

 **MIMESIS / IDEE D'AMERICA LATINA** *Spirali*

N. 1

Collana diretta da *Emilia Perassi e Laura Scarabelli*
(Università degli Studi di Milano)

COMITATO SCIENTIFICO

Maria Benzoni (Università degli Studi di Milano)
Camilla Cattarulla (Università degli Studi Roma Tre)
Ana María da Costa Toscano (Universidade Fernando Pessoa)
Flavio Fiorani (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)
Ester Gimbernat González (University of Northern Colorado)
Ana María González Luna (Università degli Studi di Milano - Bicocca)
Danilo Manera (Università degli Studi di Milano)
María Teresa Medeiros-Lichem (Universität Wien)
Javier De Navascués (Universidad de Navarra)
Vincenzo Russo (Università degli Studi di Milano)
Amanda Salvioni (Università degli Studi di Macerata)





LA LETTERATURA DI TESTIMONIANZA IN AMERICA LATINA

Progetto e coordinamento scientifico
di Emilia Perassi e Laura Scarabelli

Curatela editoriale di
Enrico Passoni

 MIMESIS



Volume realizzato nell'ambito del progetto PRIN 2015 dal titolo: "La letteratura di testimonianza nel Cono Sur (1973-2015): nuovi modelli interpretativi e didattici".

LE TRADUZIONI

Pilar Calveiro, *Il valore della testimonianza*
traduzione dallo spagnolo di Marianna Scaramucci

Edda Fabbri, *La letteratura è testimonianza*
traduzione dallo spagnolo di Marianna Scaramucci

Nora Strejilevich, *Argentina. La testimonianza dei sopravvissuti: figurazione, creazione e resistenza*
traduzione dallo spagnolo di Giuliana Calabrese

Liliana Ruth Feierstein, *Il quilt della memoria. Il paradigma della Shoah nelle testimonianze dei sopravvissuti alla dittatura argentina*
traduzione dall'inglese di Sara Sullam

Fernando Reati, *Desaparecido: memorias de un cautiverio tra testimonianza e autofinzione*
traduzione dallo spagnolo di Simone Cattaneo

Rossana Nofal, *Raccontare la guerra in chiave di metafora. Un panorama sulla narrativa testimoniale argentina.*
traduzione dallo spagnolo di Elisa Cairati

Ana Forcinito, *Il ritorno e lo sguardo: testimonianze femminili nell'Uruguay del post-dittatura*
traduzione dallo spagnolo di Giuliana Calabrese

Mark R. Cox, *La "verità" nella Commissione per la Verità Peruviana. Il caso Ildebrando Pérez Huaranca*
traduzione dallo spagnolo di Elisa Cairati

Marjorie Agosín, *Una voce per i desaparecidos*
traduzione dall'inglese di Sara Sullam

Jaume Peris Blanes, *«Ardono le mie unghie e i miei pori». Il corpo violentato nella letteratura testimoniale cilena*
traduzione dallo spagnolo di Giuliana Calabrese

Cristian Montes Capó, *Viaggio e testimonianza in Un viaje por el infierno di Alberto Gamboa*
traduzione dallo spagnolo di Giuliana Calabrese

Kirsten Mahlke, *Fra memoria cosmica e memoria umana. Dimensioni della testimonianza in Nostalgia de la luz di Patricio Guzmán*
traduzione dallo spagnolo di Marianna Scaramucci

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Idee d'America Latina / Spirali*, n. 1
Isbn: 9788857531168

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383



INDICE

Emilia Perassi e Laura Scarabelli

INTRODUZIONE

MEMORIA, TESTIMONIANZA, LETTERATURA 7

Enrico Passoni

NOTA DEL CURATORE 19

Pilar Calveiro

IL VALORE DELLA TESTIMONIANZA 21

Edda Fabbri

LA LETTERATURA È TESTIMONIANZA 41

Rosa Maria Grillo

TESTIMONIANZE AL FEMMINILE A CASA DE LAS AMÉRICAS 49

Nora Strejilevich

ARGENTINA. LA TESTIMONIANZA DEI SOPRAVVISSUTI:
FIGURAZIONE, CREAZIONE E RESISTENZA 73

Liliana Ruth Feierstein

IL *QUILT* DELLA MEMORIA. IL PARADIGMA DELLA SHOAH NELLE
TESTIMONIANZE DEI SOPRAVVISSUTI ALLA DITTATURA ARGENTINA 97

Fernando Reati

DESAPARECIDO: MEMORIAS DE UN CAUTIVERIO TRA TESTIMONIANZA
E AUTOFINZIONE 111

Rossana Nofal

RACCONTARE LA GUERRA IN CHIAVE DI METAFORA. UN PANORAMA
SULLA NARRATIVA TESTIMONIALE ARGENTINA 137

Edoardo Balletta

FOTOGRAFARE IL PASSATO. UN'INTRODUZIONE ALLA FOTOGRAFIA
ARGENTINA DEL POST-DITTATURA 155

<i>Maria Gabriella Dionisi</i>	
DAGLI ARCHIVI DEL TERRORE AL RACCONTO DEL DOLORE	183
<i>Ana Forcinito</i>	
IL RITORNO E LO SGUARDO: TESTIMONIANZE FEMMINILI NELL'URUGUAY DEL POST-DITTATURA	207
<i>Mark R. Cox</i>	
LA "VERITÀ" NELLA COMMISSIONE PER LA VERITÀ PERUVIANA. IL CASO ILDEBRANDO PÉREZ HUARANCCA	239
<i>Ilaria Magnani</i>	
SITI DELLA MEMORIA AI TEMPI DI INTERNET. UNA PROPOSTA ARGENTINA	263
<i>Marjorie Agosín</i>	
UNA VOCE PER I <i>DESAPARECIDOS</i>	283
<i>Jaume Peris Blanes</i>	
«ARDONO LE MIE UNGHIE E I MIEI PORI». IL CORPO VIOLENTATO NELLA LETTERATURA TESTIMONIALE CILENA	291
<i>Cristian Montes Capó</i>	
VIAGGIO E TESTIMONIANZA IN <i>UN VIAJE POR EL INFIERNO</i> DI ALBERTO GAMBOA	315
<i>Kirsten Mahlke</i>	
FRA MEMORIA COSMICA E MEMORIA UMANA. DIMENSIONI DELLA TESTIMONIANZA IN <i>NOSTALGIA DE LA LUZ</i> DI PATRICIO GUZMÁN	327
<i>Laura Scarabelli</i>	
LA PAROLA POSSIBILE. DIAMELA ELTIT E LA PRATICA DELLA TESTIMONIANZA	347
<i>Emilia Perassi</i>	
TESTIMONIANZA E GENEALOGIA: MARTA DILLON, SEBASTIÁN HACHER, JULIÁN LÓPEZ	365
<i>Laura Scarabelli</i>	
POSTFAZIONE LA VOCE E IL TESTIMONE	387
GLI AUTORI	393

EMILIA PERASSI - LAURA SCARABELLI

INTRODUZIONE

MEMORIA, TESTIMONIANZA, LETTERATURA

L'insieme di saggi che compongono questo volume si pone come obiettivo l'esplorazione della relazione tra letteratura e testimonianza nell'ambito della violenza politica e del terrorismo di Stato che hanno sconvolto i contesti latinoamericani nella seconda metà del secolo scorso.

Da un lato, tali percorsi aprono alla ricognizione di fenomeni eterogenei e complessi, con importanti implicazioni geopolitiche che ci permettono di disegnare una cartografia dei dispositivi del potere che hanno marcato la storia dell'Altro Occidente;¹ dall'altro, essi ci consentono, al contempo, di riflettere sui meccanismi di costruzione di una memoria condivisa e sull'elaborazione etica e sociale dei traumi della storia, resi possibili grazie al potere di figurazione e ricomposizione dell'esperienza offerto dall'immaginazione letteraria.

Ma perché, si chiederà il lettore, presentare in Italia un volume sulla letteratura di testimonianza in America Latina? Quali ragioni hanno portato a voler illuminare lo scrivere nel Continente grazie a tale forma narrativa? E ancora: in un mondo dilaniato da conflitti sempre più estesi e globali, a che cosa può servire indulgere su una pagina della storia che appare lontana nel tempo e nello spazio?

L'ipotesi che ha guidato questo progetto risiede nel riconoscimento del fatto testimoniale come nucleo interpretativo privilegiato dello scenario letterario che intendiamo qui esaminare: una forma discorsiva porosa e permeabile, mai uguale a sé stessa, capace di insinuarsi all'interno di differenti tipologie testuali mantenendo viva la sua carica di denuncia, di asserzione di una "verità" scomoda, eccentrica, impensata.

Detto in altre parole, per chi scrive, una possibile modalità di rilettura della storia letteraria ispanoamericana risiede nella chiave ermeneutica del-

1 La costruzione di tale cartografia si rivela come spazio in tensione tra il riconoscimento di una matrice esperienziale comune e vincolata al proto-modello nazista e l'affermazione delle specificità determinate dall'evoluzione storico-politica dei singoli scenari.

la testimonianza: già a partire dai primi modelli narrativi che inaugurano la letteratura del Continente, le cronache della Scoperta e della Conquista, la necessità di attestare lo straordinario incontro con un mondo nuovo – insieme a un preciso orizzonte interpretativo sullo stesso – fa sì che storia, memoria e immaginazione si sfidino nello spazio del testo, nell’invenzione della realtà rivelata.

C’è di più: il ruolo del testimone viene sempre in soccorso di un vuoto di senso. La sua parola colma i silenzi e le amnesie della Storia, dà visibilità a ciò che è oscuro e inedito, offrendo la sua voce a versioni alternative e inaudite dello scorrere degli eventi. Una parola che spesso incarna prospettive minoritarie e residuali, escluse dalle elaborazioni e rappresentazioni canoniche.

Durante il lungo periodo coloniale, negli anni delle rivoluzioni d’indipendenza e fino agli scenari che queste pagine intendono presentare, epifenomeno di quel declino del paradigma occidentale che ha visto nell’Olocausto uno dei suoi cardini, la prassi testimoniale ha sempre accompagnato la scrittura, divenendone cifra definitoria: una vocazione alla testimonianza che non si stringe nelle maglie di un genere, ma che si riflette e attraversa le molteplici forme discorsive che disegnano le lettere del Continente.

Letteratura “di testimonianza”, quindi, *non* “testimoniale”. Una letteratura che incarna un gesto e un’azione, che rivela la profonda intenzione di rinominare il reale attraverso una luce alternativa e sovversiva, una letteratura messa al servizio del profondo dinamismo del fare memoria, nell’accoglienza di tutti i suoi protagonisti e della loro parola, attraverso quella riconfigurazione ermeneutica che permette di illuminare soglie di indicibilità e, insieme, di elaborare e introiettare simbolicamente l’esperienza.

A partire da queste premesse, abbiamo scelto di riflettere su una delle tante riletture e riscritture della storia dell’America Latina, quella che accompagna la lunga stagione delle dittature che, a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso, in una sorta di controcanto rispetto alla svolta a sinistra determinata dalla Rivoluzione Cubana (1959), ha sconvolto i contesti del Cono Sur: dall’antesignana lezione del Paraguay, dove Stroessner tiene in pugno il Paese per 35 anni (1954-1989), all’Uruguay e al Cile che vedono l’insediarsi di regimi sanguinari nel 1973, all’Argentina dei *desaparecidos* (1976-1983), fino al Perù di Fujimori (1990-2000).

I contributi raccolti in queste pagine non si sono limitati unicamente a restituire la viva voce dei testimoni, nel racconto della loro esperienza: hanno anche riflettuto sull’elaborazione e l’interpretazione di tale racconto, sull’importanza della circolazione della testimonianza come azione, sulle differenti modalità attraverso le quali attestare una presenza ai fatti, diretta e differita.

Non solo denuncia dei terrorismi di Stato ma loro elaborazione nel ricordo, nella distanza temporale e spaziale, ripensamento e genesi di nuovi racconti, capaci di contribuire alla tessitura della memoria collettiva.

La presa in carico della voce del testimone, alla base delle diverse argomentazioni, veicola una lettura comparativa e contrastiva delle dittature del Cono Sur: sintomo di una storia che si ripete, nelle singole vicende dei diversi Paesi e, insieme, riflesso di un evento matrice, la Shoah, da cui i diversi regimi hanno tratto modello e ispirazione. Anche le modalità di resilienza che abitano le diverse tipologie letterarie del testimoniare possono essere lette trasversalmente, in un gioco di assonanze e divergenze. Se da un lato, infatti, sono il riflesso dell'elaborazione storico-sociale dei singoli contesti, dall'altro è possibile rintracciare una serie di costanti, nell'analisi dell'esperienza della violenza di Stato in tempi di sospensione del diritto, delle paradossali articolazioni dello Stato di eccezione,² delle forme di resistenza all'abuso, alla tortura, al dolore.

L'insieme dei testi qui riuniti costituiscono, dunque, una "cartografia sparsa" del fare memoria in America Latina e per l'America Latina. L'obiettivo non è presentare un panorama esaustivo degli scenari dittatoriali del Cono Sur e delle loro forme di rappresentazione ma, unicamente, esibire le diverse modalità di articolazione del ricordo, o meglio del ricordare, come spazio in tensione che trova un territorio privilegiato nella trama narrativa.

Diverse le voci degli autori che si incaricano di "accompagnare" attraverso i loro contributi la parola del testimone, appartenenti a latitudini differenti e a differenti generazioni. Un ventaglio di provenienze geografiche che intesse già di per sé un dialogo transnazionale, un gioco di immaginari capace di creare intersezioni inedite e nuove interpretazioni: Italia, Messico, Germania, Argentina, Spagna, Cile, Florida, Perù, Washington, Cuba.

Vengono qui presentati, senza una rigida divisione per sezioni o assi interpretativi, saggi che esaminano il valore della testimonianza, analizzano le articolazioni della sua letteratura, approfondiscono i differenti scenari testuali del ricordare – arte, fotografia, cinema. Un movimento fluido e dinamico quello che intreccia le differenti prospettive critiche, quasi a costituire una rete di continue risignificazioni più che un costruito organicamente definito. Parafrasando, così, lo stesso funzionamento della memoria, processo dinamico nel quale si avvicendano attori diversi, portatori di

2 Nell'accezione di Giorgio Agamben che, recuperando la terminologia di Carl Schmitt, traccia nella storia dell'anti-istituzione l'ultima frontiera del politico. G. Agamben, *Stato d'eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

istanze a volte contraddittorie, si incontrano pratiche e prospettive minori, si disegnano visioni discontinue e conflittuali, eterogenee.

Nel saggio di apertura, Pilar Calveiro cerca di rispondere a una serie di domande emblematiche, fondamento dell'insieme di riflessioni accolte nel presente volume. Che cosa troviamo nella testimonianza? Quali tensioni e istanze si riflettono nell'articolazione dell'esercizio testimoniale? Come possiamo intendere tale pratica oggi? La studiosa, vittima del terrorismo di Stato in Argentina, ha dedicato a tali tematiche gran parte della sua elaborazione teorica. In queste pagine, grazie a una rigorosa disamina della dialettica tra "verità storica" e "fedeltà della memoria", articolata nel pensiero di Agamben e Ricoeur, rintraccia i meccanismi che regolano le diverse forme di resistenza presenti nelle testimonianze dei centri di detenzione clandestina. Insieme di racconti che permettono, prima di tutto, di dare nome alle violenze di Stato, di reclamare una risposta istituzionale e sociale, di condurre la collettività attraverso l'elaborazione del vissuto, aprendo spazi di riconoscimento. Dopo aver illuminato il caso argentino, Calveiro estende il suo discorso ad altre latitudini, nell'intento di mostrare il valore della pratica testimoniale come attestazione della realtà e della vigenza di spazi concentrazionari distribuiti in diverse aree del pianeta, luoghi "d'eccezione" nei quali ogni diritto è sospeso e negato. Auspicandosi, infine, che la lezione testimoniale, grazie all'apertura della voce in prima persona a favore di soggettività dialogiche e inclusive, possa scardinare una certa assolutizzazione del sapere e del potere, alla base di ogni sistema totalitario.

La dissertazione che Edda Fabbri elabora a partire dalla sua esperienza di autrice e giurata del prestigioso Premio Testimonio di Casa de las Américas, sembra fare eco al sapere della relazione emanato dalla dialettica testimoniale. La scrittrice uruguaiana che, dopo anni di carcere, tesse il ricordo di tale esperienza nel romanzo *Oblivion*, chiosa l'analisi di Calveiro concentrando la sua attenzione sui meccanismi di funzionamento della letteratura di testimonianza. Ciò che è importante in tale forma narrativa è ciò che *non* si dice. La capacità di trasporre in parola tutto ciò che segue e precede i limiti della spiegazione, ciò che sfonda i confini del dicibile e dell'accettato, ciò che il verbo è in grado di rivelare, seppur nella sua inintelligibilità. Nella consapevolezza che si scrive perché non si può dire, si può solo far essere, nell'azione della penna che si posa sul foglio.

Dopo aver ritessuto la storia del genere testimoniale latinoamericano, Rosa Maria Grillo approfondisce la genesi e l'evoluzione del Premio Testimonio, inaugurato nel 1970, dedicando una particolare attenzione ai quattro testi femminili vincitori: *El que debe vivir* della cubana Marta Rojas, *La*

guerrilla tupamara dell'uruguaiana María Esther Gilio, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, della Nobel guatemalteca Rigoberta Menchú, *Oblivion*, della già citata Edda Fabbri. Nel suo articolato contributo, la studiosa salernitana recupera, a sua volta, la lezione di Edda Fabbri sulla testimonianza come esperienza collettiva, attraverso un pertinente riferimento alla funzione del "Taller de género y memoria", spazio nel quale donne come Edda hanno potuto rielaborare insieme un vissuto di dolore e sofferenza.

Nel valore di resistenza e resilienza inscritto nella pratica testimoniale risiede il principale nucleo argomentativo del saggio di Nora Strejilevich, intellettuale e scrittrice sopravvissuta al terrorismo di Stato argentino. La studiosa, dopo aver evidenziato le ambiguità legate allo statuto del sopravvissuto, sempre in tensione tra sentimenti di pietà e sospetto, si interroga sulle difficoltà e le trappole iscritte nel racconto di un'esperienza limite come quella del campo di concentramento-isolamento, esperienza di cui viene messa in discussione, come ci insegna Primo Levi, la stessa "credibilità", nell'incapacità umana di portare al pensiero ciò che non può essere elaborato razionalmente, ad esempio lo sterminio. Per Strejilevich l'azione del testimoniare rappresenta un atto di resistenza plurale. Prima di tutto consente di opporsi all'annichilimento dell'io, che si afferma e riafferma alla vita mediante il linguaggio; in seconda istanza diviene denuncia e proclama, possibilità, malgrado tutto, di narrare l'inenarrabile, attraversando la barriera di significato incarnata dalla radicalità dell'esperienza del male. E la letteratura, attraverso le sue diverse modalità d'espressione, sempre allusive più che assertive, diviene uno strumento al servizio dell'io, un io plurale, che contiene in sé la storia degli altri.

Lo stretto dialogo con l'opera di Levi, capace di introdurre le riflessioni sulla dialettica pensabilità-impensabilità dell'Olocausto, riecheggia anche nel contributo di Liliana Ruth Feierstein, teso a rintracciare elementi matriciali del racconto della Shoah all'interno delle testimonianze dei sopravvissuti alla dittatura argentina. Dopo aver introdotto una riflessione sulle possibilità di reazione di fronte alla crisi da parte di individui e gruppi grazie al ricorso a "percorsi pre-esistenti", rintracciabili nelle maglie del racconto catastrofico e apocalittico della propria storia, la studiosa di origini ebrae illustra una serie di esempi testuali di appropriazione della narrazione dell'Olocausto ai fini della costruzione della memoria della dittatura argentina. Sebbene non rappresenti una traduzione diretta della storia del proprio popolo, tale racconto è alla radice dell'elaborazione dell'esperienza della *desaparición* e della sua iscrizione in una certa tradizione occidentale dello sterminio. Tra i testi presentati, Feierstein analizza con

attenzione la catena di citazioni, soprattutto epigrafiche, contenute nella testimonianza collettiva *Ese inferno. Conversaciones con cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, in grado di tracciare una fitta intertestualità, appunto, con la testimonialità del più grande genocidio europeo.

Fernando Reati presenta un testo che è, insieme, riflessione e pratica testimoniale. Attraverso l'intensa ricostruzione del libro-intervista *Desaparecido: memorias de un cautiverio*, ripercorre l'incontro con Mario Villani, ex militante peronista che per 3 anni e 8 mesi visse in cinque diversi centri di detenzione clandestina di Buenos Aires. Più che presentare le modalità attraverso le quali ha preso forma il testo, traduzione della viva voce di Villani, l'intellettuale argentino, anch'egli vittima del terrorismo di Stato, indugia sulle sue zone d'ombra, sui limiti e i silenzi, sui rischi di tale operazione e, insieme, del movimento del ricordare. Ampio spazio è dedicato alla riflessione sui paratesti, confini mobili del racconto e, insieme, soglia nella quale scorgere la polifonia di voci che lo costituiscono: il prologo, le fotografie, le epigrafi di alcuni capitoli, l'elenco dei torturatori riprodotto in coda al volume e, ancora, il riferimento costante al taccuino di Mario, alla presenza della moglie Rosita, intervengono attivamente nella narrazione, rendendola definitivamente plurale. Infine, attraverso una citazione di Borges, il critico argentino afferma che "nessuno possiede ricordi, bensì ricordi di ricordi", evidenziando come la narrazione di Mario Villani non sia stata mai intrinsecamente pura, limitata cioè al vissuto, ma "sporcata" dal ricordo di letture, di immagini, di storie raccontate. Una narrazione che trova un senso solamente attraverso un patto di lettura che implichi il destinatario, disposto all'ascolto e alla fede nella parola dell'altro.

Rimaniamo sempre in ambito argentino con l'ampio saggio che Rossana Nofal dedica all'evoluzione del genere testimoniale a partire dagli anni Ottanta. Nofal evidenzia l'importanza del processo di *ficcionalización* della testimonianza, che rende possibile l'ingresso nel genere di forme narrative inedite e volte ad aprirne e modificarne il canone. Se gli anni Ottanta presentano un'ampia costellazione di *topoi* e figurazioni capaci di tradurre l'esperienza della dittatura, tutti tesi a rappresentare l'universo familiare, l'ingresso nel nuovo millennio vede, invece, la presenza e il protagonismo di quelli che la studiosa definisce come "vecchi guerrieri", riflesso di una militanza che rimuove l'immagine intima della *desaparición*, elaborata a partire dall'immagine della vittima, e restituisce pienamente le ragioni della lotta, della denuncia, dell'impegno politico.

Anche il saggio di Edoardo Balletta tematizza la relazione tra immagine e *desaparición*, questa volta grazie alla disamina della fotografia argentina del post-dittatura, riconosciuta come una delle forme privilegiate per

fare testimonianza e memoria. Lo studioso bolognese passa in rassegna l'archivio di immagini, costituito principalmente da materiali prodotti durante la dittatura nei centri di detenzione clandestina e, dopo la dittatura, dalla CONADEP, da cui, nel periodo che segue gli anni del terrorismo di Stato, i fotografi hanno potuto trarre ispirazione. Al tempo stesso, esamina fenomeni importanti nella costruzione dell'immaginario argentino sui *desaparecidos*, come il *Siluetazo*, per poi studiare le modalità attraverso le quali, a partire dagli anni Ottanta, la produzione fotografica ha elaborato esteticamente gli anni della dittatura e le ha sintetizzate nei paradigmi dell'assenza (Raúl Eduardo Stolkiner, in arte RES), del resto (Fernando Gutiérrez) e dell'oggetto (Marcelo Brodsky). Il passaggio della fotografia da *medium* a oggetto stesso della rappresentazione mostra le infinite possibilità di risemantizzazione dell'immagine, così come nuove soluzioni per l'elaborazione del passato da parte delle generazioni a venire.

Con il contributo di Kirsten Malhke, accademica tedesca attiva all'Università di Costanza, passiamo dalla fotografia al cinema e dallo scenario argentino a quello cileno. *Nostalgia de la luz*, di Pedro Guzmán, apre a nuovi paradigmi interpretativi i tradizionali modelli di rappresentazione nel contesto del cinema documentale del post-dittatura. Il regista scopre nel deserto di Atacama un prisma grazie al quale porre in dialogo la memoria astronomica e biografica, vincolando la riflessione sull'origine dell'uomo e delle stelle al dramma della *desaparición*. Atacama, grazie alle sue peculiari caratteristiche fisiche, diviene un luogo ideale per la conservazione della memoria, incarnata dagli stessi corpi dei *desaparecidos*: è archivio e testimone del passato che non passa, capace di conservarne la consistenza, sottraendola al tempo e creando, così, una resistenza permanente a ogni intervento di occultamento e cancellazione dell'orrore.

Maria Gabriella Dionisi presenta un'esaustiva panoramica sull'evoluzione della letteratura di testimonianza nel Paraguay dilaniato dalla dittatura di Stroessner. La sua analisi si apre con la produzione data alle stampe nell'esilio, a partire da *El trueno entre las hojas* di Roa Bastos (Buenos Aires, 1953), per poi affrontare le diverse strategie di diffusione della parola testimoniale nella transizione (Marín Almeda, Aníbal Miranda, Gladys Mellinger de Sannemann) di cui viene evidenziato non unicamente il carattere autobiografico e personale ma il valore giuridico e di denuncia. Con l'ingresso nel nuovo millennio e la costituzione, nel 2003, della Comisión Verdad y Justicia e l'istituzione del Museo de las Memorias, l'interesse riguardo alla testimonianza degli anni del terrore diviene sempre più vivido; molti i testi pubblicati, ascrivibili a tre categorie: testimonianze romanzate (Efraín Martínez Cueva), (auto)biografie (Sotero Franco; Marcelino Cor-

rea Martínez); raccolte di interviste e dichiarazioni delle vittime e dei loro familiari (Francisco Corral; Olga Caballero Aquino). Dionisi chiosa il suo contributo con un riferimento al “nuovo romanzo della dittatura”, genere nel quale, attraverso la trasposizione narrativa e l’invenzione di personaggi e situazioni su uno sfondo storico riconoscibile, ci si apre a una ricostruzione del passato, affinché gli orrori trascorsi non tornino ad accadere.

Il concetto di memoria come ritorno che Walter Benjamin espone nella sua *Infanzia berlinese*, ricostruendo nel frammento la notizia riguardante la morte di un lontano cugino, è lo spettro interpretativo che Ana Forcinito utilizza per illuminare le testimonianze femminili dell’Uruguay nel post-dittatura. Il documentario *Las manos en la tierra* di Virginia Martínez descrive icasticamente l’esercizio della memoria: mani che scoprono e svelano i diversi strati della *desaparición*. Anche la produzione testimoniale scritta da donne contribuisce a tale operazione di scavo, che la studiosa declina grazie a tre chiavi di lettura: l’esperienza personale della carcerazione (Lucy Garrido); il passaggio da memoria a post-memoria (i tre volumi di *Memorias para armar*); la revisione del processo del ricordo (Edda Fabri). Secondo Forcinito, specialista presso l’Università del Minnesota, lo sguardo femminile è capace di riformulare gli eventi traumatici del passato recente creando modalità proprie, sia nella pratica della testimonianza che nei dibattiti sulla memoria e sui diritti umani: un nuovo esercizio di osservazione, alla ricerca delle parole adatte per rivedere il passato e, insieme, operazione di recupero che non implica solo il ritrovamento di ciò che era andato perduto ma anche la scoperta di elementi occultati dal velo della memoria.

Marc Cox concentra la sua analisi sul controverso *Rapporto Finale* della Commissione per la Verità e la Riconciliazione che, a dieci anni dalla sua pubblicazione, continua a suscitare grande dibattito in Perù. Attraverso il caso di Idelbrando Pérez Huaranca, appartenente a Sendero Luminoso e presunto responsabile del massacro di Lucanamarca, Cox mette in discussione l’attendibilità del *Rapporto*, edificando una profonda critica alle modalità grazie alle quali tale condanna viene edificata. La disamina delle accuse al professore sono oggetto di una più ampia riflessione sui meccanismi di costruzione della memoria, guidati il più delle volte da precise scelte politiche e ideologiche capaci, in alcune occasioni, di inquinare la verità delle fonti.

Le politiche della memoria nella loro relazione con lo spazio argentino sono al centro dell’intervento di Ilaria Magnani. La studiosa romana si propone di indagare tale dialettica esplorando la genesi e lo sviluppo di differenti luoghi commemorativi, materiali (musei, monumenti e memoriali)

e immateriali (spazi virtuali come i siti e le pagine web attraverso cui gli stessi hanno allargato il loro ambito di comunicazione). Dopo aver analizzato i processi di “museificazione” dei luoghi di detenzione, così come la loro restituzione alla cittadinanza nella forma di molteplici centri culturali gestiti da diverse associazioni per i diritti umani, ad esempio il vasto territorio occupato dalla ESMA, Magnani riflette sui meccanismi di costruzione di veri e propri monumenti alla memoria, come il Parco edificato sulle rive del Rio della Plata, fiume dalla forte carica simbolico-metaforica, visto che le sue acque hanno accolto i corpi di moltissimi *desaparecidos*. Infine la studiosa propone una vasta carrellata di siti web di cui evidenzia la forte volontà di risemantizzazione del passato, interpretato come lente d’ingrandimento in grado di inquadrare il presente. Non senza interrogarsi criticamente sulla bontà e adeguatezza dell’uso politico di questi spazi, che potrebbe rappresentare un ulteriore tradimento per le vittime del terrorismo di Stato.

Esercizio della memoria, testimonianza intima e collettiva insieme, spazio testuale di commemorazione: il testo della scrittrice cilena Marjorie Agosín declina al contempo tutte queste possibilità. A cavallo tra il racconto e il saggio, esso rappresenta una voce che si leva in ricordo dei *desaparecidos*, una voce che si interroga – come solo l’arte della parola riesce a fare – sulla loro consistenza, sullo spazio che abitano, sulle difficoltà del ricordo, per loro e grazie a loro. Diverse le forme discorsive del fare memoria qui evocate: innanzitutto la pratica del raccontare, incarnata dalla stessa azione dell’autrice; in seconda istanza la tessitura narrativa delle *arpilleristas* che, con il loro ago affilato, cuciono insieme scampoli di memoria. Ritessendo la storia cilena, verbalizzano il suo presente e il suo passato, attraverso gli anni della dittatura, della difficile transizione, attraverso scene di morte e di dolore, nella consapevolezza che ricamare è ricordare.

Anche il contributo di Jaume Peris Blanes è dedicato agli scenari dittatoriali cileni. Oggetto d’analisi dello specialista di Valencia è il corpo violentato così come viene presentato e rappresentato dalla letteratura di testimonianza. Dopo aver analizzato il ruolo di alcuni testi fondamentali (come *Pringué* di Rolando Carrasco) nella costruzione di un immaginario della resistenza, Peris Blanes indaga il complesso processo di narrativizzazione del corpo violato, di distruzione e ricostruzione della sua soggettività, possibile unicamente all’interno dello spazio testuale (Alejandra Merino), di creazione di una distanza oggettivante, per poter resistere al trauma della tortura (Alejandro Witker) o, di contro, di alienazione e indipendenza dal corpo lacerato a favore di una beatificazione della militanza, unico luogo in cui il soggetto è reso possibile (Carmen Rojas). I processi di reificazione

del corpo e la sconnessione tra fisico e mente, all'interno del racconto di Luz Arce, *El infierno*, divengono dispositivi grazie ai quali l'autrice edifica la sua stessa sparizione come soggetto, unica condizione che le permette di trovare giustificazione al tradimento. Anche il racconto testimoniale di Hernán Valdés offre un esempio del processo di oggettivazione del rapporto con il proprio corpo, che diviene esterno al sé, fino a incarnare una domanda a tratti paradossale: può un soggetto enunciare/narrare la propria perdita di coscienza? Può decretare che di sé non resta nulla e continuare a parlare? La risposta a questo interrogativo risiede nelle maglie e nelle potenzialità della parola poetica (Aristóteles España), l'unica capace di tradurre l'impossibilità di un'esperienza invivibile ma tristemente reale come quella della violenza sul corpo inerme.

Il contributo di Cristián Montes Capó è, invece, dedicato interamente all'analisi del libro-testimonianza *Un viaje por el infierno* del cileno Alberto Gamboa. Riflette sulle modalità di figurazione dell'esperienza dittatoriale, questa volta rese 'rappresentabili' dal ricorso classico alla metafora infernale, così come viene descritta nella Divina Commedia. Le diverse tappe della detenzione di Gamboa sono identificate con altrettanti gironi, in una sorta di parafrasi dell'itinerario dantesco. Un inferno da cui non è possibile fare ritorno, perché è penetrato a tal punto nella coscienza del narratore, da determinarne inesorabilmente l'esistenza, insieme alla storia stessa del suo Paese.

Il saggio di Laura Scarabelli apre le maglie della testimonianza a nuove possibilità attraverso la pratica della scrittrice cilena Diamela Eltit così come viene presentata in uno dei suoi testi più celebri, *El padre mío* (1989), trascrizione del soliloquio di uno schizofrenico nella periferia cilena. Se apparentemente si potrebbe pensare alla esibizione di una impossibilità, parola lacerata di chi non ha parola, in realtà il testo diviene spazio di incontro tra dicibile e indicibile, esibizione di una parola impossibile nella sua possibilità, esercizio testimoniale nel suo farsi. Il corpo da cui prende il nome è un inedito luogo della memoria grazie al quale mostrare, più che dimostrare, la contingenza tragica del Cile della transizione. Tre le azioni attraverso le quali tale esercizio si edifica: la disseminazione del ruolo del testimone, la filiazione della testimonianza e la costruzione della stessa come soglia, capaci di esibire una parola che si fa carne, che diviene volontà di dire, malgrado tutto.

Infine, il saggio di Emilia Perassi esplora un nuovo fenomeno nell'ambito della letteratura di testimonianza: la sua eredità e trasmissione. La studiosa si misura con le modalità di (auto)rappresentazione attraverso le quali i figli delle vittime della dittatura affrontano il loro passato e il loro

statuto di orfani, cercando di liberarsi dalla gabbia della relazione con i genitori, per tessere il proprio destino *al di là* della loro condizione di figli, intrappolati nell'assenza e nell'abbandono, non più in attesa della testimonianza dei padri ma pronti ad accoglierne e a trasformarne il lascito. Tre i romanzi analizzati attraverso questa prospettiva: *Aparecida* di Marta Dillon (2015), *Una muchacha muy bella* di Julián López (2013) e *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?* di Sebastián Hacher (2013), che contribuiscono a ricreare uno "spazio (auto)biografico" capace di dare forma e volto ai padri attraverso frammenti e le spoglie, riannodando su sé stessi ciò che resta della loro consistenza, riedificandone l'immagine attraverso la propria esperienza, rintracciando una genealogia e assumendola come propria.

L'ultima destinazione degli attraversamenti della letteratura testimoniale del Cono Sur qui raccolti sono le mani del lettore, mani alle quali viene affidato il compito di riattivare il gesto testimoniale contenuto in queste pagine, rielaborando il passato, proprio e altrui, enunciandolo, interpretandolo e comprendendolo, per reinscrivere la sua lezione e la sua parola nel presente che viviamo.



ENRICO PASSONI
NOTA DEL CURATORE

Come tutte le miscellanee, il presente volume rappresenta il frutto dell'operato di diverse mani: quelle degli Autori (italiani, europei, americani) dei contributi che lo compongono e quelle dei Traduttori che si sono fatti carico di traghettarne la maggior parte verso l'universo linguistico e culturale nostrano.

Muovendo da simili premesse, il non sempre facile lavoro del Curatore si è concentrato principalmente sull'armonizzazione dei saggi, sia dal punto di vista strettamente redazionale (norme citazionali, uniformazioni grafiche, rimandi interni), sia sotto un più ampio profilo intertestuale e culturale, così che le loro molte voci potessero esprimersi in una lingua "franca" comune, eppure in grado di salvaguardarne le rispettive idiosincrasie e unicità.

Per quanto concerne i brani d'autore citati nei contributi, la via scelta è stata quella di "far parlare" i testi originali in lingua riportandone la traduzione in nota. A tale scopo si è cercato, ogni qual volta ciò è stato possibile, di risalire a traduzioni d'autore già pubblicate; ove non espressamente menzionata l'edizione italiana da cui un passo è tratto – e a meno che non sia stato l'Autore del contributo stesso a farsene direttamente carico –, esse sono da intendersi a cura del Traduttore o del Curatore. Quando il passo citato proviene da un autore non *hispanohablante* di cui non esistono traduzioni italiane, al fine di non appesantire eccessivamente l'apparato delle note, si è optato invece per inserire la traduzione direttamente in corpo testo.

In merito al dialogo interculturale che un volume quale è questo inevitabilmente – e *intenzionalmente* – instaura, si è scelto di assicurare il più alto livello di interazione possibile. Come nel caso del verbo *desaparecer*, che nel Cono Sud ha, oltre al valore intransitivo ("scompare") proprio dello spagnolo istituzionale, anche un valore transitivo ("*far scomparire*"): per questo il termine *desaparecido*, con la sua duplice valenza di "persona scomparsa" e di "persona che è stata fatta scomparire", è stato riproposto inalterato. O,

ancora, nel caso del vocabolo anglosassone *quilt*, termine chiave che non poteva essere reso in italiano semplicemente come “trapunta” in quanto quest’ultima, specie se intesa nella sua accezione industriale, è costituita da *due* soli teli sovrapposti ed è dunque inadatta a rendere in toto l’idea dei *molti* lembi di stoffe che, cuciti assieme, danno vita al *quilting* propriamente detto.

Vi sono poi voci specifiche che ricorrono trasversalmente nei contributi e, sempre per ragioni di economia e maneggevolezza, si è preferito spiegare qui anziché in nota. È il caso dei “musulmani”, termine di leviana memoria derivante dal tedesco *Muselmann* che durante il Nazionalsocialismo, in *Lagerspracha* – ovvero il gergo utilizzato nei lager nazisti, composto da una base di tedesco mescolato alle varie lingue dei Paesi di origine dei deportati (polacco, russo, spagnolo, francese, italiano) –, indicava i prigionieri al penultimo stadio, ridotti in stato di inedia fino alle ossa e già in fase di pre-agonia; o dei “voli della morte” (*vuelos de la muerte*), la pratica di sterminio attuata nell’ambito del cosiddetto Processo di Riorganizzazione Nazionale argentino (1976-1983) mediante cui migliaia di dissidenti politici – o presunti tali – furono gettati in mare vivi e sotto l’effetto di droghe da appositi aerei militari.

Infine, tra i molti riferimenti a personaggi, avvenimenti e istituzioni, il più ricorrente in assoluto è senza dubbio quello alla ESMA, la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (Scuola Superiore di Meccanica dell’Esercito) di Buenos Aires, nata come centro di formazione per gli ufficiali della Marina e passata tragicamente alla storia per essere divenuta, durante il Processo di Riorganizzazione Nazionale, il più grande centro di detenzione illegale e tortura delle persone non gradite al regime, nonché emblema supremo della dittatura argentina.

In ultima istanza, una riflessione a parte va rivolta al termine “post-dittatura”. Per questa voce, che in spagnolo è univocamente e in italiano sovente trattata al femminile, si è operata una scelta insolita, risolvendo di considerarla in concordanza con il prefisso e, dunque, di genere maschile (*il* post-dittatura): al di là dei possibili precedenti (non è forse *la* guerra ma *il* dopoguerra?), soprattutto nel tentativo di accrescere la carica storica, umana ed epistemologica del lemma, giacché soltanto attraverso una prospettiva diversa è possibile aprire quella finestra *altra* sulla percezione del mondo esterno e sull’autopercezione del sé che è consustanziale alla narrativa testimoniale.

Ciò detto, si è cercato di fare in modo che l’intervento in nota del Curatore e dei Traduttori risultasse pressoché minimo, nella convinzione che i *testimonios* siano i soli a poter rendere ragione di quanto è veramente accaduto – e di come lo si sia percepito, ricordato, rielaborato – nell’America Latina di quegli anni bui.



PILAR CALVEIRO*

IL VALORE DELLA TESTIMONIANZA

Le testimonianze sui crimini di Stato compiuti durante la Seconda guerra mondiale e durante le cosiddette “guerre sporche” latinoamericane sono state oggetto di numerose riflessioni riguardo al genere testimoniale e al suo valore.

La condizione di testimoni d'accusa ricoperta dai sopravvissuti ha giocato un ruolo fondamentale nei procedimenti giudiziari che hanno avuto avvio a seguito di tali massacri, specialmente in America Latina. I loro racconti hanno permesso di ricostruire gli eventi e di citare in giudizio alcuni dei responsabili. In questi casi, il valore e la veridicità delle testimonianze sono stati stabiliti in base ai criteri di validità del diritto, ambito nel quale i testimoni sono impiegati abitualmente in procedimenti che mirano a stabilire la “verità” giudiziaria. Un fatto, questo, che ha aperto la strada a una serie di dibattiti sull'interesse e la portata della testimonianza nel campo delle scienze sociali, sulla sua eventuale utilità come veicolo di informazione e, soprattutto, sulla sua affidabilità nell'aiutare a comprendere processi traumatici come i genocidi e i crimini di Stato: in altre parole, sulla sua rilevanza per l'elaborazione sociale, politica, storica ed etica di tali violenze.

Primo Levi, che ha costituito un punto di riferimento ineludibile per la letteratura testimoniale, ha affermato che il solo fatto che i testimoni dei campi di concentramento nazisti fossero sopravvissuti li inabilitava a essere “testimoni integrali” dell'orrore, quelli «la cui deposizione avrebbe potuto dare un quadro generale»,¹ dato che erano impossibilitati a rendere conto del momento finale dell'annientamento, al quale non avevano assistito. Inoltre, Levi segnalava anche un'altra insufficienza dei testimoni: quanti si trovavano ancora nella condizione di raccontare, non avevano sperimentato la desoggettivizzazione, l'annientamento radicale e irrever-

* Universidad Autónoma de la Ciudad de México

1 P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2003, p. 64.



sibile del loro status di persona – vero obiettivo del campo di concentrazione –, come invece era successo ai “musulmani”, trasformati in “morti viventi” o, piuttosto, in superstiti muti. Da queste affermazioni emergono per lo meno due domande: la prima è se possa esistere in questa, come in qualsiasi altra situazione limite, un “testimone integrale” in grado di rendere conto di quanto accaduto nella sua totalità; la seconda è se il testimone persegua tale integralità o se, piuttosto, si proponga di testimoniare quanto più integralmente possibile un’esperienza che in ogni caso egli sa essere parziale, specifica. Per questo motivo, ogni testimonianza inizia con la precisazione dell’identità di chi parla e delle coordinate spazio-temporali dell’esperienza che narra, fatto che colloca automaticamente la sua parola sul piano del particolare. Ed è in questa dimensione particolare dell’esperienza “unica” – e nella sua possibile connessione con altre esperienze – che risiede, a mio avviso, la maggiore rilevanza del racconto.

La parzialità dell’esperienza del testimone non impedisce che questi, parlando di sé, parli anche degli altri, e ciò pone lo spinoso problema di chi è a parlare nella testimonianza e di che cosa è effettivamente in grado di dire, e cioè di quanto il testimone di tali tragedie parli soltanto per sé e di quanto, invece, lo faccia anche per coloro che ormai non possono (o non vogliono) farlo: in altre parole, di quale grado di attendibilità possiedano le sue dichiarazioni e di fino a che punto sia possibile verbalizzare l’orrore vissuto.

Giorgio Agamben risponde a queste domande affermando che il testimone parla simultaneamente per sé e per gli altri. Ciò, ovviamente, non lo rende un testimone integrale (che è inesistente) ma, al contrario, lo trasforma nel “resto”, in «quel che resta di Auschwitz»² o, potremmo dire, dello sterminio. Di certo nella testimonianza, come in qualunque atto di parola, «le parole sono sempre parole di altri, il discorso è sempre prodotto di interdiscorsi; in altri termini, ogni atto di enunciazione è il prodotto di altri discorsi, dato che non vi è un unico autore responsabile di ciascun atto enunciativo e di ciò che in esso viene detto».³ Il testimone parla per sé ma, mentre fa questo, sono anche altri a parlare con lui, recuperando la condizione di soggetto da quella desoggettivizzazione propria e altrui alla quale il campo di concentramento riduce. È parte di un’esperienza che si dà in lui e negli altri, che accade fra loro, accomunati dalle circostanze, dal dolore e dalla parola. Come soggetto, prende la parola per rendere conto di quella

2 G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone*, Homo sacer, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

3 A. Oberti, *Contarse a sí mismas*, in A. Oberti, R. Pittaluga, *Memorias en montaje*, El cielo por asalto, Buenos Aires 2006, p. 50.

desoggettivizzazione... fin dove riesce. Dice al tempo stesso in cui tace, e nei suoi silenzi, nei suoi gesti, si affaccia l'indicibile.

Esiste una distinzione netta fra il testimone e coloro che non possono più parlare in conseguenza degli effetti dello sterminio e della desoggettivizzazione?

L'uomo è, cioè, sempre al di qua o al di là dell'umano, è la soglia centrale attraverso la quale transitano incessantemente le correnti dell'umano e dell'inumano, della soggettivizzazione e della desoggettivizzazione, del diventar parlante del vivente e del diventar vivente del *logos*. Queste correnti sono coestensive, ma non coincidenti, e la loro non coincidenza, il crinale sottilissimo che le divide è il luogo della testimonianza.⁴

In questo senso, la testimonianza dei sopravvissuti può essere intesa come un ponte, come una trama di relazioni fra ciò che è personale e ciò che è collettivo, fra il proprio e l'altrui, fra il dicibile – che si afferma, si “prova” e si interpreta – e l'indicibile – che si affaccia, si suggerisce, “appare” fantasmaticamente fra le parole. Rende conto di quel che c'è e di quel che manca, di entrambe le cose. È, al tempo stesso, un segno di potenza e di impotenza.

Questa parola, limitata da tutto ciò che non può nominare e, insieme, debordante verso ciò che enuncia a nome di altri, apre una breccia sulla questione della sua veridicità, che va oltre la sua utilità come “prova” giuridica. Non finisce di sorprendere che, anche qualora una testimonianza sia stata validata nel campo del diritto, possa risultare così “sospetta” per le scienze sociali. Sembra esserci una scissione fra la “verità” fattuale – perseguita dal diritto – e la “verità” interpretativa – di attribuzione di significati – che impedisce di riconoscere che il testimone costruisce sempre una verità “fattuale-interpretativa” per fare del suo vissuto un'esperienza di senso che, in quanto tale, è sempre “vera”, senza tuttavia che questo implichi che il/i significato/o da lui attribuito/i ai fatti che racconta siano gli unici possibili.

Partendo da questa preoccupazione per la “veridicità” della testimonianza, si è lavorato sul confronto tra le pratiche della memoria – basate soprattutto sulla testimonianza – e il resoconto storico, di matrice più “oggettiva”, contrapponendone i rispettivi contenuti di “verità”. A tale proposito, in uno dei suoi ultimi testi, Paul Ricoeur suggerisce l'esistenza di «una relación dialéctica entre fidelidad y verdad, basada en otra relación dia-

4 G. Agamben, *op. cit.*, p. 126.

léctica: la que opera entre memoria e historia».⁵ Ricoeur segnala che se la conoscenza storica è ancorata all'idea di andare dall'archivio al documento e da quest'ultimo alla "traccia", per conoscere infine l'accadimento, allora la conoscenza rimane imprigionata nell'irrisolvibile discussione circa la decifrazione della traccia e la sua eventuale "somiglianza" con ciò che in origine l'ha impressa, ma che ormai non c'è più. Nondimeno, Ricoeur sostiene anche che la testimonianza può rappresentare una «struttura di transizione fra la memoria e la storia»,⁶ dato che «introduce la parola del testimone che riferisce ciò che ha visto e che chiede di essere creduto».⁷ Al grado di somiglianza della "traccia" si sostituisce dunque quello della credibilità, che può essere indagata mediante il confronto fra testimonianze (come avviene nel diritto). Questo consente di uscire dalla problematica della somiglianza per entrare in un campo di maggior certezza.

