospetto è subito messo a fuoco, nel romanzo, attraverso le parole di Luiza, sorella di Armando, ed è rappresentato ancora una volta attraverso la simbologia della voce e dell'udito:

Luiza aconselhou-me resistência revolucionária, hesitou, sua voz ganhou a eletricidade ruim dos choques militares, ainda pior, e meu ouvido direito ensurdeceu definitivamente, apesar de Armando você continua um dos nossos, nem todos resistem, mesmo os mais fortes, Eliana morreu sem saber, não se preocupe.⁶⁵

La voce del sospetto è rappresentata qui in analogia al suono dell'elettroshock, quello degli elettrodi applicati alla vittima dai militari nelle stanze della tortura, ma l'effetto che ha su Gustavo è ancora peggiore («ainda pior»): la violenza degli aguzzini e il sospetto del tradimento hanno lo stesso potere torturante, ma quest'ultimo è più atroce da sopportare, poiché è la manifestazione di ciò che della tortura si perpetra all'infinito. È in questo momento che l'orecchio destro di Gustavo diventa completamente sordo, in una simbologia che rimanda a una forma di annullamento dell'individuo alla quale concorrono tanto la tortura quanto il sospetto del tradimento: il lavoro di annullamento, di privazione dell'udito, cominciato dai suoi aguzzini, è portato a termine dalle parole di amici e familiari che sospettano Gustavo di aver tradito.

Il peso del sospetto è uno dei segni più profondi che la tortura ha lasciato in Gustavo, che in tutto il romanzo torna a insistere su quelle parole che, nelle stanze della tortura, non ha pronunciato. È un'ossessione che lo accompagna per tutta la vita e che modifica la sua identità: «no trabalho escondia o monstro inquieto e triste em que me tornara. Surrado, traidor, assassino»⁶⁶, e che lo porta a rimuginare sulle dinamiche che hanno condotto alla sua scarcerazione e alla morte di Armando. Se da un lato Gustavo si colpevolizza per la morte del cognato – «Armando fora entregue por minha causa, não por minha boca, mas isso não fazia diferença. Minha prisão deve

⁶⁴ *Ivi*, Di Cesare, p. 140.

⁶⁵ *Ivi*, Bracher, pp. 8, 9.

⁶⁶ *Ivi*, p. 116.

tê-lo forçado a se expor»⁶⁷, dall'altro imputa ad Armando la propria cattura: «provavelmente fui preso por sua causa». Il pensiero della possibilità che sia stato Armando ad esporre lui ed Eliana al pericolo si manifesta ancora una volta a livello fisico: «um travo golfa amargo e fecha a glote, dói a garganta. Armando nos expôs ao perigo»⁶⁸, un pensiero che si traduce nel blocco del respiro, in un dolore che attanaglia la gola, lì dove passano l'aria, la voce e la parola, un pensiero che devocalizza.

Ma questa forma di colpevolizzazione è risultato dell'azione repressiva, che attraverso questo meccanismo di reciproco sospetto fra i militanti porta a sviare l'attenzione dalla vera causa di torture, morti e sparizioni: «E nessas causas todas esquecíamos a causa visível e incontestável, os homens que foram a minha casa e me prenderam, os homens que foram ao seu refúgio e o mataram. Militares, agentes da repressão, Operação Bandeirantes, os porões dos poderes»⁶⁹. La stessa violenza che è causa della morte di Armando e della tortura di Gustavo si prolunga nel presente ossessionando chi è sopravvissuto, scatena dinamiche di sospetto e auto-colpevolizzazione, e costringe Gustavo a convivere con lo stigma del tradimento:

Assumi, é verdade, calei-me, recusei responder à acusação jamais formulada e eternamente sussurrada. Não era apenas nojo, também isso, é verdade, um asco violentamente físico a cada vez que a autoria do crime aparecia fantasmagórica num olhar, num comentário, nas esquivas e ausências dos que supunha amigos. [...] Qualquer pessoa transformava-se no portador da acusação – traidor.⁷⁰

L'accusa, anche se mai formulata apertamente, serpeggia, per Gustavo, in ogni sguardo e si manifesta ancora una volta a livello del corpo, come sensazione fisica: «qualquer esforço em negar a traição implicaria que ela poderia ter acontecido e isso era incompreensível para mim, um ferro em brasa marcando as ancas do boi, a dor física agravada pelo inesperado»⁷¹. Anche se Gustavo sceglie di tacere, «calei-me», tentando di impedire all'accusa di tradimento di prendere corpo, di agire come «um ferro em brasa», come un'ulteriore violenza fisica sul suo corpo già provato dalla tortura, questa idea lo perseguita incessantemente. E la riflessione a posteriori lo porta a rendersi conto che questo stigma, ancor prima che un concreto sospetto formulato dagli altri, è soprattutto una forma di auto-convincimento: «talvez jamais alguém tenha me considerado um traidor, a não ser eu mesmo»⁷². Il narratore ammette che è il clima stesso creato dal contesto dittatoriale a propiziare il sospetto e la diffidenza, «havia um ambiente propício para o crescimento desse cálculo [...] era um período fértil para paranóias em geral [...] Qualquer bater de asas de

⁶⁷ *Ivi*, p. 117.

⁶⁸ *Ivi*, p. 113.

⁶⁹ *Ivi*, p. 117.

⁷⁰ *Ivi*, p. 71.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, p. 144.

borboleta no Japão teria ocasionado a formação da história da minha traição dentro de mim»⁷³. La storia del tradimento, allora, è innanzitutto una storia che si forma all'interno dell'animo del sopravvissuto, una delle innumerevoli sequele della violenza dittatoriale, che continua ad agire sulla psiche come un marchio dolorosamente fisico.

A questi singoli meccanismi di depersonalizzazione e colpevolizzazione che fanno capo al binomio *falar/não falar*, soggiace però una scissione primaria, quella che si dà sul piano del linguaggio, e che ha a che fare con la possibilità della rielaborazione dell'evento traumatico che la tortura comporta. È la frattura che la tortura attua sulla lingua e sulla parola:

Mentre pretenderebbe di costringere la vittima a parlare, la tortura la azzittisce. [...] Quel corpo reso carne straziata non può avere voce, neppure quella inarticolata del grido. Il potere soggioga, sopraffà la lingua, la violenza la ammutolisce. Il torturato non riesce più ad articolare i suoi spasimi, le sue pene, il suo strazio, l'affanno, l'afflizione. Lo scarto che sempre esiste tra corpo e linguaggio diventa incolmabile. Senza più appigli nei significati, senza più semantica, la lingua della vittima è degradata, abbassata ai suoni inarticolati che prorompono dal corpo sofferente.⁷⁴

Questa specifica azione della pratica della tortura sul linguaggio è anche il suo paradosso, poiché, come osserva D. Di Cesare, mentre il supplizio «vorrebbe penetrare fin nell'intimo della vittima, nella sua più intangibile interiorità, per rovesciarla all'esterno e impossessarsene», esso in realtà «ne annienta il linguaggio, rendendo vana la sua stessa impresa»⁷⁵. La «sapiência das surras», di cui si avvalgono gli aguzzini, lascia spazio solo alla parola dell'«*homo demens*», dopo che, attraverso la violenza sul corpo e sulla psiche, l'annichilimento della sua voce si è tradotto nell'annichilimento dell'individuo. Essa lascia spazio solo al balbettio inarticolato, come quello della figlia Lígia, appena nata quando Gustavo esce di prigione, un vagito che, significativamente, Gustavo non riesce a sopportare: «*não conseguia tocar em Lígia. Seu balbucio de bebê era-me insuportável*»⁷⁶. Questo balbettio, la voce pre-semantica del neonato, nella sua vitalità ancestrale, non è compatibile con la parola disarticolata dalla tortura, un balbettio altrettanto privo di semantica, ma solo in quanto de-vocalizzato attraverso la violenza.

Ritrovare la parola dopo l'esperienza della tortura, forse più che in altri contesti post-traumatici, è allora una sfida complessa, perché questa frattura tra corpo e linguaggio richiede una ricomposizione profonda, di una difficoltà tale da portare il narratore ad esprimere il desiderio di poter veicolare un messaggio che prescindia dalla parola: «*se fosse possível um pensamento sem palavras*», auspicava Gustavo nell'*incipit* del romanzo. Questa sfida di ricomposizione si pone nel momento in cui l'arrivo di Cecília nella sua vita (insieme alla lettura del romanzo di José, al

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ivi*, Di Cesare, p. 141.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 20, 21.

⁷⁶ *Ivi*, Bracher, p. 9.

pensionamento e al trasloco) lo costringe a rivangare il suo passato traumatico, a vocalizzarlo, rispondendo o preparandosi a rispondere alle sue domande: «ocupo-me demais com essa futura entrevista, o que não aconteceria se estivesse dando aulas, preparando o novo semestre. O livro de José também não ajuda. Nem como contraponto. Armando andava sumido no meu pensamento, agora volta com força»⁷⁷. Gustavo ha modo di rendersi conto che il trauma della tortura, che appartiene al suo rimosso, è un trauma irrisolto, e che la cella in cui è stato incarcerato, le stanze della tortura, sono spazi dai quali non è mai davvero uscito:

A regra do jogo na prisão, de onde não consigo sair, apesar de não ter nada lá que me seja útil, esse encontro marcado, ela ligou confirmando, verá aqui na semana que vem, ela e sua entrevista me fazem voltar e estou preso, há um chumbo que faz pender meus pensamentos para lá, trinta e quatro anos atrás [...] ⁷⁸

La richiesta di recuperare nella memoria la sua esperienza traumatica è, per Gustavo, una forma di tortura a sua volta, poiché lo proietta con la mente direttamente all'interno della cella, «ela e sua entrevista me fazem voltar e estou preso», e lo porta a stabilire un parallelo fra le domande sottoposte negli interrogatori e quelle che Cecília gli farà: «Os torturadores tinham prazer em bater, mas não batiam por prazer, e sim para coletar informações. [...] Essa moça tenta fazer o mesmo. [...] Mas, como na tortura, cada um falará o que não o ameaça, só o que não torne penso o seu presente»⁷⁹. L'appuntamento con Cecília fa riemergere, contemporaneamente, il fantasma del sospetto, «na verdade não pensei mais no assunto de qualquer ângulo; agora ele volta a me obsedar»⁸⁰. Obbliga Gustavo a rendersi conto di come il *character indelebilis* della tortura lo abbia portato a riconoscere negli altri un'accusa di tradimento che in realtà la tortura stessa aveva insinuato in lui: «A própria ideia da traição que lia nos olhos dos outros [...] eram apenas a confirmação do que levava dentro»⁸¹. Lo costringe a confrontarsi nuovamente con lo sguardo di compassione che ha potuto leggere in chi lo ha identificato come vittima, e con quello di ammirazione di chi lo ha visto e lo vede come un eroe: «Lia também compadecimento que, com o tempo, transformou-se em respeito e admiração. [...] Talvez por isso o assunto volte com força e me incomode a ponto de não conseguir sair daquela maldita prisão onde não falei»⁸².

Gustavo si rivolta contro l'idealizzazione del trauma che ha vissuto, mettendo a nudo quella stessa essenza che J. Améry riconosceva alla tortura. Come spiega D. Di Cesare, in J. Améry troviamo la smentita della filosofia sartriana della Resistenza: «non può esserci riscatto né redenzione, nel martirio della tortura. Senza difesa, senza soccorso il torturato è abbandonato a se

⁷⁷ *Ivi*, Bracher, p. 70.

⁷⁸ *Ivi*, p. 124.

⁷⁹ *Ivi*, p. 115.

⁸⁰ *Ivi*, p. 126.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

stesso», e nella tortura «non c'è posto né per l'autonomia né per la resistenza»⁸³. Così, Gustavo rifiuta l'idealismo di chi cerca nella sua esperienza una possibilità di redenzione e di rinascita: «os jovens, os bons e puros, eles pensam que a intensidade do renascer apaga o horror de ter morrido. E não é verdade»⁸⁴. Come scriveva J. Améry, «Chi ha subito tortura non può più sentirsi a casa nel mondo. L'onta dell'annientamento non può essere cancellata. La fiducia nel mondo, crollata in parte con la prima percossa, e definitivamente con la tortura, non può essere riconquistata»⁸⁵.

L'impossibilità della redenzione e del perdono, l'impossibilità dell'uscita dalla cella, del superamento del trauma sono il risultato della disarticolazione che la tortura ha comportato sul piano del corpo, della psiche e del linguaggio. Una storia che, se Gustavo trovasse le parole, vorrebbe poter raccontare – «Eu falaria isso, Cecília, se fosse possível» –, ma la devocalizzazione della tortura sembra impedirglielo. Tuttavia, se la tortura ha ridotto il linguaggio al livello di una *phonè* pre-semantic in cui regna il balbettio inarticolato, allora, come suggerisce D. Di Cesare,

La risposta sta nel ripartire dal rantolo, nel riprendere quel balbettio soffocato, nel riarticolarlo. Proprio perché nella violenza estrema, che chiude la bocca, riduce al silenzio, consegna all'oblio, si è consumata l'ultima scena della tortura, solo nella parola può esserci riscatto.⁸⁶

In *Não falei*, il difficile tentativo di ricostruzione del linguaggio del trauma sembra orientarsi proprio in questa direzione, da un lato tematizzando la difficoltà di tale ricostruzione attraverso la voce della vittima, e dall'altro mettendo in pratica un tentativo di avviarla, attraverso la trasposizione del trauma nella pagina letteraria. La voce narrante di Gustavo, infatti, oltre a presentare le caratteristiche del trauma della tortura che abbiamo qui evidenziato, procede a un'incessante decostruzione e ricostruzione del linguaggio, a una meta-riflessione che continuamente rimanda alla parola come *phonè*, come suono. Come vedremo nel capitolo IV, in un flusso di coscienza frammentario e discontinuo, Gustavo torna alla parola pre-politica, anteriore al *logos*, come segno di un tentativo di ripartire dalla sonorità primigenia della parola per avviare una possibile rivocalizzazione della parola della vittima. È il testo letterario stesso a mettere in atto questo percorso di rivocalizzazione, un gesto politico e narrativo che risponde alla sfida della dicibilità del trauma della tortura: «il compito del linguaggio sta nell'articolare ciò che il potere ha disarticolato. Il che vuol dire far rientrare il corpo torturato nella lingua, recuperarlo alla comunità e alla sua storia»⁸⁷.

⁸³ *Ivi*, Di Cesare, p. 103.

⁸⁴ *Ivi*, Bracher, p. 126.

⁸⁵ *Ivi*, Di Cesare, p. 105.

⁸⁶ *Ivi*, p. 142.

⁸⁷ *Ivi*, Di Cesare, p. 141.

III. 3 La voce e la cripta: il lavoro del lutto in *Não falei*

Il trauma della tortura, nel trattamento letterario proposto da B. Bracher in *Não falei*, è una violenza che si traduce, per il protagonista-narratore Gustavo, in una lunga serie di lutti irrisolti. Primo fra tutti quello legato alla morte di Armando, associata, nella vicenda della prigionia e della scarcerazione di Gustavo, al dubbio, alla colpa e al sospetto della delazione. L'episodio traumatico della sua prigionia si lega anche, e in modo indelebile, alla morte della moglie, Eliana, rifugiata a Parigi con l'intervento dell'organizzazione in cui Armando milita, per proteggerla dal pericolo che l'arresto di Gustavo rappresenta per lei. Questa catena di lutti si prolunga nel suicidio di D. Esther, madre dei due giovani Eliana e Armando, che si toglie la vita proprio in conseguenza della morte dei figli, un suicidio che si ricollega dunque in modo indiretto al senso di colpa che attanaglia Gustavo dopo la sua scarcerazione.

Per il protagonista-narratore, l'impossibilità di risoluzione del lutto nel caso della morte di Armando si deve principalmente a quella forma di auto-colpevolizzazione che, come abbiamo visto, la tortura ha insinuato in lui. Un sentimento torturante che lo porta a riconoscere l'accusa della delazione, tacita o esplicita, negli sguardi e nelle parole di chi gli sta accanto. Se, in termini freudiani, il lavoro del lutto, la sua elaborazione, avvengono in concomitanza al superamento di quel senso di colpa che si lega a ogni perdita di una persona amata, nel caso di Gustavo questo superamento non avviene, e dunque il lavoro del lutto non si può considerare del tutto compiuto. Sono gli effetti stessi del meccanismo su cui si basano la tortura e la violenza dittatoriale a impedirlo, perpetrando l'auto-colpevolizzazione di chi sopravvive e impedendo l'uscita dalla condizione traumatica. L'assenza dell'amico e il peso della delazione sono due elementi con cui Gustavo convive ancora a più di trent'anni di distanza dalla morte di Armando, con il quale non c'è stata possibilità di un chiarimento, di un ultimo dialogo sulla tragedia che li ha coinvolti:

Penso que teria aguentado melhor o peso da acusação, o sinal maldito, se fosse outro o assassinado. Sinto saudade, nossas conversas agora são monólogos tolos, fogo de graveto, suga-suga a tumba fria. [...] A marca da traição é mais leve que sua ausência. Mais tive que lidar com as duas misturadas, como se uma só.⁸⁸

La violenza del sistema dittatoriale ha reso impossibile un ultimo dialogo, la parola ora può limitarsi unicamente al monologo, al flusso di coscienza che il narratore lascia scorrere nelle pagine del romanzo, «nossas conversas agora são monólogos tolos», la parola, devocalizzata, ha perso la sua originaria destinazione all'altro, che ora è assente. Ancora una volta, in *Não falei*, l'attenzione si rivolge al campo semantico della parola detta, dell'ascolto, della sfera tattile e del contatto visivo e fisico, quando Gustavo immagina il dialogo impossibile con l'amico scomparso:

⁸⁸ Ivi, Bracher, p. 70

Não me revoltaria tanto se o morto fosse outro. [...] eu poderia sentar-me e discutir o assunto, não defender-me, pois isso seria sempre vil, mas tentar mostrar ao amigo meus olhos, lembrá-lo de quem eu sou, fazê-lo ver. Ver e não apenas pensar no que ouviu, olhar para mim, enxergar e arrancar-lhe a dúvida com o toque da minha mão, escuta, sou eu que estou aqui, o mesmo.⁸⁹

Al sentimento di colpa e al fantasma della delazione si ricollega anche l'impossibilità del compimento del lavoro del lutto per la morte della moglie Eliana, ma in questo caso la risoluzione del lutto è ulteriormente ostacolata dalla distanza fisica e dall'assenza della lapide: «Eliana morreu em Paris, está enterrada lá»⁹⁰. È una mancanza, questa, che non si ripercuote solo sulla figura di Gustavo, ma anche su quella della loro figlia Lígia, nata da poco quando la madre muore. La catena del lutto irrisolto in *Não falei* è molto lunga, e riflette le ripercussioni potenzialmente infinite della violenza dittatoriale sulla famiglia e, per estensione, sulla collettività. Lo suggerisce da subito il narratore, nel passaggio in cui accenna all'ultima conversazione con la moglie in esilio: «Falei com ela ao telefone, logo que me soltaram. Era verão aqui e ela tremia de frio, queixava-se muito do frio, queria ver a filhinha, enterrar o irmão, cuidar da mãe, sua voz tremia no telefone público quebrado [...] Ela não podia voltar». La condizione dell'esilio strappa Eliana da tutti i suoi affetti, moltiplicando la tragedia; non solo la figlia e il marito non potranno mai più rivederla, né seppellirla dopo la sua morte, ma Eliana, a sua volta, non potrà prendere parte al funerale del fratello Armando, né occuparsi della madre, che di lì a poco di suiciderà.

Questa catena tragica, in cui il trauma del lutto irrisolto si riverbera all'interno della dimensione familiare, toccando i parenti delle vittime della violenza di Stato, è la stessa provocata da quel «totalitarismo institucional» che B. Kucinski denunciava apertamente nelle pagine di *K. Relato de uma busca*, proiettando su una dimensione collettiva un trauma che il Brasile tende a relegare esclusivamente entro i limiti dello spazio familiare. Anche nel caso di *Não falei*, la vocalizzazione della storia silenziata della tragedia familiare attraverso la pagina letteraria può essere interpretata, nella chiave della testimonianza, come gesto, al tempo stesso narrativo e attivo, di denuncia politica di quei traumi irrisolti e di quelle «memorie insoddisfatte» di una società in cui i processi amnesici del discorso dominante veicolano la narrazione della «página virada». J. de A. Teles, riflettendo sulla condizione dei familiari dei morti e dei *desaparecidos* in Brasile, si sofferma proprio sulla dimensione del lutto, per analizzare in che misura esso si possa considerare un processo incompiuto e irrisolto in correlazione alla privatizzazione della memoria traumatica. L'impossibilità di portare a compimento il lavoro del lutto è strettamente legata all'assenza della costruzione di una memoria collettiva, dato che, come spiega J. de A. Teles dialogando con il pensiero di Maria Rita Kehl, l'unico modo per rompere la ripetitività della scena traumatica, la

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ivi*, p. 8.

coazione a ripetere, è quello di avviare un discorso che non riguardi solo il soggetto che ha vissuto il trauma, ma che veda la presenza di un terzo, un testimone, che possa ascoltare. Questa «dimensão política do trabalho da e sobre a memória», è caratterizzato dall'esigenza di uscire dallo spazio privato, allo scopo di portare a termine una simbolizzazione collettiva del trauma: «O trabalho de simbolização é coletivo e não se trata de retornar sempre ao mesmo ponto nem de repetir o ocorrido, mas de inscrever no campo das representações coletivas as marcas do vivido»⁹¹.

L'idea di vocalizzazione che abbiamo riconosciuto nel lavoro di B. Bracher, si inserisce quindi, anche in virtù della distanza che intercorre fra l'esperienza dell'autrice e il trauma che dà sostanza alla finzione letteraria in *Não falei*, in questo quadro di collettivizzazione, poiché il romanzo contribuisce, dall'esterno, a costruire una narrazione e una simbolizzazione del trauma facendolo uscire dallo spazio familiare. La narrativa di B. Bracher, in *Não falei*, agisce politicamente come vettore della collettivizzazione del trauma, presupposto necessario al superamento del lutto da parte dei familiari delle vittime, e per farlo tematizza la loro condizione, rappresentando, attraverso i suoi personaggi, una catena di lutti irrisolti. Una condizione che, come ricorda J. de A. Teles, può essere superata solo ed esclusivamente sul piano collettivo:

o luto dos familiares de mortos e desaparecidos políticos permanece inconcluso no Brasil, pois não tem sido encarado como construção coletiva. Ele envolve não somente sua busca por valorizar o eu que sobreviveu, por recompor suas personalidades/identidades, aceitar essas perdas e testemunhar nossos passados de violência, mas uma política de memória que enfrente nossa história.⁹²

Questo *deficit* a livello delle politiche della memoria è alla radice dell'irrisolvibilità del lutto per i familiari delle vittime, una dinamica che, nel caso del narratore-protagonista di *Não falei*, è ulteriormente inficiata da un complesso di colpa che è il risultato diretto della sua prigionia e dell'esperienza della tortura.

Secondo la dicotomia freudiana tra lutto e melanconia, lo stato d'animo di Gustavo – che può essere trasferito sul piano più ampio dei familiari delle vittime e del Brasile inteso come collettività – è quello dato dalla condizione melanconica, nella quale il soggetto non ha possibilità di staccarsi del tutto dall'oggetto amato e perduto, arrivando ad identificarsi con esso a tal punto da non poter giungere all'accettazione della perdita. Nella sua riflessione sulla condizione post-dittatoriale latinoamericana in chiave allegorica, I. Avelar si rifà al lavoro di Nicolas Abraham e Maria Torok, i quali elaborano, attraverso il superamento della dicotomia freudiana, la teoria della cripta o «criptonimia». Come spiega I. Avelar, N. Abraham e M. Torok descrivono il lutto incompiuto attraverso il concetto di «incorporazione», inteso come quella condizione in cui l'oggetto perduto resta imprigionato all'interno dell'io, senza possibilità di una sua espulsione e

⁹¹ *Ivi*, Almeida Teles, p. 160.

⁹² *Ivi*, p. 162.

quindi di una compensazione della perdita. La figura della cripta serve a descrivere proprio quella «parálisis que mantendría el duelo en suspenso», una nozione attraverso cui N. Abraham e M. Torok definiscono «la manifestación residual de la persistencia fantasmática de un duelo irresuelto». Questo persistere della presenza fantasmatica è riconoscibile, nelle pagine di *Não falei*, attraverso le figure dei “fantasmi” che popolano la memoria di Gustavo, e che riemergono attraverso il suo flusso di coscienza come entità ancora imprigionate in un lutto sospeso. Armando, Eliana, oggetti amati e perduti, sono figure ancora “incorporate” in Gustavo, prigionieri di quella tomba intra-psichica che non permette al protagonista di riconciliarsi con il proprio passato: «En la medida en que ese objeto resista a la introyección, él no se manifestará sino de forma críptica y distorsionada. [...] la incorporación erigirá una *tumba intrasíquica* en que se niega la pérdida y el objeto perdido es enterrado vivo»⁹³.

Nel caso della morte della moglie Eliana, l’elaborazione del lutto è inficiata dall’impossibilità di un chiarimento del ruolo di Gustavo nella cattura e nell’uccisione di Armando, nell’impossibilità quindi di liberarsi dal marchio del tradimento. Al tempo stesso, la distanza e le condizioni politiche dell’esilio non gli permettono di avere certezze sulle circostanze della morte della moglie: «Luiza diz que ela morreu de pneumonia sem saber que eu havia falado o que não falei. Não confio em Luiza. Como alguém pode morrer de pneumonia em Paris? Mas ela parou de comer»⁹⁴. Il dubbio, il non detto, la distanza, sono i fattori che impediscono a Gustavo di portare a compimento il lutto per la morte di Eliana, di liberarla e di liberarsi:

Meu Deus, que tristeza, não pude abraçá-la, ela não viu meus olhos, não tinha calor nem mãos no telefone. Essa impossibilidade nunca vai me deixar. Nem a dor de faca gelada que me acorda o peito e quebra os ossos cada vez que relembro sua voz, seu frio e a distância de nossos corpos. O que ela não sabia, Luiza, diga lá, seu demônio, o que a minha mulher não sabia? Eu não matei Armando. Eliana, eu não falei, está ouvindo, minha pequena, minha menina essencial, eu não falei.⁹⁵

Quello che il narratore esprime è il dolore di una tortura perpetua, dato da una separazione violenta che non permette nessuna riconciliazione – «Essa impossibilidade nunca vai me deixar» – e nel testo, la mancanza, il dolore dato dalla perdita e dall’assenza si esprimono attraverso la sfera sensoriale e fisica: «a dor de faca gelada que me acorda o peito e quebra os ossos cada vez que relembro sua voz». È la voce di Eliana, che risuona nella mente di Gustavo, ad agire su di lui come una violenza, come manifestazione fisica di una presenza torturante, data dall’impossibile lavoro del lutto, come espressione della sua permanenza criptica e fantasmatica.

⁹³ Cfr., N. Abraham; M. Torok, *Cryptonymie. Le verbier de l’homme aux loups*, Paris, Aubier-Flammarion, 1976, cit. in *Ivi*, Avelar, pp. 8, 9.

⁹⁴ *Ivi*, Bracher, p. 8.

⁹⁵ *Ivi*, p. 107.

Il marchio del tradimento, da cui Gustavo non può liberarsi, frantuma per sempre la sua relazione con Eliana, e anche se lei fosse ancora in vita, la ricomposizione della relazione di fiducia sarebbe impossibile. Ed è direttamente a Eliana che Gustavo si rivolge per esprimere la coscienza di questa impossibilità:

Eu não falei, e é como se tivesse falado. Sei disso, sei que você entendeu isso no primeiro momento. Minha sincera Eliana. Quando você deitasse no meu peito esse cancro estaria lá, você pensava, crescendo, ocupando o espaço de nosso afeto. Ele continua aqui, meu amor, pulsando e doendo [...]»⁹⁶

Come nei confronti di Armando, anche nei confronti della moglie, la coazione a ripetere, il ritorno della scena traumatica, si manifesta nella continua insistenza di Gustavo su quelle parole che non ha potuto pronunciare. La tortura ha infranto ogni possibilità di ricomposizione del ruolo di Gustavo non solo nel mondo dei vivi, ma anche in relazione ai morti: la destinazione della parola al dialogo, la sua vocazione ad essere udita è del tutto interrotta dalla morte provocata dalla violenza dittatoriale, e impedisce la risoluzione del lutto.

È significativo che, in *Não falei*, sia ancora una volta la voce a funzionare come filo conduttore nella rappresentazione della memoria traumatica. L'“incorporazione” di Eliana, infatti, si esprime sempre nella mente di Gustavo attraverso l'ascolto del suono della sua voce, talvolta doloroso, altre volte confortante: «eu ouço Eliana nitidamente, não me assusto quando de noite, na cama, sua voz me chama». Significativamente, in questo momento della vita di Gustavo, in cui l'intervista di Cecília, il romanzo di José e i cambiamenti di casa e lavoro lo portano a confrontarsi con la memoria del passato, la voce di Eliana torna più spesso a farsi sentire: «agora, nesse entreato da vida, Eliana tem me visitando mais»⁹⁷. La voce, tuttavia, non sembra essere solo semplice portatrice del ricordo di chi non c'è più, o manifestazione di una presenza che tormenta il narratore come emblema di un lutto irrisolto, ma indica piuttosto una possibilità di recupero di quella relazione antecedente alla frattura incolmabile che la tortura ha rappresentato. Un passaggio del testo, in cui leggiamo le parole che José e Gustavo si scambiano, dà un suggerimento che sembra andare in questa direzione:

[...] a lembrança da voz de Eliana, não a sua voz, mas a cadência pausada, a inflexão grave, estão no ar,

(eu ouço Eliana nitidamente, não me assusto quando, na cama, sua voz me chama)

você quer entender sobras de palavras, um significado talvez ainda seja possível com esses farrapos de som que flutuam sobre o antigo apartamento.⁹⁸

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ivi*, p. 89.

⁹⁸ *Ivi*, p. 32.

La voce di Eliana, nel ricordo, si scompone in quegli elementi primari – inflessione, cadenza, suono – che antecedono la parola, e che sono portatori, nei termini in cui A. Cavarero interpreta l’espressione vocale, dell’unicità dell’individuo e della sua tensione alla relazionalità. Attraverso l’ascolto di quei “brandelli di suono”, di quei “resti di parole” che Gustavo può richiamare alla memoria, è forse possibile, come suggerisce José, ricostruire un significato pieno, trovare una riconciliazione con la voce e quindi con la persona di Eliana, retrocedere a un tempo anteriore alla decostruzione del senso e alla disarticolazione violenta del linguaggio e delle relazioni operata dalla tortura.