Bisogna smettere di chiedersi se un racconto somigli a un fatto; ci si deve invece domandare se l'insieme delle testimonianze, confrontate tra loro, sia affidabile. Casomai si può dire che il testimone ci ha fatto *assistere* al fatto raccontato.⁸

Ciò non implica che possiamo assistere alla totalità di tale avvenimento, dato che, come abbiamo già detto, esiste una «finale indecidibilità»,⁹ ma in ogni caso la fedeltà della testimonianza rimanda più alla fedeltà interpretativa del ritratto o della fotografia che non alla «messa-in-immagine».¹⁰ Tale fedeltà interpretativa trasmette determinati sensi del vissuto ove l'immaginario, il simbolico, il soggettivo non vengono espulsi ma contribuiscono all'attribuzione del senso, che in prima istanza è assegnato da chi testimonia, ma che al tempo stesso serve da grimaldello all'interpretazione di chi ascolta, pensa, riscrive a partire da e con quella testimonianza.

La metodologia della costruzione storica in cerca della "verità" non impedisce che lo storico possa essere ingannato da una falsa testimonianza

5 «Un rapporto dialettico tra fedeltà e verità, basato su un altro rapporto, anch'esso dialettico: quello operante fra memoria e storia». Dall'introduzione di Luis Vergara all'edizione spagnola de *La marque du passé* di P. Ricoeur (ed. or. in «Revue du métaphysique et de morale», n. 1, 1998, pp. 7-31), *La marca del pasado*, in «Historia y Grafía», n. 13, 1999, pp. 157-185.

6 P. Ricoeur, *L'enigma del passato*, in id., *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 14.

7 *Ivi*, pp. 14-5.

8 *Ivi*, p. 15.

9 *Ivi*, p. 18.

10 *Ivi*, p. 17.

o da un falso documento. «La verità storica rimane così in sospenso, plausibile, probabile, contestabile»,¹¹ così come succede con la memoria. Si potrebbe dire che Ricoeur “salvi” la discussione fissando la distinzione e il rapporto fra “verità” e “fedeltà”, e delimitando le zone di incertezza e di validità di ciascun caso.

Così come la “verità” storica reclama una spiegazione o un’interpretazione coerente, la “fedeltà” della memoria – e del materiale testimoniale del quale si nutre – ammette e difende la molteplicità interpretativa. Certi racconti del lager, ad esempio, costruiscono la figura del “musulmano”, di questo altro desoggettivizzato, una specie di «non-uomo»¹² proteso verso un luogo senza ritorno, che «nessuno vuole vedere»¹³ e con il quale nessuno vuole identificarsi, proprio «perché tutti nel campo si riconoscono nel suo volto scancellato»¹⁴ che fa inorridire: non a caso è definito “musulmano” (qualcuno radicalmente *altro* in un universo abitato in prevalenza da ebrei). Tuttavia, se da un lato Giorgio Agamben recupera la parola di chi ha «visto la Gorgone»¹⁵ e che è ammutolito per poi ritrovare la parola e ricordare «i giorni, in cui ero un musulmano»¹⁶, o per affermare con piena coscienza: «Io ero un musulmano»,¹⁷ dall’altro sono le testimonianze – altre testimonianze – che ci permettono di porre in discussione l’ipotetica irreversibilità di tale condizione. Non fosse altro che per suggerirci che l’atteggiamento caratteristico del “musulmano”, incurvato e sconfitto, sempre associato alla disumanizzazione, poteva rappresentare una certa volontà di resistenza, impercettibile dal di fuori: «Dal rischio di polmonite cercavo di proteggermi [...] col caratteristico atteggiamento incurvato in avanti [...]». Così mi scaldavo».¹⁸

In modo analogo, la testimonianza di un superstite di Mauthausen, Paul, raccolta da Selma Leydesdorff, partendo da una vicenda diversa da quella di Primo Levi (tra le altre cose, perché Paul non era né ebreo né intellettuale, ma un operaio belga dissidente), ricostruisce un’esperienza del lager molto distinta. A differenza di Levi, il quale ritiene che solo “i peggiori” siano rimasti in vita e prova vergogna e colpa per essere sopravvissuto, forse “a spese di qualcun altro”, Paul non crede di essere vivo al posto nessuno,

11 *Ivi*, p. 19.

12 P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 2005, p. 82.

13 G. Agamben, *op. cit.*, p. 45.

14 *Ivi*, p. 47.

15 P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 64.

16 L. Sobieraj in G. Agamben, *op. cit.*, p. 155.

17 G. Agamben in *ivi*, p. 154.

18 F. Piekarska in *ivi*, p. 155.

né si sente colpevole: al contrario, non esprime vergogna ma “orgoglio”, e sottolinea le pratiche di solidarietà fra prigionieri.

En primer lugar, sobreviví con la solidaridad de españoles y franceses. Después con la de los polacos [...]. No fui elegido en lugar de algún otro [...]. Yo no me siento culpable por nada. Yo no pisé la cabeza de nadie. No perjudiqué a nadie. Más bien lo contrario [...]. No dañé a nadie [...]. Cuando llegaron los nuevos prisioneros franceses compartimos, todos compartíamos con todos [...]. Yo siempre compartí.¹⁹

Paul, Levi, i “musulmani”: esperienze e interpretazioni uniche, che tuttavia si intrecciano, vengono condivise, parlano per sé e per molti altri. Qual è più veritiera? Tutte loro, che né separate, né unite, arrivano però a “completare” il racconto dell’esperienza del lager.

La testimonianza e il debito

È precisamente l’enorme distanza storica, politica e culturale che separa il modello concentrazionario nazista dai centri di detenzione clandestini degli anni Settanta in Argentina a rendere ancor più sorprendente la grande quantità di elementi comuni che ci sono fra essi. Tale somiglianza risulta piuttosto evidente se si prendono in considerazione gli scritti testimoniali dei superstiti del genocidio nazista, come quelli di Primo Levi e Bruno Bettelheim, o si analizzano gli studi teorici di Hannah Arendt e Leo Scheer. Per questo motivo, nel libro *Poder y desaparición*²⁰ ho ritenuto appropriato parlare di *campi di concentramento* riferendomi a quegli spazi che in un secondo momento, sulla base del confronto fra i racconti del passato e di altri più recenti, raccolti fra i prigionieri sopravvissuti al sequestro e alla *desaparición* forzata nel contesto della cosiddetta “guerra al terrorismo”, ho definito *campi di concentramento-isolamento*.²¹

19 «Prima di tutto sono sopravvissuto grazie alla solidarietà di spagnoli e francesi. Poi grazie ai polacchi [...]. Non sono stato scelto al posto di qualcun altro [...]. Non mi sento colpevole di nulla [...]. Io non ho pestato i piedi a nessuno. Non ho compromesso nessuno. Semmai il contrario [...]. Non ho danneggiato nessuno [...]. Quando sono arrivati i nuovi prigionieri francesi abbiamo condiviso con loro, tutti dividevamo con tutti [...]. Io ho sempre condiviso». Paul in S. Leydesdorff, *El Estado dentro del Estado*, in A. Oberti, R. Pittaluga, *op. cit.*, p. 125.

20 P. Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires 1998.

21 Id., *Violencias de Estado*, Siglo XXI, Buenos Aires 2012.

In effetti, le testimonianze permettono di identificare il meccanismo concentrazionario attivo in Argentina negli anni del terrorismo di Stato come una costellazione di spazi di eccezionalità con modalità di distribuzione e trattamento riconducibili tanto a strutture di *concentramento*, dove i soggetti sono privati dei diritti e della propria umanità in vista della successiva eliminazione, quanto all'*isolamento* fisico e sensoriale dei detenuti dagli altri prigionieri e dai loro carcerieri. «Este tipo de tratamiento consistía en mantener al prisionero todo el tiempo de su permanencia en el campo encapuchado, sentado y sin hablar ni moverse»,²² vale a dire in una condizione di isolamento totale. All'epoca questo dato sembrava rappresentare un evidente tratto distintivo, ma il suo significato è andato rivelandosi con molta più chiarezza col passare del tempo e alla luce dell'instaurazione delle nuove modalità repressive proprie del mondo globale, basate proprio sull'isolamento e sulla deprivazione sensoriale.

Le testimonianze degli anni Settanta ci hanno permesso di individuare i processi di annichilimento e *desaparición* attraverso i quali le persone sono state trasformate in numeri e trattate come cose, “pacchi” nel gergo delle forze repressive, al cospetto di un potere capace di autorappresentarsi come totale e assoluto. «Aquí adentro somos Dios»,²³ affermavano i sequestratori, e agivano di conseguenza, come signori della vita e della morte. Sono state le testimonianze, però, a permetterci di capire quanto potente e al tempo stesso vano fosse tale intento; a farci conoscere la lotta di persone come Ana María Careaga per «tener un rostro, un nombre, y no ser apenas un número más»,²⁴ o come Norma Esther Arrostito, che non sopravvisse, ma che i compagni di prigionia alla ESMA (Scuola Superiore di Meccanica dell'Esercito) ricordano mentre memorizzava instancabilmente le poesie di García Lorca per continuare a essere chi era, nonostante il cappuccio, i ceppi e l'oscurità. Ed è solo attraverso la testimonianza che siamo potuti risalire alle diverse forme di resistenza, specie le più dissimulate e meno visibili dall'esterno – come le risate, la cospirazione, la solidarietà – che i diversi racconti ci hanno illustrato.

Questi racconti, insomma, ci hanno permesso di avere una visione d'insieme del mondo della repressione, pieno di contraddizioni e molto più complesso – e a volte perfino più miserabile – di quanto non sia stato mes-

22 «Questo genere di trattamento consisteva nel mantenere il prigioniero incappucciato, seduto e senza poter parlare né muoversi, per tutto il tempo della sua permanenza nel campo». Scarpatti in P. Calveiro, *Poder y desaparición*, cit., p. 48.

23 «Qui dentro siamo Dio». *Ivi*, p. 54.

24 «Avere un volto, un nome e non essere solo un numero fra tanti». Careaga in *ivi*, p. 111.

so in luce dall'“oggettività” della storia istituzionale o dai processi intentati ai capi militari. I sopravvissuti descrivono conflitti e rivalità tra le diverse forze di sicurezza che vanno ben oltre ogni coerenza ideologica e versione ufficiale rilasciata dalle stesse. Ci illustrano le diverse modalità operative delle une e delle altre e – nonostante tutte si rifacessero al sistema della *desaparición* forzata –, mostrano l'esistenza di contraddizioni interne che permettono di capire fenomeni, come il rilascio di alcuni prigionieri da parte dell'Esercito. Ci presentano inoltre i repressori sotto gli aspetti più disparati, ma soprattutto come persone di intelligenza media, uomini normalissimi e insieme crudeli (tratto, questo, che non fa a pugni con la mediocrità), disegnando un apparato burocratico criminale che registra e al tempo stesso uccide. L'ammiraglio Chamorro, niente meno che il direttore della ESMA, si rivela essere un soggetto «gris y feo, petiso y mediocre [...] un tipo insignificante», a detta dei suoi stessi colleghi militari.²⁵

Il materiale testimoniale ha avuto, in questo caso, diverse funzioni, tra cui: dare nome alle violenze di Stato e sociali passate sotto silenzio; accompagnare il processo di comprensione ed elaborazione del vissuto; reclamare una risposta istituzionale e sociale; condividere l'esperienza dolorosa con gli altri, vale a dire con noi, e di obbligarci, come società, a fare i conti con quel passato. In questo senso, la testimonianza serve a ricordare uno dei principali debiti nei confronti delle vittime, vive o morte che siano, come imperativo presente e futuro: la richiesta che i colpevoli siano processati e puniti. «La colpa è il fardello che il passato fa pesare sul futuro. [...] Se c'è un dovere di ricordare, esso è in virtù della colpa»²⁶ che la memoria proietta sul futuro. Di certo, l'urgenza di memoria che si manifesta attraverso la testimonianza non è legata solo alla necessità di impedire che gli oltraggi del passato siano dimenticati o che possano eventualmente ripetersi, ma è soprattutto volta alla loro risignificazione nel presente per dar vita a un futuro diverso. In questo senso, il debito è sì legato al presente, ma lo è soprattutto al futuro.

Se, come sostiene Agamben, Auschwitz «non ha mai cessato di avvenire»,²⁷ è necessario che ci chiediamo come stia avvenendo oggi, in che modo stia accadendo a noi. Oltre al ruolo cruciale della testimonianza nei processi di giustizia e di memoria nei confronti dei crimini di Stato del passato recente, è altrettanto necessario rivendicarne l'importanza dinan-

25 «Grigio e brutto, basso e mediocre [...] un tipo insignificante». Vilaríño in *ivi*, p. 141.

26 P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 36.

27 G. Agamben, *op. cit.*, p. 93.

zi alle pratiche concentratarie e di *desaparición* forzata che persistono nel mondo attuale. Entrambe le modalità sono moneta corrente nella cosiddetta “guerra al terrorismo”, le cui vittime devono affrontare, oltre alla violenza perpetrata da una rete statale transnazionale, il silenzio pressoché unanime delle grandi strutture di potere e l’enorme difficoltà di ascolto da parte della società. Anche oggi, la testimonianza è una via per avere accesso alle pratiche occulte del potere, per facilitarne la comprensione e, nella misura in cui vorremo mostrarci “ascoltatori” precoci, per aprire altri spazi di riconoscimento sociale del problema, oltre che per esigere risposte politiche, istituzionali e giudiziarie.

Le urgenze del presente

Se il campo di concentramento è «lo spazio che si apre quando lo stato di eccezione comincia a diventare la regola»²⁸ non è una coincidenza se nel mondo globalizzato, dove l’eccezione si ripresenta con sempre maggior frequenza come norma, assistiamo al riproporsi delle pratiche concentratarie come forma di violenza statale e sovranazionale. È il caso del campo di prigionia di Guantánamo – amministrato dagli Stati Uniti – e della rete di centri di detenzione clandestina gestiti dalla CIA e dai servizi segreti globali. Possiamo parlare di questi luoghi come di veri e propri campi di concentramento perché si tratta di spazi ai margini di qualsiasi tipo di diritto, in cui si pratica la *desaparición* forzata di migliaia di persone e dove i prigionieri sono sottoposti all’esercizio illimitato della tortura e a condizioni di vita alienanti in termini fisici e psichici, senza che nessuno risponda dell’incolumità fisica né della vita delle persone imprigionate.

Oggi come ieri, la pratica concentrataria è occultata da una coltre di “invisibilità”. La sua esistenza tende a essere disconosciuta o minimizzata, perché mette in discussione i presupposti della “democrazia globale”. Ecco perché la testimonianza è lo strumento privilegiato per accedere allo spazio celato e negato delle pratiche repressive del mondo attuale. È stato soprattutto grazie ai racconti dei superstiti di questi luoghi – come Khaled al-Masri, Mohammed al-Assad, Muhammad Bashmillah e altri – che si è venuto a sapere della loro esistenza e delle condizioni di detenzione che li caratterizzano. Sono testimonianze che rivelano la dislocazione di tali centri in diversi Paesi, l’esistenza di trasferimenti illegali dagli uni agli altri di detenuti sugli “aerei-prigione” della CIA e la partecipazione di agenti di

28 Id., *Stato di eccezione*, Torino, Einaudi 2003, p. 188.

diversi Stati europei a questo tipo di pratiche. Il documento *Off the record*²⁹ (“Senza tracce ufficiali”), pubblicato nel 2007 da Amnesty International, raccoglie una serie di testimonianze che provano l’esistenza dei centri di reclusione segreti – arrivando a identificarne tre –, così come la realtà della detenzione illegale e del maltrattamento di minori allo scopo di catturarne in seguito i genitori.

Grazie al materiale testimoniale, siamo inoltre riusciti ad avere informazioni in merito al trattamento riservato ai prigionieri all’interno di tali strutture, abbiamo potuto analizzarne le “tecnologie”, comprendendo meglio che genere di potere ci troviamo ad affrontare. Le testimonianze sottolineano la volontà politica degli apparati legali di ricorrere a pratiche da loro stessi definite illegali, come il sequestro e la tortura. Moazzam Begg racconta che «a Bagram e a Kandahar la tortura era un dato di fatto: la norma» e assicura di essere stato testimone dell’assassinio di prigionieri per mano della polizia militare statunitense.³⁰ Gli interrogatori “duri” cui si fa riferimento comprendono percosse con mani e bastoni, scariche elettriche, soffocamenti, stupri, bruciature di sigaretta, atti di intensità tale da essere costati la vita a diversi prigionieri.³¹ Insieme all’uso di queste torture “classiche”, si riferisce di altri generi di «maltrattamenti – come l’isolamento prolungato, la deprivatione da sonno o l’esposizione a temperature estreme – ai quali venivano sottoposte le persone recluse».³² Dai racconti dei sopravvissuti veniamo a sapere che una delle modalità punitive più diffuse di trattare i prigionieri è la costrizione all’isolamento totale, ottenuta attraverso l’impedimento di qualunque forma di comunicazione. Alcuni di loro hanno riferito di essere stati «detenuti nel più totale isolamento» all’interno di «una struttura progettata specificamente per la reclusione in condizioni di segregazione», senza finestre né luce naturale, dove «non hanno mai parlato con nessuno all’infuori di chi li interrogava». Persino le guardie «mantenevano il silenzio, erano vestite di nero dalla testa ai piedi e comunicavano a gesti». In questi luoghi, la radicale assenza di comunicazione viene addirittura indotta attraverso l’inibizione dei sensi mediante l’uso di paraorecchie, maschere, cappucci, guanti, così come di «altoparlanti in

29 Amnesty International, *Off the Record. U.S. Responsibility for Enforced Disappearances in the “War on Terror”*, 2007, AMR 51/093/2007.

30 Amnesty International, *Ask Amnesty Online Discussion Series. Lives Torn Apart*, 21/02/2006: www.amnestyusa.org/askamnesty/live/display.php?topic=51 (ultima consultazione: 11/08/2013).

31 P. Calveiro, *Violencias de Estado*, cit., p.146.

32 Amnesty International, *Informe 2011*, EDAI, Madrid 2011, p. 200.

grado di emettere un rumore bianco, un ronzio costante a bassa intensità».³³ Il fatto di tenere i prigionieri incappucciati ed esposti a questo genere di suoni o a musica a tutto volume e luci intermittenti come mezzo per interferire al tempo stesso su vista e udito, ha l'obiettivo di inibire i sensi del detenuto, isolandolo completamente e portandolo al disorientamento spaziale, alla confusione e all'alterazione psicologica. Un effetto analogo è prodotto dalla «continua deprivazione da sonno» cui vengono sottoposte le persone, come è successo a Binham Mohammed e a molti altri.³⁴

Tutto ciò rivela innanzitutto che vi sono spazi la cui esistenza viene negata nelle dichiarazioni ufficiali e, in secondo luogo, che tali spazi vengono impiegati come campi di punizione e di sperimentazione su soggetti anche solo «sospettati» di terrorismo (alcuni di loro, come Mohazzam Begg, sono poi stati dichiarati innocenti e rimessi in libertà dopo aver subito per anni tali trattamenti). Inoltre, ci fornisce una prova delle molteplici forme di disumanizzazione e umiliazione utilizzate dall'attuale politica di lotta al terrorismo e coperte dal silenzio complice della società internazionale che presuntamente «non sa». Getta una luce sull'esistenza di un universo concentrazionario globale e sul ricorso a tecnologie punitive vecchie e nuove. Ed è proprio qui che la testimonianza e la sua diffusione attraverso ogni mezzo nel mondo universitario e in tutti gli spazi di denuncia e di condanna sociale trovano la loro rilevanza etica, politica e accademica.

La *desaparición* forzata di responsabilità statale, la creazione di spazi di eccezionalità dove il diritto è sospeso, l'uso della tortura come mezzo per ottenere informazioni e annientare la persona, la traduzione illegale di prigionieri, sono tutte prove del ricorso a pratiche criminali da parte di un ordine sovranazionale gestito da agenzie istituzionali facenti capo alle grandi potenze di tutto il pianeta. Prove che, altrimenti detto, danno conto dello stretto vincolo tra pratiche legali e illegali nelle odierne strutture di potere. A sua volta, la creazione di un apparato repressivo basato sull'isolamento totale unito all'inibizione dei sensi è proprio di un tipo di potere fondato sul controllo e sulla possibile sospensione dei flussi di comunicazione che, sotto diverse forme, sta operando sull'intera società.

33 Amnesty International, *Estados Unidos de América. Las violaciones de la dignidad humana, del Estado de derecho y de la estrategia de seguridad nacional en las detenciones realizadas en el contexto de la «guerra contra el terror» socavan la seguridad*, 2004, AMR 51/061/2004.

34 Amnesty International Chile, *Informe revela que ex reo de Guantánamo fue encadenado privado de sueño y amenazado de desaparición*, 2010: [www.amnistia.cl/web/enterate/10 de febrero](http://www.amnistia.cl/web/enterate/10%20de%20febrero) (ultima consultazione: 11/08/2013).

Queste testimonianze trasmettono solo un segmento dell'universo concentrazionario che, pur nella sua parzialità, richiede di essere detto e reclama di essere ascoltato, perché è parte del mondo in cui tutti noi viviamo.

Susan Sontag afferma che le immagini sono cruciali per ricordare. È per questo motivo che certe foto di Guantánamo o le scene terribili di Abu Ghraib ci sono rimaste impresse nella memoria. D'altro canto, sottolinea Sontag, una «narrazione può farci capire»,³⁵ il che è ancora più importante. Ascoltare fino in fondo il racconto di tali atrocità è difficile: ci obbliga a fare i conti con la nostra impotenza, persino con un certo grado di complicità che, di fatto, ci tocca da vicino. Per questo tendiamo a rifiutarlo. A tale proposito, la stessa Sontag invita a discostarsi da qualunque «simpatia» per la vittima che ci possa tranquillizzare e allontanare dalle domande scomode riguardo le nostre responsabilità e il modo in cui «i nostri privilegi si collocano sulla carta geografica delle loro sofferenze».³⁶ In quanto narrazione, la testimonianza degli abusi del presente e delle ingiustizie attuali «semberebbe più efficace di un'immagine»³⁷ nel veicolare la loro comprensione, la loro denuncia e una possibile azione per contrastarli.

C'è un'enorme distanza fra la «simpatia» autoindulgente, che Sontag rifiuta in quanto anestetico della responsabilità, e l'apertura verso il dolore dell'Altro, il quale racchiude in sé «una petición de reconocimiento».³⁸ Se decidiamo di non rispondere a questa richiesta, inneschiamo un doppio atto di violenza, che unisce alla violenza iniziale il disconoscimento della stessa, perpetuandola. Al contrario, il riconoscimento di tale dolore rende possibile l'empatia con l'Altro, il che «no significa ponerse en el lugar del doliente sino al lado del doliente [...] permitir que el dolor del Otro me ocurra».³⁹ Riconoscere che «il nostro dolore è concepibile nell'Altro» e quello dell'Altro in noi, ci permette di dire: «Io soffro nell'Altro». Segnala Maya Aguiluz:

En tanto dolor de otro no puedo localizarlo como localizo el mío, en mi propio cuerpo, pero, en tanto ese dolor pudiera tenerlo yo, entonces el conocimiento del otro me marca; es algo que experimento aun cuando no esté presente [...]. El amor y el dolor formulan su principio activo (en el discurso sociológico-

35 S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Arnoldo Mondadori, Milano 2012, p. 86.

36 *Ivi*, p. 97.

37 *Ivi*, p. 118.

38 «Una richiesta di riconoscimento». M. Aguiluz, *Desclasificaciones sociológicas. Efectos del amor y el dolor*, in «Tramas», n. 36, 2012, p. 63.

39 «Non significa mettersi al posto di chi soffre, bensì al suo fianco [...] permettere che il dolore dell'Altro si dia in noi». F. Ortega, *Rehabitar la cotidianidad*, in V. Das, *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 2008, p. 62.

co y en el práctico) desde el poder de vinculación empática y su potencia para ampliar el mundo.⁴⁰

In quest'ottica, tale dolore incombe su di me, fa parte della mia umanità e io posso assumermene la responsabilità cercandovi una risposta.

De-normalizzare la violenza quotidiana

Il recupero del materiale testimoniale da parte delle scienze sociali permette anche di dare visibilità e dignità ai gruppi subalterni, il cui assoggettamento è normalizzato e le cui resistenze – spesso sotterranee, non esplicite eppure attive – tendono a rimanere sconosciute. Ci permette di scorgere le reti di potere e, al tempo stesso, le pratiche contro-egemoniche che agiscono in modo fattuale all'interno della società. In tal senso, fortifica e ci fortifica.

Recuperare le voci non sufficientemente ascoltate a livello sociale (quella delle donne, dei poveri, dei migranti, dei carcerati) risponde a una prima urgenza che è proprio quella di renderle udibili all'interno della nostra stessa riflessione, tesa a comprendere meglio la complessità sociale. Altrettanto importante, però, è che tali voci siano amplificate attraverso il “microfono” accademico, come un elementare principio di giustizia.

A tal proposito, il caso della popolazione carceraria è molto chiaro: come riconoscere l'articolarsi e l'intrecciarsi delle forme di illegalità che uniscono l'apparato istituzionale alle reti di potere esistenti fra i prigionieri senza ricorrere alla testimonianza? Racconta un ex detenuto:

[En la cárcel, había] más de un sistema jurídico: el oficial, que se encontraba en un código o reglamento [...]. Y el de nosotros, los internos. [Nosotros] tenemos nuestros propios reglamentos [...]. [Hay] varios tipos de reglas (las de la estancia, que 'se cumplen porque se cumplen', las del dormitorio, las de todo el reclusorio)... El Estado tiene en todo momento el poder de coaccionar a un ciudadano. Ahí [nosotros] también.⁴¹

40 «In quanto dolore dell'Altro, si tratta di un dolore che non posso localizzare come localizzo il mio, nel mio corpo, ma, per il fatto stesso che potrei essere io a provarlo, la conoscenza dell'Altro mi segna; è qualcosa che sperimento anche nel momento in cui non è presente [...]. L'amore e il dolore traggono il loro principio attivo (sul piano sociologico e su quello pratico) dal potere del vincolo empatico e dalla sua capacità di aprirsi al mondo». M. Aguiluz, *op. cit.*, p. 65.

41 «[In carcere] esisteva più di un sistema giuridico: quello ufficiale, fatto di codici e regolamenti [...], e il nostro, quello degli internati. [Noi] abbiamo un regolamento

Questo tipo di coercizione illegale, più che semplicemente tollerato, si integra con quello istituzionale, e serve sia alle istituzioni sia alle reti para-legali per attuare un doppio disciplinamento dei detenuti. Una volta in carcere «empiezas a aprender a negociar bajo el agua, cómo comprar la medicina, empiezas a comprar a las custodias»,⁴² in un vasto mercato legale e illegale, composto da una fitta rete di acquisti e tributi, che va dai prigionieri fino alle autorità.

È anche attraverso questi racconti che possiamo riconoscere i fenomeni di mercificazione e di annichilimento dell'essere umano che avvengono all'interno del meccanismo carcerario; quel sovraffollamento per cui «en una estancia que está diseñada para seis personas viven hasta setenta»⁴³ fra coloro che non possono pagarsi uno spazio migliore, in modo tale che anche la possibilità di riposare entra a far parte della rete del tributo para-legali. Prendiamo atto, così, delle diverse forme di violenza alle quali sono sottoposti i corpi di uomini e donne che si trovano reclusi, al fine di essere resi funzionali al mercato interno ed esterno o, semplicemente, trasformati in oggetti abbandonati alla loro sorte-morte. «Tú no existes aquí, no existes; menos como persona».⁴⁴

All'altro estremo della vita sociale, all'interno della quotidianità "normalizzata" dei rapporti familiari, la testimonianza ci permette di individuare relazioni di genere vincolate a strutture di controllo e dominio molto più complesse, dove si incrociano questioni di sesso, di generazione, di classe, di gestione delle risorse, dando luogo a fitte reti di potere e resistenza difficilmente riducibili a opposizioni binarie. Così, partendo da interviste realizzate a uomini e donne residenti nell'area urbana popolare di Città del Messico, si può constatare come la violenza tra generi si manifesti, sebbene con intensità diverse, in un'ampia gamma di combinazioni possibili: da uomo a uomo (dal padre verso il figlio); da uomo a donna (dal padre verso la figlia e la moglie o dai fratelli verso le sorelle); da donna a uomo (dalla madre verso il figlio, anche in età adulta, e dalla donna verso il proprio uomo); e da donna a donna (dalla madre verso la figlia, o tra

tutto nostro [...]. [Ci sono] vari tipi di regole: quelle del braccio (che 'si rispettano perché si devono rispettare'), quelle della cella, quelle di tutto il penitenziario... Lo Stato ha il potere di imporsi sui cittadini quando vuole. Lì dentro anche [noi]». Carlos in P. Calveiro, *Violencias de Estado*, cit., p. 263.

42 «Cominci a imparare come negoziare sottobanco, come procurarti medicine, come comprare le guardie». Beatriz in *ivi*, p. 268.

43 «In una cella pensata per sei persone ne vivono fino a settanta». Carlos in *ivi*, p. 265.

44 «Tu non esisti qui, non esisti. Men che meno come persona». Elena in *ivi*, p. 294.

donne per rivalità amorosa). Le madri non sembrano essere meno violente verso i figli rispetto ai loro coniugi: «Había que ver las jodas que mi mamá me metía»,⁴⁵ racconta una delle intervistate. E tuttavia quell'atto di violenza sembra trovare chissà quale legittimazione nell'adagio «pobrecita mi mamá»⁴⁶ ripetuto dall'intervistata come un ritornello. E non è un caso: anche attraverso questi racconti si può constatare il doppio ruolo delle donne come agenti di violenza e simultaneamente come vittime di altre violenze, spesso subite durante l'infanzia o poi, in età adulta, da parte del coniuge o di altre donne, come suocere e nuore. Si prende atto così di come il potere passi attraverso i corpi e vi si insinui per poi ridirigersi verso altri corpi, non necessariamente come semplice riproduzione.

Un altro risvolto sorprendente che la testimonianza rivela è come certe pratiche che associamo in modo quasi automatico alla sottomissione di genere – ad esempio la religiosità o il silenzio – possano avere una componente di resistenza per nulla irrilevante. Nei racconti delle donne compaiono silenzi obbligati, altri tesi a evitare confronti sconvenienti, altri ancora finalizzati alla dissimulazione (e che rientrano già nell'ordine della resistenza), ma ci sono anche i silenzi minacciosi dell'indifferenza, del timore, di chi 'abbandona' il gioco e, in questo senso, si rende irraggiungibile.

Qualcosa di simile avviene con la fede religiosa, che può agire come strumento di sottomissione o di liberazione. Se una visione religiosa rassegnata è sinonimo di subordinazione di genere, esiste anche un altro tipo di visione dove il "patto" con Dio dà forza e permette di affrontare qualunque ingiustizia. Tina, una donna maltrattata che è riuscita a fronteggiare il marito violento, la riassume così:

Dios me dio mucha fortaleza [...] me hizo fuerte [...]. Uno no va en contra de Dios, pero le pide: Dame la fuerza porque yo sola no lo puedo hacer [...]. Y ya la da la fuerza; Dios la da. Así sea grande, grande el problema, Dios da la fuerza.⁴⁷

E quando "Dio dà la forza", il debole diventa forte e il forte diviene insignificante.

45 «Dovevate vedere quante botte mi dava mia madre». Cristina in *ivi*, p. 68.

46 «Quella poveretta di mia madre». *Ivi*, p. 69.

47 «Dio mi ha dato tanta forza [...] mi ha reso forte [...]. Uno non si mette contro Dio, però può chiedergli: dammi la forza, perché da sola non ce la posso fare [...]. Ed ecco che Lui ti dà la forza. È Dio che te la dà. Anche se il problema è grande, Dio ci dà la forza». Tina in *ivi*, p. 214.

La qualità dialogica dell'intervista, l'atto di testimoniare su quanto è normalizzato e relegato (come nel caso delle prigioni) o sulle faccende quotidiane della famiglia, stimola il ricordo dei testimoni, riporta al presente esperienze dimenticate e rivela come significative e preziose azioni, idee e circostanze considerate "ordinarie", socialmente irrilevanti. Aiuta così gli attori sociali a costruire nuove sintesi del loro vissuto, a ridare dignità alla loro pratica e soprattutto a trasmetterla.

Chi parla e testimonia assegna un significato presente al vissuto, lo racconta nel momento e per il momento dell'enunciazione. E così, nel narrare, trasforma il vissuto in esperienza trasmissibile nel qui e nell'ora ai contemporanei, ai figli, ai nipoti, favorendo il passaggio intersociale e intergenerazionale. Permette al ricercatore di accedere a sua volta a qualcosa di molto più importante dell'informazione, di trovare significati inaspettati nelle pratiche e di interessare relazioni che appaiono tutt'altro che evidenti, o che risultano decisamente scomode, obbligando a riformulare e a mettere in dubbio costruzioni teoriche in apparenza molto solide.

L'apertura verso l'Altro

Afferma Alejandra Oberti: «La incorporación de voces, de una multiplicidad de voces, ilumina el pasado y el presente [...]. Tal vez el mayor desafío teórico metodológico esté en lograr que esa nueva narración sea polifónica».⁴⁸ Il suo appello a dare forma a racconti che includano la testimonianza e che recuperino così molte voci diverse potrebbe essere esteso al di là dell'interconnessione fra memoria e storia, per pensare alla costruzione di epistemologie non egemoniche, come quelle proposte da Boaventura de Sousa Santos sotto la denominazione di "epistemologie del Sud".⁴⁹ L'idea principale su cui si fonda tale proposta è quella di risignificare antichi concetti sviliti (come quello di democrazia) e, soprattutto di introdurre di nuovi, di provenienza non eurocentrica, la cui matrice si fonda sulle pratiche e le resistenze dei gruppi sociali subalterni. Queste epistemologie rimandano a esperienze di socialità e di organizzazione antiche, che tuttavia trovano espressioni innovative e si associano a pratiche politiche emancipatrici di grande attualità.

48 «L'inclusione di voci, di una molteplicità di voci, illumina il passato e il presente [...]. Forse la più grande sfida metodologica risiede nel fare in modo che questa nuova narrazione sia polifonica». Oberti, *op. cit.*, p. 62.

49 B. de Sousa Santos, *Refundación del Estado en América Latina*, Universidad de los Andes, México 2010.

Nel caso specifico dell'America Latina, tali epistemologie presentano aspetti che provengono dal patrimonio preispanico e dalle sue ibridazioni con elementi coloniali, e che sono in contrasto con le visioni eurocentriche predominanti in ambito accademico.

Un esempio per tutti è la nozione di "territorio" propria delle popolazioni native, che non è circoscritta alla delimitazione di una superficie, ma abbraccia tanto gli elementi naturali come quelli sociali. Indica «l'appartenenza, il rapporto che abbiamo sempre avuto con la comunità, l'ambiente circostante, il bosco, l'acqua, un modo di relazionarsi, di convivere, sì, ma nel territorio, nel luogo», spiega un *comunero* purépecha.⁵⁰ In questo contesto, la persona è pensata nella comunità così come la comunità è pensata nella natura, come elementi in continuità, tra loro distinti ma non contrapposti; si è sempre dentro a, all'interno di, parte di qualcosa. La testimonianza ci consente di apprezzare tali elementi e li pone in evidenza attraverso l'enunciazione, sempre plurale, che rimanda alla collettività ("noi", "il gruppo di *comuneros*", "la gente", "le persone", "le signore", "i giovani", "gli anziani"). Anche in situazioni difficili e rischiose, i racconti esulano dal protagonismo personale: prendere decisioni e agire sono atti di carattere collettivo che avvengono attraverso sistemi assembleari e partono ogni volta da una domanda ricorrente, sempre aperta e plurale: «Che cosa facciamo?». In queste comunità la persona non scompare, ma si sente parte di qualcosa di più grande. L'azione si fonda e si motiva nell'appartenenza alla collettività, che infonde il valore e il significato.

Alla luce di quanto detto, così come la persona è inseparabile dalla comunità, l'identità è inseparabile dal territorio, all'interno del quale la natura non è vissuta come patrimonio collettivo né come proprietà, ma come parte costitutiva dell'unità sociale.

La democrazia, per contro, è un concetto che queste comunità fanno proprio e rivestono di significati nuovi, soprattutto attraverso forme di partecipazione diretta non partitica, perché «la democrazia non è dei partiti, è del popolo». Si recupera così il fondamento democratico all'interno di società dove la rappresentatività dei partiti politici è assai carente. Si cerca di costruire una democrazia assembleare per designare le proprie autorità con una forte orizzontalità: «Tutti sono alla pari, tutti hanno voce e voto, tutti decidono». Al tempo stesso, però, si amplia l'idea di democrazia, integrandovi la preoccupazione ecologista come sua parte costitutiva: «Siamo

50 Questa e le seguenti citazioni provengono dalle interviste ai *comuneros* della municipalità autonoma di Cherán K'eri (Stato di Michoacán, Messico nord-occidentale) realizzate fra gennaio e marzo del 2013.

noi, i popoli indigeni, ad aver difeso più di tutti la natura, perché noi siamo i più vicini alla democrazia».

Territorio e democrazia sono solo due esempi: di una categoria propria il primo, di una categoria adottata e riformulata il secondo. Entrambe le categorie sono il risultato di un lunghissimo processo di applicazione, di adattamento e di riformulazione. “Riscattare”, “ricordare”, “ricostruire”, “risignificare”, “ridare dignità”: parole ricorrenti che non pretendono di trasportare qualcosa di intatto dal passato ma di fare ricorso a pratiche che sono sempre esistite e che sono andate via via modificandosi e talora perdendosi, e che adesso, alla luce delle necessità attuali, vengono ricostruite e recuperate.

Attraverso le loro forme di organizzazione, azione e rappresentazione, i popoli indigeni propongono altri modi di sperimentazione politica, sociale ed ecologica: non restano congelati nel passato e non rispondono a una visione “retrò”, ma recuperano e riformulano certe pratiche organizzative, partecipative e di sicurezza comunitaria, “codici millenari” e locali che possono però offrire alternative per affrontare problemi attuali di carattere più generale. Di fatto, i concetti di “comunità” e di “territorio”, per prenderne in considerazione solo due, ci invitano a ripensare quelli di “individuo”, “cultura” e “natura”. Allo stesso modo le pratiche che si è riusciti a recuperare e a sostenere in contesti di forte esclusione, evidenziano la potenza del “locale”, così come il “localismo” di ciò che si pensa universale.

Dare spazio alla conoscenza di questo Altro a partire dalla sua stessa narrazione apre la possibilità a scambi, comunicazioni e “traduzioni” fra diverse cosmovisioni, che si rivelano significative per la pratica sociale e politica di tutti. Non si tratta di pensare le esperienze di ciascuna cultura come complete in sé e per sé o come non trasferibili, ma di pensare a quanto le une possono insegnare alle altre su piani equivalenti; e in special modo a ciò che le culture emarginate possono mostrare a quelle egemoniche. Si tratta di

aprender otros conocimientos sin olvidar los propios [...], [porque] todas las prácticas de relaciones entre seres humanos, así como entre los seres humanos y la naturaleza, implican más de una forma de conocimiento y, por ello, de ignorancia.⁵¹

51 «Apprendere altre conoscenze senza dimenticare le proprie [...], [perché] tutte le pratiche di relazione fra gli esseri umani, come quelle fra esseri umani e natura, implicano più di un modo di conoscenza e, per questo stesso motivo, di ignoranza». B. de Sousa Santos, *op. cit.*, p. 51.

Vale a dire che tutte le culture sono “incomplete”: hanno la capacità di illuminare e hanno inevitabilmente punti ciechi. In questo senso, le sfide, gli avvertimenti, i prestiti che derivano da questi dialoghi e le eventuali traduzioni da una cultura all’altra possono arricchire le rispettive pratiche del presente.

In sintesi, fra le molte potenzialità che la testimonianza riserva, vale la pena di sottolineare che essa ci permette di uscire dall’enunciazione in prima persona per dare spazio ad voci altre, diverse, con le quali dialoghiamo nel nostro discorrere. Questo spostamento, però, non muove solo dall’io individuale verso uno più collettivo, ma implica anche uno spostamento dall’io “in cattedra” a un altro più inclusivo: quello del soggetto della sofferenza, della resistenza e dell’azione, il testimone.

Questa apertura muove da una presa di coscienza fondamentale: la limitatezza dei nostri saperi. Si ricorre alla parola dell’Altro perché lui sa cose che noi non sappiamo. Il suo vissuto e la sua esperienza sono pregni di un sapere che è rilevante per noi e dal quale possiamo apprendere.

Detto in altre parole, l’ascolto aperto ed empatico dell’Altro ci offre la possibilità preziosa di sentire insieme a lui sia l’amore che il dolore, che fa di noi degli esseri umani amplificando la nostra stessa umanità.

Bibliografia

- AGAMBEN G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, Homo sacer*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- AGUILUZ M., *Desclasificaciones sociológicas. Efectos del amor y el dolor*, in «Tramas», n. 36, 2012.
- AMNESTY INTERNATIONAL, *Ask Amnesty Online Discussion Series. Lives Torn Apart*, 21/02/2006: www.amnestyusa.org/askamnesty/live/display.php?topic=51 (ultima consultazione: 11/08/2013).
- , *Estados Unidos de América. Las violaciones de la dignidad humana, del Estado de derecho y de la estrategia de seguridad nacional en las detenciones realizadas en el contexto de la «guerra contra el terror» socavan la seguridad*, 2004, AMR 51/061/2004.
- , *Informe 2011*, EDAI, Madrid 2011.
- , *Off the Record. U.S. Responsibility for Enforced Disappearances in the “War on Terror”*, 2007, AMR 51/093/2007.
- AMNESTY INTERNATIONAL CHILE, *Informe revela que ex reo de Guantánamo fue encadenado, privado de sueño y amenazado de desaparición*, 2010: www.amnistia.cl/web/enterate/10 de febrero (ultima consultazione: 11/08/2013).
- CALVEIRO P., *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires 1998.
- , *Familia y poder*, Libros de la Araucaria, Buenos Aires 1995.
- , *Violencias de Estado, Siglo XXI*, Buenos Aires 2012.
- CARNOVALE V., LORENZ F., PITTALUGA R. (a cura di), *Historia, memoria y fuentes orales*, Cedinci-Memoria Abierta, Buenos Aires 2006.
- DE SOUSA SANTOS B., *Refundación del Estado en América Latina*, Universidad de los Andes, México 2010.
- LEVI P., *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 2005.
- , *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2003.
- LEYDESORFF S., *El Estado dentro del Estado*, in A. Oberti, R. Pittaluga, *Memorias en montaje*, El cielo por asalto, Buenos Aires 2006.
- OBERTI A., *Contarse a sí mismas*, in A. Oberti, R. Pittaluga, *Memorias en montaje*, El cielo por asalto, Buenos Aires 2006.
- ORTEGA F., *Rehabitar la cotidianidad*, in V. Das, *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 2008.
- RICOEUR P., *L'enigma del passato*, in id., *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 3-45, ed. or. *La marque du passé*, in «Revue du métaphysique et de morale», n. 1, 1998, pp. 7-32.
- SONTAG S., *Davanti al dolore degli altri*, Arnoldo Mondadori, Milano 2012.



EDDA FABBRI*

LA LETTERATURA È TESTIMONIANZA

Nel gennaio 2013, Casa de las Américas mi ha chiamato a far parte della giuria del premio per la categoria “Letteratura di testimonianza”.¹ Qualche anno prima, nel 2007, l’istituto aveva omaggiato me con lo stesso premio per il mio libro *Oblivion*.

Oggi posso affermare di aver scritto quel libro un po’ come Monsieur Jourdain aveva scoperto di parlare in prosa, cioè senza sapere bene che cosa stavo facendo. Sapevo, naturalmente, che in quelle pagine stavo rendendo la mia testimonianza. Non sapevo però che quella scrittura, nata dall’urgenza, ma non dimentica di sé stessa né ignara delle proprie necessità, sarebbe entrata a far parte di un corpus dalle origini, se non recenti, nemmeno poi tanto lontane, com’è quello della letteratura di testimonianza.

In questo stesso volume sul *testimonio*, Rosa Maria Grillo spiega molto chiaramente le origini del genere – debitrice del legame con quel prolifico laboratorio che Casa de las Américas e il suo Premio rappresentano –, ne illustra la storia e il prolifico presente. Leggere questo e altri lavori che riflettono sul genere testimoniale, insieme a tanta letteratura di testimonianza, mi ha permesso di prendere le distanze dallo stato di innocenza a partire dal quale avevo scritto. Il mio ruolo di giurato, poi, mi ha consentito di ragionare sul tema e di guardarlo da una certa distanza.

Stiamo parlando di letteratura di testimonianza, ed è fondamentale prestare attenzione a questi due termini. Direi, anzi, che dobbiamo prestare attenzione soprattutto al primo. E non perché uno sia meno importante dell’altro, ma perché spesso l’impatto con la verità della testimonianza può farci perdere di vista quel primo sostantivo. Non si tratta qui di stabilire cosa sia più rilevante, se la testimonianza di una verità che ci commuove, ci fa indignare o suscita il nostro rispetto, oppure le parole che servono a esprimerla. Non

* Scrittrice uruguayana

1 Si tratta del Premio Testimonio, che Casa de Las Américas introdusse tra i riconoscimenti a partire dall’edizione del 1970. Cfr. in proposito il contributo di R.M. Grillo contenuto in questo stesso volume. [N.d.C.]



c'è, a mio avviso, opposizione fra i due termini. C'è di più: direi che una verità tanto imponente come quella legata alle situazioni-limite che spesso stanno alla base della testimonianza, non solo è in grado di evocare o sottace-re avvenimenti, di ricordare o dimenticare sofferenze, ma è anche capace di sollevare sempre interrogativi del tipo: quale concatenazione di fattori hanno permesso il verificarsi di un certo evento? come hanno reagito le persone, tutte le persone che vi erano coinvolte? quali sono state le responsabilità? e le conseguenze? E anche domande di altro tipo: che cosa raccontare di tutto ciò? per chi e perché? ha senso farlo? Tutte, o almeno alcune, di queste domande, e di certo molte altre ancora, forse più scomode e di più difficile risposta, occupano, se non la mente, per così dire l'anima di chi rende la testimonianza. E quando così tante (e difficili, e sensibili) questioni toccano un essere umano che cerca di trasformarle in parole, è la scrittura letteraria quella più preparata, quella che più strumenti ha da destinare a tale scopo.

Senza dubbio anche il reportage giornalistico, il saggio o il testo storico possono avvicinarsi molto alla testimonianza e sono in grado di mostrare gli stessi fatti a cui essa fa riferimento. È quindi venuto il momento di distinguere due termini che a mio parere rimandano a due diversi tipi di testo. Chiamo semplicemente "testimonianza" il racconto che uno o più individui fanno dei fatti di cui sono stati protagonisti, e che sono importanti per una società nel suo insieme, in quanto ne mostrano aspetti che, una volta noti, arricchiscono l'idea che la società ha di sé.

La scrittura letteraria, dal canto suo, offre la sua impalcatura, la sua base oscillante – mai ferma, come il mare – allo scopo di *non dire*, di scongiurare l'inaccettabile. Credo fermamente nel non detto della letteratura. È grazie alla sua esistenza che possiamo restare legati alla vita, accettarla. Esso traspone in parole cose che non sappiamo e che quindi ci colgono alla sprovvista, cose che risuonano al di là delle spiegazioni – perché le precedono o le seguono –, i moventi ultimi, le domande estreme, per le quali non abbiamo risposta, ma che è importante chiamare per nome. Forse sta proprio qui, a mio modo di vedere, il valore della letteratura di testimonianza: nella sua capacità di avvicinarci alle grandi domande che queste vicende, tanto difficili da considerare umane ma che di fatto tali sono, pongono alla nostra coscienza. Domande a cui non solo è difficile dare risposta, ma che molte volte sono anche difficili da formulare, dal momento che la loro risposta implica, analizza, mette in discussione sia le vittime che i carnefici, protagonisti attivi e passivi. Il solo formularle, queste domande, mina il campo del già detto, di ciò che è già stato accettato.

Se è vero che c'è sempre una sorta di impossibilità nella scrittura, e che, come si è sostenuto, è l'impossibilità a rendere necessaria questa scrittura,

allora il testo letterario mostra la sua fertilità più per ciò apre che non per ciò chiude. La scrittura non risolve, non cura, non sa. Obbliga e basta. La stessa impossibilità che la muove è ciò che le permette di esistere. Ne amplifica, rapidi o lenti, i significati. E questo noi leggiamo.

Far parte della giuria di un premio come questo è stato un compito fecondo. Ho già parlato dell'impatto con la verità della testimonianza; voglio soffermarmi ora sull'impatto con la verità della letteratura di testimonianza. Non sono due impatti identici, né due identiche verità. Nel primo caso parliamo di fatti, dell'antica *res latina*, che pesa e che molte volte gronda sangue. L'impatto del testo letterario dipende anche dal peso: il peso della sua esplosione nel corpo del lettore. Su quest'ultimo pesano le idee, le verità colpiscono come interrogativi; «spade come labbra», ha detto qualcuno.²

Mi soffermerò brevemente sull'opera della selezione del 2013 a cui la giuria di Casa de las Américas, all'unanimità, ha assegnato il primo premio.

La sombra del tío, dell'argentino Nicolás Doljanin,³ è un articolato racconto delle esperienze vissute da un attivista politico di filiazione peronista che, esiliato dall'Argentina post-Cámpora, si ritrova a viaggiare fra Messico e Salvador, Paesi in cui gli Stati Uniti stavano applicando la linea politica dettata dai documenti di Santa Fe⁴ al fine di consolidare il proprio controllo sulla regione. Nico, protagonista e narratore, «testigo de las horas de otro»,⁵ come si definisce, è un giornalista che racconta l'esperienza dei guerriglieri salvadoregni, insieme ai quali vive e di cui condivide la sorte. A volte, in qualità di giornalista, lo fa in prima persona; altre volte prende le distanze, ricorrendo alla terza: «No quería recordar heridas, de eso no le caben dudas. Él deseaba deseos no escritos, eso que uno se prohíbe incluso nombrar, cuidadoso de que no se le evaporen».⁶ La lettura è difficile, all'inizio. Le voci si confondono e ci confondono. Nelle prime pagine si legge: «Impostura es la primera palabra de ese entonces, y la segunda es en

2 Cfr. V. Aleixandre, *Le opere. Spade come labbra, La distruzione o amore, Poesie della consumazione*, Utet, Torino 1991. [N.d.C.]

3 N. Doljanin, *La sombra del tío*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana 2013.

4 Documenti della CIA, stilati nella città di Santa Fe (Nuovo Messico) tra il 1980 e il 1986 dinanzi al timore di una diffusione dell'ideologia comunista nella regione centroamericana, che furono alla base del rafforzamento della politica di dominio statunitense in America Latina in quegli anni. [N.d.C.]

5 «Testimone delle ore altrui».

6 «Non voleva ricordare le ferite, questo è certo. Desiderava desideri non scritti, cose che uno si proibisce persino di nominare, stando attento a non lasciarle evaporare».

realidad la primera: espanto». ⁷ Nascosto nell'imbroglio, il racconto nasce e cresce. Più avanti, Nico sembra farsi da parte per lasciare spazio a un altro protagonista, plurale e anonimo. «La memoria era un hecho explosivo de los humildes», ⁸ scrive. I contadini che interpellano i guerriglieri con lo sguardo, che si uniscono a loro o li rifuggono, scrutano nel testo, dove batte «el corazón de una masa puesta a hacer historia». ⁹ Una storia di cui il libro di Dojanin interroga il racconto.

Il testo testimoniale è esposto alla vista. Come l'appostamento del guerrigliero, è esso stesso un luogo di osservazione e di allerta, di solitudine e di veglia: proprio come un appostamento notturno, offre «la paradoja de ser a la vez un lugar de máxima exposición pública y el de mayor intimidad», ¹⁰ nel quale «podemos sentirnos, por una vez, enteramente humanos y libres». ¹¹ Rendendo testimonianza di una sofferenza, la scrittura si erge come una sfida.

Riporto di seguito parte dell'intervento, intitolato *Fabular un país, testimoniar una literatura*, ¹² da me tenuto in occasione della conferenza organizzata presso Casa de las Américas, che ha visto la partecipazione dell'argentino Juan Carlos Volnovich e del cubano Félix Julio Alfonso.

Se mi trovo qui è perché sono stata protagonista di certi eventi e, soprattutto, perché ho potuto scrivere di alcuni di essi. O, per meglio dire: perché ho potuto scrivere di ciò che questi eventi, anni dopo, mi hanno suggerito. Perché ho scritto un libro.

Ho passato molto tempo in carcere, ma non sono venuta a parlare di questo, non vi preoccupate. Parlerò degli sguardi che volgiamo ai fatti e, per quanto possibile, di come li mettiamo per iscritto.

A volte ho desiderato di poter guardare il passato con gli occhi dello storico. Il suo sguardo mi ricorda quello del Superman di quando ero bambi-

7 «“Imbroglio” è la prima parola di quel tempo, e la seconda è in verità la prima: “paura”».

8 «La memoria era un fatto esplosivo degli umili».

9 «Il cuore di una massa costretta a fare la storia».

10 «Il paradosso di essere al tempo stesso un luogo di massima esposizione pubblica e di grandissima intimità».

11 «Possiamo sentirci, per una volta, interamente umani e liberi».

12 Cfr. E. Fabbri, *Fabular un país, testimoniar una literatura*, in «La ventana», 31/01/2013: <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2013/01/30/fabular-un-pais-testimoniar-una-literatura/> (ultima consultazione: 20/01/2016). [N.d.C.]

na, capace di vedere attraverso le pareti. In questo caso la parete è il tempo che ci separa da quello che è accaduto, che lo maschera, lo trasforma. Non so, in tutta sincerità, se gli storici possano davvero vedere attraverso quella parete. Non credo. Magari riescono a comporre un'immagine migliore, altrettanto sfocata ma comunque più ampia. Per questo, a volte, vorrei poter guardare con i loro occhi. Ma non ci riesco, e il motivo è molto semplice: non ho studiato come loro, non ho fatto ricerca.

Perciò dico, in tutta tranquillità, che parlo a partire dalla mia soggettività, l'unico luogo da cui posso farlo. Questa tranquillità, questa libertà, implica ovviamente una dose altrettanto grande di responsabilità. So di non essere legata da compromessi con nessuna disciplina, di non essere obbligata a quel rigore con cui ogni scienza va affrontata. Tuttavia, ho comunque un obbligo: non con la verità oggettiva, ammesso che esista, ma con la mia. Solo se riesco a guardare me stessa con una certa dose di verità, tutta quella che sono in grado di sopportare, altre persone potranno ascoltare il mio discorso, potranno crederci.

Quello in cui viviamo non è il paese delle favole. È il luogo impervio che ci è toccato in sorte o che abbiamo scelto: l'Uruguay, Cuba, il Brasile, questa America.

E per di più scriviamo: ecco dove comincia la favola, quella che ci accompagna dalle profondità del tempo. Abbiamo sempre scritto, abbiamo sempre accettato quell'antico incanto: raccontare, ascoltare i racconti, scrivere e leggere, fidarsi. La favola è menzogna: questo prima o poi lo capiamo, ma non importa. Ci fidiamo, perché sappiamo che la favola parla, che la favola dice. Sempre. E che a volte bisogna aspettare il finale per essere colpiti o salvati dalla sua verità, e altre volte chiudere gli occhi e credere per sentirla meglio.

Che non ci accusino di essere fuggiaschi: lo siamo. Scriviamo, fra le altre cose, per fuggire dai confini che ci tengono prigionieri: dalla nostra condizione sociale o di genere, dal posto che ognuno di noi occupa in questa umana costruzione, la società, tanto labile e tanto simile a noi.

Scriviamo, ripeto, per fuggire: gettiamo in mare il nostro messaggio, il nostro SOS, un grido, un sussurro, che cerca di dirci e che sempre ci dice.

Fin qui ho parlato al plurale. Un gesto di una certa superbia ma, potrei dire, anche di umiltà: potrei dire che, per un qualche motivo, ho sentito il bisogno di cercare riparo sotto la prima persona plurale. Chi scrive è in qualche modo indifeso, o parte da questa condizione. Se non è indifeso, è incompleto, o qualcos'altro che comincia con questo prefisso: "in-".

E se ho cercato riparo sotto quel plurale, il più esteso, quello che include tutti noi che scriviamo su un foglio di carta o su uno schermo perché

qualcuno ci legga, sono costretta adesso a concentrarmi su un ambito più ristretto, che include tutti quelli che fanno questa cosa chiamata “letteratura di testimonianza”.

Se tutta la letteratura è testimonianza – e non posso pensare diversamente –, testimonianza di un mondo, di un sistema di idee o di una sola idea, testimonianza della vita di un individuo, di ventiquattr’ore oppure di un istante di questa vita (quello che precede la morte o qualunque altro); se la letteratura, anche quando affabula e inventa, è sempre testimonianza, allora io domando: dove sta la differenza? Perché la chiamiamo “letteratura di testimonianza”?

Si potrebbe pensare che sia per via della volontà, del desiderio, più o meno cosciente nello scrittore, di riferire un’esperienza che è sua e insieme certamente collettiva, inevitabilmente collettiva. Più che di “desiderio”, credo sarebbe meglio parlare di “necessità”. C’è una differenza grande fra questi due termini. Voglio pensare che la letteratura nasca, dentro l’individuo, in una zona che lui stesso quasi non conosce, una zona che non è vuota ma che anzi, al contrario, è troppo piena. È la zona della sua testimonianza: è lì che, anche se a sua insaputa e in altri caratteri (un alfabeto quasi indecifrabile, sconosciuto), sta scritto tutto. Perché mi soffermo su questo? Perché non posso fare a meno di pensare che lì si trova la verità, o per meglio dire *una* verità, che è in grado di costruire una letteratura.

Ho trovato, dunque, un’altra parola chiave per pensare – che permette a me di pensare – il tema che ci coinvolge. Ho parlato di “necessità”, di una necessità profonda. E ora aggiungo “verità”: un termine così ampio che, adoperandolo, corro il rischio di non dire niente. Non è questo che voglio. Quando cerco o riconosco una verità in un testo, mio o di altri, non mi riferisco alla corrispondenza tra ciò che quel testo propone e i fatti – o una parte di essi – che appartengono alla realtà. Di questo genere di corrispondenza abbondano altri tipi di testi di cui qui non ci occupiamo. Chiamo “verità” un altro legame: quello che lo scrittore scopre, a volte suo malgrado, a volte senza volerlo, fra quel mondo oscuro, il mondo della sua testimonianza, e la realtà che abitiamo. Questo legame è unico: solo lui lo vede e, che gli piaccia oppure no, può metterlo per iscritto. Non intendo, con ciò, affermare che lo scrittore ha vissuto o vive una realtà speciale: niente di tutto questo. Vive, viviamo, le stesse cose che vivono gli altri. Soltanto, quando lui – noi – riusciamo a tradurre (perché di questo si tratta) quei caratteri oscuri che ci assillano in parole, riusciamo, come altri artigiani, a costruire un ponte. Non per salvare qualcuno, ma per salvare noi stessi. Credo che non abbiamo nulla da spiegare, noi. C’è un unico compito

e, parafrasando Onetti, aggiungo: quello che c'è sempre stato.¹³ Cercare la propria verità, vale a dire la piaga, vale a dire l'errore, e scriverla. Parliamo perché non possiamo dire, ha spiegato qualcuno, perciò scriviamo.

Gli avvenimenti a cui la scrittura di testimonianza si accosta possono trovarsi lontani o vicini nel tempo, ma fa lo stesso. Nel momento in cui li scriviamo, sono già distanti. Qualcosa di molto fragile li custodisce. La memoria: è lei che li seleziona, li colora, li mette in risalto o li sfuma. Qualcosa di molto solido e di implacabile non li lascia dormire. La memoria: li ascolta, ha bisogno di loro.

Testimoniamo sempre, anche senza volerlo, anche quando neghiamo o tacciamo. Anzi, a volte credo che in quelle circostanze lo facciamo ancor di più. C'è chi pensa che le cose visibili non possano essere dette. Mi spiego meglio: parlando del potere delle immagini, a cui oggi si dà tanta importanza, il filosofo uruguayano Sandino Núñez diceva che, secondo Kant, «ciò che si vede, ciò che appare, esclude ogni possibilità di dicibilità, di interpretazione o di pensiero». Quando scrive questa frase che ora mi coinvolge, Sandino si riferisce all'immagine. Io prendo in prestito questa sua idea per accostarla a un tipo di scrittura molto esplicita che, proprio perché cerca di esserlo, non lascia spazio al pensiero, se ne svuota. Mi serve per ribadire quanto sia importante, nel testo, ciò che non avevamo parole per esprimere perché non sapevamo che cosa fosse, ciò che abbiamo scoperto solo nel momento in cui lo abbiamo nominato, e che la scrittura ci ha rivelato.

La parola "testimonianza" è antica. Juan Carlos Volnovich ce ne ha appena spiegato l'origine dicendo che nell'antichità, ancor prima che l'uomo cominciasse a dimostrare la veridicità delle sue parole poggiando la mano sui libri sacri, lo faceva mettendosi la mano sui testicoli.

Immagino quell'uomo, schiacciato dall'imperativo: dire la verità o morire. Se non lo faceva, l'ira di Jahvè sarebbe calata su di lui, implacabile.

Se quell'uomo tremava, se era obbligato a contenere il suo tremito, non è perché credeva di essere una vittima, ma perché sapeva di essere un testimone. Era quello il ruolo che i suoi consimili gli attribuivano, e lui lo accettava. Quell'uomo, che ora immagino, ha reso la sua testimonianza parziale. Ha detto ciò che poteva, niente di più. E gli altri, non per colpa dell'implacabile Jahvè, ma per la sua voce, per quel tremito, gli hanno creduto.

13 «Hay sólo un camino, el que hubo siempre». Cfr. J.C. Onetti, *Onetti, alias Periquito el Aguador*, in «Marcha», n. 11, Montevideo 01/09/1939. [N.d.T.]

Bibliografia

DOLJANIN N., *La sombra del tío*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana 2013.

FABBRI E., *Fabular un país, testimoniar una literatura*, in «La ventana», 31/01/2013: <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2013/01/30/fabular-un-pais-testimoniar-una-literatura/> (ultima consultazione: 20/01/2016).

ROSA MARIA GRILLO*

TESTIMONIANZE AL FEMMINILE
A CASA DE LAS AMÉRICAS

Hay, como siempre en mí, la emoción del impulso que me dice que allá está mi lugar ahora. Porque mis ojos se han hecho para ver las cosas extraordinarias. Y mi maquinita para contarlas.¹

(Pablo de la Torriente Brau, *Carta a Raúl Roa*)

Perdóname por haberte ayudado a comprender que no estás hecha sólo de palabras.²

(Roque Dalton, *Arte poética 1974*)

Da sempre l'uomo ha voluto lasciare testimonianza di un *hic et nunc* che ha marcato la sua vita e/o la vita del suo gruppo, dai graffiti al diario di viaggio a memorie, cronache ecc. Condizioni inerenti a questa modalità di *scrittura* sembrano essere la partecipazione/presenza del soggetto e la sua volontà di comunicare, quindi non consideriamo “letteratura testimoniale” memorie, diari intimi, carteggi ecc. scritti senza la prospettiva della pubblicazione, e neanche resoconti e ricostruzioni operate da terzi non direttamente coinvolti, a meno che non partecipino come interpreti e trascrittori della parola altrui. Un terzo elemento, però, sembra coagulare le scritture testimoniali a noi contemporanee: la controinformazione. Testimoniare “contro” qualcosa, dare voce alla subalternità, cercare verità nascoste e divulgarle, lanciare una sfida allo *status quo*, anche quando non è esplicita l'intenzione politica: «Escribí este libro [...] para que actuara [...] investigué y relaté estos hechos para darlos a conocer [...] para que inspirasen

* Università degli Studi di Salerno

1 «C'è, come sempre in me, l'emozione dell'impulso che mi dice che là è il mio luogo adesso. Perché i miei occhi sono stati fatti per vedere le cose straordinarie. E la mia macchina da scrivere per raccontarle».

2 «Perdonami per averti aiutato a capire che non sei fatta di sole parole».

espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse»,³ scrisse Rodolfo Walsh nel prologo alla prima edizione di *Operación Masacre* (1957), che lo convertì nel padre riconosciuto del *testimonio* latinoamericano. E a Rodolfo Walsh e Roque Dalton, entrambi uccisi in conseguenza delle loro scomode testimonianze, si riferisce Víctor Casaus quando afferma che «las vidas de los autores guardaron esa coherencia con la obra que hemos encontrado, también, como rasgo definidor de este género literario»⁴ e che è «un género literario acentuadamente contemporáneo, que se caracteriza por su capacidad de operar sobre los hechos inmediatos, propiciando una eficaz comunicación con sus interlocutores»: ⁵ sempre «el testimonio nos reclama una reacción». ⁶ Dunque, non Cortés che scrive le sue *Relaciones* ma Bernal Díaz del Castillo che corregge quello che è già Storia perché scritta dal Gran Capitán; non la tragedia e l'epica ma la parodia, la farsa e la commedia che raccontano un'altra Storia; non la saggistica o la letteratura per iniziati, aurea e distaccata, ma la vicinanza del cantastorie che vede, registra e trasmette coinvolgendo attori, sé stesso e pubblico in un meccanismo, spesso tragico, di trasmissione e amplificazione. Per quanto riguarda la forma, poi, condizione ineludibile è che sia una costruzione e/o riscrittura narrativa coerente, sia se operata da un "gestore" esterno che dallo stesso testimone. E se ormai concordiamo tutti con Franco Moretti circa il protagonismo della geografia nella scrittura/lettura dell'opera, quasi un *ius loci* dal quale è impossibile prescindere – scindere il testo dal suo luogo –, nel caso che ci occupa esso è straordinariamente valido, tanto da poter parlare quasi di sottogeneri connotati dal luogo "testimoniato", che indirettamente rinvia a situazioni e attori diversificati: avremo allora *testi-*

-
- 3 «Ho scritto questo libro [...] perché agisse [...] ho indagato e raccontato questi fatti perché fossero noti [...] perché infondessero terrore, perché possano non ripetersi mai più». Il passo, tratto dal prologo alla prima edizione di *Operación Masacre* (Sigla, Buenos Aires 1957, p. 9), non risulta presente in nessuna delle due edizioni italiane disponibili, basate entrambe sulla traduzione di E. Rolla (*Operazione Massacro*, a cura di A. Morino, Sellerio, Palermo 2002, e *Operazione Massacro*, a cura di A. Leogrande, La nuova frontiera, Roma 2011). [N.d.C.]
- 4 «Le vite degli autori hanno conservato quella coerenza con l'opera che abbiamo, tra l'altro, riscontrato come tratto identificativo di questo genere letterario». V. Casaus, *Defensa del testimonio*, José Martí, La Habana 2010, p. 62.
- 5 «Un genere letterario spiccatamente contemporaneo, che si distingue per la capacità di operare sui fatti immediati, favorendo un'efficace comunicazione con i suoi interlocutori». *Ivi*, p. 58.
- 6 «La testimonianza esige sempre una nostra reazione». J. Beverley, *Subalternidad y testimonio*, in «Nueva sociedad», n. 138, 2012, p. 104.

monios dal carcere, dalla guerra, dalla periferia o dal campo, con precise connotazioni ideologiche, politiche, sociali, etniche ecc.

Alla luce di questa ipotesi di lavoro si può spiegare la nascita e proliferazione della scrittura testimoniale nella seconda metà del Novecento, quando la crisi della Modernità e delle sue certezze etnocentriche hanno messo in moto movimenti decolonizzatori e sovvertitori del sistema binario che vedeva l'uomo bianco europeo alfabetizzato al di sopra del e in opposizione al suo contrario non uomo / non bianco / non europeo / non alfabetizzato:

Por un lado, los movimientos de liberación que recorren el continente durante el último medio siglo movilizan una serie de fuerzas que impulsan el cambio social o resisten el autoritarismo produciendo a nivel literario formas representativas de la lucha popular que reavivan modalidades tales como la crónica, el diario, la biografía, generan las formas enmascaradas del discurso producido bajo censura, etc. Por otro lado, minorías sexuales, ideológicas o raciales penetran a su vez los modelos institucionalizados de representación literaria, incorporando perspectivas y modalidades expresivas que dan lugar a un discurso transgresivo e innovador que desafía las formas canónicas y muchos de los supuestos ideológicos de la novela burguesa, romántica o realista.⁷

Il genere testimoniale moderno sarebbe quindi strettamente correlato all'“emergere” di soggetti marginali grazie ai processi di decolonizzazione e ad alcuni accadimenti epocali “straordinari” – impensabili, incredibili, fuori da ogni logica – resi credibili precisamente dalle testimonianze dei sopravvissuti: Primo Levi è l'indiscusso, tragico capostipite della letteratura dai *lager*, dai *gulag*, dai *calabozos*... Questi due processi individuano immediatamente i due campi d'azione privilegiati del testimoniare: la te-

7 «Da un lato, i movimenti di liberazione che durante l'ultimo mezzo secolo percorrono il continente mettono in moto una serie di forze che incoraggiano il cambiamento sociale o si oppongono all'autoritarismo, producendo, a livello letterario, forme di rappresentazione della lotta popolare che rinnovano modalità quali la cronaca, il diario, la biografia ecc. e danno vita a forme di comunicazione camuffata per sfuggire alla censura. Dall'altro lato, minoranze sessuali, ideologiche o razziali penetrano a loro volta i modelli istituzionalizzati di rappresentazione letteraria, introducendo prospettive e modalità espressive che mettono in questione le forme canoniche e molti dei presupposti ideologici propri del romanzo borghese, romantico o realista, e danno origine a un discorso trasgressivo e innovatore». M. Moraña, *Documentalismo y ficción. Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX*, in id., *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la Modernidad*, Ediciones eXcultura, Caracas 1997, p. 117.

stimonianza etnica – l'appartenenza a un'etnia "in estinzione" – e quella politica – l'opposizione a un regime totalitario.

In questo ambito l'America Latina – l'altro Occidente, un continente neo-latino "in via di sviluppo", periferia dell'Europa opulenta e sviluppata – si è proposta come patria del genere *testimonio* in cui la voce della "diversità" – nel contesto della Modernità leggi: subalternità – è andata emergendo per correggere, affiancarsi o sovrapporsi alla voce dominante, alla Storia ufficiale. La risposta delle popolazioni indigene alle continue espropriazioni, ai genocidi, alle guerre "silenziose" assenti nei manuali di storia e il ritorno alle democrazie dopo le decadi infami delle dittature del Cono Sur hanno aperto la strada a una massa di testimonianze che sottraggono al silenzio grandi fette di storia.

Se il fenomeno inizia sommestamente negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, si afferma con vigore negli anni Settanta, ed è questa "storia" che cercheremo di scrivere. Una menzione speciale la merita Pablo de la Torrente Brau, cubano a lungo incarcerato ed esiliato dalle dittature di Machado e Batista, morto nella guerra civile spagnola, che ha scritto opere testimoniali *ante litteram* con una forte coscienza del loro significato e della loro funzione: la più significativa è *Presidio Modelo*, pubblicata postuma solo negli anni Sessanta, in cui elabora un'analisi minuziosa della situazione nel carcere della Isla de Pinos partendo da tredici suoi articoli (*La isla de los 500 asesinatos*) pubblicati nel giornale «Ahora» e poi riorganizzati in un discorso unitario, in cui le sue esperienze di recluso si intrecciano con le testimonianze di altri detenuti politici raccolte tra il 1931 e il 1933. È questa senz'altro una modalità interessante di testimonianza mista, autoreferenziale e giornalistica nel contempo, in cui l'autore è sia soggetto testimoniante che giornalista/narratore.⁸

Anche per quel che riguarda la letteratura testimoniale di tipo etnografico, possiamo andare indietro nel tempo fino ad arrivare a *Juan Pérez Jolote* (1948) del messicano Ricardo Pozas – su una comunità *chamula* – e alla *Biografía de un cimarrón* (1966) del cubano Miguel Barnet: in entrambi è basilare la presenza di un giornalista/etnografo che raccoglie il testimone di chi non sarebbe in grado di *scrivere* ma sì è in grado di raccontare ciò

8 Interessanti per il nostro discorso sono anche le sue *cartas cruzadas* con molti intellettuali cubani, lettere che avevano sempre una funzione pubblica («Mis cartas son las actas oficiales de mi pensamiento», Lettera a R. Roa del 15 gennaio 1936, in V. Casaus, *op. cit.*, p. 355) e di cui conservava gelosamente una copia precisamente per poterle un giorno pubblicare. Agli anni Trenta cubani Ana Cairo fa risalire la nascita del *testimonio* (*La revolución del 30 en la narrativa y el testimonio cubano*, Letras Cubanas, La Habana 1993).

che ha vissuto in prima persona, una testimonianza che, grazie all'intervento di un "artista-gestor" – che si presenta come "autore" – passa dall'oralità alla scrittura diventando storia collettiva. È ciò che Barnet definisce *novela-testimonio* riferendosi precisamente alla sua opera del '66:

La esclavitud, la cimarronería, la Guerra de Independencia, estaban perfectamente deslindadas en su vida y a la vez formaban su todo espiritual. Esteban [Montejo], pues, era un modelo ideal porque reunía dos condiciones necesarias para la novela-testimonio: era un personaje representativo de una clase, de un pensamiento, y había vivido momentos únicos en la historia de Cuba que marcaban la psicología de todo un conglomerado humano.⁹

Per quel che riguarda la letteratura testimoniale politica, che si riallaccia a Pablo de la Torriente Brau, il "pezzo forte" è senz'altro *Operación Masacre*¹⁰ di Rodolfo Walsh, che fissa le coordinate ed esplora – in questa e nelle due opere successive, *El caso Sotánowsky* (1958) e *¿Quién mató a Rosendo?* (1968) – le immense risorse del nascente connubio tra lavoro giornalistico e scrittura letteraria.¹¹ Il personaggio Walsh compare sporadicamente, come nell'incipit *romanzesco* di *Operación Masacre*: un fantasma – "el fusilado que vive" – gli si presenta mentre beve tranquillamente una birra al bar, gli racconta la sua vita e l'incredibile storia della sua sopravvivenza, imponendogli in qualche modo di trasmettere quella testimonianza e di cercare la verità su quell'episodio. Al lavoro del giornalista di raccogliere testimonianze

9 «La schiavitù, la fuga, la Guerra di Indipendenza erano perfettamente definite nella sua vita e formavano, allo stesso tempo, un tutto spirituale. Esteban [Montejo] era, pertanto, un modello ideale, perché riuniva due condizioni necessarie per la *novela-testimonio* [romanzo-testimoniaza]: era un personaggio rappresentativo di una classe, di un pensiero, e aveva vissuto momenti unici della storia di Cuba, che segnarono la psicologia di un'intera massa umana». M. Barnet, *La fuente viva*, Letras Cubanas, La Habana 1998, p. 32.

10 Tradizionalmente il primato del nuovo genere del giornalismo letterario o romanzo-inchiesta viene aggiudicato a Truman Capote per il suo *A sangue freddo* (*In cold blood*, 1966), uscito a puntate sul «New Yorker». Ma in America Latina abbiamo ancora un altro precedente, nel 1875, con la pubblicazione del libro *El crimen de Aguacatal* scritto da Francisco de Paula Muñoz, che racconta «el crimen que sucedió la noche del 2 de diciembre de 1873, en las afueras de Medellín, por el camino que conducía a Envigado, en una casa de campesinos: mataron a hachazos a seis personas de una misma familia» (J.J. Hoyos Naranjo, *El reportaje en Colombia: una mirada hacia nosotros mismos*, 2006, in *Literatura de urgencia*: <http://literaturadeurgencia.blogspot.it/> (ultima consultazione: 28/04/2013).

11 Cfr. il mio *Romanzo-inchiesta, tra giornalismo e letteratura*, in E. Falivene, M. Cariello, C. Saggiomo, P. Viviani, S. Obad (a cura di), *Itinerari di culture*, Loffredo, Napoli 2011, pp. 109-22.

e ricordi si aggiunge il lavoro investigativo di scoprire mandanti, killer, e anche le vittime della retata che si concluse con le fucilazioni nella discarica di José León Suárez nel 1956: 5 morti e 7 sopravvissuti, di cui Walsh ricostruisce la vita e il lento e fatale procedere verso la tragedia. Come tutto il lavoro giornalistico, è un work in progress: prima gli articoli pubblicati nei giornali «Revolución Nacional», «Propósitos» e «Mayoría», poi la costruzione romanzesca, continuamente rivista e aggiornata in ben 4 edizioni in cui si modificano le appendici e gli epiloghi, fino al 1972. Calzante al testo di Walsh è la definizione della “non fiction novel” o “romanzo-inchiesta” come «un reportage giornalistico scritto come fosse un romanzo».¹²

Precedente come impostazione, ma successivo per data di pubblicazione, è *Miguel Mármol* (1972) del salvadoregno Roque Dalton, un'altra incredibile testimonianza di un *fusilado que vive*, ricostruzione dell'insurrezione avvenuta in El Salvador nel 1932 attraverso le interviste che Dalton fece a Mármol a Praga nel 1966. Vita avventurosa quella di Mármol, tra incarceramenti e fughe tra Salvador, Guatemala e Cuba, ma sicuramente l'evento che più attrasse l'attenzione e la curiosità di Dalton fu l'episodio della sua fucilazione, da cui “miracolosamente” si salvò: «Del relato de su fusilamiento comenzaron a surgir interrogantes acerca de personajes, situaciones, antecedentes y resultantes».¹³ Un'altra *novela-testimonio*, quindi, costruita attraverso un lungo e sofferto processo di indagine e scrittura durato 6 anni, in cui ancora una volta è fondamentale la relazione empatica tra “gestore” e informatore:

No soy el testigo frío e imparcial de un testimonio que hay que ubicar en un mundo de compartimientos estancos, de casillas clasificatorias. Soy un militante revolucionario inmerso en la historia que Mármol nos ha comenzado a narrar y comparto en absoluto la pasión vital del narrador por llevar esa historia en su fase actual al cauce de las masas populares.¹⁴

Al di là, riteniamo, di onanistici esercizi classificatori – “new journalism” di Tom Wolfe, “non-fiction novel” di Truman Capote, “giornalismo narra-

12 A. Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 10.

13 «Dal racconto della sua fucilazione cominciarono a emergere interrogativi riguardanti personaggi, situazioni, antefatti e risultanti». R. Dalton, “Introducción”, in id., *Miguel Mármol*, EDUCA, San José 1972, p. 28.

14 «Non sono il testimone freddo e imparziale che rende una testimonianza da collocare in un mondo fatto di compartimenti stagni, di caselle classificatorie. Sono un rivoluzionario militante immerso nella storia che Mármol ha cominciato a raccontarci, e condivido in pieno la passione vitale del narratore di condurre questa storia fino alla fase attuale, all'alveo delle masse popolari». *Ivi*, p. 32.

tivo”, “letteratura testimoniale” o “documentaria” –, possiamo considerare questa letteratura semi-referenziale un *continuum*, senza fratture oggettivamente individuabili, tra l’articolo giornalistico e la scrittura autobiografica da un lato e la fiction basata su un fatto reale dall’altro: nel mezzo, un magma di testi su cui lettori e critici esercitano inutilmente le proprie capacità tassonomiche, giacché si tratta di una famiglia testuale che oppone, come afferma Víctor Casaus, «resistencia a la clasificación»,¹⁵ il che è certo e, direi, intrinseco alla sua natura, giacché nasce sul campo, in momenti di emergenza, ed è la situazione contingente che detta le sue leggi.

Se non possiamo fissare griglie e definizioni univoche, sì possiamo affermare che la riflessione critica sul *testimonio* nacque a Cuba, all’interno della grande fucina creativa e critica che fu, sin dall’esordio (1960), il Premio Literario Casa de las Américas:¹⁶ nel 1970 nacque, direi per necessità, il Premio Testimonio, per dare un “padre” a una letteratura “senza famiglia” che stava emergendo, sconvolgendo canoni e categorie, oltre che le stesse sezioni del Premio. Infatti, nella sezione “Ensayo” avevano avuto una menzione *Manuela la mexicana* di Aída García Alonso nel 1968 e *Las venas abiertas de América Latina* di Eduardo Galeano nel 1969: meritavano entrambi un premio, ma quale? Non erano saggi, perché troppo “di parte”, troppo narrativi, troppo coinvolgenti, né naturalmente “romanzi” o “racconti”... La soluzione lasciò tutti insoddisfatti e, affinché la cosa non si ripetesse, alle già numerose sezioni ormai istituzionalizzate si aggiunse il Premio Testimonio, con una giuria d’eccezione – Rodolfo Walsh, Ricardo Pozas e Raúl Roa – e poche parole di “raccomandazione” ai giurati, stilate da Manuel Galich: «La forma queda a discreción del autor, pero la calidad literaria también es indispensable».¹⁷ Ed è ciò che fa dire a Edda Fabbri, membro della giuria 2013, che il *testimonio* è «una obra de literatura testimonial, que no significa lo mismo que un testimonio, una obra literaria

15 V. Casaus, *op. cit.*, p. 54.

16 Il 28 aprile del 1959 Haydée Santamaría fondò la Casa de las Américas e nel ’60 si bandì il primo Concurso Literario Hispanoamericano (divenuto nel 1964 “Latinoamericano”), la cui giuria era costituita, tra gli altri, da Asturias, Carpentier, Nicolás Guillén e un giovanissimo Carlos Fuentes.

17 «La forma rimane a discrezione dell’autore, ma la qualità letteraria è indispensabile». A.M. Ramb, *Premio Casa de las Américas, 50 años de luz*, in «La revista del CCC», n. 7, 2009: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/130/> (ultima consultazione: 03/03/2013). Cfr. anche il dossier di Jorge Fornet *El Testimonio y la Casa*, in «Casa de las Américas», n. 200, 1995, pp. 118-25. Nel 1999 e nel 2004 sono stati pubblicati due libri con rendiconti e bilanci dei primi 45 anni del Premio, il primo con parole introduttive di Roberto Fernández Retamar, il secondo di Inés Casañas e Jorge Fornet.

en la cual, partiendo de la experiencia o las experiencias de una o muchas personas en un lugar y tiempo determinados, se logra construir un mundo, una propuesta, una verdad que el autor tiene para decir. Y si no una verdad, al menos una pregunta». ¹⁸ Ancora più radicale è quando afferma che il suo *Oblivion*, Premio Testimonio Casa de las Américas 2007, «es invención, pero [...] eso no significa que las cosas concretas que cuento sean inventadas. Los episodios y hasta los nombres de las personas son reales. Invención es el libro, que es un artefacto, una creación. Creo que por eso fue premiado por la Casa de las Américas». ¹⁹

Pur riconoscendo l'impossibilità di definire e catalogare univocamente queste opere, alla luce dei circa 20 testi premiati o segnalati al Premio Testimonio Casa de las Américas dal 1970 a oggi – presi come campionario significativo della produzione continentale, anche se, non ce lo nascondiamo, sono marcati politicamente – possiamo individuare quattro tipologie, ²⁰ esemplificandole in quattro delle opere vincitrici:

- 1) raccolta di testimonianze da parte di un giornalista, spesso pubblicate su giornali e riviste, poi “montate” ²¹ in un testo giornalistico organico ma lasciando la parola ai testimoni (María Esther Gilio, *La guerrilla tupamara*, 1970); ²²
- 2) raccolta di testimonianze, di prove, di indagini, interviste o reportages da parte di un giornalista, spesso pubblicate su giornali e riviste, e poi

18 «Un'opera di letteratura testimoniale, che non è lo stesso che una testimonianza, un'opera letteraria dove, a partire dalle esperienze di una o più persone in un luogo e in un'epoca determinati, si riesce a ricostruire un mondo, una proposta, una verità che l'autore ha da dire. E, se non una verità, quantomeno una domanda». E. Fabbri, *La memoria es un derecho, el olvido una capacidad*, intervista di H.H. Hormilla in «La Jiribilla», n. 613, 02/02/2013: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/3272/la-memoria-es-un-derecho-el-olvido-una-capacida> (ultima consultazione: 03/08/2013).

19 «È invenzione, ma [...] ciò non significa che le cose concrete che racconto siano inventate. Gli episodi narrati e perfino i nomi delle persone sono reali. L'invenzione è il libro, che è un manufatto, una creazione. Per questo, io credo, è stato premiato da Casa de las Américas». *Ibid.*

20 Naturalmente altre suddivisioni sono possibili, come quelle tra “testimonios inmediatos y mediatos”, tra “testimonios noticiero y etnográfico” ecc. (cfr. I. Tedesco, *Urdimbre estética, social e ideológica del indigenismo en América Latina*, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Caracas 2004, pp. 365-6).

21 Una caratteristica di questa tipologia è precisamente il montaggio di materiali di diversa provenienza: oltre alla giustapposizione delle diverse testimonianze, spesso si intercalano articoli di giornali, foto, disegni, documenti vari.

22 M.E. Gilio, *La guerrilla tupamara*, Casa de las Américas, La Habana 1970.

“smontate” e “rimontate” in un testo narrativo (Eduardo Galeano, *Días y noches de amor y de guerra*, 1978);²³

- 3) racconto etnografico di un individuo raccolto, registrato e riscritto da un giornalista/etnologo, che può sfociare nella *novela-testimonio* (E. Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, 1983);²⁴
- 4) racconto, memorie, cronache, diari, “lettere aperte” scritti direttamente da chi sta vivendo o è sopravvissuto a situazioni estreme e ne vuole dare testimonianza (E. Fabbri, *Oblivion*, 2007).²⁵

Rimarrebbero fuori da questa elencazione, ai due estremi, da un lato diari, lettere, appunti, scritti senza volontà di pubblicazione, e dall’altro la *autoficción*,²⁶ genere di ultimissima generazione, ulteriore elaborazione “creativa” da parte dell’intellettuale/testimone.

Non è una *autoficción* il sopraccitato *Días y noches de amor y de guerra* di Eduardo Galeano, anche se vi va molto vicino. Racconti tersi, poetici, avvincenti, a volte *microrrelatos* (“El viento en la cara del peregrino”, p. 8),²⁷ altre volte articolati e complessi (“Crónica de Gran Tierra”, pp. 99-106),²⁸ ma tutti tragicamente testimoniali degli orrori dell’America Latina degli anni Settanta («Todo lo que aquí se cuenta, ocurrió. El autor lo escribe tal cual lo guardó su memoria. Algunos nombres, pocos, han sido cambiados», p. 6),²⁹ vissuti in prima persona da Galeano o ascoltati da voci attendibili. La memoria («La memoria guardará lo que valga la pena. La memoria sabe de mí más que yo, y ella no pierde lo que merece ser salvado», p. 8)³⁰ e il montaggio e la scrittura creativi hanno compiuto il miracolo, offrendoci una Storia dell’America Latina – Uruguay, Argentina, Guatemala... – degli anni Sessanta che

23 E. Galeano, *Días y noches de amor y de guerra*, Era, Barcelona 2000, tr. it. M. Trambaioli, *Giorni e notti d’amore e di guerra*, Sperling & Kupfer, Milano 1998.

24 E. Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Siglo XXI, México 1988, tr. it. di A. Lethen, *Mi chiamo Rigoberta Menchú*, Giunti, Firenze 1991³.

25 E. Fabbri, *Oblivion*, Ediciones del Caballo perdido, Montevideo 2008, tr. it. di S. Mucci, *Oblivion*, a cura di R.M. Grillo, Oèdipus, Salerno 2012.

26 Cfr. il mio *La autoficción de Mauricio Rosencof*, in «Letterature d’America», n. 143, 2013, pp. 5-36.

27 “Il vento sul volto del pellegrino”. E. Galeano, *op. cit.*, p. 1.

28 “Cronaca di Gran Tierra”, *ivi*, pp. 196-209.

29 «Tutto ciò che qui si racconta è accaduto. L’autore lo scrive tal quale lo ha conservato nella sua memoria. Alcuni nomi, pochi, sono stati modificati». *Ivi*, p. V.

30 «La memoria sa di me più di quanto ne sappia io; e lei non perde ciò che merita di essere salvato». *Ivi*, p. 2.

anticipa il superbo *Memorias del fuego*, nel cui “Umbral” leggiamo una dichiarazione di poetica testimoniale:

Ignoro a qué género literario pertenece esta voz de voces. *Memoria del fuego* no es una antología, [...] pero no sé si es novela o ensayo o poesía épica o testimonio o crónica o... [...] No creo en las fronteras que, según los aduaneros de la literatura, separan a los géneros.

Yo no quise escribir una obra objetiva. Ni quise ni podría. Nada tiene de neutral este relato de la historia. Incapaz de distancia, tomo partido: lo confieso y no me arrepiento. Sin embargo, cada fragmento de este vasto mosaico se apoya sobre una sólida base documental. Cuanto aquí cuento, ha ocurrido; aunque yo lo cuento a mi modo y manera.³¹

Días y noches de amor y de guerra non ha l’andatura “poliziesca” dei romanzi-verità o romanzi-inchiesta di Walsh – la stessa natura discontinua e frammentaria del racconto lo impedirebbe –, né la concentrazione su un luogo e un tempo specifici su cui il giornalista raccoglie testimonianze per darne un’immagine a tutto tondo e in profondità: è, al contrario, un affresco dilatato nel tempo e nello spazio, la testimonianza e la denuncia di un clima e di una condizione generalizzate in quel tempo e quello spazio, con denunce di specifici orrori e misfatti narrati creativamente.

Per le altre tipologie ci è sembrato suggestivo e pertinente analizzare i tre testi vincitori scritti da donne³², che quindi hanno in comune anche un discorso di “genere”, seppur non dominante.

31 «Ignoro a quale genere letterario appartenga questa voce di voci. *Memoria del fuego* non è un’antologia, [...] ma non so se sia romanzo o saggio o poesia epica o testimonianza o cronaca o... [...] Non credo nelle frontiere che, secondo i doganieri della letteratura, separano i generi. Non ho voluto scrivere un’opera obiettiva. Non ho voluto né ci riuscirei. Questa narrazione della storia non ha nulla di neutrale. Incapace di prendere le distanze, prendo partito: lo confesso e non mi pente. Tuttavia ogni frammento di questo vasto mosaico poggia su una solida base documentale. Ciò che qui racconto è accaduto; anche se lo racconto a modo mio». E. Galeano, *Los Nacimientos, Memorias del fuego*, vol. I, Siglo XXI, Madrid 1991, p. 12, tr. it. di M.A. Peccianti, *Le origini, Memoria del fuoco*, vol. I, Sansoni, Firenze 1989, p. V-VI.

32 In realtà le donne vincitrici sono state quattro, una ex aequo nel 1978: Galeano con *Días y noches de amor y de guerra* per la “altura literaria poco frecuente” e *El que debe vivir* di Marta Rojas (Cuba) per il “valor histórico y político” (è la ricostruzione – con documenti scritti e testimonianze orali – dei precedenti e dei preparativi dell’assalto alla caserma Moncada nel 1953). Menzioni e *recomendaciones* sono state assegnate ad altre donne: nel 1973 a Filomena Grieco e Carlos Rovira per *14 de abril de 1972* (Uruguay), nel 1987 a Charlotte Baltodano Egner per *Entre el fuego y la sombra* (Nicaragua), nel 1997 a Daisy Rubiera Castillo

Nel 1970 il neonato Premio Testimonio si trovò a dover scegliere tra due opere ugualmente degne e ugualmente di attualità, e per di più appartenenti alla stessa tipologia: raccolta di testimonianze da parte di un giornalista poi “montate” in un testo organico ma lasciando la parola ai testimoniati. Tra *Girón en la memoria* del cubano Víctor Casaus e *La guerrilla tupamara* dell’uruguaiana María Esther Gilio il Premio andò alla seconda, ma «ambos temas eran impactantes y formaban parte de la epopeya emancipadora latinoamericana que se vivía por esos tiempos, eran textos literariamente impecables y, sobre todo, los dos resultaban muestras de altísimos quilates de una forma de escritura que se abría paso por aquellos años bajo el nombre genérico de testimonio». ³³ Entrambe partono da avvenimenti recenti e impattanti (l’invasione di Playa Girón da parte degli Stati Uniti e le eclatanti azioni dei *tupamaros*) raccontati giustapponendo la prima persona dei diversi informatori in un quadro in continuo movimento.

L’uruguaiana María Esther Gilio fu giornalista, scrittrice, biografa e avvocata, attiva e conosciuta in Argentina e Brasile (dove visse in esilio) ma anche in Messico, Spagna, Francia, Italia, Cile e Venezuela. Come in questo caso, spesso ha utilizzato interviste e reportages («Marcha», «Brecha», «Revista Plural», «Tiempo Argentino», «Crisis», «La Opinión», «El País», «La Nación», «Clarín», «Página/12» ecc.) per “armare” libri di ampio respiro, dalle biografie di Onetti e José Mujica a libri-*testimonio* o libri-interviste imprescindibili (Borges, Troilo, psicanalisti, *tangueros* ecc.).

I risvolti di copertina de *La guerrilla tupamara* contengono le dichiarazioni della Giuria del Premio che, visto anche il peso specifico dei tre membri, suonano come una guida e una dichiarazione di principio: delle 20 opere presentate solo 10 hanno «las características no siempre bien definidas del nuevo género [es decir] son verdaderos testimonios y tienen

per *Reyita, sencillamente* (Cuba) e nel 2009 a Patricia Miriam Borensztein per *Hay que saberse alguna poesía de memoria. Testimonios de una mujer argentina* (Argentina). Nel 1977 fu presentato un altro testo fondamentale, ma fuori concorso perché già in corso di stampa in Messico: *Si me permiten hablar* di Domitila Barrios e Moena Viezzer (cfr. L. Campuzano, *Testimonios de mujeres subalternas latinoamericanas*, in «Unión», n. 34, 1999, pp. 42-51). Su *Reyita, sencillamente*, cfr. I. Bajini, *La isla de las mujeres*, in «Unión», La Habana, 2013, pp. 107-19.

33 «Entrambi i temi erano scioccanti e facevano parte dell’epopea emancipatrice latinoamericana in corso in quegli anni; erano entrambi testi impeccabili dal punto di vista letterario e, soprattutto, ambedue dimostravano le altissime vette raggiunte da una forma di scrittura che in quegli anni si stava facendo strada sotto la denominazione generica di *testimonio*». P.P. Rodríguez, “Prólogo”, in V. Casaus, *Girón en la memoria*, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana 2012, p. 7.

la extensión mínima requerida».³⁴ Delle 10 ammesse, 8 sono di altissima qualità, il che ha obbligato la giuria a «sopesar minuciosamente los méritos literarios, la actualidad del tema y la trascendencia política y social de los trabajos».³⁵ A questi requisiti risponde pienamente l'opera di Giglio, che «documenta de forma directa, en forma vigorosa y dramática, las luchas y los ideales del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros».³⁶

Non è di secondaria importanza, naturalmente, l'aver indicato come primo requisito “los méritos literarios” perché, come sottolineeranno diversi giurati negli anni seguenti, si tratta sempre di “literatura testimonial” e non di puro “testimonio”. La cura nella costruzione del libro e l'eleganza della scrittura sono indiscutibili, così come l'attualità del tema (ricostruisce le fasi e raccoglie le testimonianze sull'occupazione armata di Pando, che senz'altro ha segnato un apice e una svolta per quanto riguarda la tattica e la visibilità del MLN-T) e la “trascendencia política y social” che la comparsa del MLN-T sulla scena uruguayana ha significato nell'intero assetto ideologico-politico continentale proponendosi come una possibile internazionalizzazione della rivoluzione cubana. L'incipit della “Introducción” è lapidario: «Uruguay se aproxima cada vez más al conjunto de las naciones latinoamericanas. Esta aproximación se produce a través de la convulsión política y social y de la violencia».³⁷ L'eco di Mario Benedetti (tra i fondatori della Casa de las Américas e del Premio) e del suo *El país con la cola de paja* (1968) è evidente nella indicazione di un Uruguay “finalmente” latinoamericano, che non sta più *de espaldas* al continente: questa metamorfosi da «un pasado de estabilidad política y de excepcional prosperidad económica»³⁸ (p. 13) alla crisi attuale e alla diversificazione della risposta, non più solo politica e sindacale, degli uruguayani, è narrata in una “Introducción” essenziale e chiara. Seguono capitoli dedicati a diversi luoghi e temi, tutti articolati con scarse indicazioni sui luoghi e le persone intervistate, e poi spezzoni di interviste, con dialoghi veloci ed eloquenti e un altrettanto rapido ed eloquente commento dell'intervi-

34 «Le caratteristiche non sempre ben definite del nuovo genere [, vale a dire,] sono testimonianze autentiche e hanno l'estensione minima richiesta».