Il problema dell’elaborazione del lutto per la perdita della moglie Eliana si deve anche alla distanza causata dall’esilio, e all’impossibilità di seppellire il suo corpo e di dedicarle una tomba alla quale Gustavo possa fare visita. La questione dell’assenza del corpo nel superamento del lutto è tematizzata, in *Não falei*, attraverso il racconto dell’apprendimento del significato della morte da parte della figlia Lígia, processo in cui Gustavo si scontra con la complessità della trasmissione del concetto di morte, come genitore e come educatore. «Quando Lígia era pequena, íamos passear nos cemitérios»⁹⁹, racconta il narratore. Nella calma del cimitero padre e figlia trovano uno spazio di tranquillità dove è possibile «ficar parados e quietos sem estranhamentos», uno spazio nel quale Gustavo si sente a proprio agio: «Gosto dos cemitérios antigos, das capelas e mausoléus, das letras que usam nas placas fúnebres, gosto dos epitáfios e principalmente das datas». La lettura dei nomi e delle date sulle lapidi è, per Lígia, un divertimento e un gioco, ma soprattutto una possibilità di dare vita a narrazioni e storie: «Pedia que eu lesse as datas, os nomes, fazíamos as contas e chegávamos às idades da morte, imaginávamos as histórias»¹⁰⁰. Come osserva A. Assmann, riflettendo sulle parole di Johann J. Bachofen, le lapidi, «con le loro forme e le loro immagini», hanno la capacità di «dire molto più delle parole»: «alla chiarezza e alla delimitazione semantica della parola viene contrapposta la forza evocativa del simbolo», aprendo la strada alla fantasia, che permette di cogliere «ciò che è precluso alla conoscenza storica»¹⁰¹. Per Lígia, lo spazio del cimitero è uno spazio in cui muoversi, danzare, inventare storie, è lo spazio di una memoria serena e della possibilità di liberare la fantasia. In un rimando al nesso fra la tomba e il libro, come stabilizzatori della memoria, B. Bracher affida al personaggio di Lígia la capacità di “leggere” le tombe come fossero libri, narrazioni: «parava em frente de determinados túmulos e contava à amiga histórias que eu nunca tinha ouvido. Princesas, japonesas e bruxas; o cemitério foi a sua primeira biblioteca. Um tomo por túmulo»¹⁰².

⁹⁹ *Ivi*, pp. 33-34.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 35.

¹⁰¹ *Ivi*, Assmann, 2002, p. 359.

¹⁰² *Ivi*, Bracher, p. 36.

È attraverso questo suo avvicinamento allo spazio del cimitero che Lígia arriva a interrogarsi sulla morte della madre, mettendo Gustavo di fronte al problema dell'assenza della tomba e del corpo: «um dia ela quis ver o túmulo da mãe. Expliquei que ficava muito longe. Mas por quê? Porque ela morreu muito longe». Tuttavia, quello che Lígia ancora ignora, è la connessione tra la presenza della lapide e la presenza del corpo, sepolto sotto di essa. Ciò che il padre le spiega è solo una parte di quello che la lapide rappresenta come simbolica presentificazione dei morti: «Contara-lhe que os túmulos são homenagens que fazemos às pessoas queridas que morreram. Era uma maneira de nos sentirmos um pouco próximos delas [...] Mas não tinha dito o óbvio, que debaixo daquelas placas os corpos são enterrados»¹⁰³. Tuttavia, il tentativo di Gustavo di preservare questa forma di innocenza, in una mente infantile che non associa il ruolo della lapide alla presenza del corpo – «queria conservar [...] a minha bailarina dos mortos. Da memória dos mortos»¹⁰⁴ – è anche una modalità che permette di prescindere dall'assenza del corpo e di dare vita, insieme alla figlia, a un rituale simbolico di iscrizione di una lapide:

No domingo seguinte levei uma caixa de giz colorido e escrevi o nome e as datas de Eliana no túmulo onde estavam Armando, D. Esther e seu Estevão, meu sogro. Na visita seguinte, o nome já estava apagado e resolvemos escrevê-lo novamente com um pedaço de metal, esculpindo a pedra, Eliana Bastos Ferreira, 1945-1970. Fiquei feliz com nossa obra, alegre mesmo, uma coisa de criança, uma bobagem, e lá estava Eliana conosco.¹⁰⁵

L'eufemismo con cui il narratore definisce questo rituale – «coisa de criança», «bobagem» –, nasconde il significato profondo che il gesto da lui compiuto insieme alla figlia custodisce, e che infatti si svela subito dopo: «e lá estava Eliana conosco». Questo rituale è uno strumento attraverso cui è possibile superare la difficoltà dell'assenza del corpo, elemento di per sé essenziale perché la tomba possa concretamente svolgere il suo ruolo di luogo della «presenza spirituale», di «dimora eterna dei morti»¹⁰⁶. Tracciati prima con un gessetto colorato, e poi incisi indelebilmente «com um pedaço de metal, esculpindo a pedra», il nome di Eliana e le date di nascita e morte fanno sì che la lapide si trasformi in quel luogo della presenza che generalmente deve corrispondere al luogo esatto dove giace il corpo.

Come spiega Jeanne Marie Gagnebin, riflettendo sul rapporto tra elaborazione del lutto e narrazione:

Desde os poemas homéricos se celebra a necessidade humana de enterrar os mortos, de recolher os corpos dos guerreiros mortos, de não deixar nenhum cadáver sem sepultura adequada. Essa exigência é uma das fontes da poesia que pode muito bem ser definida como um túmulo (do grego: *sêma*, signo e túmulo) não de pedras, mas de palavras, segundo as belas

¹⁰³ *Ivi*, p. 35.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 36.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 36.

¹⁰⁶ *Ivi*, Assmann, 2002, p. 360.

analises de Jean-Pierre Vernant. A história também consiste numa homenagem aos mortos do passado, na ereção de um discurso/túmulo que possa lembrá-los.¹⁰⁷

Il rimando di B. Bracher al nesso tra il libro e la tomba, e allo spazio del cimitero come biblioteca, si riallaccia proprio a questa stretta relazione della poesia, della letteratura e della scrittura con la celebrazione dei morti. È il nesso che J. M. Gagnebin ritrova nelle parole di Michel de Certeau, secondo il quale la scrittura rappresenta, da un lato, un rito di sepoltura, «*un rite d'enterrement*», capace di esorcizzare la morte, e dall'altro svolge una funzione simbolica, poiché «permete a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente. [...] A escrita não fala do passado senão para enterrá-lo. Ela é um túmulo no duplo sentido de que, através do mesmo texto, ela honra e elimina»¹⁰⁸.

In questo senso, il gesto letterario compiuto da B. Bracher non si limita a tematizzare il problema dell'impossibilità dell'elaborazione del lutto, ma prende parte a quella iscrizione del trauma nella dimensione collettiva che è condizione necessaria per il superamento della perdita e per il lavoro del lutto. Il testo letterario, in questo caso, si concretizza come tumulo simbolico, come *tumba exterior*, per riprendere le parole di I. Avelar, nel contesto di un lutto irrisolto che è ben più ampio rispetto a quello dei personaggi che popolano il romanzo, e che è quello della società brasiliana nella sua totalità.

¹⁰⁷ J. M. Gagnebin, «O preço de uma reconciliação extorquida», in Teles E.; Safatle V., *Op. cit.*, p. 185.

¹⁰⁸ M. de Certeau, *A escrita da história*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1982, cit. in *Ivi*, Gagnebin, *Ibidem*.

Capitolo IV. Frammentazione, linguaggio e genere letterario: le specificità del racconto del trauma in B. Kucinski e B. Bracher

IV. 1 La scrittura del trauma

K. Relato de uma busca e *Não falei* sono romanzi che, come abbiamo osservato, si confrontano con la dimensione del trauma legato alla violenza dittatoriale, una violenza che proprio per il carattere amnesico del paesaggio memonico brasiliano, non si circoscrive al passato, ma, al contrario, tocca il presente, collocandosi nella dimensione di un «passato che non passa». Abbiamo messo in luce come al centro dei due romanzi vi sia la tematizzazione della violenza legata, in un caso, al dispositivo della sparizione forzata, e nell'altro al trauma della tortura e alle sue conseguenze. Se pensati nei termini di una letteratura di testimonianza, si tratta di due romanzi che si fanno portatori della voce del testimone, incarnato dai due protagonisti, K. e Gustavo. In modo analogo, i loro autori, B. Kucinski e B. Bracher, si fanno a loro volta testimoni, veicolando una visione della storia e del presente brasiliano che trasmette, dal punto di vista della vittima della violenza dittatoriale, una voce «altra» dal discorso della riconciliazione e della pacificazione che dà l'impronta alle politiche di «desmemória e esquecimento» che caratterizzano il Paese.

Analizzare la trasposizione letteraria del trauma richiede di soffermarsi, oltre che sulla specificità dei temi che essa veicola e sul ruolo che assume all'interno del paesaggio mnemonico con cui dialoga, anche sulla forma con cui il trauma è iscritto nella pagina letteraria, ossia sulle modalità formali della sua rappresentazione. A partire dalle osservazioni di Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva in apertura del volume *Catástrofe e representação*, è possibile stabilire un punto di partenza teorico per affrontare la lettura delle caratteristiche che la rappresentazione del trauma assume nei due romanzi che compongono il nostro *corpus*.

Il primo spunto critico fondamentale riguarda il carattere specifico del trauma, che gli autori esplorano a partire dalla sua radice etimologica:

“Trauma” deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa.¹

L'origine stessa del concetto di trauma manifesta già il carattere problematico del concetto in relazione alla rappresentazione: da un lato, la parola indica la ferita, la lacerazione profonda,

¹ *Ivi*, Nestrovski e Seligmann-Silva, «Apresentação», in Nestrovski A.; Seligmann-Silva M., *Op. cit.*, p. 8.

mentre dall'altro porta in sé l'annuncio di un'eccedenza, conferendo all'esperienza traumatica, come segnalano gli autori, il carattere di un evento complesso da rappresentare. Sulla base della riflessione freudiana intorno all'esperienza dei sopravvissuti alla Grande Guerra, divenuta il «*locus classicus* do estudo moderno do trauma», quest'ultimo assume come carattere fondamentale quello dell'incompletezza, della non totale assimilabilità: «o adiamento, ou incompletude do que se sabe». Così, se l'esperienza traumatica è connotata dall'impossibilità della sua completa assimilazione, essa costituisce una sfida per la rappresentazione, in quanto «*não se deixa eufemizar pelas figuras ou pelo conhecimento*». Tuttavia, ciò che i due autori segnalano, è che nonostante il concetto di trauma sembri sfuggire alla possibilità della sua rappresentazione, forse la rappresentazione stessa è condizione necessaria perché il trauma sussista, «*uma vez que só seu retorno figurado permite, a posteriori, uma imagem, ou uma palavra ativa*»².

M. Seligmann-Silva, approfondendo la riflessione sulle caratteristiche intrinseche del trauma, torna sulla teoria freudiana per sottolineare come esso si contraddistingua «pela incapacidade de recepção de um evento *transbordante*», ossia come incapacità «de recepção de um evento que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se, para nós, algo *sem-forma*»³. Ampliando la prospettiva da cui è possibile inquadrare l'esperienza traumatica, M. Seligmann-Silva si sofferma sulle caratteristiche della contemporaneità per osservarla come fase storica interamente definita dalla catastrofe. La contemporaneità vede modificarsi le linee di interpretazione del reale a partire dall'imporsi del trauma non più come evento unico e inatteso, ma come elemento quotidiano di una realtà in cui lo shock e il trauma si rivelano come caratteri costitutivi. La consapevolezza di tale carattere intrinseco alla contemporaneità mette a repentaglio ogni possibilità di interpretazione lineare del reale, e, con esso, scardina la concezione tradizionale di rappresentazione: «Com a nova definição da realidade como catástrofe, a representação, vista na sua forma tradicional, passou ela mesma, aos poucos, a ser tratada como impossível; o elemento universal da linguagem é posto em questão tanto quanto a possibilidade de uma intuição imediata da “realidade”»⁴.

Nel Novecento, il paradigma più estremo del trauma come evento invivibile e inassimilabile sarà quello dello sterminio nazista, a partire dal quale la riflessione sulla memoria, la testimonianza e la rappresentazione del trauma si interrogherà proprio sui limiti della rappresentazione e sulla possibilità della dicibilità della realtà catastrofica. Per seguire la riflessione di M. Seligmann-Silva:

² *Ivi*, p. 9.

³ *Ivi*, Seligmann-Silva, «A história como trauma», in Nestrowski A.; Seligmann-Silva M., *Op. cit.*, p. 84.

⁴ *Ivi*, p. 75.

No centro dessa discussão localiza-se – como um poderoso buraco negro – a *Shoah*. Esse *evento-limite*, a catástrofe, por excelência, da Humanidade e que já se transformou no *definiens* do nosso século, reorganiza toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade da sua rappresentazione. Busca-se agora una nova concepção de rappresentazione que permita a inclusão desse evento.⁵

A partire da questo evento “definitorio”, che nel Novecento ribadisce l’essenza della nostra storia come processo traumatico, diviene lampante come il concetto di narrazione e di rappresentazione richiedano di essere ridiscussi. Se l’oggetto rappresentato rifugge alla «comensurabilidade», anche la sua rappresentazione si adatterà a criteri “altri” dall’oggettività e dalla comparazione: «não pode haver mais espaço para uma antiquada objetividade dentro desse registro da história como trauma»⁶. Il trauma mette quindi alla prova la rappresentazione, costringendo chi narra a confrontarsi con la sfida di trovare una via di dicibilità a ciò che di per sé sfugge ai limiti della comprensione e della verbalizzazione.

La sfida paradossale posta dalla “dicibilità” di ciò che si presenta come “indicibile” investe, nel quadro della rappresentazione di eventi di violenza estrema, la possibilità della testimonianza tanto di chi li ha vissuti, quanto di coloro che scelgono di raccogliere il testimone e di veicolare il racconto di esperienze traumatiche vissute da altri. Il problema della testimonianza, se inquadrato all’interno di questa sfida paradossale, si declina attraverso una serie di polarità: da un lato, come indicava Primo Levi, i sopravvissuti si dividono fra coloro che scelgono parlare, anche a distanza di anni, e coloro che invece tacciono, relegando l’esperienza traumatica nella sfera del rimosso. Qui il problema della dicibilità si muove fra due estremi, quello della reticenza al racconto, in cui la parola è inibita dal trauma, e quello opposto, in cui la scelta, o l’esigenza, di verbalizzazione del trauma si scontra con l’essenza incommensurabile del trauma stesso. Ciò che qui è in discussione, allora, è la modalità di trasmissione di tale memoria traumatica, dove le possibilità espressive si muovono a loro volta su una doppia polarità: da un lato si colloca quella che Seligmann-Silva definisce «literalidade», mentre dall’altro troviamo una modalità della testimonianza che non si concentra sul dato oggettivo, per addentrarsi invece nel campo soggettività e dell’intimità.

Come ricorda M. Seligmann-Silva, facendo riferimento alle considerazioni di Geoffrey Hartman, «A representação extremamente realista é possível», e sottolinea come, nel caso del racconto delle vittime della Shoah, «a recordação do momento de *transbordamento* é, na maioria dos casos, extremamente acríbica»⁷. Una ricostruzione dell’evento traumatico resa in termini oggettivi è possibile, ma può scontrarsi con un altro paradossale impedimento, poiché una realtà di per sé inconcepibile, se trasmessa attraverso il dato oggettivo, va incontro al rischio di non

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 89.

⁷ *Ivi*, p. 85.

essere creduta. Sempre facendo riferimento allo sterminio nazista come evento-limite, M. Seligmann-Silva ricorda che «A qualidade da experiência dos Lager é tão intensa que gera o efeito perverso da sua não-realidade»⁸, di modo che le rappresentazioni «*hiper-realistas do Holocausto*» possono dare luogo a un «*unreality effect*» che ottiene come risultato quello di desensibilizzare chi ascolta e di comunicare un effetto di irrealtà che non permette la trasmissione dell'esperienza nella sua dimensione traumatica. Ciò significa che la completezza nella narrazione di un evento che non si offre come completo, la sua trasmissione integrale, è inficiata dalla base. È ciò che fa notare Nora Strejilevich, confrontando il concetto di testimonianza con quello di deposizione: «El testimonio que no transmita la dimensión íntima, subjetiva y real del horror no debe llamarse testimonio sino deposición»⁹. Il carattere della memoria degli eventi di violenza estrema è quello dell'inesattezza, e la richiesta della sua oggettivazione, come avviene nel caso delle deposizioni, equivale a una richiesta di piegare la memoria traumatica a una precisione che le è estranea: «Las memorias del horror no son exactas y los testigos que deben declarar frente a un juzgado tienen que remodelar sus recuerdos para acomodarlos a las exigencias de la ley o de la historia, que exige precisión»¹⁰.

Questo scarto dipende dalla natura stessa della memoria traumatica, come osserva S. Felman quando, riferendosi alla testimonianza dei traumi della nostra contemporaneità – «Second World War, the Holocaust, the Nuclear bomb» – scrive:

As a relation to events, testimony seems to be composed of bits and pieces of a memory that has been overwhelmed by occurrences that have not settled into understanding or remembrance, acts that cannot be construed as knowledge nor assimilated into full cognition, events in excess of our frames of reference.¹¹

Per questo motivo, la testimonianza non può offrire «a totalizable account of those events», anzi, per riprendere la riflessione di N. Strejilevich, «los testimonios orales del holocausto están destinados a ser narrativas desorganizadas porque esa es la quintaesencia de las experiencias que registran. Por eso el sobreviviente intenta establecer puentes entre el aquí y el allá, a través del relato de lo que no puede recuperarse a nivel teórico sino vivencial»¹². Qui entra dunque in gioco la sfera della soggettività, quella dimensione intima e «vivencial» in cui risiede una memoria frammentata, disgregata e mai completamente assimilabile. Il linguaggio che allora meglio si

⁸ *Ivi*, pp. 94-95.

⁹ N. Strejilevich, *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, Buenos Aires, Catálogos, 2006, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ S. Felman, «Education and crisis or the Vicissitudes of Teaching», in Caruth C., *Trauma: Explorations in memory*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 16.

¹² *Ivi*, Strejilevich, p. 14.

presta a rappresentare questa frantumazione della memoria è un linguaggio a sua volta frantumato, che rifugge ogni velleità oggettiva e totalizzante.

A partire dall'intenso dibattito critico e filosofico scatenato da tale consapevolezza dell'inapprensibilità dell'esperienza-limite emergono interpretazioni che vedono nella letteratura, nella poesia e nell'arte il territorio privilegiato per adattare il discorso alle caratteristiche intrinseche del trauma, per adattarsi, cioè, al suo carattere lacunoso, incompleto, eccedente. Al contrario della rappresentazione oggettiva, la trasfigurazione che solo l'arte, la poesia e la letteratura possono offrire, dà la possibilità di non cadere, da un lato, in quell'effetto di irrealtà che l'iper-realismo rischia di suscitare, e dall'altro di offrirsi come terreno di espressione di una soggettività frantumata e di una memoria inapprensibile. Qui entra in gioco la problematicità della definizione e dell'inquadramento teorico del genere letterario nel caso della testimonianza, in cui il problema del labile confine tra realtà e finzione si fa evidente proprio nel momento in cui la non referenzialità si offre come modalità privilegiata del "riferire" l'esperienza traumatica. È ciò che ribadisce N. Strejilevich, spiegando che:

Los escritores que transcriben las experiencias de las víctimas posibilitan esa memorización a través de obras que cierta crítica no logra clasificar, porque se encuentra en el límite entre testimonio y novela. Como la oposición misma entre verdad y ficción es producto de un pensamiento que funciona por exclusión, es preferible evitar esas dualidades y admitir que no existen dos terrenos autónomos llamados 'lo verdadero' y 'lo ficticio': memoria e imaginación colaboran en la tarea de reconstruir esa identidad colectiva que ciertos cataclismos sociales parecen destruir.¹³

Se, per riprendere l'idea di João Camillo Penna, la testimonianza non può essere intesa a partire dalla categoria del realismo¹⁴, ciò si deve alla necessità del trauma di essere rappresentato attraverso modalità "altre", che rifuggono all'organizzazione rigida del discorso esatto, e che possono trovare invece nella finzione, nella trasfigurazione, uno spazio di più profonda compenetrazione con il vissuto traumatico. Riflettendo sul carattere delle opere letterarie che, nel Brasile contemporaneo, danno conto di esperienze traumatiche come quelle della prigionia e della tortura, E. Finazzi-Agrò si sofferma proprio su questo aspetto, affermando che la letteratura è capace di sopperire alle mancanze della storiografia:

apesar da sua fidelidade aos acontecimentos, apesar do seu escrúpulo documentário, essas obras não conseguem, a meu ver, mostrar de modo completo não aquilo que realmente aconteceu, mas a dor e o sangue, as lágrimas e as feridas que se abriram no corpo da Nação e na lembrança traumática dos sobreviventes. Aquilo que falta, mais uma vez, é a comoção pelos corpos torturados, pelas pessoas massacradas, pela dor dos sobreviventes – aquilo que falta, enfim, é o *pathos* que sempre acompanha a tragédia e a sua encenação.¹⁵

¹³ *Ivi*, p. 23.

¹⁴ *Cfr.*, J. C. Penna, «Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano- americano», in M. Seligmann-Silva (a cura di), *História, memória, literatura*, Ed. Unicamp, 2003, pp. 297-350.

¹⁵ *Ivi*, Finazzi-Agrò, p. 181.

La capacità della letteratura è quella di trasmettere il *pathos* – o la *historia passionis*, per riprendere le parole che N. Strojiljevich usa in chiave benjaminiana – che il discorso oggettivo, quello archivistico, storiografico, non riescono ad abbracciare. Sono il discorso poetico, quello letterario, a poter rispondere alla sfida di “dire l’indicibile”, proprio perché capaci di mettere a nudo, al di là di ogni pretesa di universalità o di organizzazione sistematica, la natura frammentaria, sempre incompleta, del trauma. Questa capacità ha anche un’importante implicazione politica, dato che, per seguire la riflessione di E. Finazzi-Agrò, la letteratura non compie solo «um papel de suplência em relação à historiografia»¹⁶, ma ha anche e soprattutto il ruolo di consegnarci una verità «nefanda e *inter-dita*», quella che il discorso ufficiale, in un paese come il Brasile, nega e dimentica: «aquilo de que não se fala nem se deveria falar é, justamente, o *nefas*, ou seja, os gestos nefandos que, no Brasil, a Lei da Anistia – emanada em 1979 pelo regime militar ainda vigente – procurou apagar»¹⁷. Quello che solo la dimensione finzionale può restituire, è proprio la verità nefanda silenziata dalle politiche di «desmemória e esquecimento» che caratterizzano il discorso ufficiale brasiliano:

é só numa dimensão ficcional, é só no âmbito da literatura que podemos surpreender o *nefas* habitando nas dobras da História oficial, chegando assim a entrever aquele *inter-dito* que sempre se diz na defasagem e/ou na conjuntura entre duas versões contrapostas do mesmo acontecimento.¹⁸

La valenza del discorso finzionale, nella sua capacità di trasmettere l’indicibile del trauma, va di pari passo con la sua valenza politica: nel panorama mnemonico dei paesi latinoamericani della post-dittatura, il riscatto della memoria traumatica silenziata, trasmessa nella sua complessità, nelle sue pieghe e nelle sue ferite, è infatti di fondamentale importanza. Come osserva N. Richard: «a experiência da pós-ditadura agrega a memória individual e coletiva às figuras da ausência, da perda, da supressão, do desaparecimento. Figuras rodeadas todas elas pelas sombras de um luto em suspenso, inacabado, tensional, que deixa sujeito e objeto em estado de pesar e incerteza»¹⁹. Queste figure della perdita sono paradossalmente associate a un passato che non passa, proprio in virtù di quelle tecnologie dell’oblio (le «tecnologias do esquecimento» di cui parla Richard), che attraverso la «imagem mentirosa de um “hoje desligado de todo antecedente» mettono in atto «múltiplas desvinculações entre passado e presente»²⁰. Attraverso le politiche del consenso, della pacificazione, della «obliteração institucional da culpa», come l’indulto e

¹⁶ *Ivi*, p. 182.

¹⁷ *Ivi*, p. 180.

¹⁸ *Ivi*, p. 182.

¹⁹ *Ivi*, Richard, p. 324.

²⁰ *Ivi*, p. 327.

l'amnistia, attraverso il discorso mediatico e consumistico, infatti, il trauma collettivo è rimosso, e il passato traumatico non può essere rielaborato, assimilato ed espulso.

Nella riflessione proposta da N. Richard, narrazione e linguaggio assumono un ruolo centrale nella contrapposizione a queste tecniche di obliterazione del passato che non permettono un'uscita dalla condizione traumatica post-dittatoriale. N. Richard si interroga infatti su quale sia la modalità attraverso la quale è possibile contrastare, attivamente e narrativamente, tali politiche:

mas em que linguagem fazer ouvir o desespero da lembrança e sua insuprimível demanda de atualidade num contexto onde tanto a lembrança como a atualidade são banalizadas pelas técnicas desistorizadoras de um presente mediático que rompeu toda ligação entre política e sensibilidade?²¹

Il problema si colloca quindi proprio sul piano del linguaggio – su «uma cena de *produção de linguagens*»²² – collegandosi alla necessità di trovare «meios expressivos para restaurar a faculdade de pronunciar o sentido enunciando a violência e seus operadores de signos», con l'obiettivo di rompere il silenzio e al tempo stesso di elaborare il trauma, uscendo dal circolo vizioso della sua coazione a ripetere. Il ruolo del linguaggio, se pensato in questi termini, si configura come possibilità di ri-significazione dell'esperienza, in contrasto con le politiche di silenziamento e obliterazione veicolate da un discorso ufficiale «desafetivizado». Nel caso cileno, a cui N. Richard fa riferimento, nel campo della letteratura, la risposta linguistica si dà «a partir de práticas de emergência que juntaram fragmentos despedaçados de linguagens no abandono, para narrar – alegoricamente – as ruínas do sentido»; un linguaggio fatto di «orações inconclusas, de vocabulários extraviados, de sintaxes desarmadas»²³. Sono l'arte e la letteratura ad avere la capacità di esplorare «zonas de conflicto», attraverso «“um saber da precariedade”, que fala uma língua suficientemente quebrada para não voltar a mortificar o ferido com suas novas totalizações categoriais». Del resto, come osserva S. Felman, la testimonianza stessa, lungi dal poter garantire un discorso totalizzante, è un processo in divenire, «a discursive *practice*», non definitivo, non trasparente: «As a performative speech act, testimony in effect addresses what in history is action that exceeds any substantialized significance, and what in happenings is impact that dynamically explodes any conceptual reifications and any constative delimitations»²⁴. La risposta all'incommensurabilità del trauma e alla necessità di una sua rielaborazione, quella che le politiche e le tecnologie dell'oblio impediscono, trova quindi sul piano dell'espressione letteraria e artistica uno spazio di azione privilegiato, proprio per la capacità che l'arte ha di addentrarsi in quelle zone di conflitto «onde se condensava o mais obscurecido de uma contracena ainda cheia de latências

²¹ *Ivi*, pp. 329-330.

²² *Ivi*, p. 331.

²³ *Ivi*, pp. 333-334.

²⁴ *Ivi*, Felman, «Education and crisis», p. 17.

e virtualidades interrompidas – [...] que guardam, no segredo de sua tensa filigrana, um saber crítico da emergência e do resgate combinado com o mais frágil e comovedor da memória do desastre»²⁵.

Nell'analisi di testi come *K. Relato de uma busca e Não falei*, intesi come rappresentazioni letterarie del trauma, nella complessa relazione che intercorre fra i due termini, e inserite in un contesto post-dittatoriale dove agiscono tecnologie dell'oblio che ignorano le zone di conflitto esistenti, è interessante osservare allora quali siano quelle modalità espressive che nei due testi rispondono alle esigenze rappresentative del trauma, e gli elementi formali che funzionano come contro-discorso, portatore del *pathos*, del *nefas*, del «saber da precariedade».

Nella riflessione di J. Ginzburg a proposito della scrittura autobiografica, troviamo suggerimenti interessanti per avvicinarci all'analisi dei procedimenti formali che caratterizzano la scrittura che si confronta con la violenza e l'autoritarismo in testi che «se referem a experiências de violência coletiva, em regimes autoritários e situações históricas de opressão»²⁶. Come spiega J. Ginzburg, «No caso desses textos, cabe salientar a necessidade de considerar elementos de descontinuidade formal, indeterminação, imprecisão, lacunas, concepções fragmentárias de tempo e espaço». Un presupposto centrale per l'analisi dei caratteri formali del nostro *corpus*, inteso come esempio di scrittura del trauma che si confronta con la rappresentazione della violenza individuale e collettiva del regime, è il fatto che tali elementi non debbano essere interpretati come segno di semplice sperimentalismo stilistico o formale, ma come caratteri intrinseci della risposta della scrittura al trauma che essa tenta di rappresentare. Per seguire l'interpretazione di J. Ginzburg: «Esses elementos não devem ser considerados falhas de escrita», anzi, «respeitando o princípio adorniano de articulação entre tema e forma, podemos abordar esses elementos, em textos associados com a violência de regimes autoritários, como componentes motivados da forma»²⁷.

J. Ginzburg si sofferma sull'interpretazione di tali caratteri nell'analisi dei racconti «Lixo», di L. F. Veríssimo e «Os sobreviventes», di C. F. Abreu, mettendo in evidenza alcuni spunti fondamentali per individuare la specificità frammentaria, discontinua e non lineare della scrittura del trauma. Nei due testi, J. Ginzburg osserva una rottura con la tradizione mimetica nella rappresentazione della dittatura, rottura che può essere intesa come elemento funzionale alla trasmissione del senso profondo dello shock, di una realtà non totalmente assimilabile né ordinabile:

²⁵ *Ivi*, 334.

²⁶ J. Ginzburg, «Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia», in *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, vol. 3, n. 1, 2007, p. 50.

²⁷ *Ivi*, pp. 50-51.

A escolha por uma concepção tradicional de mimese implica uma organização formal do material a ser exposto. Ele deve estar unificado, articulado em tempo e espaço, de modo a permitir sua integridade. [...] Uma representação da ditadura, no sentido mimético, pressupõe seu entendimento. Uma compreensão realista da ditadura levaria ao reconhecimento de uma imagem delimitada e compreendida. O leitor observaria na obra contornos de uma percepção cujos fundamentos conhece. [...] Contrariamente, uma ruptura com a tradição mimética poderia privilegiar uma estética voltada para o choque. Nesse caso, o objetivo não é que o leitor reconheça um universo anteriormente conhecido, mas que ele faça um esforço no sentido de relativizar seu conhecimento prévio, renunciar a seus pressupostos e encontrar na arte um percurso inovador de reflexão sobre o assunto abordado.²⁸

In modo analogo, dal punto di vista sintattico, J. Ginzburg rileva un altro dato di estrema importanza per interpretare la costruzione frammentaria della rappresentazione del trauma: «Trata-se do emprego da parataxe» e della sua «função crítica». Se da un lato la sintassi che fa uso delle subordinate si associa a una capacità di comprensione gerarchica, organizzata e rigorosa dell'esperienza, la sintassi che fa uso della coordinazione, invece, «deixa elementos independentes uns com relação aos outros. É uma visão de mundo em mosaico, em caleidoscópio, que não se submete à lógica da causalidade e da seqüência linear»²⁹. La costruzione paratattica contribuirebbe quindi in questo modo a veicolare una «percepção fragmentária e descontínua da experiência, em articulação com a dimensão traumática do passado a ser exposto», rispondendo alle necessità espressive proprie di una realtà mai completamente assimilabile.