35 «Soppesare scrupolosamente i meriti letterari, l'attualità dei temi e il peso politico e sociale delle opere».

36 «Documenta in modo diretto, in maniera vigorosa e drammatica, le lotte e gli ideali del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros».

37 «L'Uruguay si avvicina ogni volta di più all'insieme delle nazioni latinoamericane. Un avvicinamento che si verifica attraverso gli sconvolgimenti politici e sociali della violenza».

38 «Un passato di eccezionale stabilità politica e prosperità economica».

statrice: *Signos del deterioro* (1965-1970) include interviste effettuate tra anziani, ospiti di manicomi, ospedali psichiatrici, orfanotrofi ecc. e racconta una lenta ma inesorabile decadenza; in *Uruguay, país de emigrantes* la metamorfosi è ancora più evidente, giacché da paese di immigranti si è trasformato in paese di emigranti, con lunghe code per avere il passaporto e per imbarcarsi verso la *otra orilla*: anche qui un sottile filo unisce Gilio a Benedetti, questa volta anticipandolo, giacché il crescendo dei settori implicati nell'emigrazione anticipa il grottesco racconto *Sobre el éxodo* che enumera chi, solo pochi anni dopo, sarà obbligato all'esilio, quando motivi politici si aggiungeranno a quelli economici; leggendo le interviste di *Sí, la historia tendrá que contar con los pobres de América, con los explotados y vilipendiados, que han empezado a escribir ellos mismos, para siempre, su historia* (1968-1970), «cualquiera que conozca bien al pueblo del Uruguay puede saber a qué momento de su historia pertenecen [las entrevistas] sin necesidad de ver las fechas»³⁹ (p. 75): «la larga huelga que los obreros de la carne llevaron a cabo»,⁴⁰ l'assalto alla Financiera Monty e al Casino San Rafael (pp. 124-125), gli studenti uccisi nell'agosto del 1968, il sequestro di Ulysses Pereira Reverbel da parte dei *tupamaros*. La ricezione popolare di questi atti viene esemplificata nelle risposte alla domanda mirata: «¿Qué son para usted los tupamaros?».⁴¹ Con *Hemos dicho basta...* (pp. 131-167) arriviamo a una *mininovela-testimonio*, cioè un racconto articolato, costruito intorno all'*Operativo Pando* con varie tecniche intrecciate: non mancano le interviste, ma ci sono anche ricordi, impressioni, ricostruzioni "oggettive", testimonianze contrapposte, dialoghi tra i quadri dirigenti che sembrano carpi di nascosto ma che poi si rivelano costruzioni narrative con incursioni nei pensieri e nelle vite private dei dialoganti, con prevalenza di un *yo* narrativo anonimo ma "di peso" (p. 146), resoconti e deposizioni dei soldati del commissariato, aneddoti comici (p. 154) ecc. Come in un crescendo ben orchestrato, possiamo toccare con mano la radicalizzazione della situazione uruguayiana fino a una delle prime denunce di torture e violenze, con l'inevitabile meditazione sul ricordare/dimenticare: «[Contar] me desasosiega, me intranquiliza recordar... [...] Lo siento como algo muy real, pero que quisiera olvidar. Me resisto a admitir que todos

39 «Chiunque conosca bene il popolo uruguayiano è in grado di capire a quale momento della sua storia appartengono [le interviste] senza che sia necessario vedere scritte le date».

40 «Il lungo sciopero che realizzarono gli operai dell'industria conserviera delle carni».

41 «Che cosa sono per lei i *tupamaros*?».

esos hechos ocurrieron, que forman parte de mi vida»⁴² (pp. 234-235). Non sono possibili conclusioni: solo l'intuizione di una discesa agli inferi e di una lotta senza quartiere, come lascia trapelare l'ultimo testimone, reduce da una serie di torture fisiche e psicologiche...

Non ci sono dubbi sulla correttezza di questa assegnazione e sulla tipologia del *testimonio*: il giornalista/intervistatore si limita a costruire la "cornice" e a "montare" le voci degli informatori; si impadronisce di poteri più ampi solo nel capitolo centrale, quel *Hemos dicho basta...* che, ricostruendo e mettendo in scena l'occupazione di Pando, tende alla tipologia del racconto letterario o del romanzo-inchiesta.

Un'altra tipologia è quella costituita da *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* di Elizabeth Burgos/Rigoberta Menchú,⁴³ che segna una rottura nella letteratura e nell'immaginario latinoamericani: un'india, sopravvissuta a un genocidio, vittima di molteplici emarginazioni – donna, indigena, contadina, agrafa e non ispanofona – partecipa attivamente ad azioni di protesta e, grazie alla mediazione di una giornalista/antropologa venezuelana, conquista voce e visibilità con la sua autobiografia in cui denuncia atrocità mai assurte agli onori della cronaca. Nel 1992 riceve il Premio Nobel per la Pace. Come in *Juan Pérez Jolote e Biografía de un cimarrón*, una vita individuale, già di per sé pregna di significato, diventa simbolo di un intero gruppo umano grazie anche all'impalcatura narrativa costruita dal "gestore" che inserisce quella vita in un contesto più ampio, individuandone coordinate e relazioni, ma in questo caso obbedendo alle esigenze del testimone:

Me llamo Rigoberta Menchú. Tengo veintitrés años. Quisiera dar este testimonio vivo que no he aprendido en un libro y que tampoco he aprendido sola ya que todo esto lo he aprendido con mi pueblo y es algo que yo quisiera enfocar. Me cuesta mucho recordarme toda una vida que he vivido, pues muchas veces hay tiempos muy negros y hay tiempos que, sí, se goza también pero lo importante es, yo creo, que quiero hacer un enfoque que no soy la única, pues ha vivido mucha gente y es la vida de todos. La vida de todos los guatemaltecos

42 «[Raccontare] mi inquieta, mi agita ricordare... [...] Lo sento come qualcosa di molto reale, ma che vorrei dimenticare. Mi rifiuto di ammettere che tutti quei fatti siano accaduti, che fanno parte della mia vita».

43 Non entro nella polemica sulla veridicità dei fatti narrati provocata dal libro di David Stoll *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans* (Westview Press, Boulder 1999), che mette in questione la veridicità di un paio di eventi con la chiara intenzione di spargere il dubbio sull'intera sostanza della testimonianza.

pobres y trataré de dar un poco mi historia. Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo.⁴⁴

E che sia una donna a raccontare la propria vita dandole un significato collettivo e politico così profondo è un ulteriore motivo di interesse e di novità: all'autobiografia e alla testimonianza etnica si aggiunge quella di genere. Possiamo dire che, dopo aver conquistato il diritto di agire, di parlare, di lottare, Rigoberta Menchú ha conquistato anche quello di testimoniare, di proporre la propria esperienza come testimonianza di una epoca e di una condizione, non solo femminile.

Le sue parole, vent'anni dopo, sono il più chiaro commento all'importanza di quel testo:

Me siento orgullosa del libro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* porque fue el único testimonio que pudo materializarse en un texto en el momento que ocurrían las atrocidades más extraordinarias en Guatemala. La mayoría de los testigos eran perseguidos y murieron con su historia, no pudieron hablar, no pudieron decir sus nombres. Por otra parte, es un libro testimonial, no de análisis. Hay una tremenda diferencia entre un libro analítico o académico y un libro testimonial. Por eso este libro cambió la percepción del género en la Academia y rompió el tabú de que los testimonios no valían como documentos científicos. Es obvio que el libro se enfrenta a una cantidad de estereotipos, sobre todo los estereotipos occidentales de la antropología egocentrista. Cuando de pronto un maya habla dando su testimonio, en su dolor se expresa el sabor de una cultura milenaria. Ningún antropólogo del mundo podría inventar ese sabor milenario que solamente se transmite de generación en generación en una civilización perseguida durante largos años. [...] El libro se ha encontrado con grandes dificultades porque, además de ser un testimonio, reclamaba verdad y justicia. Quiero que mi verdad sea reconocida y quiero que sea reconocida con justicia. Esto me ha llevado a un proceso penal, me ha llevado a la política, me ha llevado a vincular la memoria de Rigoberta Menchú

44 «Mi chiamo Rigoberta Menchú. Ho ventitré anni. La testimonianza che voglio dare non è qualcosa che ho imparato da un libro né tantomeno che ho appreso da sola. L'ho imparato assieme al mio popolo, vorrei insistere su questo. Mi è assai doloroso ricordare tutto quel che ho vissuto: tempi molto neri per lo più e, sì, anche qualche periodo più felice, però l'importante, io credo, e voglio insistere su questo, è che la mia non è un'esperienza unica, perché molta gente ha vissuto le stesse cose, perché è la vita di tutti, di tutti i guatemaltechi poveri. Cercherò di raccontare un po' la mia storia. Nella mia vicenda personale è racchiusa la condizione di tutto un popolo». E. Burgos-Debray, *op. cit.*, p. 21, tr. it. di A. Lethen, *op. cit.*, p. 3.

con la memoria del genocidio, del etnocidio, del femminicidio que se cometió en Guatemala y que se ha cometido en muchas partes del mundo.⁴⁵

All'ultima tipologia individuata possiamo far riferimento per parlare dell'ultimo Premio Testimonio dato a una donna, che conferma l'indubbio ruolo catalizzatore dei premi Casa de las Américas (i menzionati Galeano e Menchú ne sono la prova indiscutibile): *Oblivion* di Edda Fabbri, un monumento eretto alla Memoria e all'imperativo del "Nunca más"...⁴⁶

Edda Fabbri è testimone e unico autore del testo in questione, autobiografico, centrato su un periodo e un luogo determinati, e rientra nel corpus di testi nati dalle esperienze delle violenze e torture subite durante le dittature del Cono Sur, ma anche in questo caso il fatto che il soggetto narrante sia una donna apporta un sovvertimento di uno status quo consolidato.

Infatti, mentre la memorialistica e la narrativa maschili sulle dittature del Río de la Plata, nonché la saggistica ad esse dedicata, possono contare su un nutrito corpus a partire dagli anni a ridosso della liberazione, che va

45 «Mi sento orgogliosa del testo *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, perché è stato l'unica testimonianza che ha avuto modo di concretizzarsi in un testo all'epoca in cui in Guatemala succedevano le atrocità più incredibili. La maggior parte dei testimoni erano perseguitati e sono morti con la loro storia, non hanno potuto parlare, non hanno potuto dire i loro nomi. D'altra parte è un libro di testimonianza, non un'analisi. C'è una differenza abissale tra un libro analitico o accademico e un libro testimoniale. Ecco perché questo libro ha cambiato la percezione del genere da parte del mondo accademico e ha rotto il tabù che considerava le testimonianze come non attendibili in quanto documenti non scientifici. Ovviamente il libro si misura con una lunga serie di stereotipi, soprattutto quelli dell'antropologia egocentrica occidentale. Quando all'improvviso un maya parla e rende la propria testimonianza, nel suo dolore si esprime il sapore di una cultura millenaria. Nessun antropologo al mondo sarà in grado di inventare quel sapore millenario che si trasmette soltanto di generazione in generazione all'interno di una civiltà perseguitata per anni e anni. [...] Il libro ha dovuto misurarsi con grandi difficoltà perché, oltre a essere una testimonianza, rivendicava verità e giustizia. Voglio che la mia verità sia riconosciuta, e voglio che sia riconosciuta con giustizia. Tutto questo mi ha portato in un processo penale, mi ha portato in politica, mi ha portato a legare il ricordo di Rigoberta Menchú al ricordo del genocidio, degli etnocidi, dei femminicidi che sono stati commessi in Guatemala e che si commettono in molte parti del mondo». R. Menchú, *El pasado está intacto en el presente*, intervista a cura di G. Kralj, maggio 2012: <http://www.elortiba.org/rigomen.html> (ultima consultazione: 03/09/2013).

46 L'autrice allude qui al rapporto del CONADEP (Comisión nacional sobre la desaparición de personas), *Nunca más. Informe de la Comisión nacional sobre la desaparición de personas*, EUDEBA, Buenos Aires 1986, tr. it. di G. Bonino, G. Gualanduzzi, *Nunca más. Rapporto della Commissione nazionale sulla scomparsa di persone in Argentina*, EMI, Bologna 1986. [N.d.C.]

dalle testimonianze più dirette e crude alla *autoficción* – basti pensare a Rosencof, autore di memorie, romanzi, opere teatrali tutti centrati sulla sua esperienza carceraria –, per le donne bisogna aspettare anni recenti,⁴⁷ quasi dovessero sconfiggere altri tabù e maturare un'esperienza doppiamente trasgressiva e quindi non accettabile da un paese che, seppur in regime democratico, presenta ancora delle resistenze rispetto al proprio passato recente.

Una serie di motivi hanno contribuito a questo silenzio: anche se a livello legislativo «i problemi relativi alla violenza politica, alla tortura, agli spostamenti forzati, alla violenza di genere e agli stupri di massa hanno recentemente acquisito una grande rilevanza sul terreno del Diritto internazionale, quello dei diritti umani e degli studi di genere» e «gli stupri, nonché le violenze che presentano una netta caratterizzazione di genere» sono stati ratificati come «crimini di guerra e crimini contro l'umanità», nello «statuto della Corte Penale Internazionale ratificato a Roma nel 1998, [...] nei rapporti delle commissioni d'inchiesta governative, negli atti delle inchieste giudiziarie e nei materiali raccolti dalle associazioni per i diritti umani [...] il tema delle violenze sulle donne emerge solo in maniera episodica e collaterale».⁴⁸

Anche la storiografia ufficiale, nel recupero di quei brandelli di storia, le aveva dimenticate, e non solo perché le donne non avevano rivestito ruoli apicali,⁴⁹ È indubbio che in Uruguay si impose una sorte mediatica e storiografica diversa secondo il sesso, come nel caso degli “ostaggi”, uomini e donne detenuti in condizioni estreme e usati come deterrente a nuove imprese insurrezionali da parte dei *tupamaros*. Uomini e donne, dicevamo:

47 Un caso isolato è *Mi habitación, mi celda* (1990), risultato di conversazioni – di cui è mantenuta la forma dialogica – tra la giornalista Lucy Garrido e la militante Lilián Celiberti, sequestrata con due figli e il compagno nel 1978 a Porto Alegre. È il primo tentativo di incrinare un corpus memorialistico esclusivamente maschile, come precocemente la Garrido rivendica nel Prologo: «Sabía [...] que, de lo vívido por los uruguayos en las cárceles de la dictadura había cientos de testimonios en la prensa y que de ellos, los publicados en forma de libro tenían un denominador común que se sumaba a los otros: eran hombres quienes escribían» [«Sapevo [...] che su quanto gli uruguaiani avevano vissuto nelle carceri della dittatura c'erano centinaia di testimonianze nella stampa e che, tra queste, quelle pubblicate sotto forma di libri avevano un altro comun denominatore: erano uomini coloro che scrivevano»].

48 M.R. Stabili, “Introduzione” a id. (a cura di), *Violenze di genere. Storie e memorie nell'America Latina di fine Novecento*, Nuova Cultura, Roma 2009, pp. 7-14.

49 È ancora tutta da studiare la relazione di genere all'interno della militanza e della clandestinità: alcune donne soffrirono discriminazioni, cosa di certo non facile da raccontare, invece altre si sentirono gratificate e integrate nel clima di cameratismo e uguaglianza.

mentre però sui primi – tra cui Mujica, Rosencof, Fernández Huidobro – sono stati versati fiumi di inchiostro (e molti di loro hanno avuto una prestigiosa carriera politica), sulle seconde è calato un silenzio sconcertante. Gli stessi Rosencof e Fernández Huidobro, due “ostaggi” che hanno raccontato la loro esperienza in un già canonico *Memorias del calabozo* (pubblicato in Italia da Iacobelli),⁵⁰ nominano continuamente i loro compagni, ma mai alludono alle “ostagge” Alba Antúnez, Cristina Cabrera, Elisa Michelini, Flavia Schilling, Gracia Dri, Yessie Macchi, Lía Maciel, Maria Elena Curbelo, Miriam Montero, Raquel Dupont e Stella Sánchez. Su di loro solo un libro recentissimo, *Las Rehenas* (2012), in cui Marisa Ruiz e Rafael Sanseviero, intervistando numerose detenute del carcere di Punta Rieles, tentano di raccontare l’orrore ma anche di rispondere a una domanda inquietante: perché tanto silenzio? La risposta la troviamo senz’altro nella tradizione storiografica fallocentrica ma anche nell’assenza di testimonianze femminili, di autorivendicazioni delle stesse protagoniste: le donne hanno taciuto perché hanno preferito recuperare quella dimensione privata che l’attivismo politico aveva loro estirpato («Creo que muchas de nosotras no quisimos eso para nuestra maternidad, que llegaba tan tardía, que nos asustaba y desafiaba tal vez más que a las madres de 20 o 30 años, o así lo sentimos»⁵¹), per pudore, per evitare una nuova condanna e una nuova emarginazione, per la difficoltà di raccontarsi, di raccontare violenze e stupri, di raccontare un corpo ancora una volta terra di conquista e un indicibile che non si riferisce solo all’orrore:

Muchas personas se asombran de que recién ahora se hable de [las rehenas], y con razón. Creo [...] que son muchas, muchísimas las cosas no dichas. [...] Y hay muchas causas, creo, para que no hablemos de muchas cosas. Creo que hay que salirse del discurso de lo inefable del horror para explicar esto. Es cierto que el horror es inefable, pero se agregan otros factores. Entre ellos hay que contar la vergüenza, la culpa que cada uno guarda. El deseo de olvidar aquello. Me estoy refiriendo ahora no a olvidar las torturas, sino a olvidar nuestras flaquezas, a olvidar que no pudimos ser como creíamos que íbamos a ser. Es tanto lo que queremos olvidar, creo, que a veces lo revestimos del discurso acusador, de denuncia. [...] No estoy negando la importancia del discurso acusador,

50 M. Rosencof, E. Fernández Huidobro, *Memorias del calabozo*, Tae, Montevideo 1988-1989, tr. it. di S. Ferraiolo, *Memorie dal calabozo: 13 anni sottoterra*, a cura di R.M. Grillo, Iacobelli, Pavona di Albano Laziale 2009.

51 «Credo che molte di noi non abbiano voluto questo in virtù di una maternità che arrivava così tardiva, che ci spaventava e ci imponeva una sfida forse più grande che non alle madri di 20 o 30 anni, o almeno noi questo sentivamo». E. Fabbri, lettera a me diretta del 15/06/2013.

nada de eso. Solo que me gustaría verlo acompañado de otro más verdadero, quiero decir uno que nos muestre a nosotros más parecidos a lo que fuimos de verdad.⁵²

Perché parlare, allora, dopo più di 20 anni? Perché «la memoria, come il pane, ha bisogno di riposare e “lievitare” per restituire il suo sapore più autentico [...] perché dopo il tempo delle testimonianze giudiziarie che raccontano i fatti, matura il tempo per raccontare storie diverse [...] inoltre la necessità di trasmissione della memoria alla generazione dei figli, ormai adulti».⁵³

E per raccontare, per rompere il muro del silenzio, è stato necessario ricostruire quel clima di condivisione e solidarietà che si era creato nelle carceri femminili e che è presente in tante testimonianze: la nascita di un “Taller de género y memoria” (“Laboratorio sul genere e la memoria”) ha dato l’opportunità di parlare e di ascoltare, facendo sì che molte donne fino ad allora reticenti trovassero la forza e il desiderio di parlare, sfogarsi, raccontare, denunciare... Ascoltare è così importante come parlare, e ugualmente difficile, come ci ha insegnato Primo Levi in versi memorabili: «Dopo di allora, ad ora incerta, / Quella pena ritorna, / E se non trova chi lo ascolti / Gli brucia in petto il cuore».⁵⁴ Il Laboratorio, quindi, come azione terapeutica, di recupero dell’integralità della funzione comunicativa: parlare e ascoltare. Da questa esperienza sono scaturiti i tre volumi di *Memorias para armar* (2001, 2002, 2003), con racconti, testimonianze,

52 «Molte persone si stupiscono del fatto che soltanto ora se ne parli [delle “ostagge”], e a buon diritto. Credo [...] che siano molte, moltissime le cose non dette. [...] E ci sono molte ragioni, a mio avviso, che fanno sì che non parliamo di tante cose. Credo che sia necessario uscire dal discorso sull’indicibilità dell’orrore per trovare una spiegazione a questo. L’orrore è indicibile, è vero, ma si aggiungono altri fattori. Tra questi bisogna annoverare la vergogna, il senso di colpa che ognuno custodisce dentro di sé. Il desiderio di dimenticare. Mi riferisco con questo a dimenticare non le torture, bensì le nostre debolezze, a dimenticare che non abbiamo potuto essere come credevamo che saremmo diventati. Sono talmente tante le cose che vogliamo dimenticare, io credo, che a volte le avvolgiamo sotto il mantello del discorso accusatorio, di denuncia. [...] Non voglio con questo negare l’importanza del discorso accusatorio, niente di tutto ciò. Soltanto, mi piacerebbe vederlo accompagnato da un altro discorso più vero: un discorso, intendo, che ci mostri a noi stessi più simili a ciò che siamo realmente stati». E. Fabbri, lettera a me diretta del 24/05/2013.

53 F. Martellini, *Las memoriosas. Violencia política, violencia de género, memoria di genere*, in M.R. Stabili (a cura di), *Violenze di genere*, cit., pp. 34-5.

54 P. Levi, *Il superstite, Ad ora incerta, Opere*, vol. II, Einaudi, Biblioteca dell’Orsa, Torino 1988, p. 581.

ricordi di donne coinvolte a vario titolo nella violenza della dittatura. Una di queste donne è Edda Fabbri, presente nel terzo volume con il racconto *Del lado de las Luces*, firmato con lo pseudonimo Boy, un'anticipazione di quello che sarà *Oblivion*.

L'esperienza del *Taller* – o di altre iniziative simili, come incontri intergenerazionali per coinvolgere i giovani nel processo di recupero della Memoria – è appena allusa in *Oblivion*, ma è una tappa importante nel processo di “normalizzazione”, di temporanea ricostruzione di una convivenza in cui si afferma forte l'allegria del re-incontro, della comunicazione: «Mirarme otra vez en esas caras, tan cambiadas. Reírnos como siempre, de nosotras, charlar y charlar sin darnos cuenta de que el tiempo se va y la tarde que nos reúne se apaga y nosotras no nos vamos porque otra vez nos cuesta separarnos, romper esa íntima red que nos ata, ese secreto» (p. 28).⁵⁵ Una volta messi in moto i meccanismi del ricordo, sullo scavo nell'intimità come impulso primario di ogni scrittura autobiografica si sovrappongono altre esigenze e la autrice finisce per assolvere al dovere storico di testimoniare anche in nome di quelle che non hanno potuto, in nome di quella solidarietà che si era imposta in carcere, ma senza l'ambizione di raccontare la Storia: «Yo no tengo que contar una historia. No tengo el deber de historiar, no sé quién lo tenga, no sé quién sabrá hacerlo. Escribo no por ninguna responsabilidad, acaso por una responsabilidad conmigo, la de poder mirar alguna vez aquel pasado, la de no entregarme ahora, no mentirlo, que no me gane» (p. 20).⁵⁶ Una solidarietà che si esprime nell'uso privilegiato del “noi”, che ora, a distanza di anni, suscita un sentimento di orgogliosa condivisione: «De ese nosotras es difícil despegarse. Aquel pasado, o la mayor parte de él, sólo puedo formularlo desde esa primera persona del plural. En aquella época hablábamos así, en “nosotras” y “ellos”, y no había que aclararle a nadie el significado de esas palabras» (p. 5).⁵⁷ Il rapporto tra presente e passato diventa riflessione sulla memoria e sull'oblio; quel

55 «Guardarmi di nuovo in quei volti, così cambiati. Ridere come sempre, di noi, parlare, parlare senza accorgerci che il tempo scorre e la sera che ci riunisce si spegne e noi non ce ne andiamo perché di nuovo ci costa separarci, rompere l'intima rete che ci lega, il nostro segreto». E. Fabbri, *op cit.*, p. 56.

56 «Io non devo raccontare una Storia. Non ho il dovere di scrivere storia, non so chi ce l'abbia, non so chi saprà farlo. Scrivo non senza responsabilità, forse per una responsabilità con me stessa, quella di poter guardare una volta quel passato, quella di non arrendermi adesso, non tradirlo, che non mi vinca». *Ivi*, p. 44.

57 «Da quel noi è difficile staccarsi. Quel passato, o la maggior parte di esso, posso esprimerlo solo da questa prima persona plurale. A quell'epoca parlavamo così, di “noi” e di “loro” e non c'era da spiegare a nessuno il significato di quelle parole». *Ivi*, p. 19.

“nosotras” –connotato grammaticalmente come femminile – e quel “ellos” sono mondi che si affrontano in un dialogo di genere e nello stesso tempo generazionale e politico-ideologico, mondi separati da una inferriata che divide anche il “dentro” dal “fuori”.

Particolarmente complesso è il ricordo /scrittura della tortura, nodo cruciale nelle testimonianze di chiunque, ma ancor di più nelle testimonianze femminili: la letteratura ci ha mostrato opposte strategie del raccontare, da processi di identificazione con urla e sudore ad altri di distanziamento e oggettivazione con l’uso di una terza persona spersonalizzante. Edda Fabbri alla tortura assegna uno spazio concentrato e delimitato, lontano, come per togliersi di dosso un peso d’un sol colpo, e si muove in maniera altalenante, provando, testando tutti i registri del raccontare nel capitolo “El cuerpo”: pagine raggelanti che iniziano in maniera asettica, fredda, ricordando gli anni dei suoi studi in medicina, e terminano con la sua propria esperienza del *submarino*, descrivendola dal di fuori («A mí me agarraban de las piernas y yo colgaba con la cabeza hacia abajo, (como le hacemos a un bebé cuando se atora, así sacudimos a ese niño para que respire, nuestro hijo; sin asco lo agarramos de los piecitos para que viva). Pero ellos me agarraban así para ahogarme y manosearme con manos grandes de hombre», p. 40)⁵⁸ e dal di dentro («Vi por último la cara de mi padre. La vi clarito como si allí estuviera y sabiendo yo que eso era imposible. La vi y seguí tragando agua sin patear hasta que todo, el agua, la cara de mi padre y las ganas de respirar se me olvidaron y no supe ya más. El cuerpo recibe y calla, o devuelve otra luz o un silencio», p. 40).⁵⁹

Non abbiamo dubbi, dopo aver letto queste pagine, che «El lugar del dolor es el cuerpo. El del miedo también (dónde habita el miedo sino allí, dónde chorrea el sudor de tanto miedo, dónde el pavor al otro si no es allí, en un cuerpo)» (p. 37),⁶⁰ ma ci conforta sapere anche che «El lugar de la

58 «Mi afferravano per le gambe e io pendevo con la testa in giù (come facciamo con un bimbo quando sta affogando, così diamo colpetti a quel bambino perché respiri, nostro figlio; senza incertezza lo afferriamo per i piedi perché viva). Però quelli mi afferravano così per annegarmi e toccarmi con mani grandi di uomini». *Ivi*, p. 75.

59 «Vidi per ultima cosa il volto di mio padre. Lo vidi chiaramente come se fosse lì e con la consapevolezza che questo era impossibile. Lo vidi e continuai ad ingoiare acqua senza dimenarmi fino a che dimenticai tutto, l’acqua, il volto di mio padre e la voglia di respirare e non seppi più nulla. Il corpo riceve e tace, o restituisce un’altra luce o un silenzio». *Ibid.*

60 «Il luogo del dolore è il corpo. Quello della paura anche (dove si annida la paura se non lì, dove scorre il sudore di tanta paura, dove il terrore dell’altro se non lì, in un corpo)». *Ivi*, p. 71.

escritura es el cuerpo. Allí ella crece como una planta y parece que todo lo demás rodeara a esa planta para que ella existiera. Es nuestro cuerpo el que escribe o calla, eso lo sé» (p. 37).⁶¹

Abbiamo scelto di parlare del genere testimoniale affidandoci principalmente ad autori e testimoni donne perché, per un caso fortunato, tre delle quattro donne vincitrici esemplificano in modo egregio diverse tipologie del testimoniare; naturalmente, non crediamo in una differenza genetica e di “genere” negli scritti maschili e femminili, ma solo relativa al ruolo che uomini e donne hanno nella società, nella clandestinità, all’interno del gruppo, e le opere analizzate confermano questa tesi: Gilio, come Galeano e come Marta Rojas, è “raccolgitore” di esperienze altrui e in questa funzione il genere non ha un ruolo rilevante; Menchú, nel suo contesto e nel gruppo di cui si fa portavoce, ha conquistato visibilità e “potere”, e il suo racconto affronta in maniera paritetica questioni etniche, sociali e di genere; al contrario, nel caso di Fabbri, malgrado l’enorme conquista costituita dalla cospicua presenza femminile nella lotta armata, sia le organizzazioni militanti sia la società del ritorno alla democrazia sono ancora fortemente maschiliste: gli uomini dirigenti, dal carcere o dalla riacquistata libertà, generalmente hanno scritto “la epopeya de los calabozos”, la difesa delle proprie posizioni senza mettere in dubbio la giustezza della causa,⁶² mentre le donne, nessuna di loro dirigente né prima né dopo l’esperienza carceraria, risucchiate dal tradizionale ruolo femminile in cui un gradino alto è occupato dalla maternità, hanno scritto piuttosto la lirica del dolore, del dubbio, dell’introspezione.

61 « Il luogo della scrittura è il corpo. Lì essa cresce come una pianta e sembra che tutto il resto circondi quella pianta perché esista. È il nostro corpo che scrive o tace, questo lo so». *Ibid.*

62 Anche se non manca chi, come Carlos Liscano in *El furgón de los locos*, ha scritto una dolorosa meditazione sul carcere, la militanza, la violenza...

Bibliografía

- BAJINI I., *La isla de las mujeres*, in «Unión», La Habana, 2013, pp. 107-19.
- BARNET M., *La fuente viva*, Letras Cubanas, La Habana 1998.
- BEVERLEY J., *Subalternidad y testimonio*, in «Nueva sociedad», n. 138, Caracas 2012, pp. 102-13.
- BURGOS E., *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Siglo XXI, México 1988, tr. it. di A. Lethen, *Mi chiamo Rigoberta Menchú*, Giunti, Firenze 1991³.
- CAIRO A., *La revolución del 30 en la narrativa y el testimonio cubano*, Letras Cubanas, La Habana 1993.
- CAMPUZANO L., *Testimonios de mujeres subalternas latinoamericanas*, in «Unión», n. 34, 1999, pp. 42-51).
- CASAS V., *Defensa del testimonio*, José Martí, La Habana 2010.
- , *Girón en la memoria*, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana 2012.
- CELIBERTI L., GARRIDO L., *Mi habitación, mi celda*, Arca, Montevideo 1990.
- DALTON R., *Miguel Mármol*, EDUCA, San José 1972.
- FABBRI E., *La memoria es un derecho, el olvido una capacidad*, entrevista di H.H. Hormilla, in «La Jiribilla», n. 613, 02/02/2013: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/3272/la-memoria-es-un-derecho-el-olvido-una-capacida> (ultima consultazione: 03/08/2013).
- , *Oblivion*, Ediciones del Caballo perdido, Montevideo 2008, tr. it. di S. Mucci, *Oblivion*, a cura di R.M. Grillo, Oèdipus, Salerno 2012.
- FORNET J., *El Testimonio y la Casa*, in «Casa de las Américas», n. 200, 1995, pp. 118-25.
- GALEANO E., *Días y noches de amor y de guerra*, Era, Barcelona 2000, tr. it. M. Trambaioli, *Giorni e notti d'amore e di guerra*, Sperling & Kupfer, Milano 1998.
- , *Los Nacimientos, Memorias del fuego*, vol. I, Siglo XXI, Madrid 1991, tr. it. di M.A. Peccianti, *Le origini, Memoria del fuoco*, vol. I, Sansoni, Firenze 1989.
- GILIO M.E., *La guerrilla tupamara*, Casa de las Américas, La Habana 1970.
- GRILLO R.M., *Romanzo-inchiesta, tra giornalismo e letteratura*, in E. Falivene, M. Cariello, C. Saggiomo, P. Viviani, S. Obad (a cura di), *Itinerari di culture*, Lofredo, Napoli 2011, pp. 109-22.
- , *La autoficción de Mauricio Rosencof*, in «Letterature d'America», n. 143, 2013, pp. 5-36.
- HOYOS NARANJO J.J., *El reportaje en Colombia: una mirada hacia nosotros mismos*, 2006, in *Literatura de urgencia*: <http://literaturadeurgencia.blogspot.it/> (ultima consultazione: 28/04/2013).
- LEVI P., *Ad ora incerta, Opere*, vol. II, Einaudi, Biblioteca dell'Orsa, Torino 1988.
- LISCANO C., *El furgón de los locos*, Montevideo, Planeta 2001.
- MENCHÚ R., *El pasado está intacto en el presente*, entrevista a cura di G. Kralj, maggio 2012: <http://www.elortiba.org/rigomen.html> (ultima consultazione: 03/09/2013).

- MORAÑA M., *Documentalismo y ficción. Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX*, in id., *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la Modernidad*, Ediciones eXcultura, Caracas 1997, pp. 113-50.
- PAPUZZI A., *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- RAMB A.M., *Premio Casa de las Américas, 50 años de luz*, in «La revista del CCC», n. 7, 2009: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/130/> (ultima consultazione: 03/03/2013).
- ROSECOF M., FERNÁNDEZ HUIDOBRO E., *Memorias del calabozo*, Tae, Montevideo 1988-1989, tr. it. di S. Ferraiolo, *Memorie dal calabozo: 13 anni sottoterra*, a cura di R.M. Grillo, Iacobelli, Pavona di Albano Laziale 2009.
- STABILI M.R. (a cura di), *Violenze di genere. Storie e memorie nell'America Latina di fine Novecento*, Nuova Cultura, Roma 2009.
- STOLL D., *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*, Westview Press, Boulder 1999.
- TEDESCO I., *Urdimbre estética, social e ideológica del indigenismo en América Latina*, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Caracas 2004.
- WALSH R., *Operación Masacre*, Sigla, Buenos Aires 1957, tr. it. di E. Rolla, *Operazione Massacro*, a cura di A. Morino, Sellerio, Palermo 2002, e *Operazione Massacro*, a cura di A. Leogrande, La nuova frontiera, Roma 2011.



NORA STREJILEVICH*

ARGENTINA. LA TESTIMONIANZA DEI SOPRAVVISSUTI: FIGURAZIONE, CREAZIONE E RESISTENZA

Y no intentamos [...] sino dar palabras a un horror que está y que sigue estando, en el aire. Hablar es intentar una sintonía con eso. ¿Cómo hacerlo?¹

(Perla Sneh)

Questi ultimi decenni sono stati, soprattutto in Argentina, un periodo di scrittura e attività artistica prolifiche volte a elaborare le tracce dello sterminio. Sono stati anni di dibattiti sulla memoria e sul suo significato etico e politico. Anni di creazione di un notevole corpus di film, opere teatrali, saggi e racconti, di un intenso «*trabajo de figuración, un esfuerzo por dar marco a un hablar que se deshace*»² dopo il genocidio.³ Anni di fondazioni di musei e trasformazioni di ex campi di concentramento, tortura e stermi-

* San Diego State University

- 1 «E non cerchiamo di far altro [...] se non di porgere parole a un orrore che c'è e che continua a essere, nell'aria. Parlare è cercare una sintonia con esso. Come riuscirci? ».
- 2 «*Lavoro di figurazione, uno sforzo per conferire una collocazione a una parola che svanisce*». P. Sneh, *Palabras para decirlo. Lenguaje y exterminio*, Paradiso, Buenos Aires 2012, p. 309.
- 3 Nonostante alcuni preferiscano evitare il termine “genocidio” (come Sneh, che invece parla di “Terrore Nazionale”) a causa del suo abuso nel linguaggio quotidiano, che contribuisce a svigorirlo, in questa sede lo impiegherò secondo l'accezione conferitagli da Daniel Feierstein: «Propongo [...] entender las prácticas genocidas como un modelo de reconfiguración de las relaciones sociales con eje en la destrucción de las relaciones de igualdad, autonomía y reciprocidad de los seres humanos, [...] y con efectos, por lo tanto, en las prácticas políticas de las sociedades posgenocidas» [«Propongo [...] di intendere le pratiche genocide come un modello di riconfigurazione delle relazioni sociali incentrate sulla distruzione dei rapporti di uguaglianza, autonomia e reciprocità degli esseri umani [...] e, di conseguenza, con effetti sulle pratiche politiche delle società post-genocide»]. D. Feierstein, *El genocidio como práctica social entre el nazismo y la experiencia argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2011, p. 139.



nio⁴ in luoghi di memoria. Anni di polemiche su come affrontare questo cambiamento (bisognerà dotare tali luoghi di significati nuovi oppure lasciare che restino simboli immutati dell'orrore affinché, paradossalmente, il mistero spettrale della *desaparición* non perda il suo spazio?, bisognerà spiegare la catastrofe o, così facendo, trovandole cioè una sua collocazione all'interno di una serie razionale fenomeni, si correrà invece il rischio di "naturalizzarla"?). Anni in cui lo Stato, dopo essersi assunto la propria responsabilità in relazione a quanto avvenuto nel periodo del terrore, riapre i processi pubblici per condannare i colpevoli dei massacri.⁵ Eppure, malgrado questo punto di inflessione verificatosi dopo una tappa in cui sembrava regnare l'oblio, malgrado l'energia convogliata verso i possibili modi di assimilare *quel che ci è successo e che continua a succederci* (giacché la disgrazia non ha colpito soltanto coloro che sono stati "direttamente coinvolti"), la voce del testimone è ancora relegata nell'ambito della legge.

Il sopravvissuto dei campi occupa un luogo scomodo nella società, perché l'alone di sospetto che lo circonda è ancora vivo. Viene accettato in quanto depositario delle informazioni essenziali per condannare i responsabili del terrore, ma deve limitarsi a tale funzione. Bisognerebbe domandarsi quali punti di vista, quali proiezioni hanno fatto sì che la sua emarginazione da parte di alcuni settori si sia protratta nel tempo. Se pensassimo agli ex detenuti *-desaparecidos* come a degli stranieri (provenienti non da un altro Paese, bensì da un altro mondo e da un altro lessico) questo atteggiamento nei loro confronti non denoterebbe forse una mancanza di ospitalità da parte della società? Sia lo straniero sia il sopravvissuto sono estranei, sono l'Altro. Secondo Jacques Derrida verso l'estraneo non esiste che l'ospitalità, ma nelle nostre terre, questo prossimo, non viene accolto e

4 D'ora in avanti farò riferimento a questi centri di detenzione clandestina indicandoli semplicemente come "campi".

5 I processi alle Giunte Militari istruiti nel 1985, durante il governo di Raúl Alfonsín, sono stati paradigmatici: per la prima volta in America Latina i comandanti delle Forze Armate vennero condannati per crimini commessi dallo Stato. A partire dal governo di Néstor Kirchner, una volta abrogate le leggi di impunità emanate durante la presidenza di Carlos Menem negli anni Novanta – le Leggi del Punto Finale (n. 23.492) e dell'Obbedienza Dovuta (n. 23.521) –, i processi assunsero nuova forza e forme. Da quel momento in avanti, le cause vennero affrontate da una prospettiva più radicale, perché le condanne erano emesse per crimini di lesa umanità (più comunemente noti come "crimini contro l'umanità") e non per delitti in serie, e vennero processati non soltanto militari, ma anche civili e religiosi coinvolti nel piano omicida.

non è benvenuto.⁶ In tale contesto non dovrebbe sorprendere che l'ascesa del genere testimoniale sia vista da alcuni critici come una svolta soggettiva che è giunto il momento di mettere in discussione.

La mia prospettiva sembra in contrasto rispetto all'ampia diffusione avuta da alcuni scritti testimoniali, da cronache della militanza degli anni Settanta, da romanzi e film che hanno affrontato l'argomento. Tuttavia, se consideriamo la narrazione dei sopravvissuti dei campi, il quadro cambia. Riprendendo Sneh, «el testimonio es conceptualización, en el sentido de la inscripción de un límite...»⁷ e tale atto di iscrizione necessita, tra gli altri fattori, di un ascolto ospitale. Un ascolto che si domandi: «¿Cómo habla el que habitó el abismo y retornó a la minucia cotidiana? ¿Cómo habla el sobreviviente si con él sobrevive el exterminio?».⁸ La difficoltà a cui facciamo allusione risiede proprio in questo, nel fatto che «con il superstite sopravvive lo sterminio», ed è un arduo compito trovare una sintonia con *tutto questo*. Un'ulteriore difficoltà è data dal fatto che non vi è alcuna differenza tra la deposizione giurata (in cui la parola diventa prova del crimine e, pertanto, si rende necessaria una descrizione dettagliata dell'orrore nella sua metodologia concreta) e la testimonianza quale racconto che prende forma attraverso la comunicazione, sia essa orale oppure scritta. In quest'ultimo caso, interrogarsi sul dolore e sulla sua rappresentazione artistica diviene quanto più urgente.

Come raccontare?

Secondo Primo Levi, ciò che il testimone vuole trasmettere si presenta come un fatto «mostruoso ma nuovo, mostruosamente nuovo».⁹ Questa

6 In un'intervista del 19/12/1987 in *Staccato*, programma televisivo di France Culture, il pensatore francese dice: «È per questo che, nel percorso di Lévinas che cerco di ricostruire in questo piccolo libro [*Sull'ospitalità*], si parte da un pensiero dell'accoglienza che è la prima attitudine dell'io di fronte all'altro [...]. Quando dico "eccomi" significa che sono già in preda all'altro ("in preda" è un'espressione di Lévinas). È un rapporto di tensione, si tratta di un'ospitalità che è tutto tranne che facile e serena. Io sono in preda all'altro, ostaggio dell'altro e l'etica si deve fondare su tale struttura dell'ostaggio». J. Derrida, *Sull'ospitalità*, in *Sulla parola. Istantanee filosofiche*, tr. it. di A. Cariolato, Nottetempo, Roma 2004, pp. 80-1.

7 «La testimonianza è concettualizzazione, nel senso di iscrizione in un limite...». P. Sneh, *Palabras para decirlo. Lenguaje y exterminio*, cit., p. 320.

8 «Come parla colui che ha abitato l'abisso e che è ritornato alla piccolezza quotidiana? Come parla il superstite se con lui sopravvive lo sterminio?». Ivi, p. 321.

9 P. Levi, *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, p. 87.

sensazione è condivisa anche da coloro che sono sopravvissuti a genocidi posteriori alla Shoah, quando la novità ormai non è più tale. In tutte queste circostanze l'orrore si presenta in modo inaspettato, improvviso, e supera sempre i limiti dell'immaginazione. Il sistematico tentativo di espropriazione della condizione umana con strumenti tecnici, dirà Alejandro Kaufman, coglie sempre di sorpresa le sue vittime.¹⁰

Per la singolarità generata dall'efferatezza, alcuni ritengono che questa esperienza sia indicibile; altri, invivibile. Tale incertezza terminologica rivela che la tragedia mette in discussione la possibilità stessa di raccontare, prima di tutto perché la lingua del testimone porta su di sé i segni dell'orrore e non trova il modo di tradurli per coloro che non sembrano in grado di decifrarli. Lo sforzo di dare voce a questa esperienza liminale in un linguaggio che sia fedele alla memoria senza comprometterne la credibilità sembra insostenibile. Come creare un legame tra il passato, una specie di morte in vita, e il presente della narrazione? Come condividere ciò che appartiene a questo terribile bagaglio dell'umanità con coloro che, per la maggior parte, preferiscono ignorarlo?

L'interrogativo su come raccontare è cruciale perché l'esibizione del dolore può allontanare chi lo vede: alcune immagini producono rifiuto, non empatia.¹¹ Mostrare il dolore comporta delle conseguenze, e chi si fa carico di tale trasmissione deve valutarle.

Pablo Dreizik osserva che la rappresentazione classica del dolore consiste nel legame originario tra quest'ultimo e la bellezza.¹² Il volto di alcune sculture greche o l'immagine del Cristo crocifisso indicano che nel cuore della sofferenza può emergere una forma di conoscenza. Tali rappresentazioni, nel loro contegno, rivelano la capacità di affrontare il dolore. Tuttavia, l'unione di dolore e bellezza si perde progressivamente nel corso della storia fino a quando i due fattori si separano del tutto. Il dolore intacca la forma, si deforma. Mentre il dolore classico non trasfigura la sua vittima, quello gotico diventa spaventoso. Siamo di fronte a un volto privo di compostezza, al cospetto di un grido. Il dolore è cambiato. Adesso si tratta di orrore puro (la

10 Cfr. A. Kaufman, *Historia y memoria. Algunas indagaciones teóricas para el marco analítico latinoamericano*, in G. Andreozzi (a cura di), *Juicios por Crímenes de Lesa Humanidad en Argentina*, Atuel, Buenos Aires 2011, pp. 237-51.

11 Cfr. S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux/Picador, New York 2003, tr. it. di P. Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.

12 In *Pensar el dolor a través de la perspectiva de Nietzsche y Lévinas* (Centro de Estudios Dynathos, Buenos Aires 2013) Dreizik analizza a fondo il processo riassunto in questo paragrafo.

Gorgone) e, dopo averlo visto, l'arte mette in atto un fremito che prenderà il nome di "sublime".¹³ L'esperienza dello sterminio si collega al mito di Prometeo incatenato. Lo vediamo ritratto, in immagini ormai divenute classiche, legato a un masso mentre si contorce con una smorfia disperata e un'aquila gli dilania il fegato per tutta l'eternità. Quando il dolore è equiparabile alla tortura, dunque, la bellezza resta in secondo piano.

Simili supplizi lasciano delle cicatrici e ogni racconto ascrivibile al genere testimoniale è un modo per affrontarle. Secondo buona parte della critica, questo tipo di racconto non è in grado di riprodurre la potenza simbolica della *desaparición* in quanto esso è ascrivibile a una pratica narrativa realista, vincolata alla realtà e raccontata in prima persona. In queste pagine cerco di riscattare il genere testimoniale dal banco degli imputati su cui viene situato.

La testimonianza come resistenza

La memoria del horror supone menos un conjunto de definiciones abstractas que la indagación de aquellas significaciones que el exterminio impuso y que moldean nuestro presente. Por lo tanto, objetarlas es algo que todavía podemos llamar resistencia.¹⁴

(Perla Sneh)

L'ex detenuto-*desaparecido*, prendendo la parola, obietta le significazioni che gli sono state imposte dallo sterminio. Questo è, fin dall'inizio,

13 Il sublime è una categoria estetica elaborata dal greco Longino e che rimanda a una bellezza estrema, in grado di causare estasi o dolore. Alla fine del XVIII secolo nasce una letteratura che ingloba il tema del terrore e si sviluppa un sottogenere letterario, il gotico, come reazione estetica, artistica e filosofica all'Illuminismo. Il gruppo di ricerca "Narrativas del Terror" coordinato da Kirsten Mahlke (Università di Costanza, Germania) associa la narrativa del genocidio argentino proprio al gotico, e lo stesso fa Adriana Bergero (UCLA, Stati Uniti). Elsa Drucaroff, da parte sua, vede nella narrativa post-dittatoriale «un immaginario [...] sellado por el pasado traumático, por un conflicto que atormenta como sombra, fantasma [...], la sociedad en que estos escritores crecieron» [«un immaginario [...] segnato da un passato traumatico, da un conflitto che tormenta come un'ombra, un fantasma [...], la società in cui questi scrittori crebbero»]. E. Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Emecé, Buenos Aires 2011, p. 27.

14 «La memoria dell'orrore presuppone, più che un complesso di definizioni astratte, l'indagine di quelle significazioni che lo sterminio ha imposto e che foggiano il nostro presente. Obiettarle, pertanto, è qualcosa che *ancora* possiamo chiamare *resistenza*».

un atto di resistenza. Nel corso della narrazione non si presenta come un essere privato del proprio nome, dimentico del proprio volto, che sulla soglia della morte deve dire “Sissignore” affinché il potere sappia di aver vinto la sua guerra. Si presenta, piuttosto, come un essere che afferma sé stesso nel linguaggio e nella vita, altrimenti non sarebbe neppure sopravvissuto. E un gesto di resistenza è senza dubbio questo sforzo per raccontare il modo in cui è stato gettato in un universo disgiunto dal mondo abitabile, nella complessa trama che Levi denomina “zona grigia”. Un ambito nel quale si verificano quotidiani scambi tra vittime e carnefici, un ambito di convivenza in cui le acque non si separano con la nitidezza imposta dalle sbarre della cella di un carcere.