A partire da queste linee teoriche, è allora possibile impostare l'analisi di alcuni elementi che afferiscono al genere letterario, alla struttura narrativa e alle soluzioni formali che caratterizzano la scrittura del trauma nei romanzi che compongono il nostro *corpus*. In questo capitolo cercheremo di mettere a fuoco le specificità del racconto del trauma in *K. Relato de uma busca* e in *Não falei*, soffermandoci, in un primo momento, sulla presenza, in entrambi i romanzi, di una metariflessione a proposito dei meccanismi della rimemorazione letteraria del trauma e sulla questione conflittuale della sua dicibilità nell'alveo della letteratura di finzione. In un secondo momento ci soffermeremo sull'analisi degli elementi di frammentarietà e discontinuità che caratterizzano i due romanzi, mettendo in rilievo, in particolare, la presenza di una pluralità di voci e di punti di vista nella scansione dei capitoli del romanzo di B. Kucinski e la presenza, in B. Kucinski e in B. Bracher, di “testi altri”, pensati qui come componenti di una discontinuità che è caratteristica del racconto del trauma. Da ultimo, ci soffermeremo su quei processi di decostruzione della parola che caratterizzano il flusso di coscienza del narratore di *Não falei*, Gustavo, interpretandoli come riflesso della decostruzione identitaria che il trauma comporta.

²⁸ J. Ginzburg, «Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo», in *O Eixo e a Roda. Revista de Literatura Brasileira*, vol. 15, 2007, pp. 43-54.

²⁹ *Ivi*, p. 47.

IV. 2 Realtà e finzione, dicibile e indicibile, memoria e oblio: metariflessioni sulla scrittura e sul genere letterario

Nella trasposizione letteraria della memoria traumatica, entrambi i romanzi oggetto nel nostro *corpus* si avvalgono della finzione, dell'affabulazione, come strategia narrativa per affidare alla pagina scritta la testimonianza della violenza del regime. Se è valido quanto abbiamo osservato a proposito del privilegio della finzione nella sfida della rappresentazione del trauma, allora è possibile affermare che tale scelta risponde proprio alle esigenze di quest'ultimo, collocando i due romanzi nell'alveo di una letteratura di finzione che, proprio attraverso il *fictum*, è capace di "testimoniare" il *factum*. È importante osservare, però, che in entrambi i testi questa scelta narrativa è anche oggetto di una metariflessione da parte dei narratori, i quali, in diversa misura, rendono esplicite le linee programmatiche che danno forma al testo che il lettore si trova di fronte.

In *K. Relato de uma busca*, questa dichiarazione programmatica si trova nel prologo, nel quale il narratore-autore – la cui voce, come abbiamo osservato, si distingue graficamente con il corsivo – si rivolge direttamente al «Caro leitor»³⁰:

Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu. Deixei que lembranças fluíssem diretamente da memória, na forma como lá estavam, há décadas soterradas, sem confrontá-las com pesquisas, sem tentar completá-las ou lapidá-las com registros da época. Há referências a documentos em apenas duas histórias e somente como recurso narrativo.

Depois, valendo-me da fabulação, levei essas recordações a cenários imaginados; juntei situações ocorridas em tempos diferentes, algumas idealizei do quase nada e preenchi as lacunas de esquecimento e os bloqueios do subconsciente com soluções inventadas.

Cada fragmento ganhou forma independente dos demais, não na ordem cronológica dos fatos e sim na da exumação imprevisível desses despojos de memória, o que de novo obrigou-me a tratar os fatos como literatura, e não como História.

A unidade se deu através de K. Por isso, o fragmento que o introduz inicia o conjunto, logo após a abertura. E o que encerra suas atribulações está quase no final. A ordem dos demais fragmentos é arbitrária, apenas uma entre as várias possibilidades de ordenamento dos textos.

In questo breve prologo, B. Kucinski stabilisce *in primis* le coordinate entro le quali il lettore può inquadrare il testo e i fatti narrati, quelle che determinano quindi il patto di realtà tra autore e lettore, mettendo esplicitamente in luce il carattere ambiguo della testimonianza finzionale: «Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu». Ci troviamo così di fronte a una doppia esplicitazione: da un lato, l'autore chiarisce che la forma narrativa del testo è quella finzionale, mentre dall'altro tiene a sottolineare che gli avvenimenti narrati hanno un fondamento fattuale. Questa dichiarazione è di grande importanza nel valutare il carattere di un romanzo come *K. Relato de uma busca*, poiché, per riprendere un'osservazione di N. Strejilevich, in un approccio critico che si confronti con il problema del genere letterario della testimonianza, sono proprio le

³⁰ Ivi, Kucinski, p. 13.

dichiarazioni contenute nel paratesto a fornire una chiave per determinare il valore testimoniale del testo, a prescindere dal grado di “finzionalità” che esso presenta: «el deseo de verosimilitud se impone en elementos para-textuales que subrayan el carácter testimonial de la narración»³¹.

Nel caso del romanzo di B. Kucinski, è infatti proprio questo prologo a contenere una rivendicazione di affidabilità, un’affidabilità che non risiede nell’aderenza tra fatti narrati e fatti storici, ma nella sorgente, quella della memoria, da cui scaturisce la scrittura del racconto: «Deixei que lembranças fluíssem diretamente da memória, na forma como lá estavam, há décadas soterradas, sem confrontá-las com pesquisas, sem tentar completá-las ou lapidá-las com registros da época». Questa indicazione sul meccanismo di rimemorazione che ha dato vita al testo indica una scelta programmatica che va nella direzione di un recupero del ricordo traumatico che privilegia la soggettività rispetto all’oggettività, «lo vivencial» rispetto al fattuale. Significativo in questo senso l’uso, da parte di B. Kucinski, di un lessico che afferisce proprio al campo semantico della cripta, della tomba: il ricordo traumatico si trova “sepolto” da decenni nella memoria dell’autore, recuperarlo significa lasciarlo fluire nella sua frammentarietà e incompletezza, mentre confrontarlo con il documento, oggettivo, archiviabile, esatto, significa “completarlo”, cercare di renderlo positivo, compiuto, e “lapidarlo”, nel duplice senso di renderlo immanente e di ucciderlo, archiviandolo.

È il modo in cui la memoria traumatica si presenta a obbligare l’autore a confrontarsi con il passato attraverso l’ottica della «fabulação», «com soluções inventadas», «cenários imaginados». Proprio perché il processo del ricordo si dà come «exumação imprevisível» di «despojos de memória» – ancora una volta legandosi al campo semantico della rovina, del resto, in cui il ricordare si associa all’esumazione delle spoglie di un passato catastrofico –, tale processo non consente di procedere attraverso i meccanismi lineari della storiografia, ma, come spiega l’autore, «obrigou-me a tratar os fatos como literatura, e não como História». La natura frammentaria di questa memoria trova il proprio riflesso *in primis* nella forma narrativa, quella del romanzo di finzione, e in secondo luogo nella struttura con cui il romanzo procede, di qui che il riferimento al «fragmento» in questo prologo sia ricorrente: «Cada fragmento ganhou forma independente dos demais»; «A ordem dos demais fragmentos é arbitrária». Se tale discontinuità della memoria traumatica si deve in parte ai meccanismi di rimozione che l’immaginazione e la trasfigurazione letteraria possono aiutare a compensare («preenchi as lacunas de esquecimento e os bloqueios do subconsciente com soluções inventadas»), d’altro canto essa si riflette nella struttura narrativa, che non procede «na ordem cronológica dos fatos» ma segue un andamento intermittente dal punto di vista cronologico. L’elemento di unità è fornito dal suo protagonista, K.,

³¹ Ivi, Strejilevich, p. 19.

soggetto della testimonianza, capace di funzionare come catalizzatore del ricordo e quindi come filo conduttore della struttura narrativa, che, come spiega l'autore, si apre e si chiude con due capitoli (ancora, "frammenti") che introducono e concludono la sua epopea.

In *K. Relato de uma busca*, è quindi proprio alle esigenze della memoria traumatica che la scrittura si adatta, attraverso la sua trasfigurazione narrativa, in un meccanismo che risponde a quella frammentarietà, quella inapprensibilità e a quella difficoltà di ordinamento che la caratterizzano. Per riprendere ancora una volta la riflessione di N. Strejilevich: «Los testimonios literarios no cuentan la historia tal como la vivió el testigo. [...] Tal vez los sobrevivientes estamos destinados a dar testimonio para mantener viva la dignidad de la verdad – no, insisto, la verdad de los hechos, sino la verdad de lo que ha pasado y le sigue pasando a la humanidad»³².

La metariflessione che B. Kucinski mette in atto riguardo alla scrittura e alla dicibilità del trauma, e al conflitto fra realtà e finzione nella testimonianza, non si limita però al prologo del romanzo, ma coinvolge direttamente il suo protagonista. Nel capitolo significativamente intitolato «O abandono da literatura»³³, il romanzo rende più complessa e approfondita la metariflessione sulla relazione fra il trauma vissuto dai familiari dei *desaparecidos* e la sua rappresentazione letteraria, facendo di K. un personaggio-testimone che si confronta con il problema della scrittura della testimonianza. K., infatti, rispecchiando in questo la biografia del padre dell'autore, Meir Kucinski, è un riconosciuto scrittore in lingua yiddish; la pratica letteraria fa quindi parte dell'identità e della vita di questo personaggio, anzi, come spesso ribadisce il narratore, si tratta della passione che più di ogni altra ha catalizzato le sue energie. Nel momento in cui l'identità del protagonista viene a scontrarsi con la ferocia del dispositivo della sparizione forzata, il suo rapporto con la letteratura viene tuttavia messo alla prova.

La problematizzazione della difficoltà del racconto si snoda, nel capitolo, attraverso un percorso che mette in luce in prima istanza il desiderio e l'impulso di K. di registrare gli eventi di cui è stato protagonista, un impulso che ha provato fin dal primo momento in cui ha preso coscienza della tragedia in cui la scomparsa della figlia lo ha proiettato; in secondo luogo si sofferma sul conflitto fra l'esercizio della scrittura e la trasposizione letteraria del trauma familiare, quando K. progetta di fare della storia della figlia un'opera letteraria; e da ultimo, rimanda alla possibilità della testimonianza nello spazio intimo della trasmissione della memoria in ambito familiare, con l'inizio di una corrispondenza fra K. e i parenti che vivono in Israele. Tale problematizzazione chiama in causa, inoltre, la relazione del protagonista con la propria lingua d'elezione, l'yiddish, associata da un lato al senso di colpa nei confronti della figlia scomparsa,

³² *Ivi*, Strejilevich, p. 20.

³³ *Ivi*, Kucinski, pp. 131-134.

alla quale sente di non aver dedicato abbastanza tempo per privilegiare la propria passione, e dall'altro a un ripudio più profondo, legato alla valenza estetica che K. attribuisce a questa lingua.

K. è un testimone mosso dall'urgenza di raccontare, e già nel primo capitolo il narratore insiste su questo aspetto – «A todos contava a história da filha»³⁴ –, mettendo in evidenza come il padre protagonista, ancora guidato dalla speranza, continui incessantemente a ripetere la storia della scomparsa della figlia, senza trovare però, dall'altra parte, nessuno disposto a prestare ascolto alle sue parole. Il capitolo «O abandono da literatura» si apre invece con la riflessione sulla necessità di K. di fissare in una registrazione scritta la sua vicenda traumatica, una necessità che il protagonista ha sentito fin dal primo momento in cui ha preso il via la sua trasformazione identitaria da semplice padre a familiare di una *desaparecida*: «Desde que subira atento, degrau a degrau, a escadaria da Cúria Metropolitana para o encontro com o Arcebispo, K. pensara registrar por escrito seus pensamentos, suas observações». Questa registrazione scritta, tuttavia, non avviene – «Mas os dias foram se passando, as semanas, os meses, e ele nada escreveu» – e sarà solo nel momento in cui K. perderà la speranza e comincerà a prendere coscienza dell'irrevocabilità, e quindi dell'incommensurabilità della tragedia che lo ha coinvolto, che si deciderà ad affidare alla pagina scritta la storia del *desaparecimento* di Ana Rosa: «Agora, quando já não havia mais esperanças, quando seus dias custavam ainda a passar na agonia de não ter mais o que procurar ou a quem falar, só lhe restava mesmo retomar seu ofício de escritor, não para criar personagens ou imaginar enredos; para lidar com seu próprio infortúnio».

È interessante notare come tanto nel prologo al romanzo come in questa prima menzione alla necessità del protagonista di rendere testimonianza scritta della propria tragedia, riecheggino alcuni elementi presenti nel prologo di Primo Levi a *Se questo è un uomo*³⁵. Il rimando si dà innanzitutto sul piano dell'urgenza, che, come spiega P. Levi, è stato il motore della sua testimonianza: la genesi del suo libro è da ricercarsi infatti nella necessità di soddisfare un bisogno primario, «il bisogno di raccontare agli “altri”». È lo stesso bisogno sperimentato da K. fin dai primi istanti in cui si è instaurata la sua tragedia, e che ora lo porta a pentirsi di non aver registrato nel dettaglio la sua epopea: «Agora estava arrependido, deveria ao menos ter mantido um diário dos seus contatos, de suas buscas». La scrittura, per K., equivale a una modalità di confrontarsi con il trauma, a un tentativo di gestire la propria tragedia – «lidar com seu próprio infortúnio» –; in modo analogo, P. Levi dichiara che *Se questo è un uomo* è stato scritto «a scopo di liberazione interiore». Il testimone e sopravvissuto del Lager si sofferma poi sulla struttura del proprio racconto testimoniale – «Mi rendo conto e chiedo venia dei difetti strutturali del libro» –, e imputa

³⁴ *Ivi*, Kucinski, p. 24.

³⁵ P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 2, 3.

proprio al carattere di urgenza e allo scopo liberatorio della scrittura la frammentarietà del testo che ne è risultato: «Di qui il suo carattere frammentario: i capitoli sono stati scritti non in successione logica, ma per ordine di urgenza. Il lavoro di raccordo e di fusione è stato svolto su piano ed è posteriore». È la stessa frammentarietà a cui rimanda B. Kucinski nel prologo che abbiamo analizzato, e che si presenta, ancora una volta, come carattere determinante della scrittura del trauma. Tuttavia, nel prologo di P. Levi, troviamo un'ulteriore e fondamentale avvertenza che, oltre a ribadire la funzione di indicatore programmatico del paratesto nello stabilire i caratteri di veridicità e il patto di realtà fra il testimone, lo scrittore e il lettore, ci permette osservare comparativamente la problematizzazione che B. Kucinski fa della testimonianza nel suo romanzo. In chiusura del suo prologo, P. Levi scrive: «Mi pare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato»; B. Kucinski segnala invece, in apertura del prologo a *K. Relato de uma busca*: «Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu». Se la testimonianza di P. Levi invoca una fedeltà assoluta alla realtà dei fatti, rinnegando il ricorso a qualunque «invenzione», nel caso del romanzo di B. Kucinski, tale veridicità è veicolata facendo appello proprio allo strumento dell'«invenção», e quindi della finzione letteraria.

Lo stesso non avviene però per il personaggio-testimone K., scrittore e poeta a sua volta, il quale si accinge a rendere testimonianza scritta della propria tragedia attraverso il veicolo a lui tanto familiare della letteratura, ma che in essa trova uno scoglio insormontabile:

Começou como sempre começava: anotando observações pontuais no momento mesmo que surgiam, em pequenos pedaços de papelão recortados de caixas de camisas vazias; numa segunda etapa reuniria essas cartolinas em montinhos distintos e comporia sua narrativa, sempre em ídiche, sempre à mão. [...] K. chegou a compor vários cartões com registros de episódios, diálogos, cenários. Mas, ao tentar reuni-los numa narrativa coerente, algo não funcionou.

K. si mette dunque al lavoro seguendo la prassi abituale, la modalità che ha sempre seguito nella creazione letteraria, in un'operazione che lo porta a circondarsi di cartoncini sparsi, di frammenti narrativi dispersi e scollati fra loro, e che, come d'abitudine, ha intenzione di dividere razionalmente per dare vita a una «narrativa coerente», a un discorso unitario e coeso. È qui che K. viene a scontrarsi con l'impossibilità di ricondurre l'esperienza traumatica a un testo letterario che risponda ai criteri di coerenza e linearità che ricerca; il suo obiettivo, quello di comporre «a sua obra maior», naufraga di fronte all'incommensurabilità della tragedia che sta tentando di contenere entro i limiti di un'organizzazione formale stabile e organica:

Não conseguia expressar os sentimentos que dele se apossaram em muitas das situações pelas quais passara [...] Era como se faltasse o essencial; era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal.

La ricerca della pienezza, «plenitude», espressiva nella parola che descrive il trauma si scontra con la sua essenza precaria, lacunosa e instabile, in cui è proprio la completezza della comprensione e della possibilità espressiva a mancare. È per questo che K. non può trovare nella pienezza delle parole, per quanto ricercate e scelte con cura, uno specchio fedele del sentimento che intende trasmettere, e se il risultato gli appare quello opposto, se le parole sembrano nascondere anziché mostrare, è perché non è nella pienezza del loro significato che risiede la possibilità dell'espressione dell'esperienza traumatica: «Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática. Ele, poeta premiado da língua iídiche, não alcançava pela palavra a transcendência almejada». Nel tentativo di fare letteratura con il proprio trauma, K. è costretto a rimettere in discussione la sua percezione della parola scritta: la semantica della parola si rivela limitata, la precisione dei concetti si presenta come una gabbia troppo stretta per l'espressione della sua disgrazia, ognuno dei parametri che K. conosce si rivela inadeguato rispetto allo scopo che si prefigge, quello di imbrigliare in un testo coerente e strutturato, nella concezione della parola come portatrice del significato pieno, la narrazione del trauma.

Nel mettere in scena il conflitto fra l'essenza del trauma e la sua rappresentabilità, B. Kucinski pone l'accento, però, anche su una questione di tipo etico:

Aos poucos K. foi se dando conta de que havia um impedimento maior. Claro, as palavras sempre limitavam o que se queria dizer, mas não era este o problema principal; seu bloqueio era moral, não era linguístico: estava errado fazer da tragédia da filha objeto de criação literária, nada podia estar mais errado.

Il problema morale che attanaglia il protagonista è quello di incasellare la tragedia familiare nell'opera d'arte, un dilemma etico che risiede nel conflitto fra l'orrore e la bellezza dell'arte, l'orgoglio dell'artista nel produrla, e il riconoscimento del merito da parte della critica e del pubblico nel momento in cui l'artista la dà a conoscere: «Envaidecer-se por escrever bonito sobre uma coisa tão feia». Vale la pena di ricordare che questo elemento conflittuale si ripresenta in altri momenti nell'opera di B. Kucinski, in «A rejeição da amiga», testo che accompagna l'edizione del 2014 di *K. Relato de uma busca* per Cosac Naify, un'interlocutrice riporta all'autore le reazioni di un'amica di Ana Rosa all'uscita del libro:

– Ela não quis o livro, não quis ver nem a sua dedicatória, repeliu no tapa, atirou longe. [...] Só disse que você não conhecia a sua irmã, até a desdenhava, disse que todos na família a subestimavam, você, teu irmão, a mãe, a cunhada, todos, em parte até o pai. [...] – Já que ela não quis ler, você passou alguma coisa do conteúdo do livro? – Falei que está muito bem escrito, que é um texto delicado. – E ela? – Ironizou, disse que escrever bem é com você mesmo, mas que tinha que ser o contrário, tinha que ser um livro sujo e escabroso, como foi a ditadura, disse que o livro tinha que ser como um vômito, mas que você preferiu escrever um livro bonito e ilustrado por artista famoso para ganhar prêmio.³⁶

³⁶ Cfr., B. Kucinski, *K. Relato de uma busca*, São Paulo, Cosac Naify, 2014.

In modo analogo, in *Os visitantes*, pubblicazione in cui B. Kucinski, nel 2016, raccoglie in undici capitoli il racconto di altrettante visite da lui ricevute da parte di personaggi che, a diverso titolo, reagiscono alla pubblicazione di *K. Relato de uma busca*, il tema del conflitto etico si ripropone. La prima visitatrice, anziana sopravvissuta ai campi di concentramento nazisti, bussava alla porta dello scrittore e gli rinfaccia errori storici legati ai termini entro cui il narratore del romanzo confronta l'eccidio nazista con il dispositivo della sparizione forzata. L'accusa della visitatrice è chiara: «o senhor escritor escreveu que os alemães registravam todas as pessoas que matavam, mas isso não é verdade!»³⁷, e qui la risposta dell'autore torna a mettere in luce il labile confine fra realtà e finzione nel trattamento letterario delle vicende storiche: «Expliquei que os escritores às vezes se valem de fatos reais para criar uma história, e podem até torcer os fatos, para dar mais força à história. [...] eu ignorei um detalhe do holocausto para ressaltar a crueldade dos desaparecimentos no Brasil»³⁸. La reazione dell'interlocutrice, allora, torna a far leva proprio sul problema etico a cui B. Kucinski rivolge la sua attenzione in *K. Relato de uma busca*, quello che condanna la scrittura del trauma come esercizio immorale di vanità artistica che si impossessa del tragico per strumentalizzarlo: «Me desculpe, o senhor escritor chama milhões de mortos de detalhe? Só para fazer sua história ficar mais bonita?».

Per il protagonista di *K. Relato de uma busca*, questo dilemma etico si associa, però, anche a un altro elemento, quello del senso di colpa che, come padre, K. prova nei confronti della figlia scomparsa, auto-accusandosi di aver trascurato il proprio ruolo paterno per prestare attenzione alla sua passione, quella per la letteratura e la lingua yiddish. Il progetto di scrittura in cui si lancia è, infatti, prima di tutto un progetto di redenzione: «Decidiu que escreveria sua obra maior, única forma de romper com tudo o que antes escrevera, de se redimir por ter dado tanta atenção à literatura iídiche, ao ponto de não perceber o envolvimento da filha com a militância política clandestina». La lingua yiddish viene così a rappresentare un territorio conflittuale: se da un lato, per K., essa rappresenta uno strumento espressivo unico – «uma língua tão expressiva e de tão grandes escritores», «uma língua de diminutivos carinhosos, uma língua doméstica de artesãos e gente muito pobre» – idealmente privilegiata per trasmettere i suoi sentimenti profondi, dall'altro, produrre un'opera d'arte letteraria sulla tragedia della figlia in quella stessa lingua significa farle un doppio torto: «ainda mais que foi por causa desse maldito iídiche que ele não viu o que estava se passando». K. si trova così di fronte all'impossibilità di tradire la memoria della figlia attraverso la scrittura letteraria in lingua yiddish: «Lembrou o dia em que ela, apressada – talvez assustada – irrompeu em sua reunião de sábado com os escritores e ele a admoestou, sem sequer olhar para

³⁷ B. Kucinski, *Os visitantes*, São Paulo, Companhia das Letras, 2016, p. 12.

³⁸ *Ivi*, p. 13.

seus olhos, sem tentar saber o que ela queria. Imagine, fazer literatura com um episódio destes. Impossível». Per il protagonista, la testimonianza della tragedia della figlia implica una rinuncia radicale alla letteratura e a quella che considera la lingua letteraria per eccellenza: «Naquela noite K. rasgou os cartões de anotações; picou-os em pedacinhos miúdos para que deles nada restasse e atirou tudo ao lixo. Jurou nunca mais escrever em iídiche».

Questo ripudio, per K., è un ripudio prima di tutto identitario: se il dispositivo della sparizione forzata, come abbiamo visto, comporta uno sradicamento dell'identità delle vittime e del loro familiari, questa stessa deformazione sembra inficiare, nel caso di K., anche il piano linguistico ed espressivo. La tragedia lo costringe a rivedere la sua relazione con la propria lingua dell'anima, e a rinnegarla, poiché l'esigenza della testimonianza è inficiata dall'auto-colpevolizzazione che il dispositivo della sparizione forzata insinua nell'esistenza di chi sopravvive. Questa rinuncia, tuttavia, non corrisponde, per K., a una rinuncia totale alla testimonianza, l'espressione e il racconto della propria vicenda traumatica sono ancora possibili, ma, come ci mostra il narratore alla fine del capitolo, possono passare attraverso un'altra lingua e un'altra dimensione, diversa da quella letteraria:

[...] queria relatar às netas em Eretz Israel tudo o que havia acontecido. E as netas não conheciam o iídiche, só o hebraico. Naquela mesma noite, K. escreveu sua primeira carta à neta em Eretz Israel, em hebraico impecável, como ele aprendera de criança no heder. Assim, não era mais o escritor renomado a fazer literatura com a desgraça da filha; era o avó legando para os netos o registro de uma tragédia familiar.

L'urgenza della testimonianza trova spazio in un altro tipo di scrittura, totalmente intima e familiare, quella delle lettere che il padre-protagonista scrive alle nipoti, in una lingua che non è quella letteraria, non è la lingua brasiliana, quella dello Stato che ha strappato Ana Rosa al padre, e non è l'yiddish, con il carico di rimorso che veicola per K. È la lingua ebraica, che qui, come specifica il narratore, K. scrive in modo «impecável», senza macchie e senza impedimenti, «come ele aprendera de criança no heder», riallacciandosi alla dimensione intima e ripulita da sovrastrutture dell'infanzia. E, naturalmente, in un secondo grado, la testimonianza di K. passa attraverso il romanzo che B. Kucinski consegna al lettore, e che contiene, come abbiamo visto, la metariflessione che permette di dare conto della conflittualità fra il trauma e la sua rappresentazione letteraria.

Anche nel caso di *Não falei* è possibile rintracciare una metariflessione sui meccanismi intrinseci della finzione letteraria e sul genere letterario della testimonianza dell'esperienza traumatica, riflessioni che, nel romanzo, sono affidate al flusso di coscienza del narratore, Gustavo. Dal punto di vista del testo, come abbiamo analizzato, in *Não falei* il genere letterario è quello del romanzo di finzione, in cui, a differenza di *K. Relato de uma busca*, la scrittrice si fa carico

dell'operazione di recupero della memoria della violenza dittatoriale non in quanto esperienza autobiografica, ma nella sua dimensione collettiva, per vocalizzarla e restituirla sul piano del testo. Le linee programmatiche di questa scrittura, finzionale e testimoniale insieme, rispetto al romanzo di B. Kucinski, sono più disperse e meno facilmente rintracciabili: non ci troviamo infatti in presenza di un paratesto in cui la valenza testimoniale del romanzo sia esplicitamente dichiarata. Tuttavia, come abbiamo accennato, l'autrice inserisce nell'intreccio un personaggio fondamentale, quello di Cecília, attraverso il quale traspaiono alcune linee del progetto narrativo che dà forma al romanzo; inoltre, il personaggio di José, fratello del narratore e scrittore a sua volta, offre a Gustavo ulteriori spunti di riflessione sulla scrittura, sulla memoria e sulla finzione, che contribuiscono a formare il quadro della metariflessione sulla scrittura letteraria presente in *Não falei*.

In quanto testimone della prigionia e della tortura, e in quanto vittima silenziata delle molteplici forme di una violenza dittatoriale che si prolunga nel suo presente – la sordità, la colpa, la negazione del lutto – Gustavo si presenta come un sopravvissuto che tace, e che auspica, come abbiamo visto, la possibilità di una testimonianza afona, che prescindendo dalla parola che il trauma ha devocalizzato. È la comparsa di Cecília a stimolare in lui, conflittualmente, il ricordo e la riflessione sul suo passato, mettendolo di fronte al problema della verbalizzazione del trauma. In questo passaggio, il narratore si sofferma, nel suo monologo interiore, proprio sulla difficoltà di tale verbalizzazione, mettendola in relazione con la finzione letteraria e con la scrittura:

É ficção o que a moça [Cecília] escreve, assim como José. Quem sabe apenas aí a tal humanidade encontre seu rosto e possamos falar do que realmente importa. Não sei comandar nem escrever histórias. Essa coisa fechada em si mesma. Mas posso colaborar do meu jeito. Sim, as cartas seriam um bom material para ela e quem sabe com isso fujo a entrevista. É exatamente do que ela precisa, o cotidiano das escolas *et cetera* e tal. Não quero falar do que já esqueci.³⁹

Questa metariflessione porta in superficie elementi importanti che riguardano il dibattito sulle potenzialità della finzione letteraria, che viene qui inquadrata come lo spazio di dicibilità privilegiato per fissare sulla pagina scritta il vero volto dell'umanità, e ciò che «realmente importa», l'essenziale. Gustavo, tuttavia, ribadisce la propria reticenza alla costruzione di una narrazione, a «contar uma história», affermando, da un lato, di non essere capace di scrivere storie, e quindi di non poter produrre un racconto che veicoli l'essenza della propria esperienza, e dall'altro, cerca nuovamente di rifuggire all'intervista di Cecília, pensando di proporle le lettere che, in passato, ha scritto a un suo studente, Otávio («Talvez porque enviá-la [as cartas] seja uma forma de trocar o interlocutor e mesmo o gênero»). Questa contrapposizione fra la scrittura

³⁹ Ivi, Bracher, p. 56.

letteraria e quella, più oggettiva, ma anche più frammentaria e dispersa, delle lettere, richiama in parte la contrapposizione proposta da B. Kucinski fra la stesura di una «obra maior» da parte di K. e la scrittura delle lettere alle nipoti in Israele. Qui, il problema della testimonianza è posto presentando due figure di testimoni, K. e Gustavo, che incarnano quella tensione conflittuale che impedisce di accedere al ricordo attraverso lo strumento della finzione, e che trovano invece nella dimensione frammentaria, intima, delle lettere, uno spazio di dicibilità. Entrambi i testimoni, dunque, necessitano di un agente esterno, B. Kucinski, in un caso, e Cecília-Bracher nell'altro, che si faccia carico della loro esperienza traumatica per veicolarne collettivamente l'essenza attraverso la letteratura.

Le linee programmatiche del progetto letterario di B. Bracher trapelano, nelle parole di Gustavo, attraverso la sua riflessione sul progetto di Cecília, portandolo a mettere a fuoco quali siano i caratteri della scrittura testimoniale e finzionale che può emergere dalle interviste della studentessa:

A liberdade de um conto ou romance de ideias inclui a ambiguidade e a contradição em sua natureza. O processo da condição humana, é isso que Cecília procura em mim e em outros, as minhas ideias valem tanto quanto meus afetos. Ela quer lampejos de um personagem, pedaços de um ser no mundo que ela não conheceu inteiro, mas cujos ecos, mortos e sobreviventes formaram a estrutura do que viveu e vive.⁴⁰

Il privilegio della scrittura di finzione «um conto ou romance de ideias», è quello, come spiega Gustavo, di essere libero, di non sottostare alle esigenze dell'oggettività, ma, al contrario di prevedere nella sua natura «ambiguidade» e «contradição». Le potenzialità del progetto letterario di Cecília, e quindi, possiamo dedurre, l'intenzione narrativa della stessa B. Bracher, risiedono nella creazione di un discorso che inglobi la natura contraddittoria e ambigua dell'esperienza umana, e, a maggior ragione, di quella traumatica. La libertà della finzione risiede nella possibilità di includere tanto le idee quanto gli affetti, tanto la Storia quanto la *historia passionis*, una possibilità che Gustavo sa riconoscere nelle intenzioni di chi ha deciso di infrangere il muro di silenzio e di raccogliere la sua testimonianza. L'essenza a cui può tendere l'opera d'arte letteraria esula dal principio di verosimiglianza, per accedere a una sfera profonda, soggettiva e impalpabile, dove i criteri argomentativi sono sospesi:

Mas não há como argumentar contra uma idéia contida em um romance. [...] os caminhos até a idéia não podem ser contraditos, compartilhados, sequer questionados. Como colocar em dúvida ou argumentar com um nascer do sol, o discurso de uma mendiga ou o estupor de um amigo corneado? E quantos pensamentos ocorrem, nesses momentos, como são prenhes de idéias. A fila do banco na padaria, o padre entre os vitrais, o canto do fô-pagô.⁴¹

⁴⁰ *Ivi*, p. 66.

⁴¹ *Ivi*, p. 67.

La voce narrante di Gustavo porta alla luce altri elementi che aiutano a comporre il quadro programmatico della scrittura di B. Bracher, riflessa in quella di Cecília: attraverso le interviste, a cui la stessa autrice fa effettivamente riferimento in un elemento paratestuale, quello dei ringraziamenti finali, l'obiettivo del romanzo è quello di comporre, a partire da elementi biografici dispersi, il quadro di un'epoca, «um artificio» al quale concorre l'immaginazione di chi scrive. La ricostruzione della memoria, come ipotizza Gustavo, parte innanzitutto dalla dimensione intima e individuale, quella del testimone, ma anche da quella di chi raccoglie la testimonianza e la restituisce attraverso il testo:

Com suas entrevistas [Cecília] saberá mais sobre uma época do que as pessoas que a viveram. Mas, como na tortura, cada um falará o que não o ameaça, só o que não torne penso o seu presente. Porque talvez não seja possível um retorno coletivo ao que já aconteceu, apenas individual. As entrevistas darão a ela apenas os tais elementos de fora, ao alcance das mãos, o comum com o qual cada um foi construindo sua couraça e placenta. E a moça terá de tirar de dentro de si, que não viveu lá, um habitante original, velho o suficiente para que convença, um artificio que encante.⁴²

È dunque attraverso la soggettività di chi scrive, attraverso l'astrazione letteraria, che gli elementi oggettivi raccolti attraverso le interviste possono prendere forma e restituire il quadro di un'epoca, un «habitante original», nel tentativo di accedere alla sua essenza e di trasmetterla in modo convincente, non per mezzo della verosimiglianza, ma con un «artificio que encante».

Il conflitto fra oggettività e soggettività è ripreso, nel monologo interiore di Gustavo, per metterlo in relazione con il problema della memoria, quando il narratore riflette sulla propria attività di scrittura, giornalistica, accademica e d'opinione:

Quando escrevo eu sei. A solidão com meus apontamentos e autores, o próprio vocabulário da linguagem escrita auxilia a organizar o raciocínio. E não estou escrevendo sobre minhas ideias, meu trabalho, mas sobre ideias e trabalhos. Mesmo em debates públicos, entrevistas para jornais e revistas, há uma batalha específica sendo travada, um ponto do real em questão e minha voz é uma intervenção no que conheço. Mas memória?⁴³

La memoria, per Gustavo, si presenta come altro dal raziocinio, come elemento che esula da una scrittura organizzata e depersonalizzata – «não estou escrevendo sobre minhas ideias, meu trabalho, mas sobre ideias e trabalhos» –; avere a che fare con la memoria significa, invece, uscire dalla dimensione in cui si giocano battaglie oggettive, focalizzate su «um ponto do real», per addentrarsi in un territorio soggettivo, nel quale il “sapere” il “conoscere” («Quando escrevo eu sei»; «minha voz é uma intervenção no que conheço»), assumono contorni relativi e sfumati.

Fra le considerazioni di Gustavo sulla dicibilità del trauma e sulle sue modalità espressive, troviamo ulteriori spunti di riflessione che riguardano la memoria, veicolati dal motore – metaletterario – della scrittura, quella finzionale e autobiografica a cui si sta dedicando il fratello

⁴² *Ivi*, p. 115.

⁴³ *Ivi*, pp. 103-104.

José. Il libro che José sta scrivendo è «o primeiro [...] de um ciclo autobiográfico»⁴⁴, nel quale ripercorre luoghi e persone della sua famiglia, e José, per la sua revisione, fa appello al fratello Gustavo, facendogli trovare il manoscritto e chiedendogli, in un biglietto, la sua opinione. La lettura del messaggio di José scatena, nel narratore, una prima riflessione riguardo ai meccanismi della memoria, che lo porta a soffermarsi sulla differenza che intercorre fra la sua personale modalità di recupero della memoria traumatica, e il progetto di scrittura del fratello: «Fala em rememorar e eu penso em criar; pensa em descobrir e preciso fundar». Si contrappongono così due modalità di rimemorazione differenti e opposte, poiché per Gustavo la difficoltà del ricordo del trauma impone una ricostruzione integrale, una fondazione *ex novo*, dell'identità che la tortura e la violenza dittatoriale hanno disintegrato, mentre quello che José cerca è «construir um passado que lhe seja dócil ao presente»⁴⁵. Quella di Gustavo è una rimemorazione dolorosa – «eu procuro meus erros, vou chutando pedras e desentocando baratas, dando com teias de aranha na cara» –, alla quale lo obbligano le circostanze e le sollecitazioni esteriori, che gli richiedono lo sforzo di fare i conti con il proprio passato traumatico.

È significativo che queste due diverse modalità della rimemorazione corrispondano anche a due diversi modi di relazionarsi con l'archivio, con la memoria presente nei documenti e negli oggetti: Gustavo, rispetto a José, è depositario di una «memoria-archivio» molto più consistente, in primo luogo perché ha sempre vissuto nella casa di famiglia e, così come il padre, ha combattuto per mantenere immutato l'ambiente e gli oggetti che lo abitano. E poi perché, a differenza di José, che non conserva nulla – «Você sabe que queimo todos os meus originais e provas? Não guardo nenhum escrito, anotação, diário. Tem sido assim. Mas agora que começo a escrever sobre nossa infância, sinto falta»⁴⁶ –, Gustavo incarna invece la tensione all'archiviazione e alla conservazione: «Diferente de José, guardo todas as minhas anotações e documentos. Mesmo após a era do backup, confio apenas em papel impresso e tenho agora que me haver com essa montanha de pastas e carradas de livros»⁴⁷. Questa enorme massa di documenti, di cui Gustavo è custode, assomiglia a quella memoria disorganizzata e non selettiva a cui fa riferimento A. Assmann parlando di «memoria-archivio»⁴⁸, quel sistema di archiviazione esterna che, proprio attraverso lo strumento della scrittura, istituisce uno spazio di conservazione del ricordo che va al di là della memoria del corpo e del vissuto. Su questa linea interpretativa, il personaggio di Gustavo può essere pensato come incarnazione della memoria archivistica, rappresentata dalla massa di supporti esterni ai quali egli affida il mantenimento del ricordo, un archivio che, tuttavia, non è in grado di

⁴⁴ *Ivi*, p. 17.

⁴⁵ *Ivi*, p. 16.

⁴⁶ *Ivi*, p. 26.

⁴⁷ *Ivi*, p. 83.

⁴⁸ *Ivi*, Assmann, 2002, pp. 145-161.

organizzare e selezionare la memoria viva e corporea, tantomeno quella traumatica che, come abbiamo visto, sfugge a ogni possibilità di strutturazione. E, come riconosce lo stesso narratore, in questo momento della vita, in cui il pensionamento, il trasferimento a São Carlos, e l'irruzione di Cecilia e José nella sua vita lo obbligano a una selezione e a una nuova attribuzione di significati al suo passato, il lavoro che lo attende è quello di una scrematura dell'archivio, poiché, simbolicamente, tutti i documenti che ha accantonato in una vita «certamente não caberão na casinha são-carlense»⁴⁹. Si tratta di una nuova fondazione della soggettività, che passa attraverso la selezione dei ricordi e il tentativo di una loro sistematizzazione, un processo traumatico che assomiglia, per Gustavo, a quello del ritorno in libertà dopo la prigionia e la tortura:

[...] início de um novo aprendizado, novo trabalho, nova casa, vizinhança e cidade, vejo-me mergulhado num vazio que ecoa o que conheci ao sair da prisão. [...] Naquele momento, como agora, o mundo perdera a nitidez e me sentia tateado para reencontrar meu lugar e uma linha de futuro na qual pudesse me agarrar.⁵⁰

È proprio a partire dalla presenza del vuoto, dell'oblio, che paradossalmente può prendere il via il processo di ricostruzione della memoria, sulla base di quel meccanismo di interdipendenza per cui è dalla pagina bianca, dalla dimenticanza, che si può partire per inscrivere il ricordo⁵¹. Così, in questa dinamica conflittuale, in cui il testimone del trauma, portatore di una memoria archivistica e di una memoria traumatica votate alla disorganizzazione e all'ineffabilità, Gustavo sente che è proprio l'immaginazione, l'affabulazione, l'elemento che permette al fratello José, personaggio che incarna la distruzione dell'archivio e lo scollamento dal passato, di "ricordare" di più: «talvez por conta da sua imaginação sua memória seja melhor do que a minha»⁵². Sarà dunque nei termini immaginifici della finzione, quella creata da Cecília e quindi da B. Bracher, che la memoria dell'esperienza traumatica di Gustavo potrà essere veicolata, trasmettendone la voce e comunicandone il vissuto.

Tanto *K. Relato de uma busca* come *Não falei* problematizzano dunque, attraverso i loro protagonisti e soggetti della testimonianza, la possibilità di "dire" il trauma nei termini della finzione letteraria. Entrambi i romanzi contengono una metariflessione che rende esplicito il problema della conflittualità della narrazione dell'esperienza traumatica, nel suo carattere lacunoso e «transbordante», come elemento del rimosso che si trova in bilico tra la memoria e la dimenticanza. Entrambe le riflessioni sembrano approdare a una concezione della testimonianza scritta come alveo della soggettività, come spazio che dev'essere in grado di accogliere una memoria frammentata e scissa, lontana da ogni pretesa di oggettività, ma non per questo meno

⁴⁹ *Ivi*, Bracher, p. 83.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, Assmann, p. 231.

⁵² *Ivi*, Bracher, p. 43.

vera. A questa frammentarietà e precarietà della memoria traumatica sembrano rispondere ulteriori elementi, riconoscibili in entrambi i romanzi, che ne toccano tanto la struttura narrativa come l'approccio alla struttura semantica della parola. Proveremo dunque a darne conto per individuare quali siano le modalità in cui, attraverso la finzione letteraria, il trauma è trascritto e veicolato nella sua intrinseca discontinuità.

IV. 3 Moltiplicazione dei punti di vista, “testi altri” e decostruzione della parola: elementi di discontinuità nella scrittura della memoria traumatica

A partire dalle considerazioni di M. Seligmann-Silva, N. Richard e J. Ginzburg che supportano l'idea di un carattere frammentario della scrittura come “componente motivato della forma” nella rappresentazione letteraria del trauma, sembra possibile presentare un'analisi di alcuni procedimenti formali presenti nei due romanzi che compongono il nostro *corpus*, proprio nella chiave di una discontinuità che rende possibile la trascrizione sulla pagina della violenza dittatoriale legata al dispositivo della sparizione forzata e alla prigionia e alla tortura, nonché del loro ripercuotersi e protrarsi nel presente. Metteremo a fuoco alcuni elementi che sembrano andare nella direzione di questa discontinuità della scrittura del trauma nei due romanzi: in primo luogo la frammentazione della struttura del testo in *K. Relato de uma busca*, data, nel succedersi dei capitoli, dalla continua oscillazione dei punti di vista, e la presenza, in *Não falei*, di “altre testimonianze” presentate nel loro carattere orale; ci soffermeremo poi sull'inclusione, nei due romanzi di “testi altri” – citazioni, documenti, lettere, diari, fotografie – per interpretarle come elementi formali intrinseci alla ricostruzione frammentaria della memoria traumatica; da ultimo daremo conto della presenza, in *Não falei*, di un incessante lavoro di decostruzione della parola, intendendolo come espediente in grado di veicolare il complesso lavoro di disfacimento e rifacimento del linguaggio che accompagna la voce del sopravvissuto nel suo tentativo di ritrovare le fila di un'identità frantumata.

IV. 3. 1 Moltiplicazione dei punti di vista: gli altri testimoni in *K. Relato de uma busca* e in *Não falei*

Nel caso di *K. Relato de uma busca*, la discontinuità, annunciata dall'autore nel suo prologo, si può rintracciare nella natura caleidoscopica della struttura del romanzo, diviso in brevi capitoli che non seguono un ordine cronologico, quanto piuttosto il flusso discontinuo e arbitrario dei ricordi. Questa struttura “per frammenti” si caratterizza inoltre per la continua oscillazione dei

punti di vista, in una permanente infiltrazione di voci diverse: ai capitoli incentrati sulla figura che conferisce unità al testo, su K. come soggetto della testimonianza, il romanzo affianca il continuo andirivieni dei punti di vista, attraverso dialoghi e monologhi grazie ai quali il quadro della memoria della violenza dittatoriale e delle politiche di silenziamento e oblio viene a comporsi attraverso una pluralità di personaggi, voci e punti di vista che appartengono tanto alle vittime quanto ai carnefici.

Nell'ottica "restitutiva" in cui abbiamo impostato l'analisi del romanzo, è possibile scorgere, proprio in questo moltiplicarsi dei punti di vista, una modalità di restituzione narrativa del quadro ampio del dispositivo della sparizione forzata nel Brasile dittatoriale. I personaggi che costellano il romanzo, introducendosi con la propria voce, danno infatti vita a una rappresentazione, frammentaria e discontinua, della violenza del *desaparecimento*, vista non solo nell'ottica dei familiari degli scomparsi, ma in quella ogni volta diversa delle persone che il dispositivo coinvolge: i militari, dai gradi più bassi fino ai vertici, gli infiltrati, i collaboratori, l'ambiente universitario, i civili le cui vite si intersecano con quelle degli aguzzini. Questa rappresentazione dei diversi soggetti coinvolti, presentati attraverso la propria voce, si fa espressione delle diverse soggettività, e rende possibile quindi una testimonianza letteraria della violenza dittatoriale non oggettiva, ma sfaccettata, e allo stesso tempo non manichea. Come vedremo, infatti, i capitoli in cui il punto di vista si sposta dal soggetto della testimonianza ai "testimoni altri", rifugge la logica binaria che contrappone vittime e carnefici, restituendo invece un quadro complesso, in cui la violenza dittatoriale prolunga i suoi effetti sul corpo sociale inteso nella sua interezza.

Nel capitolo intitolato «A cadela»⁵³, la voce di uno degli agenti della repressione, fra i responsabili del sequestro di Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva, irrompe *ex abrupto* nella narrazione, senza che nessun elemento grafico, paratestuale o testuale ne annunci l'ingresso. Quello a cui il lettore assiste in tutto il capitolo è il monologo interiore di un personaggio anonimo, un agente che fa i conti con i sentimenti scatenati dalla presenza del cane di Ana Rosa e Wilson, "a cadela" del titolo, rimasta in vita dopo la cattura e la morte dei suoi padroni. Lo spazio in cui si svolge la scena non è specificato, ma è riconducibile a uno dei luoghi utilizzati dal sistema dittatoriale per la detenzione, la tortura e l'uccisione dei prigionieri (caserme, commissariati o

⁵³ Ivi, Kucinski, pp. 65-67.

luoghi di copertura appositamente affittati)⁵⁴, è qui che il cane dei due *desaparecidos* è rimasto, insieme all'agente di cui sentiamo la voce:

O que fazer com a cadela? Com o casal deu tudo certo, do jeito que o chefe gosta, sem deixar rasto, sem testemunha, nada, serviço limpo, nem na casa entramos, para não correr risco com os vizinhos [...] Agora essa maldita cadela, filha da puta, não para de incomodar. Não tínhamos pensado na cadela.

Nel capitolo, la figura del cane è il soggetto su cui si incentra il monologo del repressore, ed è l'espedito narrativo che permette di introdurre una serie di elementi chiave della vicenda attorno a cui ruota la «busca» del personaggio principale, suggerendo al lettore informazioni di cui lo stesso K. non è a conoscenza, e permettendo al tempo stesso di ampliare la prospettiva sull'efferatezza del dispositivo della sparizione forzata.

Spostando il punto di vista e collocando il fuoco narrativo nella prospettiva dei responsabili del *desaparecimento* dei due militanti, il testo suggerisce infatti al lettore che l'assassinio di Ana Rosa e Wilson è già avvenuto: il cane è stato un incidente di percorso, un imprevisto, nel contesto di un'operazione repressiva in cui «deu tudo certo». Nell'osservare il suo comportamento – l'attesa costante del ritorno dei padroni, il rifiuto del cibo – l'agente può rivelare, sprezzante, che la speranza del cane, la stessa speranza nutrita da K., è vana: «Burra, não sabe que eles nunca mais vão voltar». La voce dell'agente serve dunque a inquadrare la vicenda del sequestro di Ana Rosa e Wilson da una prospettiva interna, quella dei colpevoli, e a presentare al lettore il *nefas*, quella verità nefanda, insabbiata, che nemmeno a decenni di distanza è mai stata limpidamente rivelata.

Inoltre, per la voce narrante, la presenza del cane è un elemento di disturbo, non solo perché costituisce un indizio che potrebbe svelare il crimine commesso – «pode nos delatar» – ma anche perché funziona come traccia vivente della violenza commessa, una presenza che, se non arriva a scatenare un vero e proprio rimorso di coscienza nella sua mente, rappresenta per lui un tormento costante: «rosna, cachorra filha da puta, como se estivesse acusando, como se soubesse tudo»; «O pior é à noite: essa filha da puta chora sem parar, parece de propósito para a gente não dormir, ganindo a noite toda».

La sofferenza dell'animale è capace, nella narrazione, di suscitare quel *pathos* che è privilegio del territorio della *ficção*, ma serve anche a introdurre una riflessione più profonda sulla natura della violenza dittatoriale: se da un lato, l'agente, al quale è assegnato il lavoro sporco, e che passa notte e giorno nel covo dove si pianificano ed eseguono i sequestri, le torture, gli omicidi

⁵⁴ Già nelle pagine del *Brasil: Nunca Mais* troviamo un elenco delle diverse «dependências onde ocorreram torturas», stilata a partire dalle denunce su cui si basa la stesura del *Projeto*: «DOI-CODI»; «Capitania»; «Polícia Federal»; «Quartel»; «Casa» ecc., *Ivi*, pp. 76-83. Per quanto riguarda la detenzione e il *desaparecimento* di Ana Rosa e Wilson Silva, non è stata mai fatta chiarezza sui luoghi esatti della loro detenzione, tuttavia, come risulta dal *Volume III del Relatório da Comissão Nacional da Verdade*, è possibile supporre che siano stati detenuti prima a São Paulo e poi trasferiti presso la “Casa da morte” di Petrópolis. *Ivi*, Brasil, CNV, vol. III, pp. 1646-1658.

e l'occultamento dei cadaveri, è convinto della necessità di uccidere il cane, dall'altro, il suo capo «o chefe», mostra un'estrema compassione nei confronti dell'animale:

Eu não entendo o chefe, durão, mas quando falo que sobrou a cadela, que é perigoso, faz que não escuta. [...] o pior foi ontem, quando eu falei em sacrificar a cadela, levei o maior esporro, me chamou de desumano, de covarde, que quem maltrata cachorro é covarde.

La compassione che il suo capo mostra nei confronti del cane permette all'agente di riflettere sulle atrocità che lì dentro si compiono sugli esseri umani, e di trovare a sua volta una forma di compassione per le proprie vittime. Il cane diviene così l'elemento simbolico su cui si misurano umanità e disumanità: «quase falei pra ele: e quem mata esses estudantes coitados, que tem pai e mãe, que já estão presos, e ainda esquarteja, some com os pedaços, não deixa nada, é o que?».

Il dispositivo della sparizione forzata, così, è esplicitato nella sua dimensione più cruda, fatta di uccisioni di giovani studenti, di corpi smembrati e fatti scomparire; ma è anche inquadrato nella complessità dei suoi meccanismi interni, attraverso la rappresentazione di un carnefice che non ha sempre un identico volto, in un ottica che esula dalla logica binaria: «É essa maldita cadela filha da puta que não me dá sossego, o chefe só vem aqui quando chega algum preso novo. Carne nova – ele fala – arranca o que quer, manda liquidar e vai embora. Mas nós ficamos aqui o tempo todo, com essa cadela nos atormentando». Il corpo dei torturati, la mera carne a cui la violenza li riduce, inoltre, è paradossalmente messa in relazione, nel capitolo, con quella carne che il capo ordina di comprare per nutrire il cane: «Quando eu disse que ela não comia desde que chegou ele botou a culpa em mim, disse que demos comida ruim para a cadelinha, ainda mandou comprar essa ração de trinta paus o quilo, mais cara que filé mignon». La compassione del capo nei confronti del cane funziona allora come elemento comparativo attraverso il quale l'agente può misurare l'atrocità della violenza che i torturatori compiono sulle proprie vittime, e permette al tempo stesso al militare di esprimere il proprio rancore nei confronti dei superiori. Ma la chiusura del capitolo amplia ulteriormente lo sguardo sulle pratiche violente del regime dittatoriale brasiliano – «eu sei o que vou fazer: dou mais dois dias, se ela não morrer sozinha, boto veneno na água, boto o veneno que demos àquele ex-deputado federal» –, evocando altri sistemi di annientamento dei prigionieri e altre vittime, e chiudendo infine il cerchio sull'essenza della violenza, che si rivela identica, ugualmente atroce, indipendentemente da quale sia l'essere vivente sul quale viene perpetrata.

Poche pagine più avanti, nel capitolo «A abertura»⁵⁵, il lettore ascolta una nuova voce, quella del *delegado* Sérgio Paranhos Fleury, efferato e corrotto agente della dittatura militare,

⁵⁵ Ivi, Kucinski, pp. 71-77.

torturatore e stratega della repressione, tra i capofila dell'Esquadrão da Morte, che fu tra i responsabili della cattura e dell'esecuzione del fondatore dell'Aliança Libertadora Nacional, Carlos Marighella⁵⁶, e anche del *desaparecimento* di Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva⁵⁷. Il feroce monologo, suddiviso in dodici frammenti, si distingue per il registro colloquiale, per il tono aggressivo e violento con cui il *delegado* si rivolge a un invisibile interlocutore, un suo sottoposto, Mineirinho. Il testo, focalizzato dal punto di vista di uno dei più sanguinari agenti della repressione, restituisce la visione di S. P. Fleury sulle politiche di apertura del governo dittatoriale, e fornisce al tempo stesso, in una progressiva scansione cronologica, un resoconto dello sviluppo delle tattiche di sfiancamento psicologico attuate dai responsabili del dispositivo della sparizione forzata ai danni dei familiari dei *desaparecidos*. Sono le stesse tattiche che il protagonista, K., subisce sulla propria pelle nelle pagine del romanzo che narrano la sua epopea alla ricerca della figlia: depistaggi telefonici; false testimonianze di avvistamenti della figlia; la falsa notizia della sua detenzione all'interno del manicomio di Juqueri; false indicazioni sulla presunta localizzazione del corpo.

I dodici frammenti restituiscono un doppio *climax*, ascendente e discendente, accompagnando il lettore attraverso la crescente acredine del *delegado* nei confronti di una sempre maggior pressione politica da parte dei familiari delle vittime, e mostrando al tempo stesso la parabola discendente del suo ruolo all'interno di un sistema dittatoriale che, dopo essersi servito dell'effeatezza di agenti del terrore come lui, decide di invertire gradualmente la rotta, in vista dell'*abertura*. Il monologo del *delegado* mostra dall'interno quali siano state le strategie studiate dalle frange più spietate del terrorismo di Stato brasiliano per dare forma al dispositivo della sparizione forzata: l'obiettivo di S. P. Fleury è infatti quello di colpire i familiari delle vittime, in un primo momento alimentando in loro speranze di ritrovare i propri cari ancora in vita e, successivamente, sfiancandoli con false notizie sulla localizzazione dei corpi.

Quando il *delegado* pianifica una telefonata per depistare K., il quale, pur sapendo che si tratta di una manovra strategica, si reca ugualmente all'appuntamento, è proprio questa tattica psicologica ad essere portata allo scoperto:

Ele tinha que vir, entendeu? Mineirinho, aí é que está o truque, a psicologia. Ele tinha que vir, mesmo não acreditando. E sabe por quê? Porque se ele está correndo atrás desses figurões, mesmo depois desse tempo todo, é porque não quer aceitar que a filha já era. Se recusa.

⁵⁶ Cfr., E. Gaspari, «Marighella. O início e o fim», in *A ditadura escancarada*, São Paulo, Schwarcz, Companhia das Letras, 2004.

⁵⁷ Come si legge nel *Volume III del Relatório da Comissão Nacional da Verdade*, secondo quanto appurato da Bernardo Kucinski e dalla Comissão de Familiares dos Mortos e desaparecidos, Sérgio Paranhos Fleury sarebbe responsabile del sequestro di Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva, *Ivi*, p. 1650.

Qui, la visione dall'interno dei meccanismi del dispositivo del *desaparecimento* permette di comprendere come esso studi strategicamente le modalità per arrivare allo sfiancamento psicologico dei familiari, facendo leva sulla paradossale presenza-assenza del *desaparecido*, per la quale la mancanza di informazioni e l'assenza del corpo non permettono ai familiari di conoscere la verità.

Progressivamente, all'interno del monologo, la rabbia del delegado cresce, di pari passo con il consolidarsi di un blocco di pressione politica sempre più consistente formato dai familiari degli scomparsi:

[essa] tal reunião de familiares com o arcebispo não é nada bom. Agora não é só o velho, a Zuzu⁵⁸ e mais um ou outro, agora é política. Virou movimento. E os filhos da puta lá em cima falando em abertura. Isso é hora de falar em abertura? Tem que dar tempo, porra. Mal acabamos o serviço.

Questo rafforzamento dell'azione politica dei familiari, con il diffondersi delle denunce e delle lotte a livello internazionale, provoca una frizione nel sistema repressivo, all'interno del quale lo zoccolo duro della violenza *desaparecedora*, di cui S. P. Fleury è simbolo, si trova ad agire in un clima che ufficialmente proclama la progressiva apertura democratica:

se não tivessem mandado parar tudo eu matava um desses velhos só pros outros pararem de encher o saco. Matava ele ou aquela granfina filha da puta da Zuzu [...] Vamos quebrar a espinha desse velho. Vamos dar uma canseira nele, uma canseira de matar, até ele ter um infarto, filho da puta.

Per il *delegado*, il nemico politico è rappresentato ora proprio dal blocco di pressione costituito dai familiari: «temos que mudar tudo, Mineirinho. O inimigo agora são as famílias desses terroristas. Mas temos que usar mais a cabeça, a psicologia. Temos que desmontar esses familiares pela psicologia». L'azione psicologica si sposta, allora, nella strategia svelata dal monologo, dallo sfiancamento per la ricerca dei familiari ancora in vita a quello dato dall'illusione di poterne ritrovare i corpi:

Essa porra de abertura. Sabe o que está errado, Mineirinho? Está errado a gente ficar esticando a esperança desses porras [...] Temos de fazer o contrário: podemos dar a mesma canseira, desmoralizar os porras do mesmo jeito e até pior, espalhando que os corpos estão enterrados cada vez em um lugar. Procurar para salvar alguém que ainda pode estar vivo é uma coisa, mas procurar um corpo, só para poder enterrar, é diferente.

⁵⁸ Qui B. Kucinski inserisce il riferimento alla figura di Zuleika (Zuzu) Angel Jones, madre del *desaparecido* Stuart Angel Jones. Come si legge nel *Volume I del Relatório da Comissão Nacional da Verdade*: «A busca incessante de Zuzu por seu filho levou o caso a ser conhecido internacionalmente, o que gerou grande incômodo aos comandos militares. Zuzu Angel, porém, jamais parou de denunciar o crime contra seu filho e calou-se apenas com sua morte. [...] Em março de 1998, o Estado brasileiro [...] reconheceu que Zuzu Angel foi vítima de atentado político», *Ivi*, pp. 655, 657.

Questo è l'ulteriore aspetto del dispositivo della sparizione forzata che il capitolo "restituisce": fornire false informazioni sulla localizzazione di corpi che, nella maggior parte dei casi sono stati eliminati senza lasciar traccia, costituisce un ulteriore tassello di una violenza *desaparecedora* di cui K. è vittima e che il monologo del *delegado* porta allo scoperto.

Se nei due capitoli che abbiamo analizzato, il punto di vista dal quale scaturisce la narrazione è quello dei carnefici, è pur vero, come abbiamo accennato, che la loro soggettività è presentata attraverso una complessità conflittuale, non univoca, mettendone al centro la psicologia ed evidenziando i dissapori, i conflitti interni al sistema repressivo, tra i capi e i sottoposti, e tra le diverse frange del sistema dittatoriale. Nei capitoli «Paixão, compaixão»⁵⁹ e «A terapia»⁶⁰, la moltiplicazione dei punti di vista tocca altri due personaggi, questa volta femminili, che forniscono due ulteriori prospettive di carattere non univoco sugli effetti della violenza dittatoriale sulla società brasiliana.