Il testimone esiste perché la catastrofe rappresentata dalla separazione tra identità e nome (o, nella famosa descrizione di Elaine Scarry, dalla frattura che la tortura si prefigge per ridurre al silenzio e fare a pezzi il linguaggio) raramente raggiunge il suo obiettivo, ovvero il totale annullamento della capacità di resistere. E se fallisce è perché la maggior parte di quegli stessi soggetti, sebbene privati dei loro segni di identità e dei loro legami sociali, fino a quando non vengono sedati, fucilati o bruciati non diventano né ammassi inermi né oggetti. La loro lotta è mantenersi in vita. Sopravvivere con la speranza di raccontare in futuro ciò che hanno vissuto, oppure sopravvivere e basta. Una speranza del tutto insensata. Come afferma Charlotte Delbo: «Ci aggrappavamo a una speranza fatta di pezzettini così fragili che nessuno avrebbe superato una perquisizione se avessimo mantenuto un minimo di senso comune».¹⁵ In tale orizzonte vivono successi e fallimenti, sono eroi e antieroi, si afferrano al ricordo del “fuori” mentre, frattanto, la loro precedente identità assume contorni sempre più vaghi. Mentre oscillano tra questi poli, traggono feroci insegnamenti e inventano infinite strategie per affrontare la più radicale delle situazioni limite. Vale a dire, cioè, che non sono morti in vita, bensì – soprattutto – vivi *che abitano* la morte, che vi sono stati gettati in pasto, che l’hanno per dimora. Esseri intrappolati in un ingranaggio di sterminio. Chi, se non loro, ammesso che abbiano la fortuna di lasciarsi la morte alle spalle, potrà riferire questa esperienza? Esperienza che non è individuale, che rivela il modo in cui l’umanità divora sé stessa come Saturno con i suoi figli. Il testimone assiste alla messa in pratica dei meccanismi capaci di distruggere l’essere umano. E, nonostante chi riferisce il racconto non abbia subito il “destino finale”, questi non parla al posto di nessuno, come sostiene Giorgio Agamben a

15 C. Delbo, *Un treno senza ritorno*, tr. it. di L. Collodi, postfazione e note di F. Sessi, Piemme, Casale Monferrato 2002, p. 76.

proposito di Primo Levi (in riferimento ai testimoni che nei campi nazisti erano chiamati “musulmani” perché, ridotti ormai in stato di abulia, avevano già perduto qualsiasi interesse per la vita. Agamben intende che i veri testimoni sono questi, i testimoni integrali).¹⁶

A parer mio, la morte o l'indifferenza nei confronti della vita non sono il castigo peggiore di quel viaggio: non è necessario aver «visto la Gorgone»¹⁷ in volto per essere legittimati a testimoniare. L'ipotesi del “testimone integrale” non solo è discutibile in relazione alla Shoah, ma non descrive nemmeno la situazione che si presentava nei centri clandestini argentini. La tortura propria dei campi dell'America del Cono Sud non produce “musulmani”, bensì soggetti la cui identità è in pericolo. Una delle circostanze che possono produrre “fratture” nell'identità è il problema di non “fare nomi” (in un contesto che li elimina) nel corso di torture che si estendono per un tempo illimitato, come spiega Pilar Calveiro in *Poder y desaparición*.¹⁸ In questi casi non si può pensare il superstite come colui che non ha vissuto il peggio. Se il peggio fosse la morte, la tecnica che venne imponendosi per lo sterminio – gettare i prigionieri sedati nel fiume – equivarrebbe a un sotterfugio per evitare quel momento cruciale; ecco perché si dice che i *desaparecidos* vennero “derubati perfino della loro morte”. L'unica differenza che separa i salvati dai sommersi è che i primi fecero ritorno mentre gli altri no. Al di là del fatto che nessuno può raccontare la propria morte, coloro che oggi chiamiamo *desaparecidos* non poterono nemmeno “viverla” o “attraversarla”. Non c'è altra differenza che possa segnare una cesura tra l'esperienza di un sopravvissuto e quella di chi non sopravvisse. Alcuni vennero liberati dopo lunghi periodi di lavori forzati, mentre altri sopravvissero dopo brevi permanenze che comprendevano, tra le altre cose, anche specifici trattamenti affinché il loro nome e il loro corpo si separassero e

16 Citando Giorgio Agamben: «Levi [...] è il solo che si propone consapevolmente di testimoniare in luogo dei musulmani, dei sommersi, di coloro che sono stati demoliti e hanno toccato il fondo. [...] I “testimoni integrali”, coloro in vece dei quali ha senso testimoniare, sono quelli che “avevano già perduto la virtù di osservare, ricordare, commisurare ed esprimersi». G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, Homo sacer*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 53-4. Riprendo la tesi sviluppata da Feierstein in *Sobre la resistencia al silencio y la deslegitimación de la voz del testigo*, prologo a *Testimonio en resistencia* di P. Mesnard (Waldhuter, Buenos Aires 2011), in cui l'argentino afferma che la lettura di Agamben distorce il senso del discorso del sopravvissuto/scrittore Levi.

17 P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2003, p. 64.

18 P. Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina, Colihue*, Buenos Aires 1998.

quest'ultimo divenisse un ammasso informe. In qualsiasi momento, sia gli uni sia gli altri potevano essere selezionati per i "voli della morte".

Raccontando il suo ricordo, il superstite parla *di sé e dei desaparecidos* – e, così facendo, ricompono la sua soggettività (qualsiasi soggettività si struttura in modo narrativo). Nel caso di testimonianze spontanee, non richieste dalla legge, può perfino parlare *con* loro, come se fosse un dialogo con persone amate che, nella loro assenza, continuano a esistere. Non parla *per* loro se non in senso etico (non "al posto di", ma "in nome di"). «Nessuno può testimoniare per il testimone», ma il sopravvissuto è il testimone.¹⁹ Ripeto: il sopravvissuto è il testimone, non il supplente di chicchessia, e testimoniare è un'azione che va oltre la dimensione puramente legale: è un lavoro di figurazione e un atto di resistenza. Quello processuale non è l'unico tipo di giudizio che interessa perché la verità ha una consistenza non giuridica; la *quaestio facti* non può confondere essere confusa con la *quaestio juris*, ed è proprio la prima quella che riguarda il testimone: l'ambito dell'azione umana al di là e a prescindere dal diritto, ovvero tutto ciò che non viene preso in considerazione in un processo.²⁰ È di importanza cruciale riconoscere che l'applicazione della legge (che riveste un ruolo essenziale affinché la società si ricomponga e che rappresenta il successo più rilevante dell'Argentina postdittatoriale) non può risolvere del tutto il problema, soprattutto in Paesi in cui si è instaurato quello che Kaufman definisce il «paradigma punitivo».²¹

«Credetemi. E se non mi credete, chiedete a qualcun altro»

Su alcuni lettori, i racconti dei sopravvissuti producono l'effetto di una droga pesante. Nel prologo a *Desaparecido: memorias de un cautiverio*, scritto a quattro mani con Mario Villani, Fernando Reati sottolinea questa specie di dipendenza: «Mientras más se lee, más se siente la insatisfacción de no poder llegar al fondo de un misterio que apenas se vislumbra y se muestra siempre elusivo».²² La stessa insoddisfazione ossessiona chi cerca

19 Ciò non significa che sia l'unico, punto che riprenderò alla nota 40, anche se in questo articolo ciò che mi interessa è analizzare la figura del sopravvissuto e del testimone dei campi. Ci sono molti testimoni di un'epoca e la mia scelta non esclude tutti gli altri.

20 Cfr. G. Agamben, *op. cit.*

21 Cfr. A. Kaufman, *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino*, Cebra, Buenos Aires 2012.

22 «Più si legge, più si sente l'insoddisfazione di non riuscire a penetrare fino in fondo un mistero che si scorge appena e che appare sempre elusivo». F. Reati,

di tradurre nella scrittura la propria esperienza. Quando Jorge Semprún ammette questa difficoltà, conclude che il problema risiede nella necessità dei sopravvissuti di essere ascoltati.²³ Anche Ricoeur descrive il testimone come qualcuno che «chiede di essere creduto». Non si limita a dire «io c'ero», ma aggiunge: «Credetemi». [E infine] «E se non mi credete, chiedete a qualcun altro».²⁴

Perfino al sopravvissuto risulta difficile credere: man mano che riprende la sua vita “normale”, quel ricordo inizia a sembrargli un sogno o un'allucinazione. È per questo motivo che, nel momento di scrivere, teme di non essere fedele all'intensità del ricordo (e, in tal caso, potrebbe essere il suo stesso racconto a non sembrargli veritiero). Come si può parlare di una cosa paradossale come la “propria morte”?²⁵ Per raccontare questo viaggio, in alcune testimonianze si predilige la denuncia, una sorta di processo immaginario contro il potere che conduce alla *desaparición*, in altre il registro della micropolitica del terrore, in altre ancora un processo di anamnesi incentrato sulla soggettività. Una ricerca a tentoni nella quale riecheggia sempre lo stesso interrogativo: riuscirà una testimonianza che somiglia più alla finzione che alla storia ad acquisire credibilità? A parere di Semprún la soluzione è immergersi nell'oggetto artistico, senza il quale la verità della testimonianza non avrebbe modo di essere trasmessa:

Mi sorge un dubbio sulle possibilità di raccontare. Non che l'esperienza vissuta sia indicibile. È caso mai invivibile, che è tutt'altra cosa, e si capisce.

Prólogo, in M. Villani, F. Reati, *Desaparecido. Memorias de un cautiverio (Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA)*, Biblos, Buenos Aires 2011, p. 22.

- 23 J. Semprún, *L'écriture ou la vie*, Gallimard, Paris 1994, tr. it. di A. Sanna, *La scrittura o la vita*, Guanda, Parma 1996.
- 24 P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, Paris 2000, tr. it. di D. Iannotta, *La memoria, la storia, l'oblio*, Cortina, Milano 2003, pp. 205, 230-1. Ricoeur ci ricorda che la testimonianza trova sollievo nella fiducia verso la parola dell'altro; il problema nasce quando tale fiducia viene messa alla prova: «Perché questo genere di testimonianza sembra fare eccezione rispetto al processo storiografico? Poiché pone un problema di accoglimento, al quale l'archiviazione non è in grado di rispondere, e anzi, sembra inappropriata, o meglio provvisoriamente incongrua. Si tratta di esperienze al limite, propriamente straordinarie – che si aprono un difficile varco incontro a capacità limitate, ordinarie, di ricezione da parte di ascoltatori educati a una comprensione condivisa». *Ivi*, pp. 248-9.
- 25 Semprún lo fa, ad esempio, in questo passaggio: «Mi è venuta un'idea, d'improvviso [...] di non essere sfuggito alla morte, ma di averla attraversata. [...] Di averla, in qualche modo vissuta. Di esserne ritornato come si ritorna da un viaggio che ci ha trasformati: forse trasfigurati». *Op. cit.*, p. 21.

È qualcosa che non riguarda la forma di un racconto possibile, ma la sua sostanza. Non tanto la sua articolazione quanto la sua densità. Soltanto coloro che sapranno fare della loro testimonianza un oggetto artistico, uno spazio di creazione, o di ricreazione, riusciranno a raggiungere questa sostanza, questa densità trasparente. Soltanto l'artificio di un racconto abilmente condotto riuscirà a trasmettere in parte la verità della testimonianza. Ma ciò non ha niente di eccezionale: accade così per tutte le grandi esperienze storiche.²⁶

Secondo Primo Levi, invece, la metodologia è un'altra:

Ho scritto *Se questo è un uomo* sforzandomi di spiegare agli altri, e a me stesso, i fatti in cui ero stato coinvolto, ma senza precisi intenti letterari. Il mio modello, o se preferisci il mio stile, era quello del *weekly report*, del rapporto settimanale che si usa fare nelle fabbriche: deve essere conciso, preciso, e scritto in un linguaggio accessibile a tutti i livelli della gerarchia aziendale.²⁷

Levi dichiara di aver cercato di usare «il linguaggio pacato e sobrio del testimone».²⁸ Dal suo punto di vista il linguaggio letterale garantisce trasparenza rispetto alle forme oscure o retoriche della scrittura, secondo lui inadatte a rivelare l'universo concentrazionario e le sue caratteristiche. Ma è forse possibile la trasparenza? E inoltre: le posizioni di Semprún e di Levi sono divergenti? Io non credo. Entrambi ricorrono all'uso di tropi, di figure retoriche, di un linguaggio figurativo per costruire un racconto credibile fondato sul ricordo dell'esperienza, «l'impossibile ricordo ordito attorno a ciò che non si può dimenticare», come disse qualcuno. Entrambi svelano gli spostamenti semantici che la vita nel campo impone al linguaggio o il modo in cui quest'ultimo incarna la «nuda vita».²⁹ Il modo in cui accompagna l'esperienza e la rende perfino possibile.³⁰

Intervenendo nella trama sociale e nel dibattito su ciò che ha significato l'evento genocida, spesso il racconto del testimone destabilizza le versioni che su quel passato tendono a essere legittimate. Tuttavia, oggi come oggi,

26 *Ivi*, p. 20.

27 P. Levi, *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*, cit., p. 84.

28 *Ibid.*

29 In *Quel che resta di Auschwitz* Agamben presenta il campo di concentramento come culmine delle tendenze presenti nell'evoluzione politico-metafisica dell'Occidente. Nel campo, situato entro lo spazio giuridico di uno Stato e al tempo stesso al di fuori di esso, la vita è equiparata a materia senza forma umana, a una «nuda vita» in cui, in altre parole, viene negata al soggetto la sua essenza sociale. Una situazione limite, questa, che mette a dura prova i riferimenti etici della nostra cultura.

30 Cfr. P. Sneh, *Palabras para decirlo*, cit.

il sopravvissuto dei campi di concentramento argentini è una sorta di resto del passato il cui unico ruolo legittimo è quello di essere depositario delle informazioni necessarie a condannare i responsabili del terrore. Se “il sopravvissuto” continua a essere quell’Altro che incarna ciò che non si vuole accettare come proprio e che per questo stesso motivo viene rifiutato, lo stesso destino subiscono il racconto narrato dalla sua storia e la creazione artistica ispirata alla sua esperienza. La testimonianza letteraria dei sopravvissuti dei campi, con scarse eccezioni,³¹ trova diffusione in circoli ristretti e riesce a farsi strada con difficoltà, soprattutto nell’ambito della critica.

Eppure il genere testimoniale può aiutare a demistificare la dimensione spettrale che perseguita la società postgenocida. L’atrocità vissuta si imprime su di noi, l’assenza presente dei *desaparecidos* è una traccia incancellabile della perdita e ci sono molti modi di affrontarla. Uno di questi, il primo fra tutti, consiste nell’accostarsi al racconto dei superstiti, per i quali i *desaparecidos* sono gli esseri più intimi e non fantasmi con cui, per definizione, non si può instaurare un dialogo (e, di conseguenza, discutere, essere in disaccordo, controbattere: atteggiamento, questo, essenziale per le generazioni che vengono dopo un politicidio).

Per mezzo del racconto del testimone tale *desaparición*, decretata dal potere e definita come un misterioso stato dell’essere (secondo il Comandante in Capo delle Forze Armate, Jorge Rafael Videla, il *desaparecido* «è un’incognita, non ha entità»),³² appare come un luogo popolato da uomini

31 Alcune opere testimoniali hanno trovato diffusione in momenti diversi: i romanzi *Recuerdo de la muerte*, di Miguel Bonasso (tr. it. di P. Cacucci e G. Corica, *Ricordo della morte*, Interno Giallo, Milano 1990), *A veinte años Luz*, di Elsa Osorio (tr. it. di R. Bovaia, *I vent’anni di Luz*, Guanda, Parma 2000) e testimonianze come *Preso sin nombre, celda sin número*, di Jacobo Timerman (tr. it. di F. Franconeri, *Prigioniero senza nome, cella senza numero*, Mondadori, Milano 1982), oppure, per fornire alcuni esempi di letteratura argentina, *La escuela. Relatos testimoniales* di Alicia Partnoy. Quanto a quella cilena, *Tejas verdes*, di Hernán Valdés (tr. it. di F. Nicoletti Rossini, *Tejas verdes. Diario di un prigioniero di Pinochet*, Bompiani, Milano 1977), ha avuto fortuna soprattutto in Europa; l’opera teatrale di Ariel Dorfman, *La muerte y la doncella* (tr. it. di A. Serra, *La morte e la fanciulla*, Einaudi, Torino 2004), basata sul trauma della tortura e sulla presenza ancora viva di quel passato, raggiunse il grande pubblico soprattutto dopo il suo adattamento cinematografico, anche se nell’America del sud non venne accolta come in quella del nord.

32 Il 14 dicembre 1979 Jorge Rafael Videla pronunciò di fronte alle telecamere queste parole: «Frente al desaparecido, en tanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera, bueno, tendría un tratamiento X. Y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una

e donne condannati a situazioni che, per quanto deliranti e incredibili, sono tragicamente reali. I testimoni portano sulla scena quegli impalpabili abitanti di un posto invivibile chiamato “campo” e sono protagonisti di processi esistenziali più complessi di quelli che normalmente si diffondono. Il *desaparecido*, insisto, non è soltanto soggetto privato del proprio nome che il potere considera come oggetto, ma è anche persona, una persona che comunica e che lotta per sopravvivere, per capire, per fuggire. Quegli stessi soggetti che vengono identificati con un numero continuano a provare sentimenti e a pensare, ricordano o non ricordano le loro famiglie, hanno fatto tabula rasa nella loro mente oppure si inventano strategie per sopportare l’invivibile: non sono quelle nuove entità che il potere cerca di creare, bensì esseri intrappolati in un sistema di sterminio. Senza le testimonianze dei sopravvissuti, su questo universo calerebbe proprio quel silenzio a cui aspiravano coloro che hanno cercato di cancellare l’individualità del soggetto.

Le società eredi del terrore dovrebbero predisporre all’ascolto di questi racconti che non si limitano a fare dei *desaparecidos* soltanto foto in bianco e nero, striscioni e bandiere oppure nomi incisi su piastrelle commemorative,³³ bensì esseri sotto scacco che fronteggiano la più radicale delle sofferenze, che si sforzano, come qualsiasi essere umano, di reagire di fronte a un orizzonte che, perfino all’interno del campo, appare tanto inconcepibile quanto reale. Invece la difficoltà di ricezione persiste. Lo stesso fenomeno è stato registrato in relazione alle testimonianze scritte dopo la Shoah:

In generale gli scritti testimoniali non vengono considerati, almeno in una prima fase, [...], come testi dotati – seppure potenzialmente – di una dimensione letteraria. A volte ciò conduce a ridurre le testimonianze alle informazioni che in teoria forniscono e, nel migliore dei casi, ad accettare che tali informazioni passino attraverso la soggettività dell’autore; altre volte, invece, si è portati a ricercare negli scritti testimoniali soltanto una fonte di emozione. Ci si aspetta che siano documenti che informano sui campi o sul genocidio (e,

incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está. Ni muerto ni vivo, está desaparecido» [«Quanto *desaparecido*, fino a quando rimarrà tale, il *desaparecido* è un’incognita. Se ricomparisse avrebbe un trattamento X... E se la scomparsa diventasse certezza della morte allora avrebbe un trattamento Y. Ma finché rimane scomparso non può ricevere alcun trattamento speciale: è un’incognita, è un *desaparecido*, non ha entità, non c’è. Né morto, né vivo: è *desaparecido*»]. La dichiarazione, ripresa dal quotidiano *Clarín*, è visibile su Youtube.

33 Il movimento *Barrios x la Memoria*, di Buenos Aires, modifica il paesaggio urbano posando piastrelle con i nomi dei *desaparecidos* e le loro date di nascita e sequestro.

quindi, possono essere trasformati in monumenti), oppure che sospendano il giudizio del lettore per farlo sprofondare in un'esperienza di estrema violenza dalla quale non può uscire. O la somiglianza o la cecità.³⁴

Questa bipolarità impedisce l'accesso a un materiale che non è, come si pensa comunemente, un serbatoio di informazioni. È giunto il momento, riprendendo le parole di Mesnard, di prestare attenzione al lavoro letterario svolto dalla testimonianza nel suo impegno per integrare nella lingua la violenza subita. La coincidenza di punti di vista mi induce a citare Mesnard in modo esaustivo:

La scommessa dell'espressione testimoniale consiste nel fare entrare la violenza nella lingua per dare prova della sua presenza, affinché, a partire da questo momento, la sua insensatezza possa acquisire senso, ovvero essere trasmessa. Perciò la testimonianza si fonda su forme di attenuazione e distanziamento, comprende vuoti e silenzi, produce pause e sospensioni, con la consapevolezza che espressione, esperienza e realtà sono separate. È comprensibile, pertanto, che pretendere di farle dire ogni cosa, di ridurla al contenuto, significherebbe alterarla del tutto. [...] Ma non si tratta solo di questo: il compito della testimonianza va ben oltre. È anche necessario, infatti, che il silenzio del fuori, dei sommersi, si iscriva di nuovo nella sfera del linguaggio senza renderlo indiscreto, senza farlo parlare, addirittura senza attribuirgli un corpo o una figura. Quel silenzio dell'assenza deve rendersi presente in quanto tale per dotare di significazione ciò che è accaduto e perché il destinatario possa capirlo. Se la violenza che ha attentato al linguaggio, attentando alla stessa umanità dell'uomo, non resta al di fuori del linguaggio, se quest'ultimo può accoglierla, allora è possibile ristabilire il vincolo tra i morti e i vivi. Altrimenti i morti continueranno a dimorare per sempre nel fuori. Preparare uno spazio molteplice, dia-sporico, a livello del linguaggio, permette di accogliere i ricordi silenziosi dei *desaparecidos*. Questo è il compito della testimonianza, è questo che ci insegna e che le generazioni future devono perpetuare. È il nostro compito futuro. Perciò, più che trasmettere contenuti, si tratta di trasmettere una certa qualità di silenzio. È lì che la testimonianza e la letteratura si incontrano.³⁵

Come ricorda Jacques Hassoun,³⁶ siamo iscritti in una genealogia: siamo debitori del patrimonio dei nostri predecessori (dei loro ideali, abitudini, costumi, oggetti... perfino dei loro destini) e il ponte tra le generazioni si costruisce senza sosta. Anche il silenzio è un ponte, ma ci sono silenzi che

34 P. Mesnard, *Testimonio en resistencia*, Waldhuter, Buenos Aires 2011, pp. 434-5, ed. or. *Témoignage en résistance*, Stock, Paris 2007.

35 *Ivi*, pp. 438-9.

36 Cfr. J. Hassoun, *Los contrabandistas de la memoria*, Editorial de la Flor, Buenos Aires 1996, ed. or. *Les contrebandiers de la memoire*, Éd. la Découverte, Paris 2002.

affondano nel mistero e che sottraggono dimensioni al presente. La trasmissione non è una trasposizione di contenuti, ricordi o riferimenti effettivi, bensì un processo che punta al presente. La forza della testimonianza, in questa lettura, non proviene da “soddisfazioni referenziali”, bensì dal modo in cui coloro che vissero quelle vicende «experimentan su significado a través de configuraciones narrativas».³⁷ Da questo punto di vista, la trasmissione non è impossibile: è resa difficile perché la parola dei testimoni viene disdegnata o pregiudicata. Julián López,³⁸ autore della generazione degli H.I.J.O.S.,³⁹ afferma: «Hay que interpelar los discursos y la heroicidad de las víctimas. No se puede vivir abrazado a las víctimas *per se*».⁴⁰ Come ho già spiegato, è paradossalmente indispensabile prestare attenzione al detto (e al non detto) dei sopravvissuti per poterli interpellare nell’ascolto.

Le versioni di quanti hanno vissuto nei campi sono indispensabili, non per “spiegare” quel che è successo, e in questo modo ricollocare l’accaduto entro una serie dotata di significato, come afferma il sociologo Gabriel Gatti,⁴¹ bensì per capire che cosa è accaduto a tutti noi. Insisto nel dire che la parola di chi ha subito l’immersione in un mondo inintelligibile ed è stato sottoposto alla sua crudeltà, contrasta la mitizzazione che sorge dalla presenza/assenza dei *desaparecidos* come ombra che accompagna una vita sociale condannata a tale vuoto. Anche una semplice lettera del padre *desaparecido* a suo figlio viene considerata da quest’ultimo alla stregua di un tesoro: è il sostegno materiale del loro legame. *Mutatis mutandis*, i racconti dei sopravvissuti dei campi sono il sostegno materiale del nostro legame con i *desaparecidos*, della cui esistenza e assenza noi stessi siamo

37 «Ne sperimentano il significato attraverso configurazioni narrative». L. Arfuch, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires 2013, p. 227.

38 Julián López, autore di *Una muchacha muy bella* (Eterna Cadencia, Buenos Aires 2013), «novela sobre la orfandad, sobre la orfandad que te propone el Estado» [«romanzo sull’orfantità, sull’orfantità che ti propone lo Stato»]. Silvina Frieri, *La orfandad es una idea muy difícil para la cultura*, in «Página/12», 23/09/2013: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29976-2013-09-23.html> (ultima consultazione: 06/02/2016).

39 Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (Figli e Figlie per l’Identità e la Giustizia contro l’Oblio e il Silenzio: cfr. <http://www.hijos-capital.org.ar>) [N.d.T.]

40 «Bisogna interpellare i discorsi e l’eroicità delle vittime. Non si può vivere abbracciati alle vittime *di per se*». J. López, *op. cit.* (corsivo mio).

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

costituiti. Il testimone ci vincola a quel *quid* che costituisce il nostro passato presente.

La realidad y la posición del testigo se le impusieron a la literatura y forzaron a la escritura a reformular procedimientos textuales y narrativos para relatar una experiencia devastadora que por su envergadura se tornó ineludible e insoslayable.⁴²

La realtà e la posizione del testimone sono state imposte alla letteratura ma non ancora ai critici. Ritengo opportuno che questo avvenga, tra le altre cose, al fine di riscattare e risollevere la soggettività resistente espressa dalla testimonianza. Non pretendo di idealizzare la condotta delle vittime: mi riferisco alla voce di chi testimonia. In questo senso, Michail Bachtin è incisivo: «Ogni parlante è lui stesso, in vario grado, un rispondente».⁴³ Questo parlante, nel nostro caso, altri non è che il testimone, che resiste alla metodologia distruttiva recuperando il proprio nome, di cui era stato espropriato nei campi.⁴⁴ I testimoni/narratori reinventano una soggettività e lo fanno con un loro tono e una loro modulazione, attraverso il loro linguaggio. Parafrasando Levi: l'hanno fatto, meglio che hanno potuto, e non avrebbero potuto non farlo; e continueranno a farlo.⁴⁵

42 «La realtà e la posizione del testimone sono state imposte alla letteratura e hanno obbligato la scrittura a riformulare procedimenti testuali e narrativi per riportare un'esperienza devastante che, per la sua portata, è diventata ineludibile e non trascurabile». M.T. Johansson, *Palabra en sepultura. El Bataraz de Mauricio Rosencof*, in «Persona y Sociedad. Estudios sobre literatura y lengua en Latinoamérica», XX, 2, 2006, pp. 177-89.

43 M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, tr. it. e cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988, p. 255.

44 Non dimentichiamo che molti militanti usavano nomi falsi, ovvero che avevano già acconsentito a una prima rinuncia al nome per proteggere la loro lotta clandestina. Questa, però, è una scelta di altro tipo. Il nome proprio li identificava ancora sia nei circoli intimi, sia in quelli pubblici. Nel capitolo "Nombre" del libro *La escuelita. Relatos testimoniales*, Alicia Partnoy dice in un paio di passaggi: «Cuando llegó la hora de mi alud yo era Rosa. Cuando vinieron a buscarme no supe si venían por Rosa o por Alicia. Lo cierto es que venían por mí» [«Quando per me giunse l'ora di essere travolta ero Rosa. Quando vennero a cercarmi non sapevo se cercavano Rosa o Alicia. Di sicuro cercavano me»]. A. Partnoy, *La escuelita. Relatos testimoniales*, Bohemia, Buenos Aires 2006, p. 36.

45 «L'ho fatto, meglio che ho potuto, e non avrei potuto non farlo; e ancora lo faccio». Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 64. Cfr. anche D. Feierstein, *Sobre la resistencia...*, cit., p. 31.

La testimonianza è letteratura

La sola menzione della testimonianza suscita una serie di interrogativi che sono stati oggetto di dibattito per anni. Quando facciamo riferimento al genere testimoniale parliamo di letteratura? La testimonianza è un genere letterario, un ibrido o piuttosto una scrittura priva di statuto? Gli scritti testimoniali hanno forme proprie? E un romanzo può essere testimoniale? La polemica che gravita attorno a questi argomenti non si spegne perché, tra le diverse testimonianze, non è stata rinvenuta altra somiglianza se non la volontà di denuncia e il fatto di essere trasmesse da un testimone che ha assistito alle circostanze evocate e che le ha subite. È probabile che la diversità tra i testi che vengono ascritti a questa categoria in virtù del loro essere raccontati da un testimone si attenuino in un punto: il proposito di conferire significato, attraverso la narrazione, a esperienze avvenute a cavallo tra l'ambito personale e quello politico, tra il privato e il pubblico, tra l'individuale e il collettivo.

Propongo di differenziare la testimonianza come adempimento di un "dovere civico" (per trasformare la propria esperienza in denuncia dei colpevoli) a cui si dà forma per proprio conto, senza la necessità di adeguarsi alle restrizioni imposte dai riti giuridici. In questo caso il testimone, attraverso la sua penna o quella di un altro, si fa carico della sua storia unendo all'anamnesi un impegno estetico.⁴⁶

L'edonismo estetico sopravvive alle catastrofi. E questo paradossale edonismo, che non ha parentela alcuna con la banalizzazione, non è forse arte? Karla Grierson fa leva proprio sul contributo dell'arte nella comprensione del linguaggio e dell'evento dello sterminio.⁴⁷ Non si tratta di difendere il carattere letterario di questi testi al fine di ricondurre la loro appartenenza a un genere specifico, bensì si riscattarne l'importanza perché, in fin dei conti, «*la historia se escribe en el lenguaje*».⁴⁸

46 Sebbene in questo articolo mi concentri sulla parola dei sopravvissuti dei campi, la catastrofe segna in modi diversi sia altri nostri contemporanei che non sono stati sequestrati, sia le generazioni successive. Ciò equivale ad affermare che la testimonianza ha uno statuto molto incoraggiante: chiunque abbia qualcosa da dire può prendere la parola. Per il momento ci limitiamo a puntualizzare che la parola del testimone è un "punto fermo" che non si deve e non si può trascurare.

47 K. Grierson, *Palabras que hacen vivir. Comentarios sobre el lenguaje en las narraciones de deportación*, in P. Dreizik (a cura di), *La memoria de las cenizas*, Patrimonio argentino, Buenos Aires 2001, p. 122.

48 «La storia si scrive nel linguaggio». P. Sneh, *Recordar lo inolvidable*, in *ivi*, p. 91.

In America Latina esistono ancora residui del terrorismo di Stato e non pochi di essi si annidano nel linguaggio. Senza tali testimonianze, che esprimendo l'irrevocabilità dell'accaduto dipanano la lingua dell'orrore, queste tracce finirebbero per naturalizzarsi: «La lengua sigue diciendo la matanza y en el seno mismo de esta persistencia se ubica una especificidad: la del exterminio como lenguaje, como gramática de destrucción».⁴⁹ In un'epoca come la nostra, fatta di esacerbazione memorialistica, una riletture di questa letteratura può risvegliare inquietudine e impedire che si stabiliscano forme stereotipate del ricordo.

Quando la memoria se aquieta en generalización, es hora de despertar inquietud [...]. Ahora que la memoria goza de la misma unanimidad de la que gozaba la indiferencia de antaño, es necesario interrogar esa memoria que bien puede ser un aséptico modo de enmudecer toda huella.⁵⁰

Il racconto dell'esperienza del campo continua a tormentare la memoria, continua a dare da pensare. Perciò qualsiasi creazione che, in virtù della metodologia della scomparsa forzata delle persone, muova da questa esperienza e rifletta sull'accaduto, va a aggiungersi al corpus. Si tratta soprattutto di ibridi che, attraverso una varietà di forme del discorso, cercano simbolicamente di ripercorrere il processo genocida e di raccontare *quel che ci è successo e che continua a succederci*. Sono creazioni riflessive, di critica e autocritica, di interrogazione.

Auschwitz e il Gulag sono creazioni come il Partenone o Notre-Dame de Paris. Creazioni mostruose, ma creazioni assolutamente fantastiche – il sistema concentrazionario è una creazione fantastica – ma ciò non vuol dire affatto che siano da avallare. [...] Tra le creazioni della storia umana, una è davvero straordinaria: quella che permette a una società di mettersi in discussione: creazione [...] di critica e di autocritica, di questionamento che non conosce né accetta limiti.⁵¹

L'Estadio Nacional trasformato in centro di tortura o il carcere chiamato "Libertad" sono creazioni. O forse anticreazioni? In qualsiasi caso la testi-

49 «La lingua continua a esprimere la strage e nel nucleo stesso di questa persistenza trova posto una specificità, quella dello sterminio come linguaggio, come grammatica della distruzione». *Ivi*, p. 92.

50 «Quando la memoria si adagia in generalizzazione è il momento di risvegliare l'inquietudine [...]. Adesso che la memoria gode della stessa unanimità di cui in passato godeva l'indifferenza è necessario interrogarla perché può rappresentare anche un modo asettico per mettere a tacere qualsiasi traccia». *Ivi*, p. 91.

51 C. Castoriadis, *Il mondo frazionato*, in *Gli incroci del labirinto*, tr. it. di M.G. Bicocchi e F. Lepore, Hopefulmonster, Firenze 1988, p. 279.

monianza è una creazione che, in quanto ricordo di chi ha vissuto certi limiti, ci permette di conoscere la feroce possibilità dell'uomo – la peggiore di tutte – da un luogo vitale: quello della parola che si ribella rivelandosi. Una parola che è azione, che interviene. Sarà per questo che la vogliono mettere fuori combattimento?

Chi ha detto che la storia si colloca nel passato? La memoria del terrore è un'esigenza permanente, un esercizio ineludibile. Qualunque società ha bisogno di atti di elaborazione del lutto, di meccanismi di assimilazione e di riparazione per disattivare i dispositivi del potere che, per quanto l'orrore "finisca", non cessano. La testimonianza è uno di questi atti. Il dire *io l'ho vissuto, credetemi* conferisce a questi racconti la materialità indispensabile per screditare i discorsi negazionisti che incessantemente rinascono dalle ceneri. Senza andare troppo lontano, in epoca recente Videla dissentiva riguardo a quella che definiva una «permanente pretesa di continuare a scavare nel passato» e, dimenticando il suo ruolo nel genocidio, suggeriva:

Hay que encontrar una solución para resolver el famoso problema de los desaparecidos y ofrecérsela a la sociedad argentina. ¿Son una realidad, son un invento, son una especulación política o económica? ¿Qué son realmente los desaparecidos.⁵²

I *desaparecidos* sono la mia generazione, quella precedente e la successiva. Sono la mia famiglia, i miei amici e i loro figli, perciò il mio interesse per l'argomento va ben oltre l'ambito accademico. E potrebbe, in ogni caso, esistere una lettura delle narrazioni relative a questi avvenimenti che non lo facesse? Si potrebbe forse, mi domando, affrontare la questione dalla distanza di un discorso teorico? «*No hay ciencia de la tragedia ni del dolor*».⁵³ Ogni testimonianza è un dolore che affronta come può le sue

52 «Bisogna trovare una soluzione per risolvere il famoso problema dei *desaparecidos* e offrirla alla società argentina. Sono una realtà? Sono un'invenzione? Sono una speculazione politica o economica? Che cosa sono davvero i *desaparecidos*?». *Hoy hay que ganar la guerra política*, in «Página/12», 05/03/2012: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-188942-2012-03-05.html> (ultima consultazione: 06/02/2016). Videla venne condannato dalla giustizia argentina in varie occasioni: dichiarato colpevole nel 1985, durante il Processo alle Giunte Militari (anche se nel 1990 si avvale dell'indulto concesso dal presidente Carlos Menem), nel 2010 fu condannato all'ergastolo per crimini contro l'umanità e, sempre nel 2010, a cinquant'anni per rapimento sistematico dei figli dei *desaparecidos*. È morto in carcere nel maggio del 2013.

53 «Non esiste scienza della tragedia né del dolore». A. Kaufman, *Prólogo* a S. Guelman (a cura di), *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Norma, Buenos Aires 2001, p. 11.

ferite. Non tutti i sopravvissuti arrivano a decifrare il terrore che li attraversa, ma l'insieme delle loro voci fa capire quanto sinistra sia la partita e su quale terreno si stia giocando.

La testimonianza si innesta in quella specie di "ritorno al passato" che le nostre culture hanno intrapreso, con maggiore o minore intensità, dopo la serie di catastrofi tutt'altro che naturali che si sono succedute nella storia e che vengono negate, come di consueto, da coloro che le provocano e le protraggono. Malgrado la ricostruzione simbolica sia, a mio giudizio, un'aspirazione utopica dopo l'esorbitante sequela di atrocità commesse, bisogna farsi carico della devastazione e forzare il linguaggio a dire ciò che è difficile nominare. Innumerevoli voci si stanno dedicando a questo esercizio. Eppure, nonostante tutte le pratiche testimoniali siano imparentate tra loro, un'analisi indifferenziata dell'insieme (che includa cronache della militanza e del carcere degli anni Settanta, racconti sulla vita nelle miniere della Bolivia, memorie di donne guerrigliere e di leader rivoluzionari di qualsiasi Paese dell'America Latina) darebbe adito a generalizzazioni che offuscheranno la comprensione dell'evento specifico che ci interessa: il genocidio e le sue tracce nella vita, nella lingua e nella cultura. Ciò non vuol dire negare il valore delle opere che raccontano la storia precedente allo sterminio: come possiamo capirlo se non ci interroghiamo sulla forma di vita devastata dalla tragedia? Quello che intendo dire è che ogni scritto testimoniale, ogni romanzo fondato su testimonianze, ogni documentario che riporti le voci di testimoni dell'orrore sancisce la sua appartenenza allo spazio testimoniale con un'impronta ben specifica, prodotta innanzitutto dalla sua genealogia: il luogo in cui si fanno esperimenti con la condizione umana.

Sebbene la base di qualsiasi saggio risieda nella sua argomentazione, non esiste prospettiva critica che sia strettamente razionale, men che meno in questo campo. «Se il sonno della ragione genera mostri, l'orrore non è dovuto alla "banalità del male", ma alla "razionalità del male"».⁵⁴ Per sconfiggere questo male la scrittura cerca di svilupparsi in trame in cui la sofferenza pensa e la ragione narra, trame che ordiscono strategie proprie. Mentre alcuni romanzi di taglio realista cercano di dominare il terrore della morte anonima attraverso uno sguardo onnisciente, la parola del testimone interroga l'orrore dal cuore dell'esperienza sapendo di non poterlo dominare.

54 Z. Bauman, T. Keith, *Società, etica, politica. Conversazioni con Zygmunt Bauman*, tr. it. di L. Burgazzoli, Cortina, Milano 2002, p. 32. Gli studi di Bauman sull'Olocausto ci inducono pensare che la ragione strumentale capitalista possa, nella sua brama di fare ordine – un ordine che non si fonda sulla responsabilità collettiva, né sull'autonomia, né sulla libertà –, condurre a una sua degradazione.

Configurazioni letterarie della testimonianza

Ogni testimonianza è un tentativo di risposta alla domanda: «Come rappresentare lo sterminio?». Chi opta per un approccio poetico corre il rischio di offuscare la specifica complessità di quella realtà; chi per un approccio ibrido che consenta la convivenza con altri generi, come il saggio, corre il rischio di spiegare troppo e di precludere alcuni significati, senza lasciare al lettore uno spazio di elaborazione propria. Credo che creare testi simili implichi operazioni letterarie che spesso rimangono occulte e trascurate. Mesnard riconduce tali operazioni a uno specifico ambito testuale:

Rispetto ai generi e agli stili che riuniscono e che combinano (forme brevi, dal racconto al saggio, romanzo, poesia, talvolta tutto insieme, lungometraggi difficili da classificare, che non corrispondono all'etichetta della finzione né del documentario), tali opere si presentano come forme ibride. Eppure, non essendo mai state indifferenti alla questione del genere, hanno finito per fondare una sorta di genere stesso della testimonianza letteraria, diversa perciò da altri generi discorsivi come la testimonianza giuridica, storica o umanitaria.⁵⁵

Il critico francese sottolinea inoltre che questa matrice narrativa non soddisfa le aspettative del pubblico perché, di fatto, non si tratta di narrazioni realiste. Sono piuttosto «opere differite» che «stabiliscono una distanza alla quale si appoggiano e che talvolta le fonda».⁵⁶ Questa distanza può essere ironica, critica oppure esito di modalità narrative in cui si privilegia la descrizione spaziale rispetto a quella temporale. Dette modalità, però, non vengono immediatamente accolte poiché il lettore è abituato a un realismo che, attraverso il prisma dell'onniscienza, sembra potergli rivelare in maniera trasparente quanto è accaduto.

Parecchi racconti di sopravvissuti (*Frazadas del Estadio Nacional*, *La escuela*, *Una sola muerte numerosa*, tra le altre opere elaborate in seguito al terrorismo di Stato nell'America del Cono Sud) sono stati recepiti come differenti sia dai resoconti di cui abbiamo appena parlato, sia questo tipo di realismo.

Si contrappongono a tale tendenza e non cedono né a una sovrarappresentazione delle vittime, né a conferire loro tratti patetici. Creano una distanza, spingendo il lettore o lo spettatore fuori dal campo di forze che, per pietà o per diletto, lo porterebbero a identificarsi con le vittime o con i carnefici. [...] In queste opere regna spesso l'incertezza e non si rinuncia all'ambiguità che può

55 P. Mesnard, *op. cit.*, p. 255.

56 *Ivi*, p. 256.

servire a interpellare il destinatario anziché fornirgli un'immagine quanto più compiuta, *come se fosse stato presente*. Non è che si perda di obiettività. La scommessa di queste opere consiste nel cercare di restituire sia l'esperienza, sia i meccanismi della realtà, senza nascondere la distanza che ci separa da essi.⁵⁷

Nel loro insieme, queste opere plasmano uno spazio di messa in discussione dell'ordine realista "tradizionale", perché cercano di rivelare la posizione di un essere umano intrappolato in eventi che lo sovrastano, che generano disorientamento e perdita dei punti di riferimento. Da qui la necessità di narrare dal punto di vista dell'io, di un io plurale che non si riduce affatto alla dimensione autobiografico: l'io testimoniale.

57 *Ibid.*

Bibliografia

- AGAMBEN G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, Homo sacer*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- ARFUCH L., *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires 2013.
- BACHTIN M., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, tr. it. e cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988.
- BAUMAN Z., KEITH T., *Società, etica, politica. Conversazioni con Zygmunt Bauman*, tr. it. di L. Burgazzoli, Cortina, Milano, 2002.
- CALVEIRO P., *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires 1998.
- CASTORIADIS C., *Il mondo frazionato*, in *Gli incroci del labirinto*, tr. it. di M.G. Bicchocchi e F. Lepore, Hopefulmonster, Firenze 1988.
- DELBO C., *Un treno senza ritorno*, tr. it. di L. Collodi, postfazione e note di F. Sessi, Piemme, Casale Monferrato 2002.
- DERRIDA J., *Sull'ospitalità*, in *Sulla parola. Istantanee filosofiche*, tr. it. di A. Carriolato, Nottetempo, Roma 2004.
- DREIZIK P., *Pensar el dolor a través de la perspectiva de Nietzsche y Lévinas*, Centro de Estudios Dynathos, Buenos Aires 2013.
- , *La memoria de las cenizas*, Patrimonio argentino, Buenos Aires 2001.
- DRUCAROFF E., *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la post-dictadura*, Emecé, Buenos Aires 2011.
- FEIERSTEIN D., *El genocidio como práctica social entre el nazismo y la experiencia argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2011.
- FORSTER R., *El imposible testimonio. Celan en Derrida*, in «Pensamientos de los confines», 8, 2000, pp. 77-88.
- GATTI G., *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Trilce, Montevideo 2008.
- GRIERSON K., *Palabras que hacen vivir. Comentarios sobre el lenguaje en las narraciones de deportación*, in P. Dreizik (a cura di), *La memoria de las cenizas*, Patrimonio argentino, Buenos Aires 2001.
- HASSOUN J., *Los contrabandistas de la memoria*, Editorial de la Flor, Buenos Aires 1996, ed. or. *Les contrebandiers de la memoire*, Éd. la Découverte, Paris 2002.
- Hoy hay que ganar la guerra política*, in «Página/12», 05/03/2012: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-188942-2012-03-05.html> (ultima consultazione: 06/02/2016).
- JOHANSSON M.T., *Los contrabandistas de la memoria*, De la Flor, Buenos Aires 1996, ed. or. *Les contrebandiers de la memoire*, Éd. la Découverte, Paris 2002.
- , *Palabra en sepultura. El Bataraz de Mauricio Rosencof*, in «Persona y Sociedad. Estudios sobre literatura y lengua en Latinoamérica», XX, 2, 2006, pp. 177-189.
- KAUFMAN A., *Historia y memoria. Algunas indagaciones teóricas para el marco analítico latinoamericano*, in G. Andreozzi (a cura di), *Juicios por Crímenes de Lesa Humanidad en Argentina*, Atuel, Buenos Aires 2011, pp. 237-251.

- , *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino*, Cebra, Buenos Aires 2012.
- , *Prólogo* a Guerelman S. (a cura di), *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Norma, Buenos Aires 2001.
- LEVI P., *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2003.
- , *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997.
- , *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1989.
- MESNARD P., *Testimonio en resistencia*, Waldhuter, Buenos Aires 2011, ed. or. *Témoignage en résistance*, Stock, Paris 2007.
- PARTNOY A., *La escuela. Relatos testimoniales*, Bohemia, Buenos Aires 2006.
- RICOEUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, Paris 2000, tr. it. di D. Iannotta, *La memoria, la storia, l'oblio*, Cortina, Milano 2003.
- REYES MATE M., *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, Trotta, Madrid, 2003.
- SARLO B., *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires 2007.
- SEMPRÚN J., *L'écriture ou la vie*, Gallimard, Paris 1994, tr. it. di A. Sanna, *La scrittura o la vita*, Guanda, Parma 1996.
- SNEH P., *Recordad lo inolvidable*, in P. Dreizik (a cura di), *La memoria de las cenizas*, Patrimonio Argentino, Buenos Aires 2001.
- , *Palabras para decirlo. Lenguaje y exterminio*, Paradiso, Buenos Aires, 2012.
- SONTAG S., *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux/Picador, New York 2003, tr. it. di P. Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.
- VILLANI M., REATI F., *Desaparecido: memorias de un cautiverio (Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA)*, Biblos, Buenos Aires 2011.



LILIANA RUTH FEIERSTEIN*

**IL QUILT DELLA MEMORIA.
IL PARADIGMA DELLA SHOAH
NELLE TESTIMONIANZE DEI SOPRAVVISSUTI
ALLA DITTATURA ARGENTINA**

Ho affisso questo nome, a me così caro, alla soglia del mio libro, che così è diventato più accogliente e sicuro. Anche i libri dovrebbero avere la loro *mezuzza*.¹

(*Lettera di Heinrich Heine a Eduard Gans, 26 maggio 1826*)

Nel 1984, subito dopo la fine della dittatura militare in Argentina, David Roskies pubblicò negli Stati Uniti *Against the Apocalypse*.² Nell'introduzione al libro Roskies riferisce la leggenda per cui gli ebrei sefarditi avrebbero portato con sé le chiavi delle case che erano stati costretti a lasciare dopo l'espulsione dalla Spagna nel 1492 e avrebbero continuato a tramandarle di generazione in generazione. Per quanto, probabilmente, non si tratti che di una metafora, commenta Roskies, le chiavi del passato, in grado di dischiudere dimensioni altre della storia, esistono. *La visione dei vinti* (1977),³ opera di Nathan Wachtel dedicata alla prospettiva quechua sulla conquista spagnola del Perù, mostra anche come la reazione di individui e gruppi di fronte a situazioni di crisi sia governata da "percorsi pre-esistenti": per quanto terribile sia la disgrazia che si sta vivendo, la memoria conferma che non è qualcosa che esula dal regno del possibile. Il punto sta quindi nell'inscrivere la catastrofe all'interno di una narrazione già nota. Interessato alle reazioni degli ebrei, in particolare di fronte alla Shoah, Roskies enuclea diverse strategie nelle fonti da lui analizzate, tra cui la parodia e la fantascienza. Il ricorso a percorsi pre-esistenti non è un

* Humboldt-Universität zu Berlin.