Nel primo dei due, a sua volta suddiviso in undici frammenti, il romanzo ci fornisce una nuova prospettiva, affidandola alla voce dell'amante del *delegado*, in una sorta di confessione tra la donna, avvocatessa e sorella di un militante, e la madre di un *desaparecido*, che la contatta per chiederle informazioni sulla sorte del figlio. La relazione passionale tra la donna, e voce narrante del capitolo, e il torturatore, mette in luce un'ulteriore sfaccettatura delle ripercussioni della violenza dittatoriale sul corpo sociale, nelle sue imperscrutabili contraddizioni. È infatti per cercare di salvare il fratello che la donna entra in contatto con il *delegado*, ma da quel primo incontro nasce una passione dalla quale lei non riuscirà più a slegarsi. Le contraddizioni che emergono dalla sua confessione riguardano, in primo luogo, la discrepanza paradossale che lei può leggere nell'uomo di cui è innamorata, da un lato l'amante e dall'altro il torturatore: «como é possível eu estar vivendo com um homem que todos dizem que é um monstro? [...] Preciso saber, tentar entender. Como é que um homem assim, tão bom comigo, pode ser tão ruim com os outros». Il monologo della donna, tuttavia, conduce il lettore attraverso ambiti più reconditi della natura contraddittoria di questa relazione, scaturita da una necessità che la violenza dittatoriale stessa ha imposto, quella di mettere in salvo un proprio familiare: «Fui lá [...] Para implorar. Sabia que só ele podia garantir a volta do meu irmão [...] se fosse pego, no dia seguinte podia aparecer morto, ou sumir ninguém sabe como». Andare alla ricerca di un aiuto per salvare il fratello ha significato per lei offrirsi al torturatore, dando il via a una relazione che non si è più conclusa; pur essendo riuscita a ottenere un passaporto e quindi la salvezza del fratello, la relazione che ha instaurato l'ha condotta al più totale isolamento, al ripudio della famiglia e degli amici:

⁵⁹ *Ivi*, Kucinski, pp. 101-111.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 119-129.

Foi quando eu me dei conta que tinha virado um bicho solitário, um bicho como ele, uma mulher maldita, olhada com nojo pelos vizinhos, sem família, sem amigos, como se fosse a mais puta das putas. [...] Acho que é por isso que recebo pessoas como a senhora, não é que eu possa fazer alguma coisa, nem é só por compaixão, é que assim eu volto a me sentir gente.

L'aiuto che ora offre a chi, come lei, cerca con ogni mezzo di mettere in salvo i propri familiari dalla macchina della violenza del regime, rappresenta quindi una sorta di redenzione, un modo per riallacciarsi a una società per la quale è ormai una reietta. La coscienza di questo suo ruolo, nel monologo, appare molto chiara:

Procurar uma pessoa como eu, a amante daquele monstro [...] é a prova de que a pessoa fez de tudo, até falou com uma pessoa como eu. Não me iludo, sei que continuam me achando uma sem-vergonha, e que me procuram justamente por isso, até uma puta eu fui procurar. Não é o que eu mesmo fiz para trazer o Zinho?

Questa nuova prospettiva mette quindi in gioco un'ulteriore sguardo, sfaccettato, complesso e contraddittorio, sugli effetti che il dispositivo della sparizione forzata e la violenza dittatoriale nel suo complesso hanno sulla società nella sua interezza. È una violenza che costringe all'umiliazione, spacca le relazioni, inficia il corpo sociale e quello dell'individuo; crea meccanismi in cui i concetti di "passione" e "compassione" sono relativizzati e ri-semantizzati, costruendo nuovi paradossali schemi di solidarietà e nuove forme di egoismo: «Meu consolo é que eu salvei o Zinho. A senhora não conseguiu salvar seu filho... é triste, muito triste, não precisava ser assim. Vou levá-la até a porta. Não, não agradeça, eu é que agradeço».

La frammentazione del punto di vista che si può riconoscere nel succedersi dei capitoli di *K. Relato de uma busca* è veicolata dalle voci di personaggi che irrompono senza mediazione della voce del narratore principale, come abbiamo segnalato, ma anche attraverso dialoghi, introdotti dal narratore, fra personaggi che fanno la loro comparsa in singoli capitoli del romanzo. È il caso del capitolo «A terapia», nel quale assistiamo alla seduta di psicoterapia a cui si sottopone un nuovo personaggio, quello di Jesuína Gonzaga, ventiduenne, donna delle pulizie. Attraverso l'espedito del dialogo con la terapeuta, quella che il romanzo restituisce è una testimonianza, che permette di mostrare, per mezzo dello sguardo di una testimone oculare, l'orrore della Casa da Morte di Petrópolis, nella quale ha operato il *delegado* Sérgio Paranhos Fleury, e dove si presume siano stati detenuti Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva. Dal punto di vista della restituzione del fenomeno del *desaparecimento*, la prospettiva che questo capitolo fornisce permette dunque di ampliare ulteriormente lo sguardo, introducendo da un lato le devastanti conseguenze psicologiche che Jesuína patisce dopo essere stata costretta a lavorare come inserviente all'interno della Casa da Morte, e dall'altro fornendo una descrizione dei luoghi di detenzione e tortura e del loro atroce funzionamento.

Le ragioni cliniche per cui Jesuína richiede un consulto indicano i postumi di un forte shock: insonnia, allucinazioni, ansia, «sinto muito barulho na minha cabeça, quero tirar isso tudo da minha cabeça e não consigo»; «quando fico nervosa eu sangro, como se estivesse naqueles dias». Ed è il meccanismo attraverso il quale la ragazza è arrivata nello studio della terapeuta a rivelare quale sia l'architettura con cui il sistema si organizza per arginare le conseguenze sociali della propria violenza: è il sistema stesso infatti ad averla ricollocata presso un'azienda, dove lei, a causa del trauma subito, non riesce a lavorare – «quem me colocou lá foi gente de cima» –, così i suoi superiori la incoraggiano a farsi diagnosticare dal sistema sanitario l'invalidità. La vicenda del personaggio di Jesuína serve quindi a scoperchiare i meccanismi con i quali il sistema repressivo si sbarazza di chi ha visto troppo, e di chi soffre le conseguenze di una violenza indiretta, ma brutale, a cui è stato costretto ad assistere.

Nel dialogo con la terapeuta, Jesuína si mostra reticente a verbalizzare la propria esperienza traumatica, a più riprese la terapeuta la incalza, ottenendo in risposta il silenzio di chi resiste a confrontarsi con lo shock che ha subito, finché,

Finalmente a jovem fala, mas sua voz é tênue, mal se fazendo ouvir, e seu ritmo é lento.

“Quem me arranhou o emprego foi um delegado, o delegado Fleury.”

“O Fleury do esquadrão da morte? É dele que você está falando, Jesuína? Do Sérgio Paranhos Fleury?” [...]

“Ele mesmo. Eu fazia uns serviços para o Fleury; depois que acabou tudo e a casa foi fechada, ele me arranhou esse emprego.”

Alle domande della terapeuta, Jesuína comincia a rispondere, e a rivelare un'esperienza fatta di soprusi e di orrori; racconta di provenire da un'adolescenza di abusi, violenza e tossicodipendenza, poi «o Fleury me tirou da penitenciária [...] e me levou para aquela casa». È qui che la testimonianza della ragazza si fa più dettagliata, e comincia a soffermarsi sulle attività all'interno della Casa da Morte:

[...] Era uma cadeia, só que disfarçada de casa. Às vezes ele me mandava escutar o que um preso ou uma presa falavam. [...] O Fleury chegava junto com o preso ou então logo depois; ele vinha de São Paulo, sabe, e na mesma noite ou de manhã interrogava, e depois os presos já sumiam, e dali uns dias vinham outros.

Su incitamento della terapeuta, Jesuína si costringe a ricordare – «para você sarar, tem que encarar o passado, tem que botar pra fora as coisas que te incomodam, que provocam as alucinações, os sangramentos» –, e quella che segue è una descrizione minuziosa del funzionamento del covo degli aguzzini: la sua localizzazione, le dinamiche quotidiane, la distribuzione delle celle, le grida dei prigionieri, i loro volti straziati, la presenza del medico nelle sessioni di tortura, le parole che, obbligata a fungere da spia, Jesuína ha scambiato con loro. È a questo punto che la testimonianza di Jesuína viene a intrecciarsi in modo diretto con la vicenda di

Ana Rosa Kucinski, in un passaggio del suo discorso in cui il romanzo ipotizza le circostanze della morte della sorella dell'autore:

Porque não me sai da cabeça essa moça, tinha um rosto desses que a gente não esquece nunca; [...] me colocaram na cela dela e eu tentei puxar conversa. Ela me disse o nome dela e depois não falou mais nada, disse o nome completo, acho que completo, mas eu não guardei porque era um nome complicado. Disse assim recitado como quem sabe que vai morrer e quer deixar o nome, para os outros saberem. [...] Lá de baixo eu adivinhei que era o médico e avisei baixinho, quando vem o médico é porque vão maltratar, fazer coisa ruim. Logo depois vieram buscar ela. Foi aí que ela de repente meteu um dedo na boca e fez assim como quem mastiga forte e daí a alguns segundo começou a se contorcer. [...] Parecia morta e estava morta mesmo. [...] Disseram que tomou veneno, que tinha veneno na boca, pronto para engolir.

Attraverso questa testimonianza finzionale, la scrittura permette di misurarsi con quella restituzione impossibile che deriva dall'essenza stessa del dispositivo del *desaparecimento*, per il quale non è dato conoscere con certezza le circostanze della morte degli scomparsi. Lo spazio del testo permette dunque di contenere questa (im)possibilità restitutiva, di compensare, anche se mai completamente, le lacune che il meccanismo di silenziamento su cui si fonda il dispositivo del *desaparecimento* e le politiche dell'oblio lasciano aperte nel presente. È all'interno dello spazio del testo che B. Kucinski può ipotizzare la morte, non sotto tortura, ma volontaria, della sorella scomparsa; e lo fa affidando il racconto ad un altro personaggio, a un altro soggetto della testimonianza, questa volta eminentemente finzionale. La restituzione (im)possibile passa dunque attraverso questa moltiplicazione del testimone, la cui parola, lacunosa, incerta, parziale, può inscrivere una narrazione della fine, può rappresentare narrativamente un epilogo per un passato che altrimenti non trova modo di passare.

Ma la testimonianza di Jesuína non si conclude qui, è solo alla fine della seduta infatti, che l'immagine più raccapricciante a cui si lega la sua condizione post-traumatica emerge, nel momento in cui la ragazza ricorda i movimenti degli aguzzini che si occupavano dell'occultamento dei cadaveri:

“Você sabe o que eles faziam com os presos?”
Jesuína parece não escutar. A terapeuta repete a pergunta de modo mais enfático. [...] “Os presos eram levados para lá, sempre um só de cada vez, e nunca mais eu via eles. [...] Nunca vi nenhum preso sair. Nunca.

Il racconto di Jesuína permette di ricostruire non solo la possibile sorte del corpo di Ana Rosa e Wilson, ma il meccanismo dettagliato con il quale i corpi di tutti i *desaparecidos* venivano portati via dalla “Casa da morte”: i sacchi di tela, il camion che li trasportava, gli agenti addetti a ripulire le tracce. Lo sforzo di esternare i particolari più impressionanti che ricorda, l'origine stessa del trauma che l'ha segnata, si traducono nella postura fisica di Jesuína: «leva as duas mãos à cabeça, parecendo tapar os ouvidos, demora-se nessa posição, muda e cabisbaixa; depois puxa sua

cadeira para bem perto da terapeuta e sussurra, no modo de quem compartilha um segredo». La conclusione della testimonianza di Jesuína porta allo scoperto la visione che sta all'origine del suo trauma:

[...] olhei por um buraco [...] vi uns ganchos de pendurar carne igual nos açougues, vi uma mesa grande e facas igual de açougueiro, serrotes, martelo. É com isso que tenho pesadelos, vejo esse buraco, pedaços de gente. Braços, pernas, cortadas. Sangue, muito sangue.

Jesuína põe-se a soluçar, de início um gemido surdo; logo o choro se acelera e ela é tomada por convulsões, escorregando lentamente da cadeira; a terapeuta a agarra antes que desabe e a põe de pé, abraçando-a. Ambas choram.

L'espédiente dello spostamento del punto di vista, con l'introduzione di "testimoni altri" costruiti in seno alla narrazione finzionale, è dunque un elemento di discontinuità che permette una rappresentazione dell'orrore che non va alla ricerca dell'oggettività, ma che, nella forma corale con cui è veicolata nel romanzo, esula da ogni discorso monologico e permette di contenere le contraddizioni, il *pathos*, il *nefas*, che possono sfuggire al racconto oggettivo. Attraverso il cambio di prospettiva, chiamando in causa soggetti che rivestono ruoli diversi nel contesto della violenza dittatoriale, ognuno con la propria voce, segnalata anche dalla variazione dei registri linguistici, il romanzo può dunque costruire un mosaico in grado di "restituire" il dramma del *desaparecimento* non solo per come K. lo vive in prima persona, ma anche nei suoi meccanismi interni: le strategie, i luoghi, i diversi ruoli, mai biunivoci, di vittime e carnefici. Allo stesso tempo, grazie a questo espédiente, la restituzione della vicenda di Ana Rosa può trovare sbocchi altrimenti impossibili al di fuori dello spazio della finzione, permettendo all'autore di entrare, attraverso gli occhi di una testimone finzionale, all'interno della "Casa da morte", per raccontarne il funzionamento e per inscrivere nel testo il racconto della fine di ciò che nel *desaparecimento* non può avere fine.

In modo analogo, attraverso questa moltiplicazione delle voci, nel romanzo trova spazio anche un altro tassello della vicenda di Ana Rosa che si riallaccia alle politiche di insabbiamento e di silenziamento che perdurano molto oltre la "transizione" democratica. Nel capitolo «A reunião da Congregação»⁶¹, infatti, il romanzo introduce la questione della rescissione, da parte del rettore dell'Universidade de São Paulo, del contratto di Ana Rosa, diciannove mesi dopo la sua scomparsa, per «abandono de função». La scandalosa decisione dell'ateneo dove Ana Rosa lavorava come docente di chimica è parte di quelle politiche di silenziamento che il romanzo di B. Kucinski denuncia, e l'espédiente letterario che utilizza nel capitolo, in questo caso, è direttamente esplicitato:

Este relato foi imaginado a partir da ata da reunião, transcrita nos trechos citados a seguir. Muitos anos depois, a reitoria anunciaria de público a injustiça da demissão da

⁶¹ Ivi, Kucinski, pp. 147-153.

professora. Mas nunca admoestou nenhum dos envolvidos, nunca resgatou suas dívidas com a família. Os presentes a esta reunião da Congregação nunca se desculparam.

Quello che il capitolo presenta è dunque un resoconto “immaginato” della riunione che il 23 ottobre 1975 votò la dimissione di Ana Rosa per abbandono delle proprie funzioni, intersecando la trascrizione di parti del verbale e le ipotetiche riflessioni silenziose dei partecipanti alla riunione. I monologhi interiori dei presenti servono qui a ipotizzare i meccanismi di connivenza, ipocrisia, paura, impotente solidarietà, che possono aver condotto alla votazione finale che approvò le dimissioni di Ana Rosa, in un contesto in cui il suo arresto è già noto a tutti, e in cui la decisione di dimetterla assume caratteri eminentemente politici, come accettazione dell’ingerenza del sistema dittatoriale all’interno dell’ambito universitario. Attraverso i monologhi interiori dei personaggi, il romanzo può quindi tentare un’altra restituzione impossibile, quella delle diverse posizioni soggettive che hanno portato i docenti a votare a favore delle dimissioni della collega *desaparecida*.

Attraverso i pensieri del personaggio di Jerônimo Sales Lara, il narratore esplicita che il destino di Ana Rosa è ben noto a tutti: «Todo mundo sabe que a professora foi presa pelos órgãos de segurança. O pai esteve aqui, teve anúncio em jornal, reportagem, a lista dos vinte e dois desaparecidos do cardeal»; mentre il direttore dell’Istituto de Química, Prof. Giesbrecht teme per la propria incolumità:

Dizem que o telefonema da Reitoria foi claro. Vocês tem até o final da semana para cumprir o regulamento e demiti-la. [...] Sei que já saiu no jornal que ela foi desaparecida mas não há prova. O governo nega. [...] como Diretor do instituto, se não demitir posso ser acusado de prevaricação [...] se não for acusado de coisa pior, de cumplicidade com subversivos [...]

Subito dopo, il narratore mette a fuoco i pensieri del Prof. Gottlieb, le cui considerazioni politiche ricadono sulla debolezza dell’ambiente universitario nei confronti del sistema dittatoriale e sul sostanziale clima di connivenza: «onde já se viu, em vez do jurídico valer-se do prestígio da universidade para forçar as autoridades e fornecer alguma informação [...] fazem o oposto, demitem como se fosse relapsa e não como se tivesse sido sequestrada, ou seja, ajudam a encobrir o sequestro». Anche la voce dei pensieri di Miriam, «representante dos auxiliares de ensino», esprime il suo sconcerto per l’assenza di una presa di posizione unitaria da parte dei docenti:

Se tivessem gritado logo que ela desapareceu, talvez as coisas tivessem se invertido, era o instituto que estaria acionando a reitoria, exigindo que botassem pra fora aqueles filhos da puta do DOI-Codi que estão instalado lá dentro [...] É um acinte, sequestram a pessoa e ainda a acusam de faltar ao emprego.

Ma la conclusione generale a cui portano questi pensieri immaginati dal narratore è quella che trapela dalle riflessioni di altri due docenti: «não vou arriscar toda a minha carreira por causa de uma professora que não conheço bem, metida sei lá em quê», e, «é claro, temos que ser

solidários e denunciar a repressão. O problema é a situação neste conselho, neste instituto. Não tem sentido se queimar num caso individual».

Di fatto, attraverso la moltiplicazione dei punti di vista, e nelle diverse sfaccettature che queste posizioni rivelano, la narrazione può mettere in chiaro come la decisione di approvare le dimissioni di Ana Rosa sia il frutto dell'infiltrazione capillare degli organismi della repressione all'interno della dirigenza dell'Università, nella quale, per paura, nessuno decide di esporsi, nonostante le proprie convinzioni politiche.

Se il narratore mette subito in chiaro che solo molti anni più tardi l'Universidade de São Paulo riconoscerà il proprio errore, vale la pena di aggiungere che, negli anni successivi alla pubblicazione del romanzo, grazie alle pressioni politiche di familiari come lo stesso B. Kucinski e altri soggetti, sono stati fatti passi avanti sia nel riconoscimento pubblico dell'ingiustizia delle dimissioni di Ana Rosa sia nella presentazione di pubbliche scuse da parte dell'Università. Come riportato nel Volume III del *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*:

Em 2012, movimentos de direitos humanos reunidos no Fórum Aberto pela Democratização, da USP, exigiram da direção da universidade a revogação da decisão resultante do processo instaurado pela reitoria no ano de 1974, sob o nº 174.899, que causou a demissão da professora por 13 votos favoráveis e dois votos em branco, por suposto abandono de função, [...] ignorando, entretanto, o seu desaparecimento forçado.

A Comissão da Verdade Rubens Paiva realizou audiência pública no dia 29 de outubro de 2013 sobre o caso de Ana Rosa Kucinski/Ana Rosa Silva. O evento aconteceu no Instituto de Química, quando novamente foi reivindicada a revisão da demissão da docente. Em 17 de abril de 2014, a Congregação do Instituto de Química votou o pedido da Comissão da Verdade da USP, quando, por unanimidade de votos, foi anulada a demissão, sendo considerada um “equivoco” da época. A família de Ana Rosa também recebeu um pedido formal de desculpas da Congregação. No dia 22 de abril 2014, foi anunciada a inauguração de um monumento em homenagem à professora nos jardins do Instituto de Química da universidade.⁶²

A questa analisi delle “altre testimonianze” presenti in *K. Relato de uma busca* si potrebbero aggiungere quelle presenti nel capitolo «O livro da vida militar»⁶³, in cui sono riportati i pensieri di un militare destituito dall'esercito per essersi opposto al golpe, il quale, messo di fronte all'Almanaque do Exército, lo commenta con brevi frasi frammentarie, alle quali il narratore replica con digressioni sull'ambiente militare protagonista della dittatura brasiliana. E ancora, il capitolo «Os desamparados»⁶⁴, in cui è la voce dei genitori di Wilson Silva a irrompere nella narrazione, una famiglia con pochi mezzi, rimasta “orfana” del figlio scomparso.

L'operazione, narrativa e attiva, del romanzo di B. Kucinski, sembra dunque trovare nell'espedito della frammentazione del punto di vista una modalità restitutiva dell'esperienza traumatica che è in grado di sondare la storia nella sua dimensione intima e soggettiva e di restituire

⁶² *Ivi*, CNV, vol. III, pp. 1646, 1647.

⁶³ *Ivi*, Kucinski, pp. 135-139.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 85-88.

in questo modo un quadro più ampio possibile della violenza e dell'ingiustizia che il dispositivo del *desaparecimento* scatena.

Nel caso di *Não falei*, romanzo che non presenta una suddivisione per capitoli, la discontinuità delle voci che compongono il testo, guidato da quella del suo narratore Gustavo, si può rintracciare nella presenza di inserti eterogenei, tra i quali si riconoscono gli interventi “orali” di altri testimoni, che nel romanzo sono etichettati dalla glossa «outro como eu». Questi interventi sono caratterizzati da un'impronta eminentemente orale, perché sono segnalati dalla dicitura «conversa recente»: si tratta quindi di testimonianze di personaggi che il narratore equipara a se stesso, e che vengono inglobate nel flusso del suo monologo interiore nella loro natura “vocale”. Questa sfaccettatura della testimonianza, in *Não falei*, ha la funzione di integrare, attraverso altre voci, quella vocalizzazione del trauma che la violenza dittatoriale ha lasciato dietro di sé, presentando testimonianze del clima di paura in cui hanno vissuto persone con un'esperienza del tutto assimilabile a quella di Gustavo («outro como eu»).

Il primo di questi frammenti testimoniali che riguardano la repressione dittatoriale (in altri casi, invece, i frammenti hanno come argomento il sistema scolastico, e quindi il campo in cui Gustavo ha lavorato per tutta la vita), si riferisce esplicitamente alla prigionia, alla tortura e al *desaparecimento*:

Eu tive a sorte de imediatamente a minha família descobrir que eu tinha sido preso. [...] Foi uma sorte porque a família quando sabe onde o cara está, a repressão fica com medo de apagar o cara, você entende? [...] Então mesmo a tortura que eu sofri, eu tenho a impressão que não era assim uma coisa tão pesada quanto depois eu fiquei sabendo. [...] eles apagavam depois de interrogar os caras, matavam os caras e acabou, desapareciam com os caras.⁶⁵

Il caso che questa testimonianza descrive ha diverse analogie con quello di Gustavo, il quale, come sappiamo, è sopravvissuto alla macchina *desaparecedora*, una prospettiva tragica, che grazie alla «conversa» qui riportata può entrare a far parte della narrazione del trauma nel romanzo di B. Bracher. Si tratta infatti dell'unico passaggio del testo in cui si fa riferimento al dispositivo della sparizione forzata, suggerendo che il rischio, per i prigionieri come Gustavo, era proprio quello di scomparire per sempre nelle fauci del sistema repressivo. Questo passaggio, così come quello successivo, in cui appare un'altra «conversa recente», allude alle strategie che nel contesto dittatoriale i familiari dei prigionieri potevano mettere in atto per salvare i propri cari:

Aí nos conversamos com os advogados e eles disseram, “olha, vocês têm que mostrar que essa prisão é conhecida, é pública, e talvez eles relaxem” [...] Fomos lá, na porta do DOI-CODI, “queremos falar com o nosso diretor que está aí” [...] Eu fico pensando na loucura que foi isso, você vai na boca do. Meu Deus, meus Deus.⁶⁶

⁶⁵ *Ivi*, Bracher, p. 117.

⁶⁶ *Ivi*, p. 129.

Anche in questo passaggio, la testimonianza attribuita ad altri serve a far luce sulle dinamiche, spesso imperscrutabili, grazie alle quali prigionieri come Gustavo sono stati liberati; inoltre, il «diretor» a cui il frammento allude può essere associato alla figura dello stesso protagonista, direttore scolastico. Il frammento, come nel caso precedente, allarga la prospettiva, ampliandola rispetto a quanto il narratore può raccontare della propria vicenda, inserendo inoltre un riferimento al DOI-CODI, il Destacamento de Operações de Informação/Centro de Operações de Defesa Interna, organo di intelligence della repressione dittatoriale.

Da ultimo, tra i frammenti testimoniali che nel romanzo “vocalizzano” i ricordi di altre vittime della repressione, troviamo il passaggio che insiste sulla paura costante provata, nel quotidiano, dai perseguitati dal regime: «Era um sentimento de medo muito grande. Para você ter uma ideia, eu, quando eu ia embora para casa, eu descia do ônibus uns três ou quatro pontos antes, procurava pegar uns caminhos diferentes, toda noite, com o medo de ser seguido, de ser preso»⁶⁷.

Le “altre voci” che si inseriscono nel testo, frammentandolo, anche graficamente, e modulate da registri linguistici colloquiali che si distanziano dalla voce del narratore, hanno una funzione simile a quella che abbiamo osservato in *K. Relato de uma busca*, poiché offrono una prospettiva allargata sulla violenza del regime, presentandosi come testimonianze orali e soggettive, alle quali la narrazione finzionale trova spazio e dà voce per ricostruire il puzzle della memoria delle vittime della violenza dittatoriale.

IV. 3. 2 Documenti, citazioni, fotografie: i “testi altri” in *Não falei* e in *K. Relato de uma busca*

Nell’analisi degli espedienti formali che caratterizzano la frammentarietà e la discontinuità dei due romanzi, sembra opportuno includere la presenza di una serie di testi, di natura eterogenea, che interrompono il flusso della narrazione presentando, anche in questo caso, “voci altre” che servono a comporre il mosaico instabile del ricordo traumatico. Il complesso più corposo di questi inserti testuali è quello presente nel romanzo di B. Bracher, nel quale il monologo interiore del narratore è inframezzato da testi estranei di vario tipo, differenziati graficamente all’interno del romanzo: ci sono gli scritti dei familiari di Gustavo, diari, quaderni, appunti; ci sono annotazioni che appartengono allo stesso narratore; ci sono le pagine del libro inedito che il fratello José sta scrivendo; e infine le citazioni di testi letterari e di canzoni.

⁶⁷ *Ivi*, p. 127.

Le voci dei familiari di Gustavo garantiscono la plurivocità del testo, ma anche e soprattutto la plurivocità della memoria: i frammenti del quaderno di Renato⁶⁸, nipote di Armando, datati «provavelmente 1987» e quelli delle «folhas soltas»⁶⁹ di Jussara, sorella del narratore, datate «provavelmente abril/1970», sono brandelli di ricordi che emergono fra gli oggetti che popolano la casa di famiglia che Gustavo si accinge a lasciare. Le loro riflessioni intime sono una porta d'accesso ad altri punti di vista su quel passato di cui il narratore cerca incessantemente di tirare le fila nel presente della narrazione, e forniscono un riferimento temporale, sempre significativamente precario e incerto («provavelmente»), che permette al narratore e al lettore di orientarsi all'interno di una memoria fatta di lacune e reticenze.

«Acho que sempre foi um pouco assim, podia contar com Guto para me proteger e ajudar, mas para saber as coisas sérias do mundo eu prestava atenção em José [...] Hoje é sexta-feira. O pai chegou e a janta já vem»⁷⁰: il diario intimo di Jussara, per esempio, funziona come tassello nella ricostruzione della soggettività del testimone, Gustavo, la quale, come abbiamo osservato, si compone in *Não falei* attraverso la totalità della sua persona, che include il suo ambiente, le persone che hanno fatto parte della sua vita, la casa di famiglia.

In modo analogo, i frammenti di testo attribuiti al narratore, le sue «anotações escolares»⁷¹, hanno la funzione di ricostruire l'atteggiamento e le opinioni di Gustavo nella sua attività pedagogica all'interno del sistema scolastico brasiliano, e di mettere simbolicamente in relazione la violenza e l'ingiustizia all'interno del mondo della scuola con quelle che caratterizzano la società in generale. Nel primo frammento, per esempio, le annotazioni di Gustavo riportano la complessa vicenda di Benício, studente vittima della stigmatizzazione e delle umiliazioni dei compagni, il quale sembra essersi accomodato nel ruolo che la comunità dei ragazzi gli ha assegnato: «O característico grandão bobo finalmente arrumou seu lugar, de grandão bobo, entre a turma dos arruaceiros da escola»⁷². Il compito pedagogico di un insegnante come Gustavo sarà quello di scardinare la connivenza della vittima con i suoi aguzzini, per provare a garantire l'inserimento di Benício nella comunità scolastica, non più come zimbello altrui, costantemente umiliato, ma costringendolo a rivedere completamente il suo ruolo: «Forçamos a alteração do meio, jogamos Benício no vácuo. Ele perdeu seu norte e teve que começar de novo»⁷³. Il frammento dedicato alla vicenda di Benício funziona nel testo come tassello nella ricostruzione della personalità di Gustavo, come indicatore del suo impegno nel recupero dei ragazzi emarginati

⁶⁸ *Ivi*, Bracher, pp. 80, 81.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 136-140.

⁷⁰ *Ivi*, p. 140.

⁷¹ *Ivi*, pp. 51-56; p. 62.

⁷² *Ivi*, p. 51.

⁷³ *Ivi*, p. 55.

all'interno della comunità scolastica, ma è anche un riferimento indiretto a quel processo di ricostruzione identitaria, a quel gettarsi nel vuoto, che il narratore vive nel momento in cui è costretto a fare i conti con la propria memoria traumatica. Di più, la vicenda di Benício è a sua volta una testimonianza, poiché la stessa B. Bracher esplicita, in calce al testo, che si tratta di un racconto orale, «ao professor Marcos Loreri pela história de Benício, contada em uma de suas aulas na PUC»⁷⁴; essa riflette quindi la complessa realtà, ingiusta e violenta, che vivono i giovani all'interno di un sistema scolastico che, nel romanzo, è il riflesso della società nel suo complesso. Un caso analogo è quello riportato nel secondo frammento di annotazioni del Gustavo insegnante, che ha al centro la vicenda di Mauro, un bambino vittima di abusi sessuali in famiglia, violenza che ne segna il comportamento all'interno della comunità scolastica: «Mauro continuou sendo abusado pelo padrasto. Impossível reerguer a capacidade de percepção do mundo de uma criança assim. Já chegava oferecendo-se, encostando-se, roçando em todos»⁷⁵. I frammenti che contengono le osservazioni di Gustavo su quella violenza familiare e sociale che si ripercuote nella scuola, hanno sì la funzione di delineare più approfonditamente la personalità del narratore-testimone, la sua esperienza di vita, le sue riflessioni e le sue scelte pedagogiche e politiche, ma anche quella di permettere un parallelismo più ampio tra il sistema scolastico e il sistema sociale. Poco più avanti, infatti, la voce narrante di Gustavo riflette:

Somos uma classe de trabalhadores tão enfáticos [...] nós da educação, uma turma barulhenta, mulheres e homens, a voz sendo o nosso instrumento [...] com isso tudo, como mudamos tão pouco? [...] Devemos preparar as crianças para o mundo, somos o espaço público da socialização, do conhecimento, da vida, aqui elas entrarão em contato com uma organização não familiar [...] construir-se-ão novas possibilidades de subjetividade ai fora.⁷⁶

La riflessione di Gustavo sul ruolo sociale della scuola, sulla sua attività di professore, il cui strumento di lavoro è significativamente la voce, veicola un interrogativo più ampio: «podemos indagar-nos em que consiste exatamente essa condição de mundo e de vida que atribuímos à escola». È importante osservare che, ancora una volta, il narratore delimita con precisione le condizioni necessarie a formulare e ad esprimere un tale pensiero: «se pensarmos em silêncio, sem voz [...] inteiros e não sensíveis às coisas novas que nos cercam, fechados em nossas velharias internas». Il pensiero silenzioso, senza voce, che torna al passato, è quello che permette di interrogarsi sulla scuola come mondo: «somos o mundo ou preparámos para o mundo? Ou seja, somos o mundo ou o seu simulacro didático?». Un interrogativo che tocca da vicino l'essenza costitutiva di un paese come il Brasile, diviso tra opposti: «podemos restringir a questão em público e privado [...] esse par tão caro a nós, brasileiros, da separação, interseção e promiscuidade

⁷⁴ *Ivi*, p. 150.