1 Voce di origine yiddish che indica il piccolo rotolo di pergamena affisso al montante delle porte per inscrivere gli insegnamenti della Torah «sugli stipiti della tua casa» (*Deuteronomio* 6, 9). Definisce uno spazio come ebraico.

2 D.G. Roskies, *Against the Apocalypse. Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Syracuse University Press, New York 1984.

3 N. Wachtel, *La visione dei vinti. Gli indios del Perù di fronte alla conquista spagnola*, Einaudi, Torino 1977.

espediente nuovo nella retorica ebraica: ad esempio, i sopravvissuti alla Shoah si sono definiti *she'erit hapeitah* (“i superstiti sopravvissuti”), tropo già presente nel *Libro di Esdra* in riferimento ai superstiti dell’esilio babilonese. La medesima logica è sottesa al termine yiddish per “Olocausto”, *khurbn* (che in realtà allude alla distruzione del Tempio), svanito nella storia dei “nomi della catastrofe”.

Argomento del mio articolo è però la memoria del trauma in Argentina, dove analoghe costruzioni si ritrovano nelle testimonianze dei sopravvissuti alla dittatura: la Shoah – e soprattutto le testimonianze delle vittime – hanno fornito un modello interpretativo per comprendere l’esperienza argentina, per tramandarla e inscrivere in una tradizione storica. Da un lato, questo modello si distingue dagli studi di Wachtel e Roskies, perché l’esperienza traumatica non è derivata dalla storia argentina. Tuttavia, l’adozione di modelli storici “altrui” per conferire senso alla propria, estrema esperienza si è già rivelato valido in passato: nel suo „magnifico lavoro, Perla Sneh ha spiegato come una delle opere più lette nel ghetto di Varsavia fosse *I quaranta giorni di Mussa Dagh* di Franz Werfel, libro che passava continuamente di mano in mano, tanto che in yiddish l’esperienza del ghetto divenne «*la nostra* Mussa Dagh». ⁴ Nel momento in cui le storie dei pogrom smisero di fornire un modello utile a costruire la narrazione di quello che stava succedendo, e cioè eventi di una violenza senza precedenti, il genocidio armeno, per quanto “preso a prestito”, servì per darvi un nome. Dall’altro lato, molti degli autori e dei sopravvissuti argentini che ricorrono a una simile strategia sono ebrei e, del resto, non vanno trascurati neppure i complessi legami instauratisi tra dittatura argentina e posizioni ideologiche antisemite. Queste persone, quindi, hanno offerto alla società una modalità di rielaborazione che era già presente nella loro memoria culturale (e che al tempo stesso era *comunicativa*, dato che in alcuni casi si tratta di figli di sopravvissuti e, in altri, di persone che conoscono le storie perché le hanno sentite raccontare nelle loro comunità). Simili strategie “traduttive” sono talmente diffuse in Argentina che persino in *Broken Silences* (2001), serie documentaria internazionale prodotta dalla Shoah Foundation (Spielberg), il capitolo sull’Argentina è il solo a non concludersi nel 1945 e, al contrario, ad avere un seguito nella dittatura (la regia è di Luis Puenzo, il primo vincitore argentino, nel 1985, dell’Oscar al miglior film straniero con *La storia ufficiale*, in cui tratta dei bambini sottratti ai *desaparecidos* sulla base della storia della celebre autrice ebrea Aída Bortnik).

4 P. Sneh, *Palabras para decirlo. Lenguaje y exterminio*, Paradiso, Buenos Aires 2012.

Una delle prime occasioni di dialogo fra le due esperienze traumatiche – quella europea e quella argentina – si ebbe con la *pièce* teatrale *Ana y Haroldo*, di Alfredo Zemba, apparsa già nel 1985. Si tratta di un dialogo immaginario tra Anna Frank (nata nel 1929) e Haroldo Conti (scrittore argentino classe 1925, *desaparecido* e ucciso nel 1976). Nel dialogo, entrambi i personaggi sono “congelati” nel tempo, fermi al momento della cattura. I militari che li portano via sono gli stessi: un misto fra la Gestapo nazista e i *grupos de tareas* (forze paramilitari) argentini. Nel complesso, l’opera instaura un dialogo fra le vittime dei due massacri, affrontando la questione della messa in scena, della testimonianza su ciò che è accaduto: l’autore (Zemba) vuole testimoniare per il suo amico, Haroldo, e rivede la storia di quest’ultimo alla luce dell’esperienza della famiglia Frank, e delle tracce che di entrambi i *desaparecidos* si trovano in letteratura.

Negli anni, la Shoah ha assunto funzioni tra loro differenti, e non solo in Argentina: allusione, metafora, parallelismo. In alcuni casi limite, il parallelismo o la citazione avvengono tramite un semplice “scambio di nomi” (letterale), come nell’articolo del noto filosofo argentino José Pablo Feinmann, che riporto di seguito:

Hay un texto de Theodor Adorno que lleva por título *La educación después de la ESMA*. Adorno invita a pensar sobre dos planos: 1) cómo fue posible la ESMA; 2) qué hacer para impedir su retorno [...]. El texto se inicia con una consigna [...]: «La exigencia de que la ESMA no se repita es la primera de todas en la educación». [...] Así, la centralidad de la temática educativa está –indiscutible– ante nosotros: «Cualquier debate sobre ideales de educación es vano e indiferente en comparación con esto: que la ESMA no se repita».⁵

L’articolo in questione si focalizza su questo parallelismo che l’autore costruisce tra la ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada) e Auschwitz, con particolare attenzione alle funzioni svolte dall’intertestualità sulla scorta di esempi tratti da un’opera peculiare: *Ese infierno. Conversa-*

5 «C’è un testo di Theodor Adorno intitolato *Educación dopo la ESMA*. Adorno ci invita a pensare su due livelli: 1) come è stata possibile la ESMA; 2) che cosa fare per evitare che si ripeta [...]. Il testo si apre con uno slogan [...]: ‘L’esigenza che la ESMA non si ripeta è in assoluto la prima in campo educativo’. [...] La priorità della questione educativa, pertanto, si pone davanti a noi in modo ineludibile: ‘Ogni dibattito sugli ideali educativi è futile e insignificante se raffrontato a quest’unica esigenza: che la ESMA non si ripeta’». J.P. Feinmann, *Adorno y la ESMA*, in «Página/12», Buenos Aires 30/12/2000: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-12/00-12-30/contrata.htm> (ultima consultazione: 15/02/2016). Il rapporto di intertestualità riguarda il celebre testo di T. Adorno *Educación dopo Auschwitz*, che Feinmann fa suo.

ciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA.⁶ Il libro si distingue per diversi aspetti, tra cui il fatto di presentare in forma dialogica la testimonianza collettiva di cinque donne. Il titolo contiene un riferimento alla metafora dantesca usata da Primo Levi per Auschwitz; un'intertestualità, questa, già presente nel prologo al rapporto *Nunca más*, firmato da Ernesto Sábato. Uscito nel 1984, poco dopo la restaurazione della democrazia, *Nunca más* raccoglieva le testimonianze dei pochi sopravvissuti ai campi argentini. L'inferno dantesco vi è evocato con un chiaro riferimento a Levi: «De ahí se partía hacia el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: 'Abandonad toda esperanza, los que entráis'».⁷

La "citazione" della Shoah percorre in modo significativo l'intero testo di *Ese infierno* per mezzo della forma epigrafica. Quella che apre il libro – «Eccomi qui, dunque, a raccontare la mia storia... Sentite le mie parole. Ma le mie sensazioni, quelle, le sentite?» di Gertrud Kolmar – istituisce un parallelismo tra l'Argentina e la Shoah, ma allo stesso tempo interroga la possibilità stessa di trasmettere la testimonianza («Ma le mie sensazioni, quelle, le sentite?»).

Ese infierno, testo scritto a partire dalle registrazioni di gruppo effettuate tra i sopravvissuti in un arco di tempo di due anni, è suddiviso in dieci capitoli. Sebbene il tema della Shoah sia presente in diverse zone del testo, è in posizione epigrafica dove esso assume maggiore forza. Dei sette capitoli contenenti un'epigrafe, solo due presentano citazioni tratte da autori non sopravvissuti, mentre la maggior parte di essi sono ebrei e/o donne. Ciò che colpisce, in un simile contesto, è che le autrici donne non abbiano scelto epigrafi di sopravvissuti imprigionati dai nazisti in quanto criminali politici. Dato singolare, questo, perché nelle loro testimonianze si trova una rivendicazione esplicita dell'attività politica e, sul piano storico, verrebbe quindi naturale istituire un legame con i prigionieri politici della Gestapo, più che con le vittime ebreë del nazionalsocialismo. Paradigmatico è il

6 M. Actis, C. Aldini, L. Gardella, M. Lewin, E. Tokar, *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 2001.

7 «Si entrava in tal modo nel tunnel, sulla cui entrata si sarebbe potuto scrivere ciò che Dante lesse sulla porta dell'inferno: 'Lasciate ogni speranza, voi che entrate'». E. Sabato, *Prólogo* a CONADEP (Comisión nacional sobre la desaparición de personas), *Nunca más. Informe de la Comisión nacional sobre la desaparición de personas*, EUDEBA, Buenos Aires 1986, tr. it. di G. Bonino, G. Gualanduzzi, *Nunca más. Rapporto della Commissione nazionale sulla scomparsa di persone in Argentina*, EMI, Bologna 1986, p. 7. [N.d.C.]

caso di Jean Améry, dato che la sua voce – in forma di epigrafe – non appare nel capitolo sulla tortura, bensì in quello che tratta della vita dopo la liberazione. Spesso si fa il nome di Jorge Semprún, ma nessuna epigrafe è tratta dai suoi testi.

Interessante è poi notare come il capitolo dedicato nello specifico al paragone tra l'esperienza argentina e l'Olocausto non presenti alcuna epigrafe (come, del resto, quelli sui prigionieri politici). Nel prologo al volume, invece, il filosofo ebreo argentino León Rozinchtner istituisce una relazione fra il libro e la tradizione ebraica, scegliendo come titolo un versetto del profeta Isaia («E fuggiranno tristezza e pianto», *Isaia* 35,10), per quanto la fonte non venga dichiarata. Si può quindi parlare di un testo segnato dalla tradizione ebraica, anche se lo si deduce solo leggendo fra le righe. O, come si è detto prima, *sopra* le righe.

L'epigrafe, come precisa Gérard Genette in *Soglie*, svolge una funzione paradossalmente centrale nel testo perché, tra le altre cose, orienta il lettore in una determinata direzione, verso altri autori e altri testi. Tuttavia, non si tratta di semplice intertestualità: l'epigrafe occupa infatti una posizione privilegiata, alla quale l'autore, in un certo senso, si sottomette, in quanto il suo testo è anche una reazione a, o un commento su, quella citazione (che in molti casi funziona come appello a un'autorità). Anzi, la genealogia dell'epigrafe la colloca vicino – o meglio, sopra – alla citazione e, dato particolarmente significativo in questo contesto, all'*epitaffio*.

Non è un caso se l'epigrafe del primo capitolo di *Ese inferno* contiene un riferimento esplicito alla Bibbia, o più precisamente alla Torah: «Ma bada a te e guardati bene dal dimenticare le cose che i tuoi occhi hanno visto, [...] le insegnerai anche ai tuoi figli e ai figli dei tuoi figli» (*Deuteronomio* 4, 9).⁸ Il rimando è allo *zakhor!*, il dovere ebraico di ricordare.⁹ Di dare testimonianza. Il titolo stesso dell'introduzione, *Un manto de memoria*, è a sua volta una citazione di Juan Gelman (il più celebre poeta argentino, il cui figlio venne *desaparecido* e ucciso, e il cui nipote fu invece ritrovato). Alla fine del capitolo, le autrici spiegano con parole loro il significato che vi attribuiscono:

Qué manto de memoria colectiva se podría tejer con esos pedacitos de memoria no dichos, fragmentados, dispersos, que muchos testigos y víctimas

8 «Ma bada a te e guardati bene dal dimenticare le cose che i tuoi occhi hanno visto, [...] le insegnerai anche ai tuoi figli e ai figli dei tuoi figli». M. Actis, C. Aldini, L. Gardella, M. Lewin, E. Tokar, *Ese inferno...*, cit., p. 31.

9 Y.H. Yerushalmi, *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, Pratiche, Parma 1983.

guardan para sí, como inmovilizados en su antiguo lugar. *Un manto consolador y abrigador contra repeticiones posibles*. Los crímenes del pasado perviven en lo que se calla de ellos en el presente.¹⁰

La metafora gioca sul manto dell'oblio (e del silenzio), evocando un lavoro di ricamo collettivo di un tessuto della memoria imbastito a partire degli scampoli. Un ricamo collettivo che i capitoli successivi tentano di creare. In una simile prospettiva, le voci delle altre persone che sono state in quel luogo, in *Ese infierno* – ma anche in altri inferni – continuano a intrecciarsi, attraversando il tempo e i continenti.

Il capitolo successivo (“Los días previos y el secuestro”¹¹) inizia con una citazione di Etty Hillesum: «Ma che cosa succede qui, che *misteri* sono questi, *in quale meccanismo funesto siamo impigliati?* Non possiamo liquidare il problema dicendo che siamo tutti dei vili. E poi, non siamo così cattivi. Ci troviamo di fronte a interrogativi più profondi...».¹² È forse questa l'epigrafe più insolita, perché collocata in un capitolo che si concentra sugli esordi, in cui le autrici parlano della propria attività politica, dell'importanza che ha avuto nelle loro vite, soprattutto dopo il sequestro. La coscienza politica aiuta a sopravvivere; tema, questo, che si ritrova anche in Semprún e Améry. In un simile contesto, l'intertestualità con una scrittrice come Hillesum allude a problemi metafisici: non certo, perlomeno a prima vista, politici. Quali elementi della scrittura mistica di Hillesum si insinuano allora in quei discorsi profondamente razionali che descrivono un impegno politico vissuto all'insegna di un attivismo radicale? Forse che all'epoca la politica conservava ancora un'aura mistica, forse che alcuni elementi del sacro permeavano ancora la sfera dell'agire umano? Forse che quella prospettiva, così difficile da rendere in un dialogo reale, prende forma in filigrana attraverso la voce di una scrittrice assassinata?

Barlumi di esperienze mistiche, questi, che si ritrovano fra le righe delle conversazioni. In un dialogo riguardante la decisione di ingoiare la capsula di cianuro che alcuni attivisti solevano portare con sé per potersi suicidare in caso di rapimento, Miriam afferma: «Para mí, haberme matado con la

10 «Quale *quilt*, quale manto di memoria collettiva si poteva intessere a partire da quei piccoli frammenti di memoria o di detti, in frammenti, dispersi, che testimoni e vittime mettono da parte, come immobilizzati dove erano una volta? *Un quilt avvolgente, caldo, per evitare che tutto ciò si ripeta*. I crimini del passato sopravvivono in ciò che su di loro si tace nel presente». M. Actis, C. Aldini, L. Gardella, M. Lewin, E. Tokar, *Ese infierno*..., cit., p. 35 (corsivo mio).

11 “I giorni precedenti e il rapimento”.

12 E. Hillesum, *Lettere. Edizione integrale 1941-1943*, tr. it. di C. Passanti, T. Montone e A. Vigliani, ed. elettronica, Adelphi 2014 (corsivo mio).

pastilla hubiera sido, tal como lo veía en ese momento, *una muerte digna*, pensando en los otros. *Una muerte como la de Jesús*, una muerte por los amigos. Eso quería». ¹³ Affermazione a cui Elisa risponde riprendendo l'ultima battuta: «¡Una muerte digna!». ¹⁴ Poi, parlando della propria attività politica, Miriam aggiunge: «Nos habíamos jugado a *hacer un sacerdocio de la vida*». ¹⁵ Ma la descrizione di *quella sorta di meccanismo funesto in cui siamo impigliati*, la quotidianità, sopravvive dentro la ESMA – soprattutto per quanto riguarda la tortura – e offre una logica contraria: una miscela di follia e crudeltà di una razionalità sconvolgente.

Ad aprire il secondo capitolo (“Detenidas-desaparecidas”¹⁶) è un’epigrafe di Primo Levi:

Moltissime sono state le vie da noi escogitate e attuate per non morire: tante quanti sono i caratteri umani. Tutte comportano una lotta estenuante di ciascuno contro tutti, e molte una somma non piccola di aberrazioni e di compromessi. Il sopravvivere senza aver rinunciato a nulla del proprio mondo morale, a meno di potenti e diretti interventi della fortuna, non è stato concesso che a pochissimi individui superiori, *della stoffa dei martiri e dei santi*.¹⁷

Le umiliazioni e le difficoltà della vita quotidiana nel campo richiamano questa citazione, perché nei dialoghi figurano molti degli argomenti trattati da Levi nei suoi scritti: la vergogna, la nudità, il senso di colpa dei sopravvissuti, la violenza gratuita, la memoria offesa. Una delle immagini più forti in questo senso è quella della mancanza di distanza, di intimità: «En la ESMA no había rejas que pusieran una distancia entre víctimas y victimarios: mantener la integridad para los detenidos era por eso más difícil que en una prisión». ¹⁸

Il riferimento a Levi allude anche alla speranza che il resto del mondo possa comprendere, come emerge dal dialogo che segue:

13 «Per me uccidermi con la *pillola* sarebbe stata – così la vedevo in quel momento – *una morte degna*, con il pensiero rivolto agli altri. *Una morte come quella Gesù*, una morte per i miei amici. Questo volevo». M. Actis, C. Aldini, L. Gardella, M. Lewin, E. Tokar, *Ese inferno...*, cit., p. 50 (corsivo mio).

14 «Una morte degna!». *Ibid.*

15 «Abbiamo dato tutto per *fare della nostra vita un sacerdozio*». *Ivi*, p. 67 (corsivo mio).

16 “Donne arrestate e scomparse”.

17 P. Levi, *Se questo è un uomo*, a cura di A. Cavaglione, Einaudi, Torino 2012, p. 80 (corsivo mio).

18 «Alla ESMA non c'erano le sbarre a frapporre uno spazio tra vittime e carnefici, per cui preservarsi integri era più difficile che in una normale prigionia». M. Actis, C. Aldini, L. Gardella, M. Lewin, E. Tokar, *Ese inferno...*, cit., p. 69.

MIRIAM: «Yo me pregunto por qué todo el mundo entiende que algunas prisioneras judías se hayan acostado con alemanes para sobrevivir y se horrorizan si embargo de que haya pasado lo mismo aquí en la ESMA. No se comprende... [...]».

ELISA: «¿Sabes por qué se entiende lo de la Segunda Guerra? Porque alguien lo contó. Pero nadie ha contado cómo fueron realmente las cosas en la ESMA. Se entiende lo que pasó en Alemania porque ya alguien lo divulgó, se charló y se sigue hablando».

MIRIAM: «[...] ¿Por qué ellos pudieron contar todo esto y nosotros pareciera que tenemos vergüenza de hacerlo?»

MUNÚ: «Yo no tengo sensación de vergüenza». [...]

MIRIAM: «[...] ¿Por qué tenemos miedo de que no nos entiendan? Sobre todo cuando ha habido experiencias históricas tan parecidas. *Cuanto más leo sobre el Holocausto, cuanto más leo sobre los Campos de Concentración nazis, más entiendo que esto no es nuevo, que el comportamiento del ser humano ha sido similar*».

ELISA: «Yo quiero contar lo que pasó. La verdad».¹⁹

Alla fine del capitolo il testo chiude un cerchio e torna all'inizio, inserendo la citazione di Levi nelle parole dei personaggi. Elisa dice: «Cada uno se comportó como pudo. Frente a la situación real del secuestro y la desaparición, cada uno respondió como pudo».²⁰ E Munú aggiunge: «Y seguimos respondiendo como podemos».²¹

Il terzo capitolo (“Día a día en cautiverio”²²) presenta una duplice epigrafe: la nota frase *Arbeit macht frei*, che campeggiava sui cancelli Auschwitz (interpretata da Levi come viatico all'inferno dantesco), e una ci-

19 MIRIAM: «Mi chiedo perché la gente riesce a capire che alcune donne ebreo si siano concesse ai tedeschi per sopravvivere ma si dichiarò inorridita al pensiero che lo stesso sia successo all'ESMA. Non viene capito...» [...] ELISA: «Sai perché in parte si riesce a capire la Seconda guerra mondiale? Perché qualcuno ne ha parlato. Nessuno invece ha raccontato come stessero davvero le cose all'ESMA. Ciò che è accaduto in Germania è stato compreso perché qualcuno l'ha rivelato, se ne parla, si continua a parlarne». MIRIAM: «[...] Perché loro sono riusciti a parlarne mentre noi sembriamo provare vergogna nel farlo?». MUNÚ: «Io non provo nessuna vergogna». [...] MIRIAM: «[...] Perché temiamo di non essere comprese? Soprattutto quando esistono esperienze storiche così simili alle nostre. *Più leggo sull'Olocausto, sui campi di concentramento nazisti, più capisco che non c'è nulla di nuovo, che le persone coinvolte si sono comportate in modo analogo*». ELISA: «Io voglio raccontare quello che è successo. La verità». *Ivi*, pp. 99-101 (corsivo mio).

20 «Ognuno ha fatto quello che ha potuto. Di fronte alla situazione reale del sequestro e della *desaparición*, ognuno ha cercato di reagire al proprio meglio». *Ivi*, p. 110.

21 «E continuiamo a fare del nostro meglio». *Ibid.*

22 “La prigionia giorno per giorno”.

tazione della sopravvissuta Pilar Calveiro, sociologa: «El Campo es una infinita gama, no del gris, que supone combinación del blanco y el negro, sino de distintos colores, siempre una gama en la que no aparecen tonos nítidos, puros, sino múltiples combinaciones».²³ Calveiro prende spunto, per svilupparlo ulteriormente, dal concetto di *zona grigia* di Levi, usato per rendere conto della coesistenza quotidiana dei prigionieri con gli assassini, dello sfruttamento del lavoro forzato, delle possibilità e dei rischi impliciti nell'essere selezionati per simili mansioni. Come convivere con la memoria di queste zone grigie, la propria e quella altrui?

Il quarto capitolo (“Torturadores”,²⁴ si badi: *non* “Torturas”) descrive non solo la tortura fisica – probabilmente il momento sul quale è più duro rendere testimonianza – ma anche l’esperienza estrema della convivenza con gli assassini. E, sopra ogni altra cosa, quella del parlare di loro: degli assassini. In epigrafe si trova una poesia di Mario Benedetti:

El pasado está aquí con sus gemidos
 hoy sigue estando aquí pero no gime
 hay rostros de bochorno y de avería
 la aguja con el hilo del horror
 las trampas del escarnio y de la duda
 no vamos a olvidar ningún milímetro
 ni tampoco gastarnos en el odio
 el pasado está aquí ya es suficiente.²⁵

Epigrafe, questa, che rimanda a un poeta uruguayano più che ad Améry; detto altrimenti, all’atto di ricordare senza esaurire le proprie energie nell’odio, più che alla consapevolezza di *non essere più capaci di sentirsi a casa* in questo modo. Ciò implica una scelta decisa a favore della vita, e offre al lettore un prisma d’interpretazione. Il capitolo si trova a metà del libro e lo divide in due: l’esperienza della tortura genera una distanza incolmabile dal mondo, che i sopravvissuti cercano di accorciare condividendo

23 «Il campo è una gamma infinita: non di grigi, il che presupporrebbe la commistione di bianco e nero, bensì di colori diversi, una gamma in cui non compare mai nessun colore nitido, puro, ma molteplici combinazioni». P. Calveiro, *Poder y desaparición*, Colihue, Buenos Aires 1998, p. 128.

24 “Torturatori”.

25 «Il passato è qui con i suoi gemiti / anche oggi è sempre qui però non geme / ci son volti di scorno e di caduta / e l’ago con il filo dell’orrore / le insidie del dileggio e poi del dubbio / non scorderemo alcun millimetro / e nemmeno ci consumerà l’odio / il passato è qui e questo basta». M. Benedetti, *Diálogo con la memoria*. [N.d.T.]

le rispettive narrazioni di questo dolore. In realtà, tuttavia, l'esperienza della tortura percorre l'intero dialogo (l'intero libro) e, anzi, ne costituisce in qualche modo il fulcro. *L'ago con il filo dell'orrore*. Ma una vita dopo la tortura è possibile. Come possibile è parlare, o persino ridere, del dolore.

Lo *humour* è alla base dell'epigrafe di Simone Veil che apre il quinto capitolo ("Una excursión al mundo exterior"²⁶): «Es entre nosotros, los sobrevivientes, que podemos hablar. Para nosotros, paradójicamente, es una alegría. Hablamos de lo que pasó burlándonos, riéndonos».²⁷ Lo *humour* è una strategia di resistenza, di *rielaborazione*: ha doti curative. Il riferimento a Veil introduce anche il senso del collettivo attraverso il pronome "noi" (i sopravvissuti), che implica l'appartenenza a un gruppo. Altri punti, poi, collegano le due esperienze: è significativo che, nonostante l'argomento del capitolo sia tipico dell'esperienza argentina (l'"escursione" dei prigioniero nel mondo altro dei campi), Adriana Marcus (figlia di rifugiati ebrei tedeschi) ricordi il momento del suo rapimento, l'istante in cui le è stato trasmesso un trauma intergenerazionale. Con un dettaglio curioso: quella volta il tedesco era la lingua utilizzata per sfuggire ai carnefici:

ADRIANA: «Mi papá cayó conmigo. (silencio, suspiros) [...] Estaba todo oscuro y me entraron de los pelos. Un grito que después supe que fue mío, pistolas en la cabeza, órdenes que los tipos daban a los gritos, la *capucha*, las esposas, cuerpo al suelo y botas sobre el cuerpo. *No hablaba alemán hacía bastante tiempo, pero pensé en alemán algo como: 'Así es, entonces, cuando la matan a una'*. [...] Cuando mi viejo escuchó los gritos y los tiros, salió rajando. Le dispararon a su auto y lo secuestraron junto conmigo. *Nos comunicamos un par de consignas en alemán*».²⁸

Si trovano tracce di traumi familiari analoghi anche alla fine di un altro capitolo, questa volta nel tentativo di articolare in modo più sistematico il parallelismo tra Shoah e dittatura. Se Miriam dice di avere appena scoperto

26 "Un'escursione nel mondo esterno".

27 «È tra noi, tra i sopravvissuti, che possiamo parlare. E questo, paradossalmente, è fonte di gioia. Parliamo di ciò che è accaduto scherzando, ridendoci sopra». M. Actis, C. Aldini, L. Gardella, M. Lewin, E. Tokar, *Ese inferno...*, cit., p. 220.

28 ADRIANA: «Mio padre è caduto con me». (*silenzio, sospiri*) [...] «Era buio ovunque e mi hanno trascinato via per i capelli. Un urlo che poi ho riconosciuto essere mio, pistole puntate alla testa, ordini urlati da quei tizi, il *cappuccio*, le manette, il corpo a terra e i loro anfi sul corpo. *Era da un po' che non parlavo tedesco, ma, in tedesco, pensai qualcosa come 'ecco com'è essere uccisi'*. [...] Quando ha sentito le urla e gli spari, mio padre si è messo a correre. Hanno sparato alla sua macchina e lo hanno sequestrato insieme a me. *Abbiamo scambiato qualche frase in tedesco*». *Ivi*, p. 244 (ultimi due corsivi miei).



che i genitori dei suoi nonni sono stati ammazzati in un campo di concentramento in Europa,²⁹ Adriana conclude il capitolo nella direzione generazionale opposta, parlando di suo figlio:

A mí me hace bien leer, perder la sensación de que lo que uno siente a nadie más le pasa, esa sensación de soledad. Cuando comenté una vez el tema de los nazis, mi hijo mayor, que tendría trece años, dijo: ‘Los cuatro abuelos tuvieron que escapar de los nazis, a ustedes les pasó lo que les pasó. Y a mí, ¿qué me va a tocar?’ . Me dejó sin respuesta.³⁰

Anche in assenza di risposte, è necessario reimparare per vivere dopo tutto ciò che è accaduto.

Ad aprire il settimo capitolo (“Liberación y después”³¹), una citazione di Améry: «Dal Lager uscimmo denudati, derubati, svuotati, disorientati e ci volle molto tempo prima che riapprendessimo il linguaggio quotidiano della libertà».³² Continuando a usare la Shoah come prisma per leggere (per capire) l’esperienza argentina, le donne cercano di inquadrare la condizione dei sopravvissuti dopo la dittatura non solo nel “ritorno” alla “vita normale”, ma nelle reazioni della società, nella riluttanza di quest’ultima nell’accogliere chi è tornato, gli *aparecidos*, e nelle conseguenze, nei problemi dei processi ai carnefici o, infine, nell’uso che viene fatto dei *media* per raccontare quelle storie.

MIRIAM: «Yo creo que debe pasar lo mismo con los sobrevivientes de la Segunda Guerra».

ELISA: «Exactamente».³³

Poi Miriam, giornalista, parla della propria esperienza come intervistatrice di sopravvissuti alla Shoah. Parla dello sforzo di evidenziare le difformità; al commento di Munú: «Vos, de alguna manera, sos como uno de ellos»,³⁴

29 *Ivi*, p. 298.

30 «Leggere [della Shoah] a me fa stare bene, perché ho smesso di pensare che nessuno avesse mai fatto esperienze simili alle mie, quella sensazione di solitudine. Una volta, quando gli ho parlato dei nazisti, mio figlio più grande – allora avrà avuto tredici anni – ha detto: ‘I miei quattro nonni sono dovuti fuggire dai nazisti, voi avete passato quel che avete passato. E a me? A me che cosa succederà?’ Non sapevo come rispondergli». *Ivi*, p. 300.

31 “La liberazione e il dopo”.

32 J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1987, p. 54.

33 MIRIAM: «Credo che si trovi la stessa sensazione tra i sopravvissuti alla Seconda guerra mondiale». ELISA: «Proprio così». M. Actis, C. Aldini, L. Gardella, M. Lewin, E. Tokar, *Ese inferno...*, cit., p. 289.

34 «In un certo senso, tu sei come una di loro». *Ivi*, p. 292.



Miriam risponde: «Bueno, salvando las distancias. Nosotros no fuimos seis millones».³⁵ Ma non manca di mettere in luce i punti di contatto: Miriam: «Es inevitable la asociación»;³⁶ Elisa (in riferimento alle parole di un sopravvissuto alla Shoah che, con ironia, commenta: «Dicen que tuvimos suerte los que sobrevivimos. ¿Suerte por qué?»³⁷): «¡Me siento tan identificada!»³⁸; Munú (sulla confusione di un sopravvissuto più anziano che in mezzo all'intervista non capiva più se si trovasse nell'Argentina di oggi o nella Polonia degli anni Quaranta): «¡La misma confusión que nos invade a nosotras!».³⁹

Infine, il brevissimo ottavo capitolo (“El Holocausto judío”⁴⁰) – in realtà un epilogo che segue la storia da testimoniare, ossia quella successiva alla liberazione – tratta in maniera più esplicita dei parallelismi tra Shoah e dittatura argentina. E proprio qui, dove molte sarebbero le epigrafi possibili, troviamo solo un vuoto.

Apparentemente, una delle funzioni dell'epigrafe è fare riferimento a una situazione che precede la testimonianza, e, grazie a quel collegamento, inscrivere la catastrofe in una storia già nota. Le narrazioni precedenti permettono di conferire un ordine alla testimonianza stessa e di inquadrare gli avvenimenti in una cornice di possibilità (“è già successo prima”). E non sembra essere un caso se il testimone più famoso, Primo Levi, cominci non con un'epigrafe, ma con qualcosa di simile: una sua poesia. Poesia che, come forse ricorderete, è uno *Shemà*. Come hanno notato diversi autori, Levi si rifà alla tradizione (lo *Shemà* è la preghiera più importante dell'ebraismo) e allo stesso tempo la riscrive sulla base della propria esperienza ad Auschwitz. Ancora una volta si utilizza una narrazione nota per nominare la catastrofe, soprattutto nell'ultima strofa:

Meditate che questo è stato:
Vi comando queste parole.
Scolpitele nel vostro cuore
Stando in casa andando per via,
Coricandovi alzandovi;
Ripetetele ai vostri figli.
O vi si sfaccia la casa,
La malattia vi impedisca,

35 «Beh, con le dovute differenze. Noi non eravamo sei milioni». *Ibid.*

36 «L'associazione è inevitabile». *Ibid.*

37 «Dicono che noi sopravvissuti abbiamo avuto fortuna. Perché fortuna?». *Ivi*, p. 293.

38 «Mi ci riconosco così tanto!». *Ibid.*

39 «La stessa confusione che dobbiamo gestire noi!». *Ibid.*

40 “L'Olocausto ebraico”.

I vostri nati torcano il viso da voi.⁴¹

Lo *Shemà* è un imperativo: *ascolta!* (in questo caso, la testimonianza) – che implica anche un *ricorda!*

Non è un caso se la fonte dello *Shemà* (*Deuteronomio* 6, 4-9) è molto vicina all'epigrafe con la quale inizia il libro argentino, “quell'inferno”: «Ma bada a te e guardati bene dal dimenticare le cose che i tuoi occhi hanno visto, non ti sfuggano dal cuore per tutto il tempo della tua vita: le insegnerai anche ai tuoi figli e ai figli dei tuoi figli» (*Deuteronomio* 4, 9).

Nell'introduzione a *Ese inferno* le autrici concludono il prologo con queste parole:

Nuestro libro es sólo un pedacito de ese “manto de memoria” del que habla Juan Gelman.

Hubo cientos de sobrevivientes, hay decenas de miles de familiares de desaparecidos. Son muchos los trozos que tienen que ser unidos trabajosamente todavía para que el manto, inmenso, paternal, nos abrigue a todos, definitivamente.⁴²

La scrittura dei sopravvissuti alla Shoah intessuta nel *quilt* collettivo ne rappresenta l'elemento costitutivo. E quella compagnia, quella protezione così desiderata, si ritrova anche nel formato stesso del libro. Collocate in posizione liminare, le epigrafi dei sopravvissuti alla Shoa “vegliano” sui testi. Anche in altre testimonianze di sopravvissuti (ebrei)-argentini, ad esempio, in *Procedimiento. Memoria de la Perla y la Ribera* di Susana Romano Sued,⁴³ dove troviamo una citazione da Elie Wiesel all'inizio, e una da Paul Celan alla fine. Quelle citazioni circondano la testimonianza, la proteggono, le danno riparo. Questo, insomma, il contributo a una tessitura collettiva che arriva al futuro e riprende il passato, sfidando il gelo del silenzio e dell'oblio.

41 P. Levi, *Se questo è un uomo*, cit., p. 5.

42 «Il nostro libro non è che un brandello del *quilt*, del “manto della memoria” di cui parla Juan Gelman. / Ci sono stati centinaia di sopravvissuti; i parenti dei *desaparecidos* sono decine di migliaia. Ancora molti sono i pezzi da mettere insieme, con fatica, fino a quando il *quilt*, immenso, paterno, ci coprirà tutti, una volta e per sempre». *Ivi*, p. 35.

43 S. Romano Sued, *Procedimiento. Memoria de La Perla y la Ribera*, El Emporio Ediciones, Buenos Aires 2007.

Bibliografia

- ACTIS M., ALDINI C., GARDELLA L., LEWIN M., TOKAR E., *Ese inferno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 2001.
- ADORNO T., *Educazione dopo Auschwitz*, in *La Scuola di Francoforte. La storia e i testi*, introduzione e cura di E. Donaggio, Einaudi, Torino 2005, pp. 261-79.
- CALVEIRO P., *Poder y desaparición*, Colihue, Buenos Aires 1998.
- CONADEP (Comisión nacional sobre la desaparición de personas), *Nunca más. Informe de la Comisión nacional sobre la desaparición de personas*, EUDEBA, Buenos Aires 1986, tr. it. di G. Bonino, G. Gualanduzzi, *Nunca más. Rapporto della Commissione nazionale sulla scomparsa di persone in Argentina*, EMI, Bologna 1986.
- FEINMANN J.P., *Adorno y la ESMA*, in «Página/12», Buenos Aires 30/12/2000: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-12/00-12-30/contrata.htm> (ultima consultazione: 15/02/2016).
- HILLESUM E., *Lettere. Edizione integrale 1941-1943*, tr. it. di C. Passanti, T. Montone e A. Vigliani, ed. elettronica, Adelphi 2014.
- LEVI P., *Se questo è un uomo*, a cura di A. Cavaglioni, Einaudi, Torino 2012.
- ROMANO SUEDE S., *Procedimiento. Memoria de La Perla y la Ribera*, El Emporio Ediciones, Buenos Aires 2007.
- ROSKIES D.G., *Against the Apocalypse. Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Syracuse University Press, New York 1984.
- SNEH P., *Palabras para decirlo. Lenguaje y exterminio*, Paradiso, Buenos Aires 2012.
- WACHTEL N., *La visione dei vinti. Gli indios del Perù di fronte alla conquista spagnola*, Einaudi, Torino 1977.
- YERUSHALMI Y.H., *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, Pratiche, Parma 1983.



FERNANDO REATI*

DESAPARECIDO: MEMORIAS DE UN CAUTIVERIO TRA TESTIMONIANZA E AUTOFINZIONE

¿Qué es, después de todo, la vida de uno sino un relato
que nos contamos a nosotros mismos?¹

(Silvia Molloy)

Poche tematiche suscitano in Argentina tante riflessioni, dibattiti accademici e accese discussioni come la memoria post-traumatica e i diversi modi di rappresentare il terrorismo di Stato degli anni Settanta. In sintonia con il resto dell'America Latina, anche qui la battaglia per imporre una determinata memoria storica riguardo alle lotte rivoluzionarie degli anni Sessanta e Settanta e alle violente repressioni che ne derivarono, viene combattuta su un terreno di narrazioni contrapposte costruite giorno dopo giorno sulla base di racconti individuali e ufficiali.² Tale operazione coin-

* Georgia State University

1 «Cos'è, dopotutto, la nostra vita, se non un racconto che narriamo a noi stessi?». Cfr. G. Cabezón Cámara, *De la pose o el yo como obra de arte*, in «Revista Ñ», Buenos Aires, 21/06/2012, p. 12.

2 Come segnalato da Kristen Weld in una recensione su vari saggi pubblicati ultimamente sui casi di Argentina, Perù, Guatemala ed El Salvador: «Much of modern Latin American politics is waged on the battlefield of historical memory, as a struggle to control the production of historical narratives. From Argentine president Cristina Fernández de Kirchner's war with the media conglomerate Grupo Clarín to the recent decision by Peru's Supreme Court to reduce the prison sentences for the Grupo Colina death squad's members, adjudicating past violence is a way for competing political constituencies to articulate and defend different visions of the present and the future. The contest over how political violence is remembered –and punished– is never waged on equal footing, and it is a contest with terribly high stakes» [«Gran parte dell'attuale politica latinoamericana, in quanto lotta per il controllo della produzione di narrazioni storiche, si gioca sul campo di battaglia della memoria storica. Dalla guerra tra la presidente argentina Cristina Fernández de Kirchner e il conglomerato mediatico Grupo Clarín, sino alla recente decisione della Corte Suprema peruviana di ridurre le condanne dei



cide con un rinnovato interesse mondiale nei confronti degli studi sulla memoria, sull'Olocausto e sui genocidi, sui musei, sui monumenti e sui contro-monumenti, sulle storie orali, sulle autobiografie e sui racconti delle vittime di conflitti. L'ampio dibattito sulla verità storica e sul modo di porre in relazione i fatti concreti con la loro rappresentazione linguistica deve parecchio al fondamentale giro di boa verificatosi in seno alla disciplina storiografica nel 1973, quando Hayden White, in *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, aveva sostenuto che in fin dei conti non vi fosse molta differenza tra il valore epistemologico della storia e quello della letteratura, poiché qualsiasi rappresentazione verbale di un fatto passato viene inevitabilmente affidata a una "intramazione" (*emplotment*), all'organizzazione degli eventi all'interno di una determinata forma retorica d'argomentazione presa a prestito dall'ambito letterario. Qualunque storia, afferma White, viene narrata come un poema, una commedia, una tragedia o una satira, e fin da subito lo storico sceglie la trama che meglio si adatta ai suoi scopi: «He makes his story by including some events and excluding others, by stressing some and subordinating others. This process of exclusion, stress and subordination is carried out in the interest of constituting a story of a particular kind. That is to say, he "emplots" his story».³ In altre parole, non esiste una storia "obiettiva" perché qualsiasi racconto storiografico in fondo è un atto poetico che spiega e organizza gli avvenimenti del passato a partire da un determinato protocollo linguistico.⁴

membri dello squadrone della morte del Grupo Colina, l'attribuzione della violenza passata è il modo in cui i gruppi politici fra loro in lizza articolano e difendono visioni diverse del presente e del futuro. La disputa sul come si ricorda – e si punisce – la violenza politica non si inserisce mai in un contesto di uguaglianza di condizioni, ed è una sfida dove la posta in gioco è altissima»]. K. Weld, *Writing Political Violence into History*, in «Latin American Research Review», n. 48, 2, 2013, p. 176.

- 3 «Componere la sua storia inserendo alcuni eventi ed escludendone altri, enfatizzandone certuni e subordinandone altri. Questo processo di esclusione, enfasi e subordinazione viene realizzato con l'intento di costituire una storia di un certo tipo. Sarebbe a dire, "intrama" la sua storia». H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973 (tr. it. di P. Vitulano, *Retorica e Storia*, Guida, Napoli 1978), p. 6.
- 4 Tra le molte opinioni in sintonia con quest'ottica possiamo segnalare quella di Roland Barthes in *Le discours de l'histoire* (in «Poétique», n. 49, 1982, pp. 13-21), secondo cui esistono troppi elementi in comune tra la narrazione storiografica e la finzione letteraria (lo storico accelera e sintetizza certi eventi, procede a zig-zag, ricorre a un'apertura poetica della narrazione nel scegliere il punto temporale dal

Nel campo letterario si è assistito, in parallelo, al crescente prestigio di un tipo di narrativa che, combinando l'interesse per la storia con gli strumenti propri della finzione, è stato denominato in modi diversi al fine di porre in risalto l'intrecciarsi di verità e immaginazione: "nuovo romanzo storico", "*non-fiction novel*", "romanzo-documento". A partire da *A sangue freddo* di Truman Capote (1965) e altri libri scritti sulla sua scia, come *Il canto del boia* di Norman Mailer (1979), la narrazione di specifici fatti storici si è fusa con i meccanismi della finzione, dando così origine a una zona di indeterminatezza epistemologica tra il fatto in sé e la sua interpretazione. In America Latina esisteva già una lunga tradizione in tal senso, dalle cronache spagnole della Conquista, dove si mescolavano dettagliati resoconti cronologici con bizzarre fantasie su città auree o giganti patagonici, fino a esempi più recenti di *non-fiction*, come *Operazione Massacro* di Rodolfo Walsh (1957). Come aveva segnalato David William Foster in un articolo del 1984 sulla crescente popolarità del romanzo-documento in America Latina, il testo di Walsh (che, tra l'altro, era anteriore a quello di Capote) portava alla luce un terribile avvenimento storico, ovvero le fucilazioni segrete degli oppositori al regime militare dopo la destituzione di Juan Perón nel 1955, grazie a un atto di ricostruzione narrativa fondato su dialoghi immaginari, fatti disposti in un mosaico disordinato e non in ordine cronologico, e sulla suspense propria del giallo.⁵ Ulteriori casi di indeterminatezza tra finzione e documento offerti da Foster sono: *La noche de Tlatelolco* di Elena Poniatowska (1971), un testo ibrido composto da interviste a testimoni, articoli di giornale e rapporti ufficiali; *Tejas verdes. Diario di un prigioniero di Pinochet* di Hernán Valdés (1974), su un campo di concentramento cileno; *Prigioniero senza nome, cella senza numero* di Jacobo Timerman (1980), sul suo sequestro in un luogo segreto di detenzione; e *Racconto di un naufrago* di Gabriel García Márquez (1970), l'incredibile storia dell'unico sopravvissuto a un incidente navale. Questi e altri esempi consentono a Foster di sostenere che vi sia sempre stata una continuità tra la letteratura d'immaginazione e l'approccio documentaristico in America Latina. E un altro genere, particolarmente in auge a partire dagli anni Sessanta, si è aggiunto a complicare ancor di più tale indeterminatezza: il romanzo testimoniale, una narrazione etnografica o un semplice resoconto che, servendosi normalmente della prima persona, raccoglie le

quale inizia a narrare ecc.) perché si possa attribuire alla prima una maggiore aderenza ai fatti rispetto alla seconda.

5 D.W. Foster, *Latin American Documentary Narrative*, in «PMLA 99», n. 1, 1984, pp. 42-4.

esperienze vissute da un testimone di fatti significativi del passato, talvolta mediate, selezionate e organizzate da un compilatore o un intervistatore.

Nel 2005 ho conosciuto Mario Villani, un ex militante della sinistra peronista sequestrato nel 1977 e *desaparecido* per 3 anni e 8 mesi in cinque diversi centri clandestini di Buenos Aires. Grazie alla sua condizione di scienziato e alle sue conoscenze di elettronica, fu uno dei pochi prigionieri a scampare alla morte: venne impiegato come manodopera forzata fino a quando, nel 1981, fu rimesso in libertà credendo fosse stato ormai “riabilitato”. Affascinato dalla sua incredibile vicenda e approfittando del fatto che attualmente vive a Miami, l’ho intervistato tra il 2008 e il 2010 e ho scritto la sua storia sulla base di registrazioni, conversazioni telefoniche, dialoghi via Skype e e-mail. Alla fine, nel 2011 abbiamo dato alle stampe il libro che racconta in prima persona la sua esperienza: *Desaparecido: memorias de un cautiverio (Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA)*. Il racconto, dal punto di vista formale, è ascrivibile al genere testimoniale, in cui un testimone di importanti eventi storici descrive la propria esperienza attraverso la mediazione di un intervistatore/compilatore. Il meccanismo di stesura è consistito in una serie di versioni in cui ho via via adottato quella che a mio parere era la “voce” di Villani per raccontare i suoi ricordi, da lui in seguito commentati e corretti sopprimendo o aggiungendo qualche dettaglio. Che il testo assolva a una delle funzioni cardine della testimonianza, ovvero la denuncia di ingiustizie o crimini commessi, ha trovato conferma, a poche settimane di distanza dalla pubblicazione, nel suo utilizzo da parte dei magistrati e degli avvocati della procura nel corso di un processo sui diritti umani a cui casualmente Villani era stato chiamato a testimoniare proprio sui fatti avvenuti in quel periodo. In effetti, quando Villani si è presentato, magistrati e avvocati, libro alla mano, gli hanno posto domande su alcuni paragrafi che avevano sottolineato.

Il racconto ricostruisce l’esperienza di Villani come *desaparecido* e comprende le sue riflessioni a posteriori sui diversi gradi di collaborazione prestata da chi è sopravvissuto, sulla psicologia delle vittime e dei carnefici, sulla casualità della morte di alcuni e non di altri, sul contesto sociale in cui avvenivano le sparizioni ecc. In questo senso, si tratta chiaramente della *sua* storia, così come *sua* è la voce che ascoltiamo. Nondimeno la moglie Rosita, che è rimasta accanto a Villani fin dal momento della sua uscita dai campi di concentramento, accompagnandolo alle riunioni organizzate dai sopravvissuti e ai numerosi processi in cui ha testimoniato dalla metà degli anni Ottanta in poi, è stata presente durante molte interviste e ha apportato idee e suggerimenti. È stata lei a spronare Villani ad addentrarsi nelle sabbie mobili del ricordo e a volte ha persino colmato i vuoti di una

memoria che, com'è comprensibile a distanza di tre decenni, non è infallibile. Ci troviamo quindi di fronte a una memoria mediata da un'altra, una memoria condivisa ma anche dedotta e raffrontata da Villani e da Rosita nell'ambito delle rispettive dimensioni e ripercussioni personali, politiche ed emotive. Questo atteggiamento è parso lampante in alcuni momenti in cui entrambi sembravano dimenticarsi della mia presenza e confrontavano e discutevano i loro ricordi a proposito di un episodio avvenuto nei campi: lui sulla base di quello che effettivamente ricordava, lei basandosi sui racconti fatti dal marito in una determinata occasione o sulle dichiarazioni da lui rilasciate in occasione di un processo riguardante quello stesso evento.