⁷⁵ *Ivi*, p. 62.

⁷⁶ *Ivi*, p. 63.

entre público e privado, cuja distinção é aparentemente primordial para a construção de uma civilização civilizada que não somos»⁷⁷.

La dimensione dell'oralità e della vocalità e la metariflessione sulla scrittura e sul linguaggio presenti in *Não falei* sono oggetto di un terzo frammento, che reca la glossa «*eu – recapacitação de professores – 2001*»⁷⁸. Qui il testo dà spazio alle annotazioni che Gustavo ha preso durante una riunione di docenti nell'ambito di un corso di aggiornamento per professori, e si sofferma sull'argomento del giorno: «a importância de se valorizar a oralidade na escola e sua diferença com o código escrito». Anche in questo caso, il testo estraneo si configura come possibilità di inserire un tassello nella costruzione del quadro complesso della memoria per come essa è veicolata nel romanzo di B. Bracher: una memoria che si avvolge su se stessa per riflettere sul mezzo stesso della sua espressione, l'oralità, la scrittura, la valenza della parola, una memoria in cui il dibattito interno al sistema scolastico è trascritto per significare tanto l'esperienza del testimone, quanto il suo simbolico riflettersi sulle dinamiche sociali.

La discontinuità narrativa prodotta dall'irrompere di documenti del passato nel flusso dei pensieri del narratore di *Não falei* può essere dunque letta nei termini di una ricostruzione per frammenti della memoria del narratore, memoria presentata nella sua natura composita e plurale, ed anche come mezzo per mettere in campo una visione critica sui caratteri della società brasiliana e sulla sua violenza costitutiva, un mondo di cui la scuola è specchio e parte integrante al tempo stesso.

Nel romanzo di B. Bracher, l'infiltrazione di “testi altri” è data anche dalla presenza consistente di citazioni di testi letterari e di canzoni, che si intrecciano tematicamente con il flusso di coscienza del narratore. Troviamo un frammento del testo di “Preciso me encontrar” di Candeia⁷⁹, riportato con la data del 1976, e quello di “Cortando pano”⁸⁰, di Luiz Gonzaga, Miguel Lima e J. Portela, datato «década de 50», canzoni che servono a ricostruire un'atmosfera del tempo, a richiamare attraverso la dimensione vocalica del canto i ricordi del passato. Che si tratti di una canzone cantata dalla madre – «cantava e cortava dona Joana» –, o di un testo che rimanda agli anni Settanta, al ricordo di Armando, e di Joaquim Ferreira, padre di Gustavo, questi intermezzi musicali sono la voce di epoche passate, che permettono al narratore di modulare i ricordi della propria infanzia e gioventù.

Le citazioni letterarie, invece, spaziano dai frammenti saggistici, come quello tratto da *Ninguém sabe o dia que nascerá*, di Edgar Morin⁸¹, alle memorie poetiche di Pedro Nava in *Beira-*

⁷⁷ *Ivi*, p. 64.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 87, 88.

⁷⁹ *Ivi*, p. 134.

⁸⁰ *Ivi*, p. 145.

⁸¹ *Ivi*, p. 123.

mar⁸² e in *O círio perfeito*⁸³, ai frammenti poetici come «Tecendo a manhã», di João Cabral de Melo Neto⁸⁴; non ultimo il segmento della *Tregua*, di P. Levi, di cui abbiamo già detto. È importante osservare che la presenza di “testi altri” che provengono dalle pagine della letteratura, si dà anche nella forma di citazioni intertestuali che si intersecano con il romanzo scritto dal fratello di Gustavo, José, la cui scrittura, dai toni machadiani quasi al limite del plagio, ingloba passaggi del *Dom Casmurro*: «assim as palavras de José, “tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo” (Machado por José)»⁸⁵.

Gli inserti letterari, segnalati nel testo dal corsivo e dalle glosse che ne riportano autore, titolo e data di pubblicazione, si intersecano con le riflessioni del narratore: nel caso del passaggio tratto da E. Morin, il riferimento tocca le idee rivoluzionarie di Armando e la posizione critica di Gustavo nei confronti dell’inflessibilità della visione dei militanti armati: «tive a impressão de que justificava *a posteriori* tudo o que pensava impossível admitir do comunismo stalinista por uma espécie de dureza necessária para resistir, para ganhar a guerra [...] Eu vivia num sentimento de infinito, como todos aqueles que foram comunistas». Queste parole di E. Morin rispecchiano la visione dell’amico Armando, oggetto di critica da parte del narratore: «Discutia com Armando [...] vislumbraava por trás de suas brincadeiras, a rigidez não apenas das ideias, mas de uma disciplina de ação da qual me precavia, temia a ausência de medo e o sentimento de infinito»⁸⁶.

Molto significativo, nell’ottica della “vocalizzazione” con cui abbiamo inquadrato la testimonianza letteraria della violenza dittatoriale in *Não falei* è il brano poetico, datato 1962-65, tratto dall’opera di J. C. de Melo Neto:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

Il ruolo di questa citazione letteraria è esplicitato nella riflessione del narratore che segue subito dopo, nella quale il lettore assiste a una sorta di analisi del testo poetico di J. C. de Melo Neto, in cui si indovina che il narratore, Gustavo, sta analizzando la poesia insieme alla figlia

⁸² *Ivi*, p. 124.

⁸³ *Ivi*, p. 111.

⁸⁴ *Ivi*, p. 104.

⁸⁵ *Ivi*, p. 16.

⁸⁶ *Ivi*, p. 122.

Lígia. Le sue osservazioni sono importanti nel quadro dell'interpretazione del romanzo di B. Bracher come gesto di vocalizzazione, come valorizzazione della voce intesa come elemento soggettivo, capace di riallacciarsi con la significazione a un livello profondo, quello della *phoné* nel suo ruolo non ancillare, ma costitutivo, della *semantikè*. È la voce intesa come canto, infatti, quella che la poesia citata e la riflessione di Gustavo mettono al centro, ed è anche la voce come espressione di una soggettività che non può darsi se non nella sua dimensione relazionale. Come spiega Gustavo a Lígia, dalle parole del poeta «entendemos bem, suponho, que um lança e o outro apanha, e a manhã está no cruzar de vários, quando se tecem. Entendemos que os muitos cantos fazem, ao cantar, a manhã». È dalla pluralità delle voci, dei canti, che scaturisce la realtà, ma anche, come fa notare Gustavo, dalla singolarità, dall'esperienza individuale, senza la quale non c'è relazione possibile: «O galo importa e não apenas seu canto, e mesmo seu canto solitário é canto e dele vem luz. E ele ter feito importa, mesmo que não mais ecoe o canto». La citazione del testo poetico, e l'analisi che ne fa Gustavo, non si configurano solo come ulteriore elemento di frammentarietà della scrittura del trauma, ma appaiono anche come riflessione interna al testo sulla ricerca di una voce che sia veicolo della soggettività profonda, e come sorgente individuale sempre tesa alla relazione, quella che può costruire la narrazione del trauma, la testimonianza, a partire dalla sua intrinseca frammentarietà.

L'incursione di “testi altri” è riconoscibile anche nel romanzo di B. Kucinski, *K. Relato de uma busca*, nel quale è la divisione in capitoli a scandire l'introduzione dei diversi tasselli che ricompongono la memoria. Nei capitoli «Carta a uma amiga»⁸⁷, «Mensagem ao companheiro Klemente»⁸⁸ e «Dois informes» il lettore incontra la trascrizione di documenti di diverso genere, che, pur essendo sempre riconducibili alla dimensione finzionale, sono presentati come testi esogeni, che recano la firma di altri autori. È il caso delle due lettere, firmate dalla mano dei due *desaparecidos*, Ana Rosa e Wilson Silva: da un lato la lettera che Ana Rosa scrive a un'amica, e dall'altro il messaggio, firmato con il nome di battaglia di Wilson, «Rodriguez», diretta a uno dei suoi compagni di militanza.

Attraverso un nuovo spostamento del punto di vista, la lettera di Ana Rosa permette di dare voce alla protagonista della ricerca di K., al vero soggetto della restituzione a cui il testo mira, lasciando a lei la possibilità di descrivere il clima di paura in cui vive la propria quotidianità, la disgregazione delle relazioni, la disillusione nei confronti della lotta politica: «Mal tenho saído da minha toca. Eu, que gosto tanto de cinema, virei uma reclusa. Da Química volto direto para casa. Tenho evitado encontro com amigos»; «Tenho o pressentimento que aqui as coisas vão piorar

⁸⁷ *Ivi*, Kucinski, pp. 51-53.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 171-175.

muito. Com meu pai ainda encontro uma vez por semana, ou a cada duas semanas [...] acho que se agarra em mim por necessidade, como a filhinha daquela família que ele formou e que não existe mais». Attraverso le parole di Ana Rosa è possibile ricostruire, dall'interno, le dinamiche che hanno portato il padre K. a restare all'oscuro non solo del suo coinvolgimento nella lotta armata, ma più in generale degli eventi che hanno segnato la sua vita prima del sequestro: «A propósito, nem meu irmão nem meu pai sabem que nos casamos. Meu pai não sabe nada da minha vida. Tudo tem seu motivo». Al tempo stesso, la voce di Ana Rosa restituisce la disillusione, la perdita di fiducia e speranza negli ideali della lotta al regime, un segnale premonitore di ciò che di lì a poco le accadrà: «Tem alguma coisa muito errada e feia acontecendo, mas não consigo definir o que é. Sabe, uma coisa é a gente sonhar e correr riscos mas ter esperança, outra coisa muito diferente é o que está acontecendo. Uma situação sem saída e sem explicação».

Nella lettera di Wilson Silva al compagno Klemente, ascoltiamo invece la voce del marito di Ana Rosa, che scrive a un suo compagno di militanza per esprimere il proprio dissenso rispetto alla svolta che le dinamiche interne alla resistenza hanno preso dopo la morte di Joaquim Câmara Ferreira, successore di C. Marighella a capo dell'ALN. Qui, la voce di Wilson accusa i militanti di non aver saputo fermare la lotta armata in tempo per salvare altre vite, quando ormai la causa sembrava perduta, e di aver ceduto, al contrario, alla logica del sospetto, arrivando a giustiziare come traditori i compagni che intendevano abbandonare la lotta. Anche quando ormai era chiaro che «a ditadura decidira não mais fazer prisioneiros», e che la maggior parte dei militanti era destinata a *desaparecer*, la dirigenza si rifiuta di sciogliere l'organizzazione, gesto che invece, secondo Wilson, avrebbe significato «poupar muitas vidas». La lettera di Wilson non solo svela le dinamiche interne alla lotta armata nei primi anni Settanta, ma è anche un commiato: «Esta é a última mensagem que V. receberá de mim. É possível que ao recebê-la eu e a minha companheira já estejamos mortos. Sentimos o cerco que se fecha». Ci troviamo dunque di fronte a un documento finzionale attraverso il quale ci è fornita una prospettiva interna all'ambiente delle organizzazioni della resistenza armata al regime, e al tempo stesso una possibile visione politica di Wilson Silva, marito di Ana Rosa e scomparso con lei.

Tuttavia, la complessità della scelta di introdurre questo documento finzionale nel romanzo diviene lampante quando, in un capitolo di *Os visitantes*, B. Kucinski racconta delle reazioni che la lettera ha scatenato fra gli ex-compagni di lotta di Wilson. Lourdes, la settima dei visitatori che si presentano a casa di B. Kucinski, lo ringrazia sentitamente per aver pubblicato, nel suo romanzo, una lettera che sia lei sia altri compagni di lotta hanno ritenuto autentica, e che ha generato dibattito e scontro politico: «Ela tomara a carta como tendo sido realmente escrita pelo Rodriguez trinta anos atrás [...] Um texto que inventei da primeira à última linha! [...] A carta inventada não só

virara documento como adquirir vida própria, criara novos fatos»⁸⁹. Questo episodio, riportato in *Os visitantes*, serve, da un lato, a chiarire esplicitamente quale sia stato l'obiettivo dell'autore nell'inserire questo frammento nel romanzo: «Foi a expressão do meu desgosto por não terem mandado parar aquela loucura, imagine quantas vidas teriam sido poupadas. Esse capítulo do livro é o meu manifesto»⁹⁰. Il valore di questo “testo altro” è quindi chiarito dalle parole dell'autore: si tratta di un espediente letterario che serve a veicolare la sua posizione politica nei confronti delle scelte che i movimenti in cui Ana Rosa e Wilson militavano hanno preso nei mesi subito precedenti alla loro scomparsa, è un atto di accusa personale, veicolato attraverso un documento fittizio, che il romanzo è in grado di ospitare. Il chiarimento che deriva dalla lettura di *Os visitantes* porta anche a riflettere sulla capacità della letteratura di testimonianza, una letteratura che grazie alla sua natura frammentaria è capace di oscillare tra realtà e finzione – «Essa mensagem do Rodriguez ao Klemente é invenção pura, não tem nada mais ficcional no livro do que essa carta» – di inserirsi attivamente nel panorama delle politiche della memoria, scatenando dibattito e riportando all'attualità episodi avvenuti trent'anni prima.

Il terzo e ultimo passaggio in cui *K. Relato de uma busca* presenta “documenti altri” è il capitolo intitolato «Dois informes»⁹¹, nel quale si riportano due differenti versioni del testo della relazione datata «20 de maio de 1972», in cui l'agente Souza riferisce ai suoi superiori l'esito della sua partecipazione come infiltrato alla riunione del comando della ALN/RJ. Qui, la discontinuità della memoria e la labilità dell'affidabilità del documento si fanno lampanti nella presenza di due diverse versioni della relazione: la prima, a cui Souza affida il resoconto integrale della riunione a cui ha assistito, comprese le sue sensazioni personali, è la versione che il militare decide di cancellare subito dopo averla scritta: «Puxou o informe da máquina, fez dele uma boleta de papel e meteu na boca [...] esperou que umedecesse disfarçadamente passou a esmagá-la com os molares. Enfiou nova folha na máquina e iniciou outro relatório». Riferire ai propri superiori i dettagli di ciò che ha visto e sentito, potrebbe spingerli a voler prolungare l'operazione, e per lui, continuare il lavoro di infiltrato può significare la morte: «o que será dele depois que tudo acabar? [...] Além disso, sabe demais. Quem garante que não sumirão com ele também?». Il documento che l'agente Souza consegnerà alla memoria è un altro, quello in cui omette qualunque dato che potrebbe pregiudicare la sua sopravvivenza; il nuovo testo, breve e conciso, si concluderà con queste laconiche parole: «Operação abortada. Aguardo instruções». Ancora una volta, attraverso lo slittamento del punto di vista e l'inserimento di testi estranei, il romanzo amplia sempre più la prospettiva sulla realtà del *desaparecimento* e sulle dinamiche interne al sistema dittatoriale,

⁸⁹ Ivi, Kucinski, *Os visitantes*, pp. 44, 45.

⁹⁰ Ivi, p. 46.

⁹¹ Ivi, Kucinski, *K. Relato de uma busca*, pp. 93-96.

sguardi, parole e testi che restituiscono, sempre più in grande, la memoria della violenza del regime.

Ma in questa congerie di testi e di voci che compongono la memoria e determinano la discontinuità della sua ricostruzione letteraria in *K. Relato de uma busca*, rientrano anche “testi” e “documenti” atipici, che sono al tempo stesso immagini e oggetti tangibili: le fotografie. Nel capitolo intitolato «Um inventário de memórias»⁹², K. si trova immerso in un caleidoscopio di immagini, le fotografie che ritraggono Ana Rosa in diversi momenti della sua vita, ritrovate in una «caixa azul» della quale K. ignorava l’esistenza, una traccia lasciata dalla figlia «para só ele encontrar». Le fotografie sembrano costituire un ulteriore elemento di frammentazione della memoria: sono infatti, come spiega il narratore, «recortes de tempo e espaço», dai quali emanano ricordi dispersi, disordinati: «As fotografias estavam em desordem, misturadas com cartas e negativos». Da questo insieme disorganico di frammenti emergono «pedaços da vida da filha», momenti, persone e luoghi che K. non sempre riesce a identificare. Le immagini che ritraggono Ana Rosa bambina sono poche, e in nessuna foto appare in compagnia della famiglia «Não encontra nenhuma fotografia da filha na companhia da mãe ou do pai ou do irmão mais velho. Era como se ela não tivesse tido mãe nem pai; apenas um irmão». Il ritrovamento della scatola che contiene frammenti della vita di Ana Rosa alimenta nel padre il senso di colpa che il *desaparecimento* della figlia ha scatenato: come scrive S. Sontag, «Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos [...] se transforma en rito de la vida familiar»⁹³. È questa cronaca, questa testimonianza di un legame familiare solido a mancare nelle immagini che K. ritrova, di qui la sua ennesima auto-colpevolizzazione: «ele não tinha um álbum de fotografias da filha. Tão ocupado com a literatura e seus artigos para os jornais».

La funzione delle fotografie di Ana Rosa, di questo “inventario di memorie”, nella ricostruzione frammentaria del ricordo, ha una profonda valenza restitutiva, in primo luogo perché si tratta di testimonianze di un’esistenza che il dispositivo della sparizione forzata ha messo totalmente in crisi. Come scrive Roland Barthes, «A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu [...] a fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição»⁹⁴. Si tratta quindi di testimonianze di un’esistenza che la condizione di *desaparecida* di Ana Rosa ha collocato in una posizione precaria, quella di presente-assente, sono la prova di ciò che K. ha cercato di ottenere attraverso la

⁹² *Ivi*, Kucinski, pp. 113-117.

⁹³ S. Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Santillana, 2006, p. 23.

⁹⁴ R. Barthes, *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, pp. 123, 124.

deposizione della lapide: una prova di esistenza. Nell'ottica di una "poetica restitutiva", l'inserimento nel romanzo di frammenti del passato di Ana Rosa, mostrati attraverso la presenza delle immagini, ha una funzione simile a quella dei capitoli in cui si narra dell'infanzia di Ana Rosa o dell'attività politica di Wilson Silva, quella di ridare corpo agli scomparsi, di ricordarli in quanto persone.

Tuttavia, per seguire la riflessione di N. Richard, nel caso delle fotografie che ritraggono i *desaparecidos*, l'immagine riveste un ruolo ancora più complesso, perché in essa si viene a sovrapporre l'"effetto di presenza" che le foto restituiscono *in absentia*, con la presenza-assenza degli scomparsi:

La foto crea la paradoja visual de un *efecto-de-presencia* que se encuentra, al mismo tiempo, técnicamente desmentido por su congelamiento en *tiempo muerto*, y esta paradoja es la que lleva la fotografía a ser frecuentemente percibida y analizada (desde Barthes hasta Derrida) en el registro de lo *fantasmal*, de lo *espectral*. La imagen destemporalizada de la fotografía comparte con fantasmas y espectros el ambiguo perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo visible-intangible, de lo aparecido-desaparecido, de la pérdida y del resto.⁹⁵

Di fatto, questa caratteristica della fotografia di presentarsi come paradossale emanazione di ciò che è presente e assente al tempo stesso entra in dialogo con lo statuto, a sua volta paradossale, del *desaparecido*: «tal ambigüedad se sobredramatiza en el caso del retrato fotográfico de seres desaparecidos»⁹⁶. Per K., infatti, il ritrovamento delle foto di Ana Rosa ha un effetto sconvolgente, che il narratore definisce nei termini di una «fantasmagoria»:

Fotografias, ele antes pensava, eram apenas registros de um episódio, a prova de que aquilo aconteceu, ou retratos de pessoas, um documento. No entanto, ali estão as fotografias da sua filha sugerindo delicadeza e sensibilidade. Parecem captar a alma da filha. Sentiu um quê de fantasmagoria nas fotografias da filha já morta, um estremecimento.

È importante però soffermarsi su ciò che K. vede in queste immagini: per lui sono «fotografias da filha já morta», di qui che l'elemento perturbante, che solleva la fotografia dalla sua funzione di documento e di prova, sia la possibilità di K. di mettere in relazione il passato che le foto raccontano con la consapevolezza dell'avvenuta morte della figlia. Come osservava R. Barthes riflettendo sulla sensazione provata nel guardare la fotografia del condannato a morte Lewis Paine mentre attende, in cella, di essere impiccato:

A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: *ele vai morrer*. [...] Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte

⁹⁵ N. Richard, «Imagen-recuerdo y borraduras», in *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000, pp. 165, 166.

⁹⁶ *Ivi*, Richard, p. 166.

no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto da minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço [...] *por uma catástrofe que já ocorreu.*⁹⁷

Lo sconvolgimento che K. prova alla vista delle foto di Ana Rosa si deve proprio a questo meccanismo, a una visione del passato filtrata dalla coscienza del presente, carattere che può anche prescindere dalla morte del soggetto ritratto – «Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe» specifica infatti Barthes –, ma che qui ha conseguenze estreme. La coscienza della morte della figlia, che tuttavia non può essere mai completamente verificata a causa della coltre di silenzio che il sistema del *desaparecimento* impone, rendono per K. la vista delle fotografie un fatto sconvolgente, nel sovrapporsi di una previsione catastrofica e di una paradossale presenza-assenza del soggetto che le immagini ritraggono.

Da ultimo, la valenza che la fotografia assume per i familiari dei *desaparecidos* nel contesto della loro lotta politica per ottenere verità e giustizia, è ben rappresentata nel capitolo «Um inventário de memórias» attraverso la riflessione di K. sui suoi tentativi di procurarsi informazioni sulla sorte di Ana Rosa presso un medico che «dispusera-se a reconhecer desaparecidos políticos observados por ele nas sessões de tortura». K. si era recato dal medico con una fotografia di Wilson e due fotografie di Ana Rosa, «o retrato da formatura, solene [...] e a foto dela sentada na beira de uma cama ou sofá, o rosto chupado, os lábios finos e muito apertados e um olhar de angústia extrema». K. ha ricevuto subito una risposta negativa: «O médico reafirmou não reconhecer nenhum dos dois. K. [...] se convenceu de que o médico alguma coisa sabia, mas não quis revelar. Deve ter sido algo terrível. A falha foi sua». Quando ritrova le fotografie di Ana Rosa nella «caixa azul», K. si rimprovera di non essere in possesso di un «álbum inteiro com fotografias da filha, desde seu nascimento até a véspera do desaparecimento», se avesse potuto presentare al medico un album di foto «acompanhando toda a sua vida, mostrando-a por inteiro, talvez ele teria reconhecido e esclarecido o que aconteceu». Questa riflessione, oltre a innestarsi nella rappresentazione del senso di colpa che K. prova come sopravvissuto, pone l'accento sulla valenza delle fotografie della quotidianità degli scomparsi nella lotta per verità e giustizia portata avanti dai loro familiari. Come osserva N. Richard, le foto che i familiari delle vittime estrapolano dagli album di famiglia per mostrarle pubblicamente «muestran a quienes fueron arrancados de sus transcurros de vida por la brusquedad de una sustracción y un corte que interrumpieron el flujo de su cotidianidad biográfica»⁹⁸. A differenza delle fotografie che K. ha mostrato al medico, quella istituzionale della laurea e quella già deformata dalla paura poco prima del suo sequestro, le immagini della storia biografica di Ana Rosa, quelle di un album che non esiste, avrebbero potuto

⁹⁷ Ivi, Barthes, p. 142.

⁹⁸ Ivi, Richard, p. 167.

veicolare un *pathos* capace di dare forma a un'immagine autentica a completa di lei. Infatti, spiega N. Richard,

La tensión latente entre lo despreocupado del rostro en el tiempo pasado de la toma fotográfica que no sabe de la inminencia del drama y el tiempo presente desde el cual miramos trágicamente la foto de alguien luego convertido en víctima de la historia, compone el desesperado punctum que emociona y conmociona estas fotos de álbum de desaparecidos.⁹⁹

Attraverso documenti, citazioni, “testi altri” e testi anomali, come le fotografie, *Não falei* e *K. Relato de uma busca* si avvalgono di elementi frammentari e dispersi che danno il senso della diffrazione della memoria e che contribuiscono a comunicare un ricordo traumatico che non è mai lineare, mai immanente, ma fatto di tasselli disordinati, attraverso i quali possono avere luogo la restituzione e la vocalizzazione del trauma.

IV. 3. 3 Discontinuità e tortura in *Não falei*: decostruzione della parola e ricostruzione del soggetto

La testimonianza letteraria di Gustavo, la trasposizione delle sue reticenze e dei paradossi della verbalizzazione del trauma che avviene nel romanzo di B. Bracher, si concretizza come flusso di coscienza di un narratore che si trova di fronte alla sfida di recuperare una memoria e un'identità che la prigionia e la tortura hanno profondamente compromesso. In *Não falei* è possibile riconoscere un carattere frammentario della forma letteraria direttamente legato alla specificità del trauma della tortura, intesa come violenza capace di operare una vera e propria decostruzione del soggetto, del suo linguaggio e della sua voce. Il protagonista e testimone Gustavo, infatti, si trova di fronte alla necessità di avviare una ricostruzione totale non solo della propria identità e del proprio «posto nel mondo», ma anche della sua relazione con la parola, con la lingua, che la tortura è stata capace di annientare.

Come osserva J. Ginzburg, riflettendo sulla relazione fra linguaggio e dolore a partire dal pensiero di L. Wittgenstein:

Na literatura é constante encontrar personagens que têm necessidades, carências, sofrimentos, e não encontram as palavras adequadas para formular o que precisam. Como se entre pensamento e linguagem ocorressem descontinuidades, abismos. Em pontos tensos podem surgir silêncios, omissões, indeterminações. O sujeito não pode falar tudo, nem ser entendido sempre, no entanto deve achar condições para expressar suas demandas.¹⁰⁰

⁹⁹ *Ivi*, p. 168.

¹⁰⁰ *Cfr.*, J. Ginzburg, «Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates», in *Memórias da repressão*, Santa Maria, UFSM/PPGL Editores, 2008.

Nel caso del personaggio/narratore di *Não falei*, questa insufficienza del linguaggio nell'espressione del dolore trova risposta in una riformulazione linguistica che esce dagli schemi convenzionali. Per seguire la linea suggerita da J. Ginzburg, proprio come si evince dallo studio «da linguagem de vítimas de tortura no Brasil, para quem a dor corporal levou a um colapso das relações convencionais com o uso da língua»¹⁰¹, anche nel caso di Gustavo la narrazione della tortura richiede un ripensamento e un'uscita dall'organizzazione logica del discorso. C'è infatti un unico momento nel romanzo in cui il narratore si confronta in modo diretto con la descrizione di una sessione di tortura a cui è stato sottoposto, e nel quale sono riconoscibili quegli elementi formali che rispondono alla sfida di rappresentare il trauma nel suo carattere «transbordante»:

O prazer de bater, o rosto dos homens, sangue, apanhar, a risada, um teatro, vômito, aquela luz balançando, o cansaço dos homens que batem, o suor deles, a barriga branca que aparece sob a blusa azul amarfanhada, o nariz com cravos, os meus gemidos, seus dentes tortos, o meu teatro, não aguentar mais, o medo de morrer, chorar e tentar não enxergar o que vi, não entender o que via, esquecer.¹⁰²

Per riprendere le osservazioni di J. Ginzburg a proposito della rappresentazione letteraria della tortura, in questo brano ritroviamo quei caratteri di discontinuità forniti dalla forma ellittica e paratattica, capace di rispondere alla dimensione traumatica del fatto narrato e di permetterne una trasmissione che rifugga ogni tentativo di realismo. La verbalizzazione del trauma della tortura attraverso la voce di Gustavo si dà nella forma di un'enumerazione di immagini, fotogrammi slegati fra loro, sensazioni fisiche, visive e uditive, in una costruzione che rifiuta la subordinazione, e dunque ogni possibilità di organizzazione gerarchica del senso. Si tratta di un periodo ellittico, in cui nessun verbo è coniugato e quindi collegato al suo soggetto: la prima persona – l'io – e la terza persona – l'altro – non appaiono mai, rispondendo a quella assoluta depersonalizzazione che la tortura comporta tanto per chi la subisce come per chi la pratica. La testimonianza che questo breve passaggio restituisce al lettore non si dà nella forma coerente e organizzata di una deposizione, ma in quella disorganica e poetica che, nel testo letterario, può trasmetterne il *pathos* piegandosi all'irriducibilità della scena traumatica.

Se l'esperienza della tortura è capace di agire sul soggetto e sul suo linguaggio annientandone a un tempo identità e voce, il lavoro che Gustavo si trova ad affrontare nel momento in cui si sforza di confrontarsi con il proprio vissuto, è quello di un nuovo apprendimento, un'opera di ricostruzione del sé che passa prima di tutto attraverso una nuova acquisizione del linguaggio:

Meu, minha, meu, como uma criança pequena aprendendo a fala da tribo, encontro-me nessa fase de aquisição de uma nova linguagem uma vez que a antiga, a que sabia e usei, suas palavras parecem ter se tornado estéreis, foram discutidas, aceitas e transformadas em

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ivi*, Bracher, p. 121.

algo que não reconheço mais [...] Como se precisasse novamente nomear e tomar posse do que levo comigo. Retornar à primeira pessoa e ao possessivo [...] ¹⁰³

Le circostanze che lo costringono a recuperare il rimosso e a raccontare di sé e del proprio passato, implicano, come esplicita il narratore in questo passaggio, un recupero di quella «materialità elementare» della parola a cui fa riferimento A. Cavarero. L'evocazione del linguaggio primitivo del bambino – «meu, minha, meu» – che impara a identificare se stesso attraverso i pronomi possessivi e la prima persona – «Retornar à primeira pessoa e ao possessivo» –, indica un ritorno a una sfera pre-semantica, dalla quale il narratore è costretto a ripartire per ricostruire da zero la propria immagine nel mondo che la tortura ha disintegrato. E non è dunque casuale che Gustavo, una volta trasferitosi a São Carlos e abbandonate la casa e la città natale, si avvii a dedicarsi a un nuovo lavoro: «Vou me dedicar ao projeto de Lucília, na universidade, o estudo das dificuldades na apreensão da linguagem»¹⁰⁴. Questa nuova fase, in cui la rimemorazione si accompagna all'approfondimento dello studio della parola, è quella in cui si trova Gustavo nel presente della narrazione, ed è parte integrante della modalità in cui si dispiega il suo flusso di coscienza, un pensiero che si sofferma sulla parola per smembrarla ed esaminarla, in una costante decostruzione di significanti e significati alla ricerca della radice etimologica.

Questa incessante attività di decostruzione della parola che il narratore mette in atto può essere intesa come componente della forma testuale che risponde alle esigenze del trauma, e il suo risultato sul testo letterario è quello di produrre ulteriori elementi di discontinuità oltre a quelli di cui abbiamo già dato conto nella nostra analisi. Quelle del narratore sono infatti continue digressioni attorno alle parole che affiorano nel suo pensiero, digressioni che spezzano il flusso del discorso e la linearità del testo, e possono essere lette come elementi dettati dall'esigenza del testimone del trauma di riappropriarsi di una lingua che la violenza ha sgretolato. Questa caratteristica digressiva del flusso di coscienza del narratore di *Não falei* ricorre in molti passaggi del testo, per esempio quando Gustavo riflette sull'avverbio “aparentemente”:

[...] aparentemente é a palavra exata, porém seu teor de falsidade que é conexo e consecutivo ao de conhecimento superficial ou incompleto. [...] Essa seria uma boa maneira de ensinar o português. Pegar uma expressão ao acaso, uma que surgir na conversa trivial da classe [...] podemos abrir o dicionário e verificar, junto com os alunos, se aparência tem a ver com parente. [...] Sempre fui favorável à existência, em todas as salas de aula, de um dicionário da língua portuguesa, um etimológico, um de latim, um de grego, uma gramática, um dicionários de regências verbal e nominal.¹⁰⁵

¹⁰³ *Ivi*, Bracher, p. 15.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 10.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 20, 21.

La riflessione sulla parola, l'attenzione all'esplorazione del suo significato etimologico, si legano, in Gustavo, tanto alla sua attività di insegnante quanto alla necessità di scavare all'interno di un linguaggio che, in questo momento, è per lui tutto da ricostruire. Così, ad esempio, il flusso dei suoi pensieri è interrotto da una digressione che lo porta, anche per semplice associazione di idee, a collegare il verbo "assinalar" al verbo "ensinar", per approdare alla parola "signo", che si ricollega all'idea di "traição" e poi di "tradição" e infine al binomio "traidor/ tradutor":

Assinalar, esse é o significado primeiro de ensinar, fazer um sinal em. Mais do que sinal, poderíamos dizer signo. [...] Com Caim ocorre o mesmo, ele recebe o sinal por haver traído a confiança. [...] O signo da traição não é o único e não é o que temos em mente quando ensinamos nossos alunos, mas foi o primeiro, e foi o meu, por isso interessa-me.

Traição e tradição tem em comum o transmitir, a ação da entrega. A brincadeira entre traidor e tradutor não tem origem apenas na semelhança fonética das palavras [...] ambas significam fazer passar de um lado para o outro. E sabemos que essa entrega nunca é inocente.¹⁰⁶

L'esplorazione etimologica dei significati delle parole è un ritorno all'origine, una nuova esplorazione del linguaggio, attraverso la quale Gustavo può prendere atto della propria *forma mentis*, forgiata su un sistema linguistico e di pensiero che ha origine dal greco, lingua morta che ora il narratore procede a scandagliare:

Protagonista, antagonista, agonia e ágora. Todas as palavras vêm de um só lugar grego, o jogo dos homens, falar em público, lutar, liderar, conduzir, atrair, construir, fazer, passar o tempo, levar, arrastar, conduzir, empurrar, avaliar, educar, litígio, pleito, angústia mortal. Penso por verbetes e verbetes de uma língua morta.¹⁰⁷

Elenchi di parole, associazioni di significato, dissezione etimologica dei vocaboli, delle forme grammaticali e degli usi linguistici, nel pensiero altalenante di Gustavo, che di certo come insegnante è portato a riflettere sui meccanismi dell'apprendimento e sul valore della lingua, spezzano continuamente il testo e sembrano coincidere con quell'esercizio di apprendimento *ex novo* a cui il narratore si sente costretto. Nel testo gli esempi della presenza di questo procedimento sono numerosi, e il ruolo di questo lavoro ininterrotto sulla parola, di questa forma di decostruzione e ricostruzione continua, non sembra essere solo quello di conferire al testo un carattere frammentato e scisso, ma anche quello di scinderne e smembrarne le parti minime, quelle rappresentate dai vocaboli che lo compongono.

In *Não falei*, gli elementi di discontinuità che si legano alla necessità di una ricostruzione identitaria del soggetto della testimonianza si possono riconoscere tanto nella descrizione, impressionista e disorganica, della scena della tortura, quanto nell'insistenza del narratore a

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 69.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 105.

lavorare sul linguaggio, su significanti e significati, alla ricerca di una parola nuova che possa risorgere da quel balbettio inarticolato che la tortura ha lasciato dietro di sé.

In conclusione, dall'analisi della forma letteraria che la scrittura del trauma assume in *K. Relato de uma busca* e in *Não falei* sembra dunque possibile verificare che le modalità di trasferimento delle “memorie insoddisfatte” delle vittime del regime dittatoriale sulla pagina letteraria rispondono a una serie di criteri stilistici che si adattano a quel “sapere precario” che il trauma rappresenta. In primo luogo, la metariflessione sul genere letterario e sulla scrittura di finzione, che nei due romanzi è affidata tanto al paratesto quanto all'azione e alle voci dei due testimoni, K. e Gustavo, è lo strumento che i due scrittori adoperano per mettere in luce la labilità del confine tra realtà e finzione nel caso della testimonianza. La riflessione che entrambi i testimoni – come personaggi letterari – portano avanti, serve proprio a sottolineare l'intrinseca difficoltà che narrazione e rappresentazione dell'esperienza traumatica comportano per il testimone, facendo leva sulla ricerca che entrambi compiono attorno alla modalità di “dire” ciò che appare indicibile. Lo scontro di K. con la propria lingua e con il proprio genere letterario d'elezione, la narrativa e la poesia in lingua yiddish, e la reticenza di Gustavo a narrare il proprio passato, danno conto di un'identità frantumata, in cui la possibilità del narrare si scontra con la paradossale condizione del sopravvissuto. Questa precarietà del soggetto, della sua storia traumatica e della sua possibilità di fare affidamento sul linguaggio e sulla narrazione sono gli elementi che, performativamente, i due romanzieri, B. Kucinski e B. Bracher, raccolgono, facendosi a loro volta testimoni, restituendo e vocalizzando l'esperienza traumatica proprio nella sua essenza conflittuale. Lo spazio della finzione permette dunque di raccogliere e portare avanti il testimone facendosi carico della natura inapprensibile dell'esperienza traumatica e restituendola nella sua complessità: la *soggettività* di cui la testimonianza è veicolo si dà dunque nella *relazionalità*, garantita dal farsi carico, da parte dello scrittore, della sua trasmissione. A questo scopo, nei due romanzi, è la scrittura letteraria a offrire la possibilità di imboccare cammini che rispecchino le peculiarità del trauma, adattandosi alle sue esigenze, rispettandone il carattere scisso, discontinuo, parziale e mai totalizzante.

Dall'analisi delle scelte stilistiche dei due scrittori è stato possibile verificare che tale risposta si dà attraverso il carattere della frammentarietà, un carattere che abbiamo potuto riconoscere su una molteplicità di livelli: dal disordine della struttura narrativa alla moltiplicazione dei punti di vista; dall'inserimento di voci di “testimoni altri” alla natura composita dei testi data dalla presenza di citazioni musicali e letterarie, di documenti e fotografie; per arrivare alla scrittura paratattica e alla decostruzione della parola del testimone, come esercizio di destrutturazione e ricomposizione a un tempo linguistica e identitaria.

Quei gesti narrativi e attivi di restituzione e vocalizzazione che ci siamo proposti di rintracciare nei due romanzi, sembrano passare allora attraverso una serie di scelte stilistiche che lo scrittore, in quanto portatore del testimone, mette in atto nel momento in cui entra in dialogo con il paesaggio mnemonico che lo circonda. Veicolare il racconto del trauma rispecchiandone la complessità e le *impasse* identitarie e soggettive, ridare voce a una storia silenziata rispettandone la precarietà e la fragilità, significa agire narrativamente e politicamente per contrastare le tecnologie dell'oblio attraverso la produzione di un linguaggio, di un contro-discorso, che, come suggeriva N. Richard, è capace di esplorare zone di conflitto, «uma língua suficientemente quebrada para não voltar a mortificar o ferido com suas novas totalizações categoriais».

Nota finale. Un'ipotesi di approfondimento dalla parte delle epistemologie alternative

In chiusura del nostro studio, intendiamo tracciare alcune linee teoriche che possano guidare un ideale sviluppo interpretativo della produzione letteraria che, come avviene nel caso di *K. Relato de uma busca e Não falei*, agisce narrativamente e performativamente testimoniando la violenza perpetrata dal terrorismo di Stato e le sue ripercussioni nel presente. Si tratta di un'ipotesi di approfondimento che propone di ampliare l'interpretazione di questo filone narrativo attraverso un'indagine della sua valenza epistemologica, pensandolo nella sua capacità di veicolare “saperi altri”, in controtendenza con un discorso dominante che, nel caso specifico del Brasile, invoca la pacificazione attraverso meccanismi di silenziamento e occultamento del passato.

A supportare tale ipotesi c'è innanzitutto l'idea che la violenza dittatoriale denunciata da romanzi come quelli oggetto del nostro *corpus* non può essere considerata come un fatto sociale e politico superato e concluso, ma dev'essere interpretata nel suo carattere di costituitività e di continuità. In questo senso, il lavoro di J. Ginzburg attorno ai rapporti tra letteratura brasiliana e diritti umani fornisce spunti di riflessione fondamentali, rifacendosi a quella sociologia che in Brasile ha elaborato l'idea di una società autoritaria “per costituzione”. In particolare, J. Ginzburg fa riferimento al lavoro di sociologi come Renato Janine Ribeiro, Florestan Fernandes, Paulo Sérgio Pinheiro, Oscar Vilhena Vieira, José Antonio Segatto, Guillermo O'Donnell, i quali, tra gli altri, mettono in chiaro come in Brasile predomini «a continuidade de condutas e valores autoritários, independentemente da aparência autoritária ou democrática do regime em vigor»¹.

Nella riflessione di Paulo Sérgio Pinheiro attorno al concetto di transizione nel Brasile post-dittatoriale, troviamo infatti l'idea di una «extraordinária longevidade da cultura e das práticas autoritárias» che, nel caso brasiliano, si danno nella permanenza di quelle «instituições da violência» che la transizione democratica non è stata in grado di superare:

A violência ilegal do Estado e a impunidade da violência por parte dos cidadãos continua depois das transições políticas, mascarada pela retórica democrática, dissimulando relações fundamentais de força intocadas. As “instituições da violência” (Franco Basaglia), como a tortura, o racismo, as instituições totais – prisões e manicômios –, os aparelhos repressivos, não são transformados pelas transições, mesmo depois de constituições democráticas.²

Nella “transizione” formale alla democrazia è necessario leggere, secondo P. S. Pinheiro, un carattere di continuità che si rende evidente se si osservano quelle «micropolíticas», quei «microdespotismos», che agiscono sotto la superficie dei grandi cambiamenti di regime

¹ Cfr., J. Ginzburg, «Crítica em tempos de violência», São Paulo, Edusp, 2012.

² P. S. Pinheiro, «Autoritarismo e transição», in *Revista USP*, n. 9, 1991, p. 45.

istituzionale. L'eredità dell'autoritarismo non può infatti considerarsi superata se si osserva la sopravvivenza di quegli «aparelhos repressivos» che continuano ad avvalersi, in tempi democratici, di dispositivi violenti che si abbattono sulle classi subalterne, «as classes torturáveis»: «para os pobres, miseráveis e indigentes que sempre constituíram a maioria da população podemos falar de um ininterrupto regime de exceção paralelo, sobrevivendo às formas de regime, autoritário ou constitucional»³.

L'autoritarismo che si perpetra nel contesto democratico odierno è sì eredità delle fasi storiche dittatoriali, ma le sue origini possono essere ricercate in stratificazioni più profonde, risalendo a una violenza che, in Brasile come nel continente latinoamericano nel suo complesso, trova le proprie radici nella fondazione – violenta – della colonia. Come osserva P. S. Pinheiro, infatti, «Talvez devêssemos voltar à discussão da formação do monopólio da violência no Estado colonial brasileiro para entendermos essa permanência»⁴. Si tratta allora di confrontarsi con il carattere specifico dell'autoritarismo brasiliano, una forma autoritaria che, nell'osservazione di sociologi come G. O'Donnell, può essere definita nei termini di un «autoritarismo socialmente implantado». È infatti possibile leggere, nel Brasile contemporaneo e post-dittatoriale, le tracce di un sistema violento e autoritario che si dà in termini *constitutivi* e al tempo stesso *fondativi*. Come riassume J. Ginzburg:

Durante o período colonial, o governo de Portugal desenvolveu a política exploratória responsável pela dizimação de tribos nativas. A escravidão representou um exercício sistemático e calculado de coerção pela violência, sendo o governo brasileiro sustentado, durante o império, por essa coerção. No período republicano, tivemos no Estado Novo e na ditadura militar recente períodos de intensa intervenção da política autoritária na vida social. Para dizer de maneira breve, de modo geral, de acordo com Segatto, a política de orientação autoritária tem um papel importante na definição de nossas relações sociais.⁵

Questa relazione ereditaria che collega la fase coloniale a quella dittatoriale e poi alla violenza della fase democratica successiva è un elemento che può essere esteso dal contesto brasiliano a quello più ampiamente latinoamericano, nel quale la “ferita coloniale” è elemento comune di una fondazione identitaria, culturale e politica condivisa. I regimi dittatoriali che hanno insanguinato paesi come Brasile, Argentina e Cile in fasi storiche molto ravvicinate, costituiscono poi un ulteriore passaggio storico comune, che permette di assimilarne le esperienze sia per quanto riguarda la storia politica sia per quanto concerne le specifiche tecnologie messe in atto dai singoli regimi autoritari. Uno spunto di riflessione interessante, a questo proposito, è quella suggerita da G. Gatti, nel suo lavoro di analisi della figura e dello statuto ontologico del *desaparecido*, un'analisi che mette in relazione il retaggio coloniale latinoamericano con i sistemi e i dispositivi

³ *Ivi*, Pinheiro, p. 48.

⁴ *Ivi*, Pinheiro, p. 53.

⁵ *Cfr.*, *Ivi*, Ginzburg, 2008.

messi in atto dal terrorismo di Stato durante gli anni delle ultime dittature in paesi come Argentina e Uruguay, e che sembra valido anche nel caso brasiliano. Come sostiene G. Gatti:

A Argentina e o Uruguai, como quase tudo na América Latina, sao o resultado do sonho civilizador. [...] Lugares imaginados como surgidos do nada, com o trabalho de modelação de um deserto que se habita com base num projecto. Vazio que se preenche graças a um preciso trabalho de jardinagem.

Attraverso l'analisi di alcuni aspetti del processo di formazione della società coloniale latinoamericana, G. Gatti può mettere in relazione l'idea di una fondazione *ex-nihilo* – la crescita della «ciudad letrada» e lo sviluppo degli stati nazionali, insomma “l'invenzione” dell'America Latina – con un'altra invenzione, ancora una volta specificamente latinoamericana, quella del *desaparecido*. Una figura che sorge a partire da una ben precisa tecnologia del terrore, e che si innesta coerentemente sulla base di una società cresciuta sotto il segno dell'eliminazione degli elementi sociali indesiderati: «a paisagem de fundo do desaparecimento forçado é uma sociedade fundada numa retórica em que laboram o discurso da criação *ex nihilo* e o da *eliminação do que sobra* [...] o desaparecimento forçado de pessoas não é barbárie, mas sim modernidade exacerbada»⁶.

La violenza costitutiva e fondativa su cui sorgono, a partire dalla colonia, gli Stati nazione latinoamericani è quella che si riflette nelle politiche autoritarie che hanno caratterizzato i regimi totalitari della seconda metà del Novecento. *Costituitività* della colonia, quindi, ma anche *continuità*, dato che, per riprendere le osservazioni di R. J. Ribeiro, l'eredità violenta e traumatica della colonia non si può considerare superata nel Brasile contemporaneo. Secondo R. J. Ribeiro infatti, come abbiamo già accennato, la società brasiliana è segnata da eventi che possono essere interpretati come “traumi costitutivi” – la colonizzazione e la schiavitù – traumi che non sono mai stati definitivamente elaborati e superati:

O Brasil [...] pode ser dito um país traumatizado. Ele jamais ajustou contas com duas dores terríveis, obscenas, a da colonização e a da escravatura. [...] Ora, nosso problema não é apenas que cenas primitivas como estas se tenham produzido, e reiterado, ao longo de nossa história; é que elas nunca tenham sido realmente elaboradas e extirpadas de nosso caráter. Daí que se repitam, compulsivamente, ainda hoje.⁷

Se, da un lato, a causa del protrarsi di politiche autoritarie non è possibile parlare di una transizione pienamente compiuta e di una condizione a tutti gli effetti “post”-dittatoriale, dall'altro non è possibile nemmeno riferirsi a una condizione nettamente “post”-coloniale, poiché il retaggio coloniale non può considerarsi pienamente superato. In questo senso appare molto utile riallacciarsi al filone di pensiero che, principalmente in ambito latinoamericano, ha elaborato la

⁶ *Ivi*, Gatti, «O detido-desaparecido...», *Op. cit.*, pp. 59-65.

⁷ R. J. Ribeiro, «A dor e a injustiça», in Costa J. R., *Razões públicas, emoções privadas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 11.

critica al concetto di “post”coloniale approdando all’elaborazione strumenti teorici molto fertili come quelli di *colonialità* e *decolonialità*⁸. In opposizione all’idea di colonialismo e postcolonialismo, i teorici del «programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano» si appoggiano al concetto di *colonialità*, a partire dall’idea che:

No obstante que el colonialismo político fue eliminado, la relación entre la cultura europea, llamada también “occidental”, y las otras, sigue siendo una relación de dominación colonial. La *colonialidad* [...] es aún el modo más general de dominación del mundo actual, una vez que el colonialismo como orden político explícito fue destruido.⁹

Le riflessioni attorno al concetto di *colonialità* si soffermano sul piano epistemologico per mostrare come, dalla Conquista in avanti, si siano determinate modalità di esercizio del potere e di validazione dei saperi che la fine del colonialismo politico non ha affatto rimosso. In questo senso, la sostituzione del prefisso “post”, e del suo significato di superamento e posteriorità, con l’idea di un “de-”, che indica un movimento di allontanamento ed eliminazione del retaggio coloniale, si concretizza nella proposta di un’azione teorica e pratica ancora tutta in divenire.

A partire da queste considerazioni, possiamo pensare alla continuità della violenza dittatoriale brasiliana come dinamica complessa che si articola con un passato coloniale, con una *colonialità*, le cui tracce non possono considerarsi superate, e con forme di autoritarismo tipiche del sistema dittatoriale che si protraggono nel presente. Come abbiamo visto, nel caso della “transizione” democratica e del panorama politico del Brasile post-dittatoriale, è possibile riconoscere infatti il perpetrarsi di meccanismi autoritari non soltanto nella violenza quotidiana nei confronti delle classi subalterne, ma anche in tutte quelle dinamiche di silenziamento e insabbiamento della verità sul passato dittatoriale che impediscono il superamento dei traumi ad esso legati. Si tratta quindi di una violenza *discorsiva*, che attraverso il discorso della pacificazione e della riconciliazione impedisce l’applicazione di concrete politiche che rendano possibile l’ottenimento di verità e giustizia tanto per le vittime dirette come per la società nel suo complesso. Le tecniche di «esquecimento» funzionano anche come politiche di delegittimazione di tutte quelle voci che intendono riaprire una pagina tutt’altro che superata e conclusa, tacciandole di un revanchismo che metterebbe a repentaglio la stabilità sociale.

⁸ Il gruppo di studiosi che ha prodotto, a partire dagli anni ‘90, le teorie della colonialità in una prospettiva decoloniale, è stato definito secondo la formula coniata da Arturo Escobar: «programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano». Cfr., A. Escobar, «Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano», in *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 1, enero-diciembre 2003. Per una sintesi del concetto di colonialità si veda: D. Branca, «Colonialità, modernità e identità sociali in alcune categorie di Quijano e Dussel», in *Visioni LatinoAmericane*, n. 10, luglio 2014.

⁹ A. Quijano, «Colonialidad y modernidad-racionalidad», in Bonilla H. (a cura di), *Los conquistados, 1492 y la población indígena de las Américas*, Tercer Mundo Editores, 1992, pp. 432-440.

Sul piano discorsivo, ci troviamo dunque di fronte a un meccanismo di invisibilizzazione, per il quale una serie di voci che vanno in controtendenza con il discorso istituzionale dominante vengono sistematicamente marginalizzate. Tale meccanismo, nella connessione “fondativa” che l’autoritarismo trova con il retaggio coloniale latinoamericano, si avvicina a quella spaccatura epistemologica che Boaventura de Sousa Santos descrive attraverso l’immagine del «pensamento abissal»¹⁰. A partire dalla distinzione fra metropoli e colonia, risalente all’epoca delle colonizzazioni, il sociologo riconosce l’avvio di una prospettiva epistemologica che avrebbe prodotto un abisso, capace di dare vita a due universi distinti, divisi fra loro da uno spazio di incomunicabilità. Una spaccatura che avrebbe creato un “al di qua” e un “al di là” di quella linea di demarcazione che si determina nel momento in cui si attribuisce legittimità e validità a un sistema di pensiero e la si nega a un altro (o agli altri). Una linea abissale dove “al di là” non è solo un modo per dire alterità, ma è anche e soprattutto un modo per far scomparire, per produrre «come inesistente» ogni sistema di pensiero diverso dal proprio, da quello funzionale al proprio sistema di potere¹¹. A questo sistema di invisibilizzazione, B. de Sousa Santos oppone una proposta antiepistemologica, che definisce «pensamento post-abissal», un pensiero che «parte da ideia de que a diversidade do mundo é inesgotável e que esta diversidade continua desprovida de uma epistemologia adequada. Por outras palavras, a diversidade epistemológica do mundo continua por construir»¹².

Nello studio della letteratura che, in America Latina in generale e in Brasile in particolare, si fa portavoce della testimonianza di una violenza dittatoriale che trova le sue ripercussioni epistemologiche e discorsive nelle tecnologie dell’oblio perpetrate nel presente dal discorso dominante, l’applicazione dell’idea di un’epistemologia alternativa appare dunque molto fertile. L’ipotesi di approfondimento di uno studio come il nostro è dunque quella di considerare testi come *K. Relato de uma busca* e *Não falei* alla luce di un’alternativa discorsiva ed epistemica che agisce politicamente e discorsivamente per andare in controtendenza rispetto all’invisibilizzazione delle voci che rivendicano la necessità di elaborare i traumi ancora irrisolti. Sembra infatti possibile pensare la letteratura brasiliana di testimonianza della dittatura nel quadro ampio di una forma di resistenza epistemologica a una violenza costituita che non è circoscritta allo “stato di eccezione”, ma intrinsecamente legata alla storia del continente, e che si ripercuote discorsivamente nel presente con politiche di negazione e rimozione del passato.

¹⁰ Sousa Santos, B. de «Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes», in Sousa Santos B. de; Meneses M. P. (a cura di), *Epistemologias do Sul*, Almedina, Coimbra, pp. 23-72.

¹¹ Cfr., M. Scaramucci, «Ch’ixi, Qhipnayra, Nkali: modi di dire l’emergenza decoloniale», in *Altre Modernità*, n. 16, «Decolonizzazioni», pp. 148-160.

¹² *Ivi*, Sousa Santos, p. 43.

Questa possibilità interpretativa si può applicare tanto al ruolo performativo che le opere letterarie assumono come oggetti culturali, quanto alla scrittura come strumento di produzione di poetiche e linguaggi capaci di rispondere ad esigenze espressive “altre” rispetto al discorso egemonico. Riflettendo sul dibattito contemporaneo che riguarda le «histórias não contadas», J. Ginzburg ricorda che:

Em larga medida, o problema das relações entre literatura e direitos humanos tem ligação com omissões, lacunas e silenciamentos em discursos institucionais, jurídicos e científicos. Segmentos sociais excluídos por forças repressoras, muitas vezes, tiveram suas vivências relatadas por discursos oficiais de modos distorcidos, restritivos ou manipulados. Grupos reificados pela escravidão, por preconceitos e por violência institucional, muitas vezes, não tiveram a devida oportunidade de apresentar seus pontos de vista sobre as transformações históricas. Tratados como objetos do conhecimento oficial, muitas vezes foram reduzidos a resíduos de si mesmos, tendo suas vivências ocultadas ou esquecidas, pelas narrativas contada em linguagem autoritária por governos repressores e instituições disciplinares hostis.¹³

La produzione letteraria che associa la scrittura alla rivendicazione dei diritti umani, nella quale rientra a pieno titolo quel genere ibrido e difficilmente classificabile che è la letteratura di testimonianza, veicolerebbe quindi un’epistemologia, una validazione di quei saperi che sono stati sistematicamente occultati e silenziati tanto sul piano politico come su quello più specifico del linguaggio, con l’azione di «narrativas contadas em linguagem autoritária». Le modalità narrative proprie di testi come quelli che appartengono al nostro *corpus*, proprio per la loro capacità di formulare un linguaggio che rispecchi il “sapere precario”, il *pathos*, il *nefas* di cui abbiamo detto, possono dunque essere interpretate come forme di resistenza epistemica che agisce proprio a partire dal linguaggio. Del resto, se, come ricorda J. Ginzburg, «Representar a experiência da catástrofe [...] implica, necessariamente, uma renúncia aos modos convencionais de representação»¹⁴, d’altro canto «Para que possamos defender direitos, precisamos ter a capacidade de formulá-los, estabelecendo as condições necessárias para sua inteligibilidade»¹⁵.

Attraverso questa prospettiva di interpretazione, di cui ci siamo limitati a tracciare le possibili linee teoriche di partenza, sembra pensabile analizzare la letteratura di testimonianza della violenza dittatoriale brasiliana, e forse più ampiamente latinoamericana, come produzione discorsiva che si fa carico di trovare uno spazio di espressione e di ascolto di “saperi altri”. Una forma letteraria che veicola una prospettiva epistemica alternativa, una narr(azione) che può essere intesa anche come pratica decoloniale, poiché si oppone a un discorso egemonico capace di riprodurre meccanismi discorsivi propri di una violenza che è figlia di regimi autoritari a loro volta eredi di una *colonialità* che dev’essere ancora superata.

¹³ Cfr., *Ivi*, Ginzburg, 2008.

¹⁴ Cfr., *Ivi*, Ginzburg, 2015.

¹⁵ Cfr., *Ivi*, Ginzburg, 2008.

Conclusioni

In apertura di questo lavoro avevamo sottolineato come confrontarsi con il romanzo brasiliano che oggi rielabora narrativamente la memoria traumatica della violenza dittatoriale comporti un'interessante sfida critica, che si deve innanzitutto alla precarietà del paesaggio mnemonico brasiliano e al suo riflettersi nella produzione letteraria della stretta contemporaneità. Con il breve *excursus* sul romanzo della dittatura che abbiamo tracciato nel Capitolo I, abbiamo cercato di sintetizzare quale sia stata la traiettoria del trattamento letterario del trauma dittatoriale all'interno della produzione romanzesca brasiliana della quale i testi che appartengono al nostro *corpus* sono eredi. Schematizzando le diverse fasi che abbiamo presentato in ordine cronologico, possiamo riassumere che se gli anni Settanta avevano visto nascere un cospicuo numero di romanzi che si confrontavano con gli abusi del regime e con la resistenza ad esso, e in seguito, negli anni Ottanta, si assisteva al sorgere di un genere memorialistico ascrivibile agli ex-militanti ed esiliati, a partire dagli anni Novanta in Brasile il romanzo ha spostato progressivamente il proprio fuoco di interesse verso altri scenari politici e sociali.

Con l'osservazione dei meccanismi politici e discorsivi che hanno accompagnato la transizione alla democrazia e le diverse fasi che hanno caratterizzato la giustizia di transizione, è stato possibile mettere in luce il carattere di continuità della violenza discorsiva che ha caratterizzato paesaggio mnemonico del Brasile post-dittatoriale. Tale continuità scaturisce dall'assenza di una netta rottura tra la fase autoritaria e quella democratica, passaggio avvenuto in Brasile sotto il segno della gradualità, e contraddistinto dall'impiego, istituzionale e mediatico, di parole d'ordine che ancora oggi insistono sulla necessità di seppellire il passato violento, negando così la possibilità di una sua piena rielaborazione. Come abbiamo analizzato, le tendenze amnesiche che gli osservatori del panorama politico, culturale e letterario brasiliano riscontrano, derivano direttamente dalle politiche di «desmemória e esquecimento» che caratterizzano il discorso istituzionale brasiliano anche negli anni più recenti. Ciò che si rileva, allora, è uno spostamento dell'interesse, sia per quanto riguarda la produzione letteraria e, ancor più importante, per quanto concerne la ricezione, dai temi legati alla memoria della violenza dittatoriale verso nuovi scenari e altri tipi di “resistenza”, come il tema della violenza urbana e la condizione delle classi subalterne nel Brasile odierno.

Come abbiamo sottolineato, il discorso della «página virada» impedisce di fatto il diffondersi della testimonianza degli anni del regime, costituendo un impedimento all'elaborazione del trauma sul piano collettivo e nazionale. In evidente contrasto con una produzione letteraria monumentale e un boom memorialistico come quello a cui si assiste nella

vicina Argentina, nel Brasile del passaggio al XXI secolo abbiamo potuto intravedere una ripresa ancora piuttosto debole dell'interesse per la memoria dittatoriale.

È stato dunque possibile considerare i romanzi che negli ultimi due decenni si sono fatti carico della testimonianza degli anni del regime, come *K. Relato de uma busca* e *Não falei*, alla luce dell'incerto panorama sociale e letterario nel quale si muovono. Di conseguenza, i testi che formano il nostro *corpus* si sono delineati più chiaramente come esempi di resistenza al discorso dominante odierno, risultando leggibili come romanzi segnati da un carattere di urgenza che, nonostante gli oltre trent'anni trascorsi dalla fine del regime, resta ancora valido a causa della forte spinta amnesica che li circonda. Abbiamo potuto quindi interpretare entrambi i testi come esempi di quella «literature of testimony» che è caratterizzata sia dal senso dell'urgenza sia da un «performative commitment» effettivamente rappresentato dal loro opporsi a politiche di obliterazione ancora attive nel panorama culturale a loro contemporaneo.