Qualsiasi intervistatore sa che la trascrizione e la stesura di una testimonianza orale è un lavoro irto di rischi, bivi e decisioni difficili. Si deve scegliere un punto di vista (prima o terza persona?), un'impostazione narrativa (capitoli lunghi o brevi sezioni?), uno sviluppo temporale (ordine cronologico o salti trasversali?), uno stile (frasi articolate, proprie del registro scritto, oppure brevi, a imitazione del parlato?). Soprattutto, però, si deve decidere se usare il formato dell'intervista, riportando fedelmente le domande e le risposte, o quello del racconto, dove le domande non compaiono e rimangono implicite nel corpo del testo. Sono tutte scelte narrative destinate a circoscrivere e a modificare inevitabilmente il ricordo del testimone, un aspetto di cui si può essere o meno consapevoli ma che, a conti fatti, incide sul risultato finale. Miguel Barnet, etnografo cubano autore di due dei racconti testimoniali più influenti all'interno del genere – *Biografía de un cimarrón*⁶ (1966) e *Canzone di Rachel* (1969) –, nel prologo alla prima delle due opere ammette che, per quanto si sforzi di essere fedele e obiettivo, l'intervistatore interviene sempre alterando narrativamente il discorso della memoria:

[Montejo, l'ex schiavo dalla cui storia è tratta *Biografía de un cimarrón*] raccontava, in modo disordinato e senza ordine cronologico, episodi importanti della sua vita [...]. Ho dovuto parafrasare ciò che Esteban diceva. Se avessi riportato fedelmente le sue parole, il libro sarebbe risultato di troppo difficile comprensione.⁷

-
- 6 Normalmente, tutti i testi citati dall'autore dell'articolo disponibili in traduzioni italiane sono stati riportati direttamente con il titolo di queste ultime; non si è fatto invece altrettanto con *Biografía de un cimarrón* perché l'edizione Einaudi del 1968, *Autobiografia di uno schiavo*, avrebbe creato un'ovvia contraddizione tra i termini "biografia" e "autobiografia", con una conseguente ricaduta sui ragionamenti proposti da Fernando Reati riguardo al volume di Barnet nel presente studio. [N.d.T.]
- 7 M. Barnet, *Biografía de un cimarrón*, Alfaguara, Madrid 1984, pp. 16-8, tr. it. di M. Piazza e G. Lapasini, *Autobiografia di uno schiavo*, Einaudi, Torino 1968, pp. 9-10.

E non è tutto: sulle spalle dell'intervistatore pesano le sue idee politiche, i suoi pregiudizi e la sua versione dei fatti storici raccontati dal testimone, elementi che finiscono per influire sul tono e sulla portata delle sue domande, oltre che sul grado di fedeltà con cui riporta le risposte.⁸

In ogni momento ho cercato di attenermi alle opinioni di Villani e di rispettarle, anche se, com'è ovvio durante un'intervista, non sono mancati tra noi gli attriti e le discussioni politiche. La mia esperienza soggettiva di quegli anni tragici (compresa la mia condizione di detenuto "legale" in un carcere nello stesso periodo in cui Villani era sequestrato) deve aver condizionato le domande da me poste, la maggiore o minore enfasi data a certi temi e, in ultima analisi, la redazione finale. La distanza che separa le conversazioni registrate e il testo scritto è immensa, in parte perché fin dall'inizio ho scelto di non riportare i dialoghi completi, ma, al contrario, di "narrativizzarli" man mano che li trascrivevo, seguendo uno schema previo basato su un determinato ordine cronologico e una suddivisione in capitoli corrispondente ai diversi luoghi clandestini in cui era stato. Ogni testimone ricorda eventi particolari della propria esperienza in un atto che già implica una selezione personale; dal canto suo, l'intervistatore sceglie le parole e il tono che ritiene più adatti alla visione del mondo e al modo di parlare di colui che testimonia, e nel corso di questa operazione elimina o stempera ripetizioni, digressioni e contraddizioni. Inoltre, spesso mi sono chiesto fino a che punto dovessi indagare. Se come è risaputo la vittima rivive la situazione traumatica ogni volta che la racconta, che cosa domandare sulla tortura? Qual è il limite oltre il quale le domande rischiano di scadere in una morbosità perversa? A ogni passo bisogna decidere quanto a fondo spingersi nel tentativo di raggiungere una conoscenza completa dell'esperienza, perché il prezzo da pagare è la possibile ri-vittimizzazione

8 Nel caso di Barnett ciò appare evidente dalle opinioni teoriche espresse nell'articolo *La novela testimonio: socio-literatura*, dove affronta in maniera estesa il tema del "controllo" da lui esercitato sul materiale fornito dagli intervistati: «Io non scriverei mai un libro riproducendo fedelmente quello che il registratore mi detta. Dal registratore prenderei il tono del linguaggio e l'aneddoto; il resto, lo stile e le sfumature, dipenderanno sempre da me». M. Barnett, *La novela testimonio: socio-literatura*, in *La canción de Rachel*, Estela, Barcelona 1970¹, p. 140. Più oltre aggiunge: «È un errore lasciare l'informatore in balia delle sue digressioni, bisogna guidarlo un po', obbligarlo a prendere una certa direzione [...]. A volte lo si deve contraddire per dimostrargli che non siamo poi tanto ingenui e che lui non ci può ingannare con la sua fantasia» (*ivi*, p. 146). E infine: «Dopo aver raccolto tutto il materiale, che per me è la fase più eccitante, arriva il momento della sua organizzazione, della sua classificazione e della sua stesura per iscritto [...]. È necessario prendere una posizione nei confronti del materiale» (*ivi*, p. 148).

del testimone. Se durante le interviste Villani cambiava argomento o si chiudeva in silenzi eloquenti, era mio compito rispettare lo spezzarsi del discorso o dovevo piuttosto ricondurlo all'incidente il cui ricordo lo turbava? In altre parole, che cosa domandare e che cosa selezionare tra le ore di interviste registrate sono molto più che meri problemi tecnici: si tratta di decisioni destinate a ripercuotersi direttamente sulla problematica della voce, sullo statuto autoriale e sulla veridicità di una testimonianza mediata.

Se la memoria di ogni essere umano è un rompicapo le cui tessere si riordinano costantemente, la scrittura di *Desaparecido: memorias de un cautiverio* è servita a ricostruirlo vagliando, ritagliando e riorganizzando la mole di ricordi sotto forma di racconto. Il testo è dunque il prodotto di una composizione a sei mani: i ricordi di Villani, i contributi, le aggiunte e le precisazioni di sua moglie Rosita, e, infine, le scelte formali e narrative dell'intervistatore. A tutto questo bisogna però sommare almeno un'altra stratificazione, perché una nostra amica scrittrice, Nora Strejilevich, lei stessa ex *desaparecida* e autrice di un importante romanzo sulle sue esperienze in un centro clandestino di detenzione (*Una sola muerte numerosa*, 1997), ha accettato di leggere e rivedere il manoscritto prima di darlo alle stampe. A partire dalla sua doppia esperienza di autrice e sopravvissuta, Strejilevich non si è limitata a un eccellente lavoro di revisione stilistica, ma ha commentato alcuni aspetti dei ricordi di Villani apportando suggerimenti sia formali che tematici. E così, un altro paio di mani si è aggiunto alle sei già citate, accrescendo il livello di complessità del testo e rendendo ancor più problematiche le questioni legate alla voce e allo statuto autoriale di una testimonianza dove l'esperienza personale si intreccia con quella collettiva.

Queste riflessioni trascendono la pura speculazione teorica e hanno effettive ricadute pratiche. La discussione sulla paternità dello scritto testimoniale e il vincolo che si stabilisce tra testimone e intervistatore (quando ve n'è uno) vanta una lunga tradizione in America Latina. L'autore di *Biografía de un cimarrón*, ad esempio, basato sul racconto in prima persona dell'ex schiavo Esteban Montejo, viene considerato Miguel Barnet. La parola "biografia" indica chiaramente che qualcuno (Barnet) scrive della vita di qualcun altro (Montejo). Eppure, il titolo della prima edizione inglese, del 1968, è stato *Autobiography of a Runaway Slave*, cambiato poi in *Biography of a Runaway Slave* a partire dall'edizione del 1995; emerge quindi l'esistenza di una suggestiva e imprecisa "zona grigia" riguardo a chi spetti la paternità del testo. Altro caso paradigmatico è quello di *Mi chiamo Rigoberta Menchú* (1983), libro scritto dall'antropologa venezuelana Elizabeth Burgos dopo aver intervistato l'attivista india guatemalteca Rigoberta Menchú. L'edizione di Arcos Vergara del 1983 ne attribuisce la stesura a



Rigoberta Menchú ed Elizabeth Burgos; in quella di Siglo XXI, del 1998, Elizabeth Burgos figura come unica autrice; mentre la versione inglese, *I, Rigoberta Menchú*, è citata da Amazon Books come scritta da Rigoberta Menchú e curata da Elizabeth Burgos. Tutto ciò riconduce alla già citata “zona grigia” dove le esperienze vissute e lo statuto autoriale del racconto si confondono ed entrano in conflitto tra loro.⁹ Non deve sorprendere, dunque, se al momento di consegnare il manoscritto di *Desaparecido: memorias de un cautiverio* alla casa editrice ci siamo posti il problema di quale/i nome/i porre nel contratto di pubblicazione relativo ai diritti d’autore e di chi, in fin dei conti, dovesse figurare come tale in copertina. Senza ombra di dubbio si tratta della vita di Villani – sua è la vita e sue sono le sofferenze, è stato lui a metterci il corpo ed è lui a portare ancora le cicatrici fisiche e psicologiche di quell’esperienza –, pertanto era evidente che il suo nome dovesse precedere quello dell’intervistatore. Una volta chiarito questo aspetto, però, un dettaglio in apparenza insignificante, eppure rivelatore, è stato a lungo al centro delle nostre riflessioni: a unire i nostri nomi doveva essere la congiunzione “e”, una virgola, un trattino oppure una barra obliqua? Eccoci dinanzi, più che a una semplice questione tipografica, a una riconferma delle difficoltà insite nella definizione dello statuto autoriale e del rapporto – gerarchico? equivalente? – tra vita e racconto.¹⁰

Assistiamo quindi a un processo “collettivo” di scrittura di un racconto che, in teoria, è personale. A tutto questo si aggiunge però un altro elemento che complica ulteriormente le cose, ovvero il peso rivestito da una serie di paratesti quali il prologo, le fotografie, le epigrafi di alcuni capitoli e l’elenco dei torturatori e delle vittime riprodotto in coda al volume.¹¹ Per quanto

9 Non è questa la sede adatta per ricostruire la difficile relazione tra le due donne intervenute nella stesura di *Mi chiamo Rigoberta Menchú*, ma il fatto che vi siano state azioni legali da parte di Rigoberta Menchú nei confronti di Elizabeth Burgos riguardo ai diritti d’autore (legalmente detenuti da quest’ultima) dimostra la complessità del tema.

10 Il manoscritto da noi inviato alla casa editrice conteneva i due nomi separati da un trattino: «Mario Villani – Fernando Reati». Eppure, sulla copertina dell’edizione a stampa compaiono con al centro una barra verticale (non un trattino, né una barra inclinata): «Mario Villani | Fernando Reati». Nella pagina del copyright figurano invece collegati dalla congiunzione “e”. Questa incertezza da parte della casa editrice e/o dei grafici che si sono occupati della copertina a proposito del segno di punteggiatura che meglio riflette la paternità condivisa del testo è sintomatica dell’impossibilità di risolvere in maniera definitiva la questione.

11 Uso il concetto di “paratesto” in senso generale, attenendomi alla formulazione compiuta da Gérard Genette in *Seuils (Soglie. I dintorni del testo)*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989), secondo la quale con questo termine ci si riferisce agli elementi non strettamente appartenenti al testo ma che formano



riguarda il prologo, è stato redatto da un giudice della Corte Suprema, Eugenio Raúl Zaffaroni, figura la cui posizione a difesa dei diritti umani e a favore del governo della presidente Cristina Fernández de Kirchner appare come polemica agli occhi di alcuni settori. Avendo chiesto un prologo a una simile personalità, ci siamo ritrovati ascritti (indipendentemente dalla nostra volontà) a una determinata interpretazione della storia recente e associati a quella che l'opposizione chiama la "versione del kirchnerismo" degli anni Settanta. Fin dalle parole iniziali («Querido Mario: Cuando me invitaste a escribir este prólogo, sentí que se trataba de un enorme desafío, el de una víctima a un penalista»¹²) Zaffaroni stabilisce un determinato patto di lettura, perché lo fa in qualità di giurista e con una certa visione della giustizia, mentre sono ancora in corso importanti processi per violazioni dei diritti umani su cui lui, in qualità di membro della Corte Suprema, ha giurisdizione e, a conti fatti, può dire l'ultima parola. Appare superfluo ricordare che tale paratesto condiziona a priori qualunque possibile lettura del racconto di Villani. Detto altrimenti, qualsiasi nostra scelta riguardo all'autore del prologo – che si fosse trattato di un politico, di un professore, di una madre di Plaza de Mayo o, come in questo caso, di un membro della Corte Suprema noto per le sue esternazioni politiche – costituisce di per sé una decisione di carattere narrativo.

Le fotografie che illustrano il libro compongono un altro paratesto che influenza la lettura e la ricezione del racconto. Una volta ottenuto dalla casa editrice il via libera a inserirne un numero limitato, abbiamo selezionato quelle che parevano più opportune, fatto, questo, che ha dato adito a una significativa discussione sulla convenienza o meno di rendere pubbliche certe immagini. Una foto che ritraeva Villani all'età di quindici anni con l'uniforme da cadetto della Escuela Naval Militar ha suscitato in lui parecchi dubbi, perché non gli piaceva l'idea di vedersi associato a quello stesso esercito che vent'anni più tardi lo avrebbe sequestrato dentro la ESMA. Nondimeno, l'immenso potenziale narrativo di quella foto – l'ironia di aver indossato da giovane la stessa uniforme dei suoi futuri torturatori – ha finito per convincerlo della necessità di includerla. Una seconda fotografia lo ritrae mentre fuma spensierato una sigaretta in una piazza di Buenos Aires

parte della sua ricezione, come il prologo, l'epilogo, le epigrafi, le illustrazioni, le informazioni sulle alette o sulla copertina, e via dicendo.

- 12 «Caro Mario, quando mi hai proposto di scrivere questo prologo ho capito che si trattava di una sfida enorme: la sfida lanciata da una vittima a un penalista». M. Villani, F. Reati, *Desaparecido: memorias de un cautiverio (Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA)*, Editorial Biblos, Buenos Aires 2011, p. 13.

appena quindici giorni prima del suo sequestro, e abbiamo deciso di usarla non solo perché immortalava l'icona del militante anni Settanta (giacca in pelle, baffi folti, capelli lunghi), ma soprattutto perché allude all'incertezza di quel periodo: l'uomo che fissa l'obiettivo non sa che di lì a pochi giorni si ritroverà detenuto in una prigione clandestina con un cappuccio sulla testa. Un'altra foto lo mostra nel 1981 in compagnia della prima moglie, in occasione di una delle brevi visite a casa che gli venivano concesse quando in teoria era ancora un *desaparecido* all'interno della ESMA. Com'è noto, la Marina aveva messo a punto un piano di "riabilitazione" per i prigionieri considerati utili, autorizzando alcuni di loro a trascorrere qualche ora o qualche giorno con i familiari ma impendendone la fuga con la minaccia di uccidere questi ultimi. In origine avevamo pensato di inserire una foto di Villani con il padre e i fratelli in uno di questi fugaci incontri dove tutti comparivano sorridenti e con i calici in mano, ma Villani temeva che la scena rischiasse di essere interpretata in maniera erronea qualora non si fosse tenuto conto del contesto in cui si svolgeva. Ogni visita poteva essere l'ultima e non garantiva la sopravvivenza del prigioniero: come spiegare quindi il paradosso di quei sorrisi? Per questo abbiamo preferito inserirne un'altra, in cui è ritratto in compagnia della prima moglie con un'espressione grave in viso, corredata da una nota esplicativa: «Durante uno de los permisos de salida de la ESMA. Poco tiempo antes se había producido la muerte de los integrantes del grupo Villaflor; el rostro de Villani muestra su preocupación».¹³ In questo modo le fotografie sono un paratesto importante in grado non soltanto di apportare un contenuto visivo, ma di orientare chi legge verso una determinata lettura e interpretazione dei fatti.

Un terzo paratesto è costituito dalle epigrafi di alcuni capitoli, citazioni estratte dal rapporto *Nunca más* della CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, 1984), e dal *Proyecto de Recuperación de la Memoria Centro Clandestino de Detención y Tortura "Club Atlético"* (Asociación de Sobrevivientes del CCD "Club Atlético", senza data). Si tratta di descrizioni fisiche dei luoghi clandestini di detenzione, incentrate in particolare sulla loro ubicazione geografica («Funcionó en la avenida Paseo Colón entre Cochabamba y avenida San Juan...»¹⁴), sulle infrastrutture disponibili («El centro tenía dos sectores de celdas que estaban en-

13 «Durante uno dei permessi di uscita dalla ESMA. Poco tempo prima erano stati uccisi i componenti del gruppo Villaflor; il volto di Villani rivela la sua preoccupazione». *Ivi*, p. 160.

14 «Attivo in avenida Paseo Colón tra Cochabamba e avenida San Juan...». *Ivi*, p. 41.

frentadas en un pasillo muy estrecho...»¹⁵), o sullo specifico trattamento riservato ai prigionieri («Se les retiraban todos sus efectos personales y se les asignaba una letra y un número»¹⁶). Lo scopo delle citazioni è quello di offrire al lettore un contrappunto oggettivo delle situazioni e dei luoghi che Villani, a partire dai suoi aneddoti e dalla sua soggettività, descrive in maniera particolareggiata e da una prospettiva individuale. Il linguaggio neutro e obiettivo dell'epigrafe conferma l'autenticità di quanto si legge, ne ribadisce la veridicità perché proviene da una fonte autorevole quale il documento ufficiale *Nunca más*. Al contempo, presta a quest'ultimo una maggiore credibilità poiché aggiunge un'altra testimonianza a quelle di centinaia di vittime che nel 1984 avevano dato origine al rapporto. Si genera così una sorta di retroazione, di *loop*, una "spirale infinita" tra la testimonianza individuale di Villani e la testimonianza collettiva del rapporto, un dialogo che mette in discussione i limiti tra racconto soggettivo e racconto storiografico perché ognuno di essi supporta e viene supportato dall'altro.

Un ultimo paratesto importante è il "quadernetto", una lista stilata nel corso degli anni e riprodotta alla fine del libro, con nomi, descrizioni fisiche e altri dati su centinaia di vittime e torturatori visti da Villani nei campi di concentramento. Una volta in libertà, Villani aveva cominciato ad annotare in un quaderno di scuola un elenco di persone che in seguito, con l'aiuto di altri sopravvissuti e familiari di *desaparecidos*, è cresciuto fino a divenire uno dei documenti più completi sul lato oscuro del terrore. Durante il primo processo alle Giunte militari, nel 1985, Villani ne aveva consegnato una copia ai giudici e da allora il "quadernetto" si è rivelato un'importante prova giudiziaria in decine di processi legali. La riproduzione nel volume di una pagina del manoscritto originale, oltre all'elenco completo che occupa venticinque pagine intitolate «Base de datos de Mario Villani. Listas de secuestrados y de represores» [«Banca dati di Mario Villani. Lista dei sequestrati e degli aguzzini»], svolge una doppia funzione. Da un lato, continua a diffondere pubblicamente dati considerati da Villani fondamentali, giacché a oggi compaiono ancora familiari e testimoni che ne apportano di nuovi. Dall'altro, funge da garanzia di verosimiglianza sul piano narrativo, poiché il lettore vi trova gli stessi nomi presenti nel racconto: come gli epiloghi di alcuni romanzi rivelano che cosa ne è stato di ogni personaggio dopo i fatti narrati, così la lista dei nomi completa le informazioni sulle persone storiche. Per di più, il "quadernetto" pone un altro interessante

15 «Il centro aveva due settori di celle separati da un corridoio molto stretto...». *Ibid.*

16 «Si ritiravano loro tutti gli effetti personali e li si identificava con una lettera e un numero». *Ibid.*

dilemma riguardo alla paternità collettiva del racconto, poiché Villani per anni l'ha portato con sé ovunque, persino in spiaggia, casomai si fosse imbattuto in parenti o sopravvissuti in grado di fornirgli qualche dato mancante. Ecco dunque che, paradossalmente, *Desaparecido: memorias de un cautiverio* mantiene sì vivo il “quadernetto”, ma in origine era stato proprio il “quadernetto” a prefigurare il libro e a contribuire a mantenere viva la memoria di Villani. È quindi doveroso chiedersi quanto all'interno del racconto sia frutto della memoria di Villani e quanto appartenga invece ai contributi altrui: ci troviamo di fronte a una memoria individuale oppure di gruppo? E se, come abbiamo detto, il “quadernetto” è divenuto un'importante prova giudiziaria in numerosi processi legali, per la giustizia si tratta della testimonianza di *un* individuo (Villani) o di *molti*?

Riguardo al modo in cui la memoria si organizza narrativamente, vale la pena citare quelli che Villani chiama i “nastri” nella sua testa. Dopo aver raccontato la sua esperienza in numerosi processi e in articoli di giornale, libri e riviste, Villani, ammette di aver automatizzato l'esposizione dei fatti.¹⁷ Come da lui spiegato, quando gli si domanda della ESMA, nella sua mente ha l'impressione di premere il tasto *play* del “nastro” relativo a quel campo di concentramento; se gli si chiede del Club Atlético, preme il *play* del Club Atlético. Questa automatizzazione del racconto può essere spiegata da un lato dall'effetto ri-traumatizzante derivante dal narrare ripetutamente gli stessi orribili dettagli (Villani parla di “reintrodursi” nel campo ogni volta che testimonia), dall'altro dalla necessità di un sostegno sia mnemotecnico, sia emotivo. Da ciò dipende il tono metodico e quasi robotico della sua voce nel testimoniare, cadenza che un osservatore esterno potrebbe erroneamente attribuire a una mancanza d'emozione. A questo si deve anche il fatto che la descrizione di certi episodi centrali del libro – il dialogo con un torturatore che gli aveva permesso di guadagnare tempo e di interrompere il supplizio, l'obbligo di riparare un pungolo

17 Le esperienze di Villani sono riportate in interviste, saggi, film e documentari. Tra i libri segnaliamo: *A Lexicon of Terror. Argentina and the Legacies of Torture* di Marguerite Feitlowitz (1998); *ESMA. Fenomenología de la desaparición* di Claudio Martyniuk (2004); *Sano juicio* di Eduardo Anguita (2001); *El silencio* di Horacio Verbitsky (2005); ed *El Tano. Desaparecidos italiani in Argentina* di Carlo Figari (2000). Tra i documentari che lo citano o intervistano vi sono: *Montoneros, una historia* (1995) e *Prohibido* (1997) di Andrés Di Tella; *Tortionnaire* di Frederic Brunquell e Pascal Vasselín (Francia, 1998); *The Disappeared* di Peter Sanders (Stati Uniti, 2007); e *Argentina's Dirty War* di Nadine Pequenezza (Canada, 2000). Varie scene del film *Garage Olimpo* del regista italoargentino Marco Bechis (1999) sono basate sulle esperienze di Villani, che ha fornito consulenza storica.

elettrico, la morte sotto tortura di un maestro ebreo – non differisca poi molto dalle testimonianze rilasciate alle autorità. Nella sua mente, Villani ha costruito per ogni campo di concentramento una sorta di “memoria giudiziaria” a cui ricorre ogni qual volta se ne presenti la necessità, con un ordine espositivo fisso e dettagli che non variano più di tanto tra una replica e l’altra del racconto. Bisogna però chiedersi se questa “memoria giudiziaria” si limiti a subentrare in aiuto del ricordo o si trasformi invece nel ricordo stesso dell’evento: il racconto dei fatti, organizzati in un determinato modo in vista di una dichiarazione processuale o testimoniale, finisce per sovrapporsi alla memoria dei fatti stessi? D’altra parte, se Villani crea una “memoria giudiziaria” che si ripercuote sui processi legali a cui partecipa, questi a loro volta entrano a far parte della sua memoria e condizionano la sua visione del passato, passaggio ulteriore che genera a sua volta un circolo vizioso senza fine, un *loop* o una “spirale infinita”. Riaffiora qui un problema classico della letteratura e dell’epistemologia: non è possibile separare i fatti dalla loro interpretazione e forse non possiamo nemmeno postularne l’esistenza indipendente da quest’ultima (una variante della domanda: un albero che cade fa rumore se non c’è nessuno nei paraggi in grado di sentirlo?).

In maniera analoga alla “memoria giudiziaria”, l’esposizione del ricordo è modificata da certi eventi politici avvenuti posteriormente. Nel 2003, Villani ha accompagnato l’allora neopresidente eletto Néstor Kirchner in una visita alla ESMA ampiamente reclamizzata dalla stampa. Una fotografia molto divulgata lo ritrae nel settore Capucha, dove era stato sequestrato, mentre spiega al presidente, ai funzionari e ai giornalisti come funzionava il campo di concentramento. A proposito di quel sopralluogo, in *Desaparecido: memorias de un cautiverio*, Villani racconta:

Parado en el preciso lugar donde estuve encapuchado y tirado sobre una colchoneta, volvieron a mí las caras de los compañeros que entonces estaban a mi lado [...] Sentí un disfrute amargo porque, si bien de alguna manera les habíamos ganado, la conciencia de que mucha gente que debía haber estado ahí no estaba ni estaría jamás sepultó mi alegría.¹⁸

18 «In piedi proprio dove ero stato incappucciato e gettato su un materassino, mi sono tornate in mente le facce dei compagni che allora mi erano accanto [...]. Ho provato una gioia amara perché, sebbene in un certo senso avevamo vinto noi, la consapevolezza dell’assenza di molta gente che avrebbe dovuto essere lì e non c’era né ci sarebbe mai stata ha soffocato la mia allegria». M. Villani, F. Reati, *op. cit.*, p. 172.

È impossibile sapere fino a che punto l'immagine di Capucha da lui ricavata nel corso di quella visita a vent'anni di distanza, in compagnia di un presidente democratico e durante una commemorazione ufficiale, si sovrappongano e influiscano sulle immagini previe che Villani aveva del luogo. Non v'è dubbio, però, oggi Villani non può più pensare alla ESMA come aveva fatto fino ad allora: un nuovo accumulo di significato si è sedimentata sugli strati già presenti nella sua memoria. Lo aveva già detto Jorge Luis Borges: nessuno possiede ricordi, bensì ricordi di ricordi. La ESMA di Villani è dunque la somma di tutte le ESMA che ha costruito a partire dalle sue esperienze, rendendo impossibile identificare il ricordo originario in tutta la sua purezza primigenia.¹⁹ D'altronde, non solo il vissuto, ma anche le successive letture influiscono su cosa e come si ricorda. Alcuni definiscono Villani "il Primo Levi argentino" perché, al pari del sopravvissuto all'Olocausto, è riuscito a salvarsi grazie alle sue conoscenze scientifiche, dedicando poi la vita a testimoniare e a riflettere sul senso della sua esperienza. Si tratta, ovviamente, di un paragone che gli fa onore. Eppure Villani confessa di aver letto avidamente Primo Levi dopo aver riguadagnato la libertà, il che spinge a domandarsi quanto il suo racconto sia in debito dal punto di vista filosofico, etico e narrativo con la famosa trilogia dell'italiano sui Lager: che esista forse uno "stile Primo Levi" per narrare l'esperienza concentrazionaria di cui Villani, in maniera cosciente o incosciente, si è appropriato, alterando il *suo* modo di ricordare e raccontare? E ancora: potrebbe l'adozione di tale stile trovarsi all'origine del fatto che alcuni lo considerino "il Primo Levi argentino"?

La memoria, nel divenire racconto, è sottoposta a numerose pressioni intrinseche – la necessità di dover organizzare narrativamente una mole di dati – ed estrinseche – il desiderio di trarne un guadagno, di contribu-

19 È evidente che la realtà sociale e politica del presente influisca sui ricordi delle persone. In uno studio sulla veridicità delle testimonianze raccolte tra le vittime e i partecipanti dei massacri in Ruanda, Lee Ann Fujii, citando Leigh Payne, segnala: «Ten years after events, memories change. People forget some details and mis-remember others. They rearrange chronologies, confuse sequences, and give greater weight to some moments over others. In addition, institutions of all kinds, from prisons to schools, socialize people to construct the past in certain ways» [«Dieci anni dopo lo svolgersi dei fatti, i ricordi cambiano. Le persone dimenticano alcuni dettagli e ne ricordano male altri. Riordinano le cronologie, confondono le sequenze e danno maggior peso a certi momenti rispetto ad altri. Inoltre, le istituzioni di ogni tipo, dalle prigioni alle scuole, fomentano un modello sociale per costruire il passato in un certo modo»]. L.A. Fujii, *Shades of truth and lies. Interpreting testimonies of war and violence*, in «Journal of Peace Research», n. 47, 2, 2010, p. 232.

ire a una causa o di stabilire una verità –. Si pensi, ad esempio, ai celebri *Naufragi* di Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (1542), una testimonianza personale di alto valore letterario scritta con il chiaro intento di ottenere un riconoscimento e una ricompensa economica dalla Corona spagnola. Nel caso di *Desaparecido: memorias de un cautiverio*, sono sorte tra me e Villani numerose discussioni su alcuni aspetti narrativi che a conti fatti sono risultati essere di carattere politico. Uno di questi è stato il dubbio se fosse opportuno e meno rivelare i nomi di alcuni prigionieri collaboratori. Villani non ha mai dubitato della necessità di nominare torturatori e vittime, ma... come comportarsi nei confronti di quei pochi prigionieri che avevano oltrepassato il limite di un'ammissibile collaborazione per spingersi fino al punto di aiutare attivamente a torturare e a sequestrare? Dove tracciare la linea che separa una collaborazione "esecrabile" da un'altra "accettabile" (come, ad esempio, il pulire o il cucinare), e come discernere l'una dall'altra? Alla fine, Villani ha deciso di menzionare quasi tutti senza eccezione. Ha voluto però proteggere i figli di alcuni, tenendone nascoste le identità, perché riteneva che questi ultimi non avrebbero dovuto subire l'ostracismo o l'umiliazione a causa degli atti commessi dai padri. È stata una scelta sofferta che si ripercuote, in ultima analisi, sulla visione del passato trasmessa da Villani. La stessa cosa accade a proposito della decisione di usare, oltre a quelli reali, i nomi di battaglia dei militanti sequestrati. Nel 1985, durante il processo alle Giunte, quando il potere dei militari era ancora forte e la società non era pronta a farsi carico del passato in tutta la sua complessità, i sopravvissuti, i parenti delle vittime, le organizzazioni per i diritti umani e persino la stessa procura avevano preferito porre in risalto l'"innocenza" dei *desaparecidos* e gettare un cono d'ombra sul loro operato di militanti:

Interpelaron al Estado sin cuestionar el binomio de inocencia y culpabilidad forjado por la dictadura [...] En un escenario signado por el terror, enarbolar la condición de 'víctimas inocentes' de los desaparecidos procuraba tanto dotar de legitimidad su reclamo ante las autoridades y las organizaciones humanitarias receptoras de las denuncias como evitar el aislamiento respecto del propio círculo de parientes y allegados.²⁰

20 «Hanno interpellato lo Stato senza mettere in dubbio il binomio 'innocenza-colpevolezza' forgiato dalla dittatura [...]. In uno scenario contraddistinto dal terrore, sbandierare la condizione di "vittime innocenti" dei *desaparecidos* permetteva sia di legittimare le loro rivendicazioni di fronte alle autorità e alle organizzazioni umanitarie a cui erano state presentate le denunce, sia di evitare l'isolamento da parte della propria cerchia di parenti e amici». E. Crenzel, *La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del Nunca más*, in id. (a cura di), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Editorial

La decisione di Villani di usare i nomi di battaglia delle vittime sottolinea dunque la loro identità militante e si contrappone al tentativo di far passare sotto silenzio l'elemento politico nel corso dei processi degli anni Ottanta, fornendo così una singolare interpretazione politicizzata della violenza degli anni Settanta.

In sintesi, al momento di scrivere *Desaparecido: memorias de un cautiverio* ci siamo imbattuti in una grande quantità di incognite: qual è la voce che si sente nel racconto? Come viene modificata la memoria di Villani a partire dai ricordi della moglie, dei sopravvissuti e dei loro parenti che hanno fornito dati per il “quadernetto”, dei compagni appartenenti alle organizzazioni per i diritti umani? Come si modifica politicamente il ricordo se si tiene conto che Villani è solito testimoniare in processi, che il libro è diventato una prova giudiziaria e il prologo è stato scritto da un giudice della Corte Suprema? Fino a che punto l'intervistatore impone un limite a chi testimonia arrogandosi la facoltà di decidere dei mezzi tecnici, dello scenario dell'intervista e del tenore delle domande? In poche parole, in che modo le opzioni e le scelte narrative, estetiche, extra- e paratestuali della testimonianza influiscono sulla sua veridicità e/o l'avvicinano a un testo di finzione? Quanto scritto ci obbliga a riconsiderare i concetti di testimonianza, soggettività, veridicità e finzializzazione dell'esperienza personale. Di fronte a simili questioni, certe premesse andate di pari passo con la popolarità del genere testimoniale latinoamericano, quali l'autenticità della voce di chi testimonia, la sua posizione subalterna e la veridicità storica del suo racconto, implodono. In un articolo del 1993 John Beverley, uno dei principali teorici del genere, aveva risposto in maniera affermativa alla domanda posta da Gayatri Spivak circa la possibilità o meno del subalterno di parlare, identificando quest'ultimo con l'oralità di voci oppresse ed emar-

Biblos, Buenos Aires 2010, pp. 69-70. Estela Schindel chiama questo meccanismo “innocentizzazione” e lo attribuisce alla disperazione dei familiari di fronte alla mancata risonanza sociale delle loro denunce: «In quello sforzo per “salvare” i loro cari, nonostante tutto, si realizzano torsioni discorsive che tendono a “innocentizzare” i *desaparecidos* riguardo a presunte trasgressioni o sospetti non formulati, come se l'eventualità d'aver commesso un crimine potesse giustificare la loro sparizione. Le denunce, quindi, enfatizzano gli aspetti dei *desaparecidos* in grado di svincolarli dalla definizione militare di “sovversivo” riprodotta fino alla nausea dai *media*». E. Schindel, *La desaparición a diario. Sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*, Eduvim, Villa María (Argentina) 2012, p. 207. Schindel segnala che lo sforzo per mostrare l'innocenza delle vittime ha avuto l'effetto paradossale di rafforzare il discorso militare sulla “colpevolezza”, poiché ha preso corpo la nozione che chi era “innocente” doveva esserlo in contrapposizione ad altri che, in teoria, non erano tali.

ginate, come quella di Rigoberta Menchú: «Su testimonio [...] comienza estratégicamente sin embargo con una denuncia no sólo de la cultura del libro sino del sujeto individual interpelada por ella».²¹ Parlando del “rifiuto degli intellettuali e dei libri” che vi è in Menchú (che considera il suo un «testimonio vivo que no he aprendido en un libro y que tampoco he aprendido sola ya que todo esto lo he aprendido con mi pueblo»²²), e insistendo sul fatto che l’oralità si erge contro i processi di modernizzazione culturale che «privilegian al alfabetismo y la literatura como normas de expresión»,²³ Beverley sembra contrapporre letteratura (nel senso di finzione) e oralità (come presunta veridicità). Anzi, in teoria, la posizione sociale e politica del subalterno lo mette al riparo dal “rischio” di finzionalizzare la propria vita: Menchú «se diferencia de la autobiografía literaria, donde la posibilidad de hacer literatura —escribir la “vida” de uno mismo— equivale precisamente al abandono de una identidad étnica y de clase...».²⁴ Che cosa pensare, dunque, di un testimone come Villani, che per la sua condizione di scienziato di classe media, professore universitario di Matematica e Fisica ed ex ricercatore presso la Comisión Nacional de Energía Atómica argentina, non corrisponde allo stereotipo della subalternità?²⁵ Che cosa dire a proposito delle sue letture, letterarie e non, che, come abbiamo segnalato, influiscono nella costruzione del racconto, per non parlare poi degli amici, dei compagni, dei paratesti, degli avvenimenti successivi e dell’intervistatore stesso che plasmano la sua “voce”?²⁶

21 «Eppure la sua testimonianza [...] inizia strategicamente con una denuncia non solo della cultura del libro ma anche del soggetto individuale a cui essa si rivolge». J. Beverley, *El testimonio en la encrucijada*, in «Revista Iberoamericana», nn. 164-165, 1993, p. 487.

22 «[Una testimonianza viva che non] ho imparato da un libro né tantomeno che ho appreso da sola. L’ho imparato assieme al mio popolo». E. Burgos, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Siglo XXI, México 1988, p. 21, tr. it. di A. Lethen, *Mi chiamo Rigoberta Menchú*, Giunti, Firenze 1991³, p. 3.

23 «Privilegiano l’alfabetismo e la letteratura come norme d’espressione». J. Beverley, *op. cit.*, p. 487.

24 «Si discosta dall’autobiografia letteraria, dove la possibilità di fare letteratura – scrivere la “vita” di sé stessi – equivale all’abbandono di un’identità etnica e di classe...». *Ivi*, p. 488.

25 Devo l’osservazione a Beatrice Tresoldi che, dopo aver letto il libro, in un’e-mail mi ha fatto notare come normalmente le testimonianze mediate presuppongano un narratore/protagonista analfabeta e un trascrittore; in *Desaparecido: memorias de un cautiverio*, invece, sono entrambi persone istruite.

26 Inoltre, che cos’è esattamente la “voce” di un testimone? Villani dice che se fosse stato uno scrittore avrebbe redatto il libro proprio come ho fatto io; e Rosita sostiene di “riconoscere” la voce di Villani nel racconto anche se tra le conversazio-

Solo se si accetta la natura intrinsecamente finzionalizzata di qualsiasi testimonianza si può evitare una polemica come quella sorta a partire dalla pubblicazione di *I, Rigoberta Menchú and the Story of all Poor Guatemalans* dell'antropologo David Stoll (1999). In quelle pagine, Stoll ha messo in dubbio la veridicità di alcuni ricordi di Menchú dopo aver visitato il villaggio dove l'esercito avrebbe bruciato vivo suo fratello, constatando che molti fatti non erano accaduti come da lei raccontato. Per Stoll questo è sufficiente a invalidare la testimonianza di Menchú, che a questo punto non sarebbe altro se non un'invenzione letteraria. L'antropologo, in preda all'ansia di distinguere avvenimento concreto e veridicità storica, non ha compreso che la verità non risiede tanto nei fatti puntuali quanto nella spiegazione e nel luogo a essi assegnati all'interno di un racconto costruito con i mattoni malfermi della memoria individuale, i ricordi e i miti collettivi, le pressioni e le domande del presente. Ecco perché quel che si ricorda è a volte meno significativo di ciò che si preferisce dimenticare. Un'altra nota studiosa del genere testimoniale latinoamericano, Elzbieta Sklodowska, aveva messo in guardia con largo anticipo sulla condizione ibrida della testimonianza e sul fatto che il testimone è «una persona di carne e ossa» il cui discorso dipende dalle «vicissitudini della memoria, [dalla] sua intenzione, [dalla] sua ideologia».²⁷ Anzi, riferendosi a *Biografía de un cimarrón* ammetteva:

La intencionalidad y la ideología del autor-editor se sobrepone al texto original, creando más ambigüedades, silencios y lagunas en el proceso de selección, montaje y arreglo del material recopilado conforme a las normas de la forma literaria [...] La génesis del discurso de Montejo está vinculada a las intenciones de Barnet.²⁸

ni registrate e il libro c'è un abisso. Che cos'è, dunque, la "voce"? Un tono? Un contenuto? Un'intenzione?

27 E. Sklodowska, *Aproximaciones a la forma testimonial. La novelística de Miguel Barnet*, in «Hispanamérica», a. XIV, n. 40, 1985, p. 28.

28 «L'intenzionalità e l'ideologia dell'autore-editore si sovrappongono al testo originale, creando ulteriori ambiguità, silenzi e lacune nel processo di selezione, montaggio e disposizione del materiale raccolto secondo le norme della forma letteraria [...] La genesi del discorso di Montejo è vincolata alle intenzioni di Barnet». *Ibid.* Nonostante ciò, Sklodowska allora non prendeva in considerazione la possibilità di una voce testimoniale che non rientrasse nella definizione abituale di subalterno, poiché per lei l'aspetto sovversivo del romanzo di testimonianza consiste nei riscontri offerti «non dalla storiografia ufficiale, ma da testimoni autentici al margine dei grandi avvenimenti storici» (*ivi*, p. 27). Come abbiamo visto, l'estrazione sociale e la formazione intellettuale e scientifica di Villani mettono in discussione la sua condizione di "emarginato".

Che qualsiasi testimonianza di uno spettatore diretto dei fatti presenti elementi di finzione non implica necessariamente una mancanza di veridicità o una falsificazione dell'esperienza. È possibile – e necessario – sottrarsi all'ingannevole camicia di forza imposta dalla dicotomia tra storia accademica e racconto soggettivo costruita da Beatriz Sarlo nel suo libro sulle memorie riguardanti il terrorismo di Stato, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005). Sarlo sostiene che memoria e storia sono termini contraddittori e inconciliabili: «El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, *en competencia*, la memoria y la historia».²⁹ Parla ripetutamente di una modalità «non accademica» di creare la memoria che, sebbene riconosca non sia «una pura e semplice falsificazione», ha a suo giudizio il difetto di essere massiva, di cercare una ricaduta pubblica e soprattutto di non possedere la necessaria «chiarezza argomentativa e narrativa» che invece sarebbe propria della storia accademica. Anzi, la modalità non accademica «[n]o sólo recurre al relato sino que no puede prescindir de él...».³⁰ Nell'uso reiterato (e sottilmente sprezzante) della parola “racconto”, Sarlo anticipa la critica mossa oggi al kirchnerismo da alcuni settori convinti che questo alimenti una visione interessata e acritica degli anni Settanta, usando in maniera strumentale i diritti umani e senza prendere in considerazione la responsabilità delle organizzazioni armate nella tragedia. Questo “racconto” di tipo scolastico verrebbe imposto dalla sfera ufficiale e si baserebbe in gran parte sulle versioni parziali, soggettive e non accademiche delle vittime:

Mucho de lo escrito sobre las décadas de 1960 y 1970 en la Argentina (y también en otros países de América Latina), en especial las reconstrucciones basadas en fuentes testimoniales, pertenece a ese estilo [...] A diferencia de la buena historia académica, no ofrecen un sistema de hipótesis sino certezas.³¹

29 «Il passato è sempre controverso. A esso si riferiscono, *in competizione* tra loro, la memoria e la storia». B. Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires 2005, p. 9 (corsivo mio).

30 «Non solo ricorre al racconto ma non può prescindere da esso...». *Ivi*, p. 15.

31 «Molto di ciò che si è scritto riguardo ai decenni del 1960 e del 1970 in Argentina (e anche in altri Paesi dell'America Latina), in particolar modo le ricostruzioni basate su fonti testimoniali, appartengono a quello stile [...]. A differenza della buona storia accademica, non offrono un sistema di ipotesi ma solo certezze». *Ivi*, p. 16. Questa diffidenza nei confronti della storia “non accademica” viene estesa anche alle manifestazioni di quella che Sarlo considera una preoccupazione ossessiva ma poco seria nei confronti del passato: «Las últimas décadas [...] fueron las décadas de la museificación, del Heritage, del pasado-espectáculo, las aldeas potemkin y los theme-parks históricos; lo que Ralph Samuel designó como “manía preservacionista”; el sorprendente renacer de la novela histórica, los

Per Sarlo tutto questo, da lei screditato in quanto “svolta soggettiva”, è un’impostura spacciata per storia vera; è una svolta soggettiva influenzata dall’interesse etnografico mostrato da alcuni storici e scienziati sociali per «la *brujería*, la locura, la *fiesta*, la *literatura popular*, el *campesinado*, las *estrategias de lo cotidiano*»,³² e proviene da una spropositata attenzione concessa a “nuovi soggetti”, a “storie della vita quotidiana”, al passato come “un ritratto di costume”, ai “soggetti marginali”, ai “diari, lettere, consigli, preghiere”, al desiderio di “restituire la filigrana della vita”, alla “rivalorizzazione della prima persona”. Si tratta, in sostanza, della «*reivindicación de una dimensión subjetiva*» che sembra invadere ogni ambito.³³ Nel suo uso ripetuto delle virgolette nel riferirsi a oggetti di studio che sembrano provocarle insofferenza o noia traspare l’irritazione di Sarlo nei confronti di ciò che considera un difetto, ovvero che «la *historia oral* y el *testimonio* han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida...»,³⁴ la qual cosa, a suo avviso, avrebbe soppiantato il rigore della ricerca accademica e intellettuale. E sebbene in un momento dato la testimonianza delle vittime sia stata necessaria nel corso dei processi e sulle pagine dei giornali per demolire l’apparato segreto del terrore di Stato, oggi il suo uso pubblico e l’esaltazione della la «*primera persona como forma privilegiada*»³⁵ costituiscono per Sarlo un vero e proprio problema.

Sarlo teme che la saturazione di racconti testimoniali, soggettivi e in prima persona, renda meno chiara la comprensione intellettuale e oggettiva del passato. Citando Sontag, ci porge il seguente truismo: «Es más importante entender que recordar...».³⁶ Si parte però dal falso presupposto che la memoria, essendo soggettiva, falsifichi la realtà e impedisca quin-

best-sellers y los films que visitan desde el siglo XIX hasta Troya, las historias de la vida privada, a veces indiscernibles del costumbrismo, el reciclado de estilos, todo eso que Nietzsche llamó, con irritación, la historia de los anticuarios» [«Gli ultimi decenni [...] sono stati i decenni della museificazione, dell’*Heritage*, del passato-spettacolo, dei villaggi potëmkin e dei parchi tematici storici; quello che Ralph Samuel ha definito “mania preservatrice”; la sorprendente rinascita del romanzo storico, i best-seller e i film che dal XIX secolo risalgono fino a Troia, le storie della vita privata, a volte impossibili da distinguere dai ritratti di costume, il riciclo di stili, tutto ciò che Nietzsche aveva chiamato, con stizza, la storia degli antiquari»] (*ivi*, p. 11).

32 «La *stregoneria*, la *pazzia*, la *fiesta*, la *letteratura popolare*, la *classe contadina*, le *strategie della vita quotidiana*». *Ivi*, p. 17.

33 «*Rivendicazione di una dimensione soggettiva*». *Ivi*, p. 21.

34 «La *storia orale* e la *testimonianza* hanno ridato fiducia alla prima persona che narra la propria vita...». *Ivi*, p. 22.

35 «*Prima persona come forma privilegiata*». *Ivi*, p. 23.

36 «È più importante comprendere che ricordare...». *Ivi*, p. 26.

di una piena comprensione, come se esistesse davvero un'interpretazione (scientifica o meno) che non sia, in ultima istanza, una narrazione e una costruzione discorsiva stratificatasi all'interno di una tradizione disciplinare, fatto, questo, peraltro risaputo nell'ambito della scienza storiografica. Adottando una posizione vicina al concetto di Borges sulla memoria in quanto ricordo di ricordi, Sarlo si domanda: «¿Es posible recordar una experiencia o lo que se recuerda es sólo el recuerdo previamente puesto en discurso, y así sólo hay una sucesión de relatos...?». ³⁷ Ciò è senz'ombra di dubbio vero, ma lo stesso potrebbe dirsi di un qualsiasi testo storico basato su fonti, citazioni, interviste e documenti previ. Riferendosi al patto di lettura che secondo Philippe Lejeune si produce all'interno del genere autobiografico (*La pacte autobiographique*, 1975), Sarlo afferma che le autobiografie «serían indistinguibles de la ficción en primera persona», ³⁸ cosa che i racconti testimoniali in prima persona avrebbero in comune con esse, e che nessun sapere può reggersi sull'esperienza. Nondimeno, appare curioso che Sarlo, nel sostenere tale argomento, citi proprio Paul de Man e Jacques Derrida, critici che analizzano la realtà come discorso attraverso il prisma del linguaggio. Sarlo si appella anche a Primo Levi per affermare – correttamente – che il paradosso del sopravvissuto consiste nel non poter fare a meno di testimoniare e al tempo stesso nel non poter parlare a nome degli assenti per raccontare quello che soltanto i morti sanno. È vero che per Primo Levi sopravvivere non equivale a comprendere, e che l'orrore patito non è in sé sufficiente a spiegare il significato dell'esperienza concentrazionaria. Eppure, è altrettanto assodato che solo a partire dalla soggettività e dall'ossessione di raccontare quanto vissuto Levi è riuscito a trasformare la sua esperienza in conoscenza, e non *nonostante la soggettività* ma *grazie a essa*. ³⁹ Così, sebbene Sarlo abbia ragione nel sostenere

37 «È possibile ricordare un'esperienza o quello che si ricorda è solo un ricordo previamente trasformato in discorso, e dunque c'è solo una successione di racconti ...?». *Ivi*, p. 27.

38 «Sarebbero indistinguibili dalle finzioni in prima persona». *Ivi*, p. 38.

39 È esattamente quello che sottolineo nell'introduzione a *Desaparecido: memorias de un cautiverio* quando mi riferisco ai decenni trascorsi da Villani a riflettere sulla sua prigionia in vari campi di concentramento argentini: «también Villani está, de algún modo, adentro y afuera de su propia experiencia. El hecho de haber estado en los campos no le concede necesariamente mayor validez a su propia interpretación de lo que significaron: es su reflexión posterior a lo largo de los años lo que le presta valor [...] el *fulcrum* de la pulsión testimonial que mueve a personas como Levi y Villani a contar lo vivido por ellos [es] no tanto para que el mundo sepa cuanto para *comprenderlo ellos mismos*» [«anche Villani si trova, in un certo qual modo, dentro e fuori la sua esperienza. Il fatto di essere stato nei campi di

che «no se debe fetichizar la verdad testimonial dándole un peso superior a otros documentos»,⁴⁰ non bisogna cadere nell'errore opposto: addurre che, data la sua soggettività, la testimonianza possieda un peso e un valore epistemologico *inferiori* rispetto ad altre rielaborazioni del passato di tipo più intellettuale o accademico. Al contrario, in quanto memoria individuale

concentramento non concede automaticamente una maggiore validità alla sua interpretazione di ciò che hanno significato: è la sua riflessione nel corso degli anni a conferirle valore [...] il *fulcrum* della pulsione testimoniale che spinge persone come Levi e Villani a raccontare quello che hanno vissuto [è] dunque non tanto l'idea che il mondo debba sapere quanto *la loro volontà di comprendere*» (M. Villani, F. Reati, *op. cit.*, p. 27). Uno dei pochi scritti testimoniali che Sarlo elogia nel suo libro perché non si fonda «en la sinceridad y la verdad de la primera persona» [«sulla sincerità e la verità della prima persona»] (B. Sarlo, *op. cit.*, p. 95) è quello di Pilar Calveiro, la sopravvissuta della ESMA autrice del saggio *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (Colihue, Buenos Aires 1998). L'altro è *La bamba* del sociologo ed ex prigioniero Emilio de Ípola (Siglo XXI, Buenos Aires 2005). Le virtù che Sarlo riscontra in Calveiro e Ípola hanno a che vedere con aspetti intellettuali e accademici, due termini che ripete insistentemente: «La perspectiva es fuertemente intelectual» [«La prospettiva è fortemente intellettuale»] (*ivi*, p. 96); «textos excepcionales, dicho esto no simplemente en términos de una calidad intelectual, sino también porque exigieron autores previamente entrenados» [«testi eccezionali, non solo in termini di qualità intellettuale, ma anche perché hanno richiesto autori previamente preparati»] (*ibid.*); «escriben con un saber disciplinario» [«scrivono con alle spalle un sapere disciplinare»] (*ivi*, p. 97); «no se considera un ex preso de la dictadura, sino un intelectual que estuvo preso» [«non si considera un ex prigioniero della dittatura, ma un intellettuale che è stato incarcerato»] (*ivi*, p. 109); «la sofisticación de su capacidad analítica» [«la raffinatezza della sua capacità analitica»] (*ivi*, p. 110); «no busca legitimidad ni persuasión en razones biográficas, sino intelectuales» [«non cerca legittimità né di persuadere ricorrendo a ragioni biografiche, ma intellettuali»] (*ivi*, p. 115); «se propuso ser una cientista social que *también* fue una desaparecida» [«si è ripromessa di essere una scienziata sociale che è stata *anche* una *desaparecida*»] (*ivi*, p. 116); «no busca una identidad simplemente en su biografía, sino en el dispositivo intelectual con el que arma su argumento» [«non cerca un'identità solo nella sua biografia, ma nel meccanismo intellettuale con il quale costruisce i suoi argomenti»] (*ivi*, p. 119); «investigó e incorporó los instrumentos intelectuales para escribirlo» [«ha condotto ricerche e ha impiegato strumenti intellettuali per scriverlo»] (*ivi*, p. 121). Curiosamente Villani e Calveiro sono buoni amici, hanno condiviso e discusso le loro rispettive esperienze e nel corso degli anni si sono influenzati e letti a vicenda. Tuttavia, così come Villani difficilmente risponde allo stereotipo del subalterno marginale e analfabeta, come abbiamo visto, è opportuno chiedersi se sia all'altezza della condizione "intellettuale" e "disciplinare" che Sarlo esige per sottrarlo all'accusa di soggettivismo.

40 «Non si deve fetichizzare la verità testimoniale concedendole un peso superiore ad altri documenti». *Ivi*, p. 63.

presentata sotto forma di racconto, la testimonianza compie una funzione che la memoria storiografica non ha: far prendere coscienza del processo di elaborazione del lutto posttraumatico di un essere umano che rende pubblica la sua esperienza individuale riuscendo a uscire dallo stato malinconico e ad assegnare un valore e una funzione sociale alla sua vita, unica e irripetibile. Come segnala Walescka Pino-Ojeda riferendosi al caso cileno,

resulta útil la distinción que el mismo [Pierre] Janet establece entre la incorporación automática de nueva información, llamada memoria habitual o implícita, y la memoria narrativa, esto es, aquella que mediante evaluaciones subjetivas permite darle sentido a la experiencia cotidiana [...] *La memoria narrativa, por lo tanto, exige un trabajo de conciencia y, por lo mismo, es un acto social.*⁴¹

In questo modo, nella costruzione del racconto testimoniale entrano in gioco questioni legate a un processo di autofinzione che riguarda la propria esperienza. Si potrebbe quindi affermare che si sfumano i limiti tra la testimonianza vera e propria e quella che Serge Doubrovsky nel suo romanzo *Fils* (1977) aveva chiamato “autofinzione”. L’autofinzione è «Fiction, d’évènements et de faits strictement réels»,⁴² sarebbe a dire che crea una finzione a partire da avvenimenti realmente vissuti da chi scrive, basati sulla sua vita, narrati in prima persona e con un autore, un narratore e un protagonista omonimi. Come spiega la presentazione del sito web Autofiction.org, l’autofinzione pone «des questions troublantes à la littérature, faisant vaciller les notions mêmes de réalité, de vérité, de sincérité, de fiction, creusant de galeries inattendues le champ de la mémoire».⁴³ Anche se proviene da un altro contesto, la testimonianza suscita domande simili a proposito della relazione tra realtà e racconto, tra verità e finzializzazione. Questo non significa porre in dubbio la veridicità del trauma o la materialità dell’esperienza della vittima, bensì ammettere l’esistenza di

41 «Risulta utile la distinzione che lo stesso [Pierre] Janet stabilisce tra l’incorporazione automatica di nuove informazioni, chiamata memoria abituale o implicita, e la memoria narrativa, ossia, quella che per mezzo di valutazioni soggettive permette di dare un senso all’esperienza quotidiana [...] *La memoria narrativa, pertanto, esige un lavoro di coscienza e, proprio grazie a esso, è un atto sociale.*» W. Pino-Ojeda, *Noche y niebla: neoliberalismo, memoria y trauma en el Chile postautoritario*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2011, p. 226 (corsivo mio).

42 «Finzione di eventi e fatti rigorosamente reali». S. Doubrovsky, *Fils*, Gallimard, Paris 1977, p. 10.

43 «Questioni spinose alla letteratura, destabilizzando le nozioni stesse di realtà, verità, sincerità, finzione, aprendo gallerie inaspettate nell’ambito della memoria». Cfr. <http://www.autofiction.org>.

una sorta di “verità soggettiva”, non meno vera per la sua soggettività ma neanche meno soggettiva in quanto riferita a una verità storica. Quando un testimone racconta la sua storia e ricorre a tecniche prese dalla finzione letteraria, sta distorcendo il passato? Il problema qui è la falsa distinzione binaria implicita nella dicotomia storia/finzione o vero/fittizio. Riferendosi alle testimonianze delle vittime in Ruanda, Fujii parla di verità «emozionali», «psicologiche» e «moralì» che in un certo senso sono sì finzioni, ma che non per questo sono meno vere rispetto al dato storico: «The stories people tell –inventions and all– are valuable because they reflect the speaker’s state of mind, aspirations, and desires. All these elements tie the speaker to her larger community and reveal *different kinds of truth...*».⁴⁴ Chi parla testimonia in seno a una comunità che lo ingloba, dialogando e confrontandosi con la memoria sociale e con i suoi discorsi: non è forse la “memoria individuale” un perfetto esempio di ossimoro se ci atteniamo alla nozione classica di Maurice Halbwachs in *Les cadres sociaux de la mémoire*, secondo la quale ogni memoria personale si sviluppa all’interno di una memoria sociale? In altre parole, non esiste una memoria individuale poiché qualsiasi ricordo del passato fa parte di una narrativizzazione collettiva (che può essere messa più o meno in discussione a seconda delle circostanze politiche del momento), così come non esiste un dato storico “obiettivo” non filtrato dalla percezione di un soggetto.

A metà strada tra verità e soggettività, tra sfera individuale e collettiva, la testimonianza sarebbe dunque un genere ibrido, una specie di autofinzione da interpretarsi non solo nell’ambito delle sue funzioni giuridiche, di rivendicazione e di denuncia, ma anche in quanto ricostruzione narrativa e rappresentazione finzionale di un evento più o meno lontano nel tempo. Questo obbliga il lettore a stringere un patto di lettura che richiede di accantonare per un istante la soggettività di chi testimonia per accettarlo come testimone in grado di certificare e confermare l’autenticità di un fatto realmente accaduto, senza per questo dimenticare che, al contempo, si tratta di un essere umano intento a costruire una storia per farsi ascoltare e per ascoltare sé stesso mentre prova a dare un senso all’orrore vissuto.

44 «Le storie che la gente racconta – comprese quelle inventate – sono importanti perché riflettono lo stato mentale di chi parla, le sue aspirazioni e i suoi desideri. Tutti questi elementi lo uniscono a una comunità più ampia e rivelano *diversi tipi di verità*». L.A. Fujii, *op. cit.*, p. 234 (corsivo mio).

Bibliografía

- AUTOFICTION.ORG, *Présentation*: www.autofiction.org (ultima consultazione: 11/08/2013).
- BARNET M., *Biografía de un cimarrón*, Alfaguara, Madrid 1984, tr. it. di M. Piazza e G. Lapasini, *Autobiografía di uno schiavo*, Einaudi, Torino 1968.
- , *La novela testimonio: socio-literatura*, in *La canción de Rachel*, Estela, Barcelona 1970¹, pp. 125-150.
- BARTHES R., *Le discours de l'histoire*, in «Poétique», n. 49, 1982, pp. 13-21.
- BEVERLEY J., *El testimonio en la encrucijada*, in «Revista Iberoamericana», nn. 164-165, 1993, p. 485-495.
- BURGOS E., *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Siglo XXI, México 1988, tr. it. di A. Lethen, *Mi chiamo Rigoberta Menchú*, Giunti, Firenze 1991³.
- CALVEIRO P., *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires 1998.
- CABEZÓN CÁMARA G., *De la pose o el yo como obra de arte*, in «Revista Ñ», Buenos Aires, 21/06/ 2012, pp. 12-13.
- CRENZEL E., *La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del Nunca más*, in id. (a cura di), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Editorial Biblos, Buenos Aires 2010, pp. 65-83.
- DE ÍPOLA E., *La bamba*, Siglo XXI, Buenos Aires 2005.
- DOUBROVSKY S., *Fils*, Gallimard, Paris 1977.
- FOSTER D.W., *Latin American Documentary Narrative*, in «PMLA 99», n. 1, 1984, pp. 41-55.
- FUJII L.A., *Shades of truth and lies. Interpreting testimonies of war and violence*, in «Journal of Peace Research», n. 47, 2, 2010, pp. 231-241.
- GENETTE G., *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.
- PINO-OJEDA W., *Noche y niebla: neoliberalismo, memoria y trauma en el Chile postautoritario*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2011.
- SARLO B., *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires 2005.
- SCHINDEL E., *La desaparición a diario. Sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*, Eduvim, Villa María (Argentina) 2012.
- SKLODOWSKA E., *Aproximaciones a la forma testimonial. La novelística de Miguel Barnet*, in «Hispanamérica», a. XIV, n. 40, 1985, pp. 23-33.
- VILLANI M., REATI F., *Desaparecido: memorias de un cautiverio (Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA)*, Editorial Biblos, Buenos Aires 2011.
- WELD K., *Writing Political Violence into History*, in «Latin American Research Review», n. 48, 2, 2013, pp. 175-183.
- WHITE H., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973, tr. it. di P. Vitulano, *Retorica e Storia*, Guida, Napoli 1978.





ROSSANA NOFAL*

RACCONTARE LA GUERRA IN CHIAVE DI METAFORA. UN PANORAMA SULLA NARRATIVA TESTIMONIALE ARGENTINA

Scrivere una storia significa situare un avvenimento all'interno di un contesto mettendolo in relazione con un insieme di fattori prevedibili. Il genere scelto per raccontare la storia dei *desaparecidos* argentini è il cosiddetto *testimonio* o genere testimoniale. Un genere particolare, all'interno della letteratura argentina, che riunisce testi inizialmente intesi come racconti verosimili, nei quali si riscontravano tanto i segni dell'oralità tipica dell'intervista quanto le forme del realismo ottocentesco. Il genere testimoniale si configura specificamente come uno spazio alternativo dinanzi all'impossibilità di conoscere la verità sui *desaparecidos* e sul loro incerto destino.

Cercando di tracciare una traiettoria critica, il genere testimoniale si presenta, nella narrativa argentina degli anni Ottanta, come modalità discorsiva atta a trascrivere la memoria traumatica. Mediante una retorica propria, la figura del testimone si colloca al centro della scena, spostando l'asse delle possibilità narrative del suo stesso racconto. Nulla può offuscare la volontà di verità assoluta che si costruisce in ogni testimonianza, immaginata come un fascicolo di indagine. Di fronte alla *non fiction* nordamericana, incarnata dall'opera di Truman Capote, i cultori argentini del genere aggiungono la militanza come variabile attorno alla quale organizzare il racconto dei fatti. Testo emblematico, in questo senso, è senza dubbio *Recuerdo de la muerte* di Miguel Bonasso.¹ Si tratta del libro che per primo nomina i centri clandestini della ESMA e di Funes, ricostruendo le testimonianze dei sopravvissuti addirittura prima delle loro pubbliche affermazioni. Bonasso fonda un genere specifico della letteratura argentina: il romanzo testimoniale, una narrativa problematica nella quale, con attitudine dubbiosa e contraddittoria, convivono la finzione e la testimonianza. Il racconto è organizzato a partire

* Universidad Nacional de Tucumán

1 M. Bonasso, *Recuerdo de la muerte*, Planeta, Buenos Aires 1994, tr. it. di P. Caccucci, G. Corica (a cura di), *Ricordo della morte*, Il Saggiatore Tascabili, Milano 2012.



da una prima persona molto vicina al nucleo autoriale che getta luce sulla figura del militante *montonero*,² le cui memorie occupano la totalità della scrittura. Per quanto riguarda l'estetica, il genere segue i lineamenti classici del romanzo realista ottocentesco, presentando un narratore onnisciente in terza persona.³ Il personaggio principale, Jaime Dri, plasmato secondo le virtù del militante ideale, si costruisce attraverso enunciati prossimi allo spazio dell'autore. Bonasso, invece, si ritrae come un personaggio secondario, testimone privilegiato degli angoli più segreti della trama.

La persona, soggetto della cronaca reale dei fatti, diventa quindi il personaggio di un racconto testimoniale. Il discorso della memoria divenuto testimonianza adotta forme romantiche o realiste per rafforzare la credibilità del narratore e la veridicità della sua storia. Una delle caratteristiche più importanti di questa nuova narrativa è il passaggio dalla centralità della trama alla centralità del personaggio. Nelle prime testimonianze con una forte impronta latinoamericana, sul modello del genere testimoniale canonico, un fattore sempre più determinante è la verosimiglianza, intesa come strategia narrativa per poter raccontare la verità dei fatti e la violenza di una scelleratezza ingiustificabile.⁴ Nel genere testimoniale argentino, il canone originario viene riorganizzato attraverso l'incorporazione della figura dell'intellettuale, che si prende carico della denuncia di un crimine di Stato. La figura dell'intellettuale che rende conto della propria storia, radicata nel conflitto e nella contraddittoria condizione di sopravvissuto, riconfigura così le chiavi ideologiche e discorsive del genere. Il cosiddetto *testimonio*, in Argentina, è evoluto fino ad assumere una condizione di prova giuridica nei processi contro i repressori. Nell'ambito della storia della letteratura, il genere si è ritagliato uno spazio proprio e di tutto rispetto: dalle rappresentazioni letterali della tortura e dell'esperienza nelle carceri e nei campi di detenzione alle sue declinazioni metaforiche contemporanee, la testimonianza ha formalizzato i suoi canoni intorno alle idee di memoria e trasmissione, così come sulla figura dell'eroe in rapporto agli altri personaggi.

2 Attivista del Movimiento Peronista Montonero, di ispirazione socialista e nazionalista, diffuso in Argentina tra il 1970 e il 1977. L'organizzazione, che operava anche attraverso una militanza rivendicativa e azioni di guerriglia, fu duramente colpito dalla repressione instaurata dalla dittatura militare. [N.d.T.]

3 Cfr. R. Nofal, *Literatura y testimonio*, in M. Dalmaroni (a cura di), *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*, Ediciones Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe 2008, pp. 147-64.

4 R. Nofal, *La escritura testimonial en América Latina. Imaginarios revolucionarios del sur*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán 2002.

In Argentina, di fronte all'impossibilità iniziale di giudicare i repressori, i racconti testimoniali iniziano a impiantare nelle rappresentazioni del passato le voci delle vittime, le loro storie soggettive, il valore degli "invisibili", ridotti al silenzio da parte di uno Stato repressore, e i delitti da quest'ultimo perpetrati. A mano a mano che si avanza nel cammino legale e giuridico necessario a intraprendere processi civili contro i repressori, il genere si libera dalla responsabilità di "raccontare" la verità sui fatti e inizia a esplorare nuove modalità narrative per "rappresentare" il passato in termini metaforici. A tale scopo, il *testimonio* configura un repertorio classico di figure narrative e racconti guida che gli permettono di inserirsi nel dibattito sul canone della letteratura argentina e di suggerire nuove direzioni. La letteratura testimoniale, inizialmente esclusa dal corpus letterario, inaugura così una discussione riguardante i suoi valori letterari e le sue potenzialità narrative.

I fatti possono essere raccontati in modi diversi, senza alterare l'ordine cronologico nel quale sono realmente avvenuti: la "dittatura", infatti, appare nei racconti di testimonianza come una storia suscettibile di essere raccontata più e più volte da differenti angolazioni. L'analisi del corpus testimoniale argentino mette in luce la tendenza degli scrittori a postulare, per lo meno nell'immaginario, la necessità di trasformare in vittoria le sconfitte della lotta armata in una vittoria.⁵

La mia lettura del genere, vincolata al concetto di racconto, mi permette di riprendere le forme metaforiche identificate nei miei studi sul romanzo *Violetas del paraíso. Memorias montoneras* di Sergio Pollastri, del 2003.⁶ Questo testo autobiografico espande, attraverso la chiave soggettiva, il racconto della violenza politica a zone canonicamente occupate dalle rappresentazioni della soggettività.⁷ La storia è infatti raccontata dall'interno del-

5 Le mie precedenti ricerche sul genere testimoniale, organizzate in base alla cronologia delle memorie in conflitto, con uno sguardo attento alla trama dei racconti, mi hanno permesso di organizzare le narrative in base ai soggetti: *desaparecidos*, militanti e soldati, cfr. R. Nofal, *Desaparecidos, militantes y soldados*, in E. Crenzel (a cura di), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Editorial Biblos, Buenos Aires 2010, pp. 161-88. Ho accostato la configurazione generale del genere ai postulati di Elizabeth Jelin sul concetto dei lavori di memoria in quanto costruzione di narrative sui processi sociali ancorati alla storicità e con un asse nel conflitto e nella disputa. Fanno parte di queste memorie sul passato anche i modi usati per occultarle.

6 S. Pollastri, *Violetas del paraíso. Memorias montoneras*, El cielo por asalto, Buenos Aires 2003.

7 Cfr. R. Nofal, *Una revolución a la violeta*, in «Telar», nn. 2-3, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán 2005, pp. 105-14.

la tragedia: lo sterminio di massa si iscrive nello spazio del privato, nella vicenda di ognuno dei soggetti, nelle loro contingenze. In questo modo, le epiche generazionali diventano dunque storie di vita in chiave minore.

La presenza della finzione nel genere testimoniale permette di alterare la rigorosa cronologia dei suoi canoni originari per narrare in modo diverso quei fatti che sono stati poi codificati dalla convenzione della veridicità. Le configurazioni letterarie e metaforiche presenti nei testi testimoniali mettono in discussione i criteri di autorità della parola delle vittime e legittimano nuove “chiavi” per le stesse storie, che vengono raccontate più e più volte. Segnalo, come esempio, le figurazioni della memoria proposte sotto forma dell’infinita raccolta di annunciazioni che compongono *La anunciación* di María Negroni.⁸ Allo stesso modo, le metafore del viaggio nella configurazione dei *topoi* del diluvio e dell’arca di Noè inaugurata da Daniel Moyano nell’opera *Libro de navíos y borrascas*,⁹ accreditano nuove istanze per raccontare le dislocazioni e gli esili delle vittime.

La letteratura di testimonianza argentina più recente è evoluta allontanandosi dal “familismo” dei primi racconti testimoniali¹⁰ per modulare i suoi testi attorno al tema della rivoluzione. La necessità di esplorare la verità storica implica un “noi” poco conosciuto e più complesso. I primi protagonisti erano compagni, compagne, fratelli, sorelle, padri e madri, i quali assunsero tanto il ruolo di testimoni dei fatti quanto il mandato di parlare per i morti: la loro parola, dunque, era legittimata dall’appartenenza a un “noi” inclusivo.

A partire dal 2003,¹¹ le possibilità narrative delle metafore emerse dai testi hanno generato, all’interno della letteratura testimoniale, un nuovo dibattito: quello riguardante l’inclusione nel corpus dei racconti di guerra. Indubbiamente, le modifiche avvenute nel copione riguardo ai crimini e alle responsabilità dello Stato hanno offerto nuove cornici interpretative per le memorie in conflitto e le relative dispute. L’emergere stesso dei concetti di “eserciti” e “soldati” invita a riflettere su quei temi che si raccontano negli spazi privati e che vengono trasmessi, come monete comme-

8 M. Negroni, *La anunciación*, Seix Barral, Buenos Aires 2007.

9 D. Moyano, *Libro de navíos y borrascas*, Gárgola, Buenos Aires 2006.

10 E. Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Buenos Aires 2002.

11 La decisione di annullare le cosiddette “leggi di impunità” è stata una delle prime iniziative politiche proposte dalle organizzazioni di diritti umani a essere applicata dal Presidente Néstor Kirchner (2003-2007). Il 21 agosto 2003 il Congresso Nazionale ha votato la legge 25.779, che ha segnato la fine dell’impunità nel nostro Paese e la riapertura dei giudizi per i crimini di lesa umanità commessi durante l’ultima dittatura civico-militare.

morative, di generazione in generazione. Due sono gli episodi di violenza che segnano l'inizio di quell'idea di "guerra" che emerge dal corpus della scrittura testimoniale argentina più recente. Il primo, avvenuto nel settembre 1968, è all'arresto a Taco Ralo del distaccamento guerrigliero "17 de octubre" delle Forze Armate Peroniste (FAP), le quali cercavano di dare inizio alla lotta armata nella regione. Questa azione emblematica si ripercuoterà sull'apparizione in pubblico di organizzazioni armate peroniste degli anni successivi. Il secondo, avvenuto tra il 10 e il 13 novembre 1970, è il cosiddetto "*Tucumanazo*",¹² che Crenzel definisce «la expresión bajo la forma de lucha de calles de una fuerza social de carácter popular en la provincia».¹³ Composti da una trama di discorsi sulla lotta armata e sulle prime esperienze della clandestinità, *Taco Rolo* e *El Tucumanazo* sono oggi annoverati tra i racconti sulla guerra.

Ripensare la scrittura testimoniale in termini di racconti di guerra permette esplorazioni che, in virtù della loro condizione di parti iscritte in narrazioni maggiori, travalicano le delimitazioni imposte dalla geografia. Mi rifaccio, in un primo momento, alle riflessioni di Josefina Ludmer a proposito del testo, definito in base a matrici produttive che possono essere diverse e indefinite:

Están entrelazadas y forman nudos; quizás los únicos rasgos que las distinguen sean su impersonalidad (parecen emitidas por nadie) y su carácter anacrónico. Son, en síntesis, figuras abstractas, tejidas de relaciones simbólicas, que en cada caso se actualizan con tiempos, modos, prohombres sintagmas, situaciones narrativas determinadas. [...] Las matrices productoras del texto no coinciden con lo dado ni se captan de un modo inmediato: hay que reconstruirlas y asignarles funciones. Pero, el texto, no esconde nada: todo es legible, todo está allí, en el espacio aparentemente lineal de la escritura.¹⁴

12 Grande manifestazione popolare di protesta, lotta e ribellione sociale contro la dittatura di Juan Carlos Onganía avvenuta nel novembre del 1970 nella città argentina di San Miguel di Tucumán. [N.d.T.]

13 «L'espressione, sotto forma di lotta di strada, di una forza sociale di carattere popolare a livello provinciale». E. Crenzel, *El Tucumanazo*, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán 1997, p. 159.

14 «Sono intrecciate e annodate: gli unici tratti che le differenziano sono forse la loro impersonalità (sembrano non essere emesse da nessuno) e il loro carattere anacronistico. Si tratta, in sintesi, di figure astratte, intessute da relazioni simboliche, che, caso per caso, si concretizzano con tempi, modi, pronomi, sintagmi e situazioni narrative determinate [...] Le matrici produttive del testo non coincidono con ciò che è dato, né si possono captare in modo immediato: è necessario ricostruirle e assegnare loro delle funzioni. Il testo, però, non nasconde nulla: è tutto leggibile,

La matrice non occupa una zona “profonda”, né si situa in una regione “mentale” (idea, sentimento, intenzione) ipoteticamente preesistente, in quanto causa del testo: non è né la sua origine, il suo centro, né la chiave per decifrarlo. Ludmer si riferisce ai testi in termini di racconti di carattere frammentario che si ripetono come parti di storie più grandi, coinvolgendo saperi e aneddoti trasmessi oralmente. Un concetto questo, che è fortemente caratterizzato dalla musicalità della parola detta e dai rituali di scambi collettivi di esperienze. In questo senso, luoghi come Rawson, Trelew, Ezeiza, Monte Chingolo (vicino al Carcere di El Buen Pastor), Santa Lucía, Acherai e Famaillá, sono spazi di una geografia che è sempre presente nei racconti dei militanti.

All’efficacia operativa del concetto di “matrice” si affiancano la complessità dell’ascolto dei racconti di testimonianza e la presenza di un lettore per necessità estraneo, per il quale il trauma si riduce a un’esperienza semplicemente narrativa.¹⁵ Le storie di un passato militante, le narrazioni eroiche intese come “letterature di virtù”¹⁶ acquisiscono nel presente la forma di *racconti*, in quanto ogni protagonista iscrive nel testo la propria soggettività. Il racconto del testimone è dunque sempre più lontano nel tempo, come sempre più complessa è la costruzione assertiva dell’“io c’ero”, formula canonica di legittimazione della narrazione testimoniale. All’interno del corpus costituito dagli scritti autobiografici, la principale “anomalia” riscontrata nei testi consiste, secondo Michel Pollak,¹⁷ nella sopravvivenza fisica del testimone, situazione che radicalizza sino all’estremo il problema della veridicità inerente a qualsiasi indagine nel campo della memoria.

Nondimeno, la lontananza nel tempo e i diversi piani temporali sovrapposti nei racconti della militanza armata permettono il consolidarsi di narrative caratterizzate da una sensazione di “estraneità”. Si tratta di storie altre, di storie di altri: dei genitori, ma anche di soggetti sconosciuti con i quali non si condividono legami di sangue. La necessità di esplorare una verità implica un “noi” poco conosciuto, anche tra le nuove generazioni. I primi protagonisti, come segnalato in precedenza, erano invece soggetti

è tutto lì, nello spazio apparentemente lineare della scrittura». J. Ludmer, *Los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, Buenos Aires 1977, p. 148.

15 R. Nofal, *Partes de guerra en la literatura testimonial argentina*, in M. Dalmaroni, G. Rogers (a cura di), *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*, Editorial de la Universidad de La Plata, La Plata 2009, pp. 239-59.

16 Cfr. R. Nofal, *Partes de guerra en la literatura testimonial argentina*, cit., e *Desaparecidos, militantes y soldados*, cit.

17 Cfr. M. Pollak, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*, Ediciones Al Margen, La Plata 2006.

appartenenti all'ambito familiare (compagni, fratelli, genitori), i quali divennero, al tempo stesso, testimoni dei fatti e depositari della parola dei morti, le cui dichiarazioni erano legittimate dall'appartenenza a un "noi" inclusivo.

Nella narrativa testimoniale argentina più recente, il testimone diventa personaggio e trova nuove forme di legittimazione per il suo racconto. Per quanto egli non possa svincolarsi dai canoni iniziali, la sua espressività non è tanto supportata da una vicinanza alle vittime, quanto, piuttosto, legittimata dalla sfera intellettuale. A questo proposito, cito a mo' d'esempio il romanzo *Montoneros o la ballena blanca* dello storico Federico Lorenz.¹⁸ I testi del corpus testimoniale propongono la lettura dei racconti narrati tra "vecchi guerrieri",¹⁹ i quali raccontano sempre le stesse storie a lettori nuovi, i quali non possono evitare di ascoltarli. L'obiettivo è storicizzare temi che non sarebbero stati possibili in altre epoche: la guerra come opzione politica (i processi ai repressori svolti nei tribunali civili) apre un nuovo canale per dichiarazioni pubbliche che danno finalmente voce anche a ciò che prima non poteva essere detto. Le figurazioni dei racconti di guerra partono infatti da un presupposto: narrare tutto ciò che non può essere taciuto.

La storia di una vita si trasforma in una storia narrata. I racconti permettono di collegare l'identità dell'altro, del proprio simile, alle variazioni di ogni esperienza personale, mentre le narrazioni dei nomi dei luoghi delle battaglie si profilano come spazi di continuità che contribuiscono a strutturare il carattere definitivo dei personaggi. Come già si è sottolineato, gli studi precedenti, organizzati in base alla cronologia delle memorie in conflitto, con uno sguardo attento alla trama dei racconti, hanno permesso di strutturare la narrativa in base ai soggetti: *desaparecidos*, militanti e soldati.²⁰ Inoltre, accogliendo il concetto di "identità narrativa", mutuato da Paul Ricoeur²¹ e inteso come un'identità che presuppone la reinterpretazione di sé stessi a partire dal racconto storico e dal racconto di finzione, è stato possibile riorientare la ricerca verso la centralità del personaggio. Raccontar(si) in prima persona richiede, da un lato, una presa di distanza da sé stessi per poter riflettere sul proprio io; dall'altro implica, al tempo stesso, l'esistenza di una dimensione temporale grazie alla quale identifi-

18 F. Lorenz, *Montoneros o la ballena blanca*, Tusquets, Buenos Aires 2012.

19 F. Davoine, J.M. Gaudilliere, *Historia y trauma. La locura de las guerras*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2011.

20 R. Nofal, *Desaparecidos, militantes y soldados*, cit.

21 P. Ricoeur, *L'identité narrative*, in «Revue des sciences humaines», LXXXXV, n. 221, gennaio-marzo 1991, pp. 35-47, tr. it. a cura di A. Baldini, *L'identità narrativa*, in «Allegoria», n. 60, pp. 93-104.

care tratti di continuità in cui il soggetto che ricorda sé stesso nel passato possa riconoscersi.

Al ricorso a testimonianze orali e alla nascita di un genere letterario specifico si aggiunge il paradosso della diversità degli oggetti letterari, i quali aspirano all'inclusione in un corpus dai confini mobili. Il limite del genere è contrassegnato dalla rivoluzione e dalla guerra, così come dagli usi politici della parola testimoniale. Pensare la guerra come un racconto ribalta completamente le modalità narrative dei racconti tradizionali, incentrati sulla fondatezza dell'eroe. L'eroe diventa un personaggio ambivalente, "altro", identificabile con una figura permanente e mutevole al tempo stesso: è anch'egli un corpo che interviene con i propri gesti nel corso degli eventi alterando il canone eroico del genere, che, nel senso più letterario del termine, costruisce una matrice ordinata di testi, autorizzati e custoditi attraverso precise regole formali. L'eroe, sconfitto secondo la configurazione tradizionale, altera la serie lineare dei racconti e rende possibili combinazioni più complesse. I ruoli fissi si trasformano, e si infrangono le regole della completezza, dell'unità e della totalità della trama. La centralità del personaggio-persona permette di pensare quelli che chiamiamo "racconti di guerra" in termini di asimmetrie che vanno al di là degli aspetti formali.

Prima ancora della "forma", il nucleo discorsivo centrale dei racconti di guerra è infatti la "configurazione". Una configurazione che, di fronte all'idea di "struttura", può essere pensata anche come una scelta per sottolineare il carattere dinamico dell'operazione di elaborare una trama sul passato. Dice Ricoeur: «Il nesso tra i concetti di *configurazione* e *figura romanzesca* (personaggio) apre la strada a un'analisi del personaggio come figura *dell'ipseità*».²²

Seguendo la logica di Williams in *Marxismo e letteratura*,²³ possiamo affermare che ogni racconto è creato a partire da una combinazione tra le sfere dell'azione e le qualità dei personaggi, come ad esempio l'eroismo. È dai diversi modi di unire questi elementi che nascono le varie storie che leggiamo, ma, allo stesso tempo, è in base al modo in cui leggiamo queste storie che quelle unioni diventano più o meno visibili. La nozione di "temi in questione", proposta da Williams, risulta efficace ai fini dell'analisi dei racconti di guerra, poiché, mettendo il luce come le trame narrative siano soggette a variazioni sociali, culturali e storiche, permette di indagare le

22 *Ivi*, p. 96. Ricoeur utilizza il concetto di *ipseità* per riferirsi all'identità del sé e alla sua esplorazione. [N.d.T.]

23 R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, London 1977, tr. it. di M. Stetrema, *Marxismo e letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1979.

modalità attraverso cui i racconti testimoniali accettano, modificano o disattendono i temi centrali a partire dai quali fu pensata la guerra rivoluzionaria degli anni Settanta. La parola “guerra”, distribuita sulla superficie di tutti i testi, è scomoda da scrivere. La mia intenzione non è di trovare una chiave di lettura per decifrare le ragioni della repressione quanto, piuttosto, di identificare una matrice presente nei racconti dove ogni elemento risuona, diffuso, in registri molteplici e opposti.

Leggere il genere testimoniale nei termini di una “macchina da guerra” significa basare la lettura del corpus sull’esercizio della differenza, significa raccogliere la sfida di leggere una zona ridotta al silenzio nella sua complessità. Non si tratta di analizzare i paradossi della finzione, e dunque di esaminare enunciati che possono essere letti, allo stesso tempo, come veri o falsi. In termini di giustizia o di etica, gli enunciati sono binari: innocenti o colpevoli. Senza negare questo postulato e senza accettare le comodità derivanti da un atteggiamento relativista, propongo di assumere il rischio di una lettura immanentista dei testi appartenenti al genere testimoniale, identificando il contenuto delle figure oltre le forme del contenuto stesso. Sostengo, pertanto, la necessità di pensare una “macchina di lettura”, ovvero di un meccanismo, che non parta dal presupposto di passare sotto silenzio l’idea di guerra all’interno del genere testimoniale. Organizzando il corpus secondo la variabile cronologica, sono arrivata a pensare a *desaparecidos*, militanti e soldati come soggetti, ciascuno con il proprio nome e le proprie date. Le varianti della militanza sono sempre state presenti nel genere; tuttavia, non applichiamo gli stessi meccanismi di lettura a testi diversi: probabilmente leggiamo più un libro che un altro e, forse, ci incuriamo dinanzi ai passaggi più inquietanti di entrambi.

La possibilità di leggere il concetto di guerra come una narrazione che rimane immutabile nei testi, permette di pensare a concatenazioni di storie senza successioni: ciò significa che i racconti possono modificare le cronologie sino al punto di sopprimerle. È quindi necessario elaborare un modello duttile, dotato della flessibilità sufficiente a muoversi nello spessore del sistema: uno strumento di lettura in grado di spiegare questo spessore, di rendere percepibili, all’interno di uno stesso racconto, i conflitti, le tensioni e gli occultamenti derivanti dai “lavori della memoria”.

Il lettore estraneo è colui che nello spessore della letteratura testimoniale apre un’altra porta d’ingresso, più plurale. È proprio lui a riuscire a immaginare una sintesi dell’eterogeneità e a rendere conto delle diverse mediazioni della narrazione. In quanto soggetto estraneo al canone della rappresentazione testimoniale, egli taglia il circuito “familiare” e, partendo da un punto di osservazione politicamente meno tranquillizzante, può

sostenere posizioni contrarie alle premesse dell'autore. Il libro di Daniel Gutman, *Sangre en el monte. La increíble aventura del ERP en los cerros tucumanos*,²⁴ costituisce un chiaro esempio dell'apertura del corpus testimoniale canonico verso il territorio dell'incertezza. Nell'universo guerresco di Gutman, i personaggi sono contraddistinti da uguali segni di estraneità concretizzati nella figura del Tucumán "rosso", che si propone come un universo altro rispetto a quello conosciuto e lo forgia fin dall'inizio attraverso le immagini di una logica guerrigliera. Gutman costruisce il racconto più intimo come una realtà assoluta. L'elemento fondante di questa finzione si risolve in una verosimile logica di militarizzazione della politica: con i fucili in spalla, i guerriglieri sfilano su strade di terra battuta indossando uniformi verde oliva; sono i soldati del popolo, sono l'esercito argentino. Su questa polarizzazione tra civile e militare si fonda un discorso testimoniale che trionfa sul passato, segnato dalla logica della guerra.

Il racconto di Gutman ripropone l'idea della "letteratura di virtù" avanzata da Hebert Gatto: una letteratura apologetica che presuppone la negazione degli elementi ambigui o la costruzione di un doppio critico che detronizzi la sua controparte. Si tratta di

una narrativa sustentada en la preponderancia de los méritos individuales de los guerrilleros – sus virtudes éticas y a veces estéticas – [que] inhibe los análisis sobre el movimiento como organización supraindividual dotada de características propias.²⁵

I guerriglieri sono altri, estranei e lontani: sono più alti, vengono da fuori, «non son de acá».²⁶ I valori relativi all'ambito "familiare" si impongono senza esitazione, soffocando la minaccia: diventa allora necessario valutare la novità e l'impatto delle azioni di questi soggetti. Nonostante le domande e i personaggi parte delle testimonianze siano cambiati, il sapere continua a essere strettamente legato a un potere che lo autorizza. L'estraneità della parola "guerra" permette di allontanarsi dalle identità narrative dei singoli personaggi per pensare a eroi "altri".

24 D. Gutman, *Sangre en el monte. La increíble aventura del ERP en los cerros tucumanos*, Sudamericana, Buenos Aires 2010.

25 «Una narrativa supportata dalla preponderanza dei meriti individuali dei guerriglieri – le virtù etiche e a volte estetiche – inibisce l'analisi sul movimento come organizzazione sovraindividuale dotata di caratteristiche proprie». H. Gatto, *El cielo por asalto. El Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguaya (1963-1972)*, Taurus, Montevideo 2004, p. 379.

26 «Non sono di qua».

Il genere testimoniale ha sempre sostenuto una battaglia narrativa con la prassi vitale. Dalle posizioni mimetiche alle formazioni metaforiche, le modalità narrative della rivoluzione, in Argentina, hanno orchestrato le loro polemiche attorno alla veridicità del referente. A tal proposito, un interessante esempio delle modulazioni metaforiche del genere è il già citato romanzo *Montoneros o la ballena blanca* di Federico Lorenz.²⁷ Questo testo esplicita una flessione diversa all'interno del corpus del genere testimoniale argentino. La scrittura di Lorenz mette in relazione due esperienze violente: da un lato l'azione rivoluzionaria dei Montoneros, dall'altro la guerra delle Malvine. La moneta di scambio è la metafora della balena bianca di Melville. Il narratore racconta la propria esperienza personale e storicizza ciò che fino a quel momento non ha mai trovato posto in nessun testo: un rituale segreto, una testimonianza caratterizzata da un'intimità intensa mai raccolta prima. Si tratta di soldati che vanno in guerra in preda alla nostalgia per i legami familiari:

Pensé en la Cuca y en la despedida que habíamos tenido y por un momento tuve unas ganas tremendas de salir corriendo y volver a casa, deseé que todo fuera una proyección de mi voluntad, un espejismo; que mi mayor preocupación volviera a ser que el pedido de *fiambrín* llegara a tiempo, que los vecinos nos quisieran, elegir el jardín para mi hija. Pensé que me iban a matar, pero al mismo tiempo yo mismo me dije que éramos unos fantasmas tan desteñidos que probablemente ya no fuéramos una amenaza para nadie.²⁸

Era diciembre de 1980. Fui a ver a Cuca antes de irme y me recibió con una frialdad esperable. [...] Macarena no estaba. Ni siquiera me di cuenta de que no llevaba una foto de ella. Me iba a la aventura, como decían los libros de la colección Robin Hood, con mis compañeros, el único lugar que reconocía como propio.²⁹

27 F. Lorenz, *Montoneros o la ballena blanca*, cit.

28 «Ripensai a Cuca e al nostro addio, e per un momento ebbi una voglia tremenda di uscire di corsa e tornare a casa, desiderai che fosse tutta una proiezione della mia volontà, un riflesso, che la mia più grande preoccupazione fosse di nuovo che il mio piatto di *fiambrín* arrivasse in tempo, che i vicini ci volessero bene, scegliere l'asilo per mia figlia. Pensai che mi avrebbero ucciso, ma allo stesso tempo mi dissi che ormai eravamo fantasmi così scoloriti da non essere una minaccia più per nessuno». *Ivi*, p. 120.

29 «Era il dicembre del 1980. Prima di partire andai a trovare Cuca, che mi ricevette con prevedibile freddezza. [...] Macarena non c'era. Non mi accorsi nemmeno di non avere con me una sua foto. Andavo all'avventura, come dicevano i libri di Robin Hood, con i miei compagni, il solo luogo che riconoscevo come mio». *Ivi*, p. 125.

Il libro si apre con uno scambio di parole e sguardi tra due eserciti: da un lato i “vecchi” soldati *montoneros*, che avevano intrapreso la loro missione per recuperare le Malvine, disciplinati, puliti e ordinati; dall’altro, con gli abiti ridotti a brandelli, le giovani reclute del reggimento 12, che si trovavano alle Malvine a causa della guerra.

Los unos, disciplinados, cantaban la marcha peronista y entran al hangar con el fusil en la mano y evita en el corazón, montoneros patria o muerte. Los otros piensan en soldados que cantan el Himno Nacional. ‘General, dónde carajo caímos? [...] Lo supimos más que pronto. [...] La Junta Militar acababa de recuperar las Malvinas’.³⁰

I pochi superstiti di una cellula *montonera* di San Fernando, colonna nord, decimata dalla repressione seguita al colpo di Stato del 1976, si riuniscono sul finire del 1979 perché «no pueden dejar de hacerlo»,³¹ «porque necesitan volver a ser lo que fueron»,³² «por los compañeros muertos».³³ L’idea di essere stati “catapultati” in un mondo estraneo segna l’inizio del racconto.³⁴ Fino a questo momento, il romanzo si configura come la velata ma esplicita biografia di un gruppo di *montoneros* mal sortiti che hanno deciso, forse perché non resta loro altra scelta, di rispondere non all’organizzazione ma direttamente a sé stessi. Il racconto prende corpo a partire da un frammento di realtà sfuggito alla Storia. Gari, Chifa, el Negro, el Colorado e Ismael formano un gruppo di ex combattenti fuori dal tempo, a metà strada tra caricatura e parodia: si tratta di “vecchi guerrieri” un po’ pazzi, nel senso attribuito a quest’espressione da Davoine e Gaudillière.³⁵ Vecchi guerrieri che raccontano storie, sempre gli stessi episodi, e nuovi lettori che non possono fare a meno di ascoltarle. Come Romualdes e

30 «I primi, disciplinati, intonavano la marcia peronista mentre entravano nell’hangar con il fucile in mano ed Evita nel cuore: *montoneros*, patria o morte. Gli altri guardano i soldati che cantano l’inno nazionale e pensano: ‘Generale, dove cazzo siamo finiti?’ [...] Ci fu presto chiaro. [...] La Giunta Militare aveva appena recuperato le Malvine». *Ivi*, p. 277.

31 «Non possono smettere di farlo».

32 «Perché hanno bisogno di tornare a essere ciò che furono».

33 «Per i compagni morti».

34 Alla luce della lettura dei lavori di F. Davoine e J.M. Gaudillière (*Historia y trauma. La locura de las guerras*, cit.) mi permetto di pensare questo ingresso in un mondo altro attraverso il suggestivo parallelismo con il romanzo di L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie* (a cura di F. Giromini, E. Luzzati, tr. it. di T. Pietrocola-Rossetti, Nuages, Milano 1998), con particolare riferimento al primo capitolo, “Giù nella tana”.

35 *Ibid.*

Ismael, che appartengono ognuno a una fazione. «Qué es lo único que no podemos dejar de ser?»,³⁶ chiede il Generale a Ismael a teatro. Gli schemi che si articolano in questo libro sono singolari e insoliti: il capitano nazista muore nel sottomarino, mentre il suo nostromo resta vivo per testimoniare; Romualdes si trasforma nel Capitán Perdía, alla guida del 5° Battaglione di Fanteria della Marina, un vecchio che aiuta a rubare il combustibile a Caleta solo perché aveva fatto parte della resistenza del '55.

Lorenz si propone di storicizzare temi che non sarebbero stati possibili in altre epoche: la guerra come opzione politica e il paradossale incontro tra due sconfitte. La rivoluzione come eterno sogno da un lato e la guerra delle Malvine dall'altro: l'autore unisce due fatti e ne connette le tensioni e le problematiche come strategia centrale per percepire la differenza. Le figurazioni di entrambi i racconti di guerra partono infatti dal presupposto di contenere un tempo che non passa e che destruttura il funzionamento dei suoi significati canonici. La metafora della guerra comporta dunque un'informazione capace di "riscrivere" la realtà, perché, come suggerisce Ricoeur, «la metafora genera un ordine nuovo soltanto producendo certi