Applicando all'analisi dei testi il concetto di “restituzione” e quello di “vocalizzazione” è stato possibile osservare entrambi i romanzi nell'ottica di una narr(azione), mostrando come la scrittura, nel raccogliere il testimone delle vittime della violenza dittatoriale e trasferendo il racconto del trauma sulla pagina scritta, “agisca” performativamente e narrativamente nel restituire e nel dar voce a pagine ancora irrisolte della storia politica, individuale e collettiva del paese. In particolare, i due romanzi sono capaci di mettere in atto una forma di restituzione e un processo di vocalizzazione che agiscono su due traumi molto specifici della violenza del regime, quello del *desaparecimento* e quello della tortura, forme di violenza che, nel contesto dittatoriale, hanno avuto carattere sistematico e le cui conseguenze si protraggono nel presente.

Il gesto narrativo e attivo del “restituire” si è rivelato un fertile strumento teorico per indagare l'operazione letteraria che B. Kucinski compie in *K. Relato de uma busca*: a partire da un'impossibilità di fondo, quella della *restitutio in integrum* di ciò che il dispositivo della sparizione forzata ha sottratto, il romanzo di B. Kucinski sembra infatti in grado di operare una restituzione su larghissima scala, «a maior recomposição possível», per riprendere le parole di R. Vecchi, di quel «lost object» che non potrà mai essere integralmente ripristinato. Attraverso l'analisi condotta nel Capitolo II del nostro lavoro, abbiamo cercato di far emergere il modo in cui, nelle pagine del romanzo, l'autore riesca a operare una serie di gesti restitutivi che abbracciano, nel suo complesso, l'intera macchina del dispositivo della sparizione forzata. L'espedito con cui B. Kucinski opera uno slittamento del soggetto della testimonianza, mettendo al centro del romanzo la figura paterna di K., rappresenta, nel quadro della poetica restitutiva, un'operazione di raccolta della testimonianza e di restituzione della possibilità al testimone di essere ascoltato. Questo slittamento, inoltre, è capace di approfondire uno dei paradossi intrinseci nella violenza

desaparecedora, quello di inficiare la catena ereditaria, e rende quindi esplicito il meccanismo violento per cui un padre come K. diviene paradossale “orfano” ed “erede” della figlia scomparsa e della sua memoria. Mettendo in scena il processo di trasformazione identitaria attraversato dal protagonista, il romanzo è in grado di restituire, su un piano più ampio, la narrazione delle conseguenze che il dispositivo della sparizione forzata ha sui familiari delle vittime, una forma di tortura perpetua che si basa sul paradossale statuto ontologico del *desaparecido*, «ni vivo ni muerto», e nel quale il trauma viene a iscriversi in un «passato che non passa». A questo proposito, abbiamo osservato come la poetica restitutiva su cui si fonda il romanzo di B. Kucinski sia capace di compiere un passo fondamentale nella direzione di un’elaborazione del lutto che, nel caso del *desaparecimento*, non può mai dirsi del tutto compiuta. Tematizzando il dramma vissuto da K. per l’assenza del corpo e della lapide, condizione che impedisce il lavoro del lutto, il romanzo presenta la possibilità della sua fissazione attraverso la scrittura, tanto a livello tematico, con il libro *in memoriam*, l’antimonumento di carta che K. compone, come sul piano performativo e attivo, attraverso la scrittura e la pubblicazione del romanzo stesso, che appare come possibilità restitutiva del lutto nello spazio del testo.

Il dispositivo del *desaparecimento* è restituito, in *K. Relato de uma busca*, non soltanto nella sua dimensione familiare e soggettiva, ma attraverso uno sguardo d’insieme, tracciato per mezzo della moltiplicazione delle voci e dei punti di vista: come abbiamo osservato, con l’inserimento della voce di “testimoni altri” nella scansione dei capitoli, il testo è capace di dar conto in modo complesso e non manicheo dei diversi attori, vittime e carnefici, che sono stati protagonisti della terrificante macchina della sparizione forzata. Questo elemento, oltre all’accusa esplicita, quasi saggistica o panfletaria, della persistenza di politiche di silenziamento e oblio nel Brasile contemporaneo, fa del romanzo un atto di denuncia e al tempo stesso di superamento di quello spazio privato in cui il discorso ufficiale prova a relegare l’elaborazione dei traumi dittatoriali che hanno segnato il paese intero.

Accanto alla poetica restitutiva con cui abbiamo potuto leggere il romanzo di B. Kucinski, il concetto di “vocalizzazione” ha funzionato come filo conduttore per l’analisi, nel Capitolo III, di *Não falei*, di B. Bracher. L’elemento della voce ha innanzitutto permesso di considerare il romanzo come gesto attivo e performativo di restituzione della voce al testimone del trauma della tortura e dunque, in un’ottica che rimanda ai concetti propri degli Studi Subalterni, di pensare alle vittime del regime come a minoranze silenziate, la cui voce, ancora oggi, fatica a trovare spazi per esprimersi e specialmente per essere ascoltata. La lettura del testo alla luce dello strumento critico della voce e della vocalità ha mostrato aspetti che vanno oltre il gesto, politico e testimoniale, della vocalizzazione come offerta di uno spazio di rappresentatività dell’esperienza delle vittime: è stato

infatti possibile rintracciare nella dicotomia voce/silenzio e *falar/não falar* l'asse tematico su cui si gioca, in tutto il romanzo, la problematizzazione della possibilità di verbalizzare il trauma della tortura, nonché il dilemma della sopravvivenza, che porta con sé inevitabilmente lo spettro della delazione.

Attraverso gli spunti critici offerti dalla proposta filosofica di A. Cavarero è stato possibile esplorare l'insistenza del romanzo sulla sfera sonora, vocale, e più ampiamente uditiva e sensoriale, per pensarla come parte integrante della concezione del testimone in B. Bracher: soggetto inteso nella sua totalità, mentale e corporea, esperienziale e relazionale. Il problema della testimonianza del trauma, infatti, è presentato nel romanzo come difficoltà di accesso al vocalico, che fa corrispondere alla frantumazione del soggetto una scissione dell'individuo dalla propria voce. A questo proposito, riflettere sul tema della voce ha portato alla luce interessanti aspetti del lavoro compiuto da B. Bracher sul problema della sopravvivenza alla tortura, intesa prima di tutto come violenza che opera sulla parola e sul linguaggio. Come abbiamo visto, se la sopravvivenza alla tortura implica il persistere di un eterno marchio del sospetto di tradimento (binomio parlare/tacere), la violenza a cui essa sottopone la vittima si dà nel conflitto paradossale fra il tentativo di estrazione della parola e l'ammutolimento del torturato. Questi processi di scissione del soggetto dalla propria voce sono quelli tematizzati in *Não falei* attraverso il monologo interiore del protagonista Gustavo, per il quale la testimonianza implica un apprendimento *ex novo* del linguaggio, una ricomposizione di se stesso e insieme della propria voce, ripartendo dalla parola nella sua materialità. In questa chiave è stato dunque possibile interpretare l'incessante esercizio di smembramento della parola nelle sue unità minime, la decostruzione etimologica e fonetica compiuta dal narratore, come espediente letterario che affronta la difficoltà della testimonianza del trauma della tortura come sforzo di ricomposizione del sé attraverso la parola. L'uscita dal balbettio inarticolato a cui la tortura riduce la sua vittima sembra dunque avvenire, per il testimone di B. Bracher, attraverso un percorso che si confronta con la parola come *phoné*, come materia sonora, per approdare a una risignificazione che tenta di scardinare il principio logocentrico, provando a riconciliare *phonè* e *semantikè*, unite nel dar forma all'espressione della sua soggettività. Da ultimo, abbiamo visto come il tema dell'impedimento dell'elaborazione del lutto, rappresentato in *Não falei* dalla lunga catena di lutti irrisolti scatenati dalla prigionia del protagonista, sia trattato da un lato attraverso l'iscrizione di un collettivo lavoro del lutto per mezzo del testo letterario, ma sia anche tematizzato rappresentando l'«incorporazione» dei defunti attraverso la presenza nella mente del narratore della voce dei morti.

Infine, nel Capitolo IV, ci siamo soffermati sull'interpretazione dei due romanzi come esercizi di scrittura del trauma che da un lato si confrontano, dal punto di vista della resa letteraria,

con le difficoltà che la catastrofe pone nel momento in cui si prova a rappresentarla, e dall'altro mettono esplicitamente a tema il paradosso che “dire l'indicibile” comporta per i due testimoni, K. e Gustavo. Abbiamo dunque potuto mettere in luce il modo in cui entrambi gli autori inseriscono nel testo una metariflessione sul problema della dicibilità del trauma, sulla necessità e sulla (im)possibilità della testimonianza e sul genere letterario che può accoglierla, costruendo due protagonisti che, a diverso titolo, non possono fare affidamento sul genere della finzione come mezzo per dare voce alla propria esperienza. A questo impedimento sopperiscono dunque i due autori, B. Kucinski e B. Bracher, che, come abbiamo mostrato, riescono, proprio grazie alle possibilità date dalla scrittura finzionale, a restituire tutta la paradossale complessità della rappresentazione dell'esperienza traumatica.

Appoggiandoci alle riflessioni di J. Ginzburg, M. Seligmann-Silva, E. Finazzi-Agrò e N. Richard, è stato possibile esplorare le modalità di scrittura che i due testi impiegano, pensandole nell'ottica di una letteratura di testimonianza capace di contenere l'incontenibile *pathos*, le omissioni, le lacune, l'inapprensibilità che sono proprie della memoria traumatica. Abbiamo infatti riconosciuto nella frammentarietà dei capitoli, delle voci, nell'inserimento di “testimoni altri”, di documenti, citazioni e fotografie un segno di quella discontinuità che permette di ricostruire la memoria traumatica senza piegarla all'oggettività e all'ordinamento gerarchico della conoscenza che non le sono proprie. Abbiamo constatato come proprio il carattere discontinuo che contraddistingue i due romanzi sia l'elemento che permette agli autori di raccogliere il testimone e di trasferire sulla pagina letteraria il trauma subito dalle vittime del regime, rispettando quell'intrinseca precarietà che ne contraddistingue la memoria.

K. Relato de uma busca e Não falei, nel gesto narrativo e attivo che mettono in atto restituendo le sequele della sparizione forzata e vocalizzando il trauma della tortura e della prigionia, possono allora essere intesi come romanzi di testimonianza capaci di inserirsi con tutta la loro complessità nel panorama amnesico del Brasile contemporaneo e di veicolare “altre voci”, ancora silenziate dal discorso politico ufficiale. La voce che in questi romanzi risuona è quella della memoria nella sua fragilità, ma è anche quella che rivendica con forza la necessità di riaprire una pagina tutt'altro che archiviabile della storia del paese, mettendo a nudo quella congerie di memorie insoddisfatte e di nodi traumatici irrisolti che ancora attendono di essere elaborati, detti e soprattutto ascoltati.

Bibliografia

Abraham N.; Torok, M. *Cryptonymie. Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, Aubier-Flammarion, 1976.

Achúgar, H. «Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro», in Beverley J.; Achúgar, H. (a cura di) *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Guatemala, Latinoamericana, 2002, pp. 61-83.

Agamben, G. *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Agiuar, F. «O golpe de 64 e a obra de Érico Veríssimo», in *Revista USP*, n. 68, 2006, pp. 290-295.

Alves Pereira, M. «Entre a lembrança e o esquecimento: estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles», Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

Amado A.; Domínguez N., «Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción», in Amado A.; Domínguez N. (a cura di), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 14-39.

Améry, J. *Intellettuale a Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.

Arendt, A. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 1992.

Arquidiocese de São Paulo, *Projeto "Brasil: Nunca Mais"*, Tomo V, vol. I, «A tortura», 1985, <http://dhnet.org.br/memoria/nuncamais/index.htm> (8 novembre 2017).

Assmann, A. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

_____ «“Plunging into nothingness”: The politics of cultural memory», in Lambert, L. B. (a cura di), *Moment to monument. The making and unmaking of cultural significance*, Bielefeld, Transcript, 2009, pp. 35-51.

Atencio R., *Memory's turn: reckoning with dictatorship in Brazil*, The University of Wisconsin Press, 2014.

Avelar, I. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, in <http://idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>.

Barthes, R. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

Bauman, Z. *Modernità e Olocausto*, Bologna, Il Mulino, 1992.

Benevides, D.; Villaméa L., «A segunda vida de K.», entrevista a B. Kucinski del 13/07/2014, <http://old.brasileiros.com.br/2014/03/a-segunda-vida-de-k/> (20 ottobre 2017).

- Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- Benveniste, É. «Religião e superstição», in *O vocabulário das instituições indo-européias*, vol. II, Campinas, Unicamp, 1995, pp. 267-281.
- Beverley, J. «Introducción»; in Beverley J.; Achúgar, H. (a cura di) *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Guatemala, Latinoamericana, 2002, pp. 17-29.
- Bonassi, F. *Prova contrária*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2003.
- Bonito Pereira, H. «Ficção brasileira censurada nos anos 70», in *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, n. 10, Setembro de 2012, pp. 96-110.
- Bosi, A. *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 2015.
- Bracher, B. *Não falei*, São Paulo, Editora 34, 2004.
- Brait, B. «Vozes entre as dobras da autoria», in *Revista da ABRALIN*, vol. 15, n. 2, 2016, pp. 53-82.
- Branca, D. «Colonialità, modernità e identità sociali in alcune categorie di Quijano e Dussel», in *Visioni LatinoAmericane*, n. 10, luglio 2014.
- Branchini, R. «Trauma Studies: prospettive e problemi», in *LEA-Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, n. 2, 2014, pp. 389-402.
- Brasil, Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, *Direito à verdade e à memória*, Brasília, Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007, www.dhnet.org.br/dados/livros/a_pdf/livro_memoria1_direito_verdade.pdf (14 ottobre 2017).
- Brasil, Comissão Nacional da Verdade, *Relatório*, vol. I, Brasília, CNV, 2014.
- Brasil, Comissão Nacional da Verdade, *Relatório*, vol. III, *Mortos e desaparecidos políticos*, Brasília, CNV, 2014.
- Brasil, Ministério Público Federal. Câmara de Coordenação e Revisão, 2, *Crimes da ditadura militar. 2a Câmara de Coordenação e Revisão Criminal*, Brasília, MPF, 2017.
- Calveiro, P. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2004.
- _____ «Il valore della testimonianza», in Perassi E.; Scarabelli L. (a cura di), *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Sesto S. Giovanni, Mimesis, 2017, pp. 21-39.
- Candido, A. «Prefácio» in L. R. Salinas Fortes, *Retrato calado*, São Paulo, Marco Zero, 1988, p. XIII.
- _____ *A educação pela noite*, São Paulo, Ática, 1989.
- Caruth, C. *Unclaimed experience. Trauma, narrative, and history*, The Johns Hopkins University Press, 1996.

- Cavarero, A. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Certeau, M. de *A escrita da história*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1982.
- Comitê Paraense pela Verdade, Memória e Justiça, «Carta aberta à comissão nacional da verdade», São Paulo, 15 jul. 2013.
- Corte Interamericana de Derechos Humanos, «Caso Gomes Lund e outros (“Guerrilha do Araguaia”) vs. Brasil, Sentença de 24 de novembro de 2010», in *Observatório da Jurisdição Constitucional*, 1.1, 2010.
- Costa Cardoso, L. «50 anos depois: discursos de memória e reconstruções históricas sobre o golpe de 1964 e ditadura brasileira», in Loff M., Piedade F., Soutelo L., *Ditaduras e revolução. Democracia e políticas da memória*, Coimbra, Almedina, 2014, pp. 375-402.
- Dalcastagnè, R. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, Brasília, Editora UnB, 1996.
- Déotte, M. «Desaparición y ausencia de duelo», in N. Richard (a cura di), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Cuarto Propio, pp. 93-97.
- Derrida, J. *Perdonare*, Milano, Cortina, 2004.
- _____ *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005.
- Devoto, F.; Fausto, B. *Argentina-Brasil 1850-2000. Un ensayo de historia comparada*, Buenos Aires, Sudamericana, 2008.
- Di Cesare, D. *Tortura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.
- Eco, U. *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984.
- Escobar, A. «Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano», in *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 1, enero-diciembre 2003.
- Esposito, R. *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 1998.
- _____ *Bíos. Biopolítica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004.
- Falk, A. *A psychoanalytic history of the Jews*, Fairleigh Dickinson Univ Press, 1996.
- Fausto, B. *Storia del Brasile*, Cagliari, Fabula, 2010.
- Feierstein, D. «El carácter genocida del Proceso de Reorganización Nacional», in *Revista Páginas*, n. 1, 2015, pp. 149-164.
- Felman, S. «Camus' *The plague*, or a monument to witnessing», in Laub D.; Felman S., *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York, Routledge, 1992, pp. 93-119.
- _____ «Education and crisis or the Vicissitudes of Teaching», in Caruth C., *Trauma: Explorations in memory*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 13-60.

Fico, C. «Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar», in *Revista Brasileira de História*, n. 24.47, 2004, pp. 29-60.

_____ *O golpe de 64: momentos decisivos*, Rio De Janeiro, FGV, 2014.

Finazzi-Agrò, E. «(Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964», in *Literatura e ditadura. Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, 2014, pp. 179-190.

Franco, R. «Censura e modernização cultural à época da ditadura», in *Perspectivas*, São Paulo, n. 20/21, 1997/1998, p. 80.

_____ «O romance de resistência nos anos 70», XXI Lasa congress, 1998, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa98/Franco.pdf> (20 ottobre 2017).

Freud, S. «Luto e melancolia (1917)», in *Novos estudos*, n. 32, 1992, pp. 130-142.

_____ *Il perturbante*, Theoria, Roma, 1993.

_____ *Inibizione, sintomo e angoscia*, in *Tutto Freud*, vol. 10, Roma, Newton Compton, 2011.

Gagnebin, J. M. *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo, Editora 34, 2009.

_____ «O preço de uma reconciliação extorquida», in Teles E.; Safatle V., *O que resta da ditadura*, São Paulo, Boitempo, 2010, pp. 177-186.

Gallo, C. A. «A Comissão Nacional da Verdade e a reconstituição do passado recente brasileiro: uma análise preliminar da sua atuação», in *Estudos de Sociologia*, vol. 20, n. 39, 2016, pp. 327-345.

Gamerro, C. «Tierra de la memoria», in *Pagina/12. Suplemento Radar libros*, n. 11, 2010, p. 25.

Gatti, G. *El detenido desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008.

_____ «O detido-desaparecido: catástrofe civilizacional, desmoroamento da identidade e linguagem», in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 88, 2010, pp. 57-78.

Gaspari, E. *A ditadura escancarada*, São Paulo, Schwarcz, Companhia das Letras, 2004.

Ginzburg, J. «Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia», in *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, vol. 3, n. 1, 2007, pp. 50-58.

_____ «Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo», in *O Eixo e a Roda. Revista de Literatura Brasileira*, vol. 15, 2007, pp. 43-54.

_____ «Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates», in *Memórias da repressão*, Santa Maria, UFSM/PPGL Editores, 2008.

_____ «Linguagem e trauma na escrita do testemunho», in *Revista Conexão Letras*, vol. 3, n. 3, 2009.

_____ «Autoritarismo e literatura: a história como trauma», in *Vidya*, n. 19.33, 2015, pp. 43-52.

_____ (a cura di), *Autoritarismo e violência, Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, n. 17, 2016.

_____ «Entrevista de Karl Erik Schøllhammer, concedida a Jaime Ginzburg, em 1 de maio de 2016», in *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, n. 17, 2016, pp. 265-274.

Hartman, G. «The Philomela Project», in *Minor Prophecies. The Literary Essay in the Culture Wars*, Harvard University Press, 1991, pp. 164-175.

Kafka, F. *Il processo*, Milano, Mondadori, 1971.

Klüger, R. *Vivere ancora*, Milano, CDE, 1997.

Kucinski, B. K. *Relato de uma busca*, São Paulo, Expressão Popular, 2011.

_____ *Os visitantes*, São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

Lanna Pissolati, T. «Escritas esquecidas: sobre *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu, e um lembrete de Kant», in *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, Dossiê Janeiro de 2012, pp. 175-186.

Lasch, M. «Em câmara lenta: representações do trauma no romance de Renato Tapajós», in *Remate de males*, 2012, pp. 277-291.

Laub, D. «An event without a witness: truth, testimony and survival», in Laub D.; Felman S., *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York, Routledge, 1992, pp. 75-92.

Levi, P. *La tregua*, Torino, Einaudi, 1965.

_____ *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986.

_____ *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1989.

Lísias, R. «Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou de como os patetas sempre adoram o discurso do poder», in Teles E.; Safatle V., *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*, Boitempo Editorial, 2015, p. 326.

Lorenzano, S.; Buchenhorst, R. (a cura di), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, vol. 1., Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007.

Moreiras, A. «Restitution and appropriation in Latinamericanism», in *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 7.1, 1995, pp. 1-43.

Mügge, E. «K. – relato de uma busca: a ficção a serviço da revisão da história nacional», in *Signo*, n. 1, 2016, pp. 95-104.

Nascimento Araújo, M. P. «Redemocratização e justiça de transição no Brasil», in *Studia Historica. Historia Contemporânea*, n. 33, 2015, pp. 67-85.

Nestrovski A.; Seligmann-Silva, M. «Apresentação» in Nestrovski A.; Seligmann-Silva M. (a cura di), *Catástrofe e representação*, São Paulo, Escuta, 2000, pp. 7-12.

Nunes Cella, T. «História, memória e política em *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony», Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2016.

Orsi, C. «A vocação para a amnésia em relação aos crimes da ditadura no Brasil», entrevista a Márcio Seligmann-Silva, in *Jornal da Unicamp*, Campinas, 31 de março a 6 de abril de 2014.

Pellegrini, T. «A ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?», in *Rumos*, n. 35, 2001, pp. 54-63.

_____ «Ficção brasileira contemporânea: ainda a censura», in *Acta Scientiarum. Maringá*, n. 23, 2001, pp. 79-86.

_____ «Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois», in *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, 2014, pp. 151-178.

Pellegrino, H. «A tortura política», in *Folha de S. Paulo*, 5 giugno 1982.

Penna, J. C. «Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano», in Seligmann-Silva, M. (a cura di), *História, memória, literatura*, Ed. Unicamp, 2003, pp. 297-350.

Perassi, E. «*Testis, superstes, testimonium*. Colectivizar memoria: la literatura italiana y la dictadura militar», in *Confluencia*, 2013, pp. 23-32.

_____ «Testimonianza e genealogia: Marta Dillon, Sebastián Hacher, Julián López», in Perassi E.; Scarabelli, L. (a cura di), *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Sesto S. Giovanni, Mimesis, 2017, pp. 365-385.

Pereira, R. «A libertação de Bernardo Kucinski», entrevista a B. Kucinski, in *Rascunho*, n. 168, 2014, <http://rascunho.com.br/a-libertacao-de-kucinski/> (20 ottobre 2017).

Pinheiro, P. S. «Autoritarismo e transição», in *Revista Usp*, n. 9, 1991, pp. 45-56.

Reati, F. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina*, Buenos Aires, Legasa, 1992.

_____ «El monumento de papel. La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos», in Lorenzano, S.; Buchenhorst, R. (a cura di), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, vol. 1., Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007, pp. 159-170.

_____ «Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente», in *Memorias*

en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú, 2013, pp. 81-106.

Quijano, A. «Colonialidad y modernidad-racionalidad», in Bonilla H. (a cura di), *Los conquistados, 1492 y la población indígena de las Américas*, Tercer Mundo Editores, 1992, pp. 432-440.

Resende, B. «Questões da ficção brasileira no século XXI», <http://www.beatrizresende.com.br/questoes-da-ficcao-brasileira-no-seculo-xxi/> (22 settembre 2017).

Ribeiro, R. J. «A dor e a injustiça», in Costa J. R., *Razões públicas, emoções privadas*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, pp. 7-12.

Richard, N. «Políticas da memória e técnicas do esquecimento» in Melo Miranda W., *Narrativas da modernidade*, Belo Horizonte, Autêntica, 1999, p. 321-338.

_____ (a cura di), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.

_____ *Crítica de la memoria*, Santiago, UDP, 2010.

Rodrigues, M. F. «Bernardo Kucinski reflete sobre ‘K.’, a ditadura, a culpa, o luto e sua irmã desaparecida», 14/07/2016, in *O Estado de S.Paulo*, <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,bernardo-kucinski-reflete-sobre-k-a-ditadura-a-culpa-o-luto-e-sua-irma-desaparecida,10000062690> (20 ottobre 2017).

Rouanet, S. P. «Apresentação», in Benjamin, W. *Origem do drama barroco alemão*, São Paulo, Brasiliense, 1984, pp. 11-47.

Rouquié, A. *L'America latina. Introduzione all'Estremo Occidente*, Milano, B. Mondadori, 2000.

Russo, V. «Pater, pátria e a memória como patrimônio: sobre K. *Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski», in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 50, 2017, pp. 35-46.

Santiago, S. «Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim de século», in *Revista iberoamericana*, vol. 63, n. 180, 1997, pp. 363-377.

Sarlo, B. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI, 2007.

Scaramucci, M. «Ch'ixi, Qhipnayra, Nkali: modi di dire l'emergenza decoloniale», in *Altre Modernità*, n. 16, «Decolonizzazioni», pp. 148-160.

Schnabel, R. *Il disonore dell'uomo*, Milano, Lerici, 1961.

Schøllhammer, E. *Ficção brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2009.

Seligmann-Silva, M. «A história como trauma», in Nestrowski A.; Seligmann-Silva M., *Catástrofe e representação*, São Paulo, Escuta, 2000, pp. 73-98.

_____ (a cura di), *História, memória, literatura*, Ed. Unicamp, 2003.

_____ «Anistia e (in)justiça no Brasil: o dever de justiça e a impunidade», in Santos C.; Teles E; Teles J., *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, vol. I, 2009, pp. 541-556.

_____ «Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil», in *Letterature d'America XXX*, n. 130, 2010, pp. 59-86.

_____ «O local do testemunho», in *Tempo e argumento*, vol. 2, n. 1, 2010, pp. 3-20.

_____ «Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência», in *Trivium-Estudos Interdisciplinares*, vol. 6, n. 1, 2014, pp. 41-54.

_____ «A era do trauma», in *Revista Cult*, n. 205, 2015, pp. 46, 47.

_____ «Por uma memória ativa», in *Folha de São Paulo*, 26/01/2015, <http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2015/01/1580098-marcio-seligmann-silva-por-uma-memoria-ativa.shtml> (20 ottobre 2017).

Seligmann-Silva, M.; Ginzburg, J.; Foot Hardman, F. (a cura di), *Escritas da violência*, vol. 1, *O testemunho*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.

Silva, C. L. «As políticas de memória no Brasil, 50 anos após o golpe», in Loff M.; Piedade F.; Soutelo, L. (a cura di), *Ditaduras e revolução. Democracia e políticas da memória*, Coimbra, Almedina, 2014, pp. 353-373.

Silveira Bauer, C. *Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países*, Porto Alegre; Barcelona, 2011.

_____ «Quanta verdade o Brasil suportará? Uma análise das políticas de memória e de reparação implementadas no Brasil em relação à ditadura civil-militar», in *Dimensões*, vol. 32, 2014, pp. 148-169.

_____ «Usos do passado e temporalidades: um estudo sobre os debates em torno da Comissão Nacional da Verdade (Brasil, 2008-2014)», in *Anais do II Seminário Internacional História do Tempo Presente*, 13-15 de outubro de 2014, Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina.

_____ «O perigo da “argentinização” da transição política brasileira: uma visão sobre a Argentina no Brasil de 1984 e 1985», in *Aletheia*, vol. 7, n. 13, 2016.

Sontag, S. *La enfermedad y sus metáforas*, Titivillus, Epublibre, 2016.

_____ *Sobre la fotografía*, México, Santillana, 2006.

Sousa Santos, B. de «Para além do Pensamento Abissal. Das linhas globais a uma ecologia de saberes», in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 78, 1997, pp. 71-94.

Sousa Santos, B. de; Meneses M. P., *Epistemologias do Sul*, Coimbra, Almedina, 2009.

Strejilevich, N., *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, Buenos Aires, Catálogos, 2006.

Teles E.; Safatle V. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*, São Paulo, Boitempo, 2015.

Teles, J. A. «Entre o luto e a melancolia: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil» in Santos C.; Teles E.; Teles J., *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, vol. I, 2009, pp. 151-175.

Vecchi, R. «Biopolítica e literatura: os *disiecta membra* do presente em *Feliz ano velho*» in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 44, 2007, pp. 13-26.

_____ «O espaço mudo da exceção: a revocalização do subalterno pela escrita literária», in Cairo, L. R.; Santurbano, A.; Peterle, P.; Oliveira, A. M. de (a cura di), *Visões poéticas do espaço: ensaios*, FCL-Assis-UNESP Publicações, Assis-SP, 2008, pp. 215-228.

_____ «Letterature postcoloniali e politiche di restituzione: la narrativa di João Paulo Borges Coelho», in *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, n. 2, 2012, pp. 19-24.

_____ «O passado subtraído da desapareção forçada: Araguaia como palimpsesto», in *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, 2014, pp. 133-149.

_____ «Desaparição política e ditadura militar no Brasil: a literatura como ato de restituição», <http://www.unicv.edu.cv/images/ail/70Vecchi.pdf> (10 ottobre 2017).

Vecchi R.; Dalcastagnè R. (a cura di), *Literatura e ditadura. Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, 2014.

Veríssimo, L. F. «A última ironia», in Cony C. H., *O ato e o fato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2014.

Vidal, P. «Literatura e ditadura: alguns recortes», in *Revista Escrita*, n. 5, 2003.

Villarino Pardo, M. C. «Literatura brasileira atual e desafios do contemporâneo», in *Abriu: Textuality Studies on Brazil, Galicia and Portugal*, n. 6, 2017, pp. 9-14.

Viñar M.; Viñar M., *Exil et torture*, Paris, Denöel, 1989.

Wieviorka, A. *L'era del testimone*, Milano, Cortina, 1999.

Young, J. *The texture of memory. Holocaust, memorials and meaning*, Yale University Press, 1993.

Zanatta, L. *Storia dell'America Latina contemporanea*, Roma; Bari, Laterza, 2010.

Zerubavel, E. *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Bologna, Il Mulino, 2005.

Zorio Labrador, S. M. «El dolor por un muerto-vivo. Una lectura freudiana del duelo en la desaparición forzada», Diss. Universidad Nacional de Colombia, <http://www.bdigital.unal.edu.co/41995/> (13 ottobre 2017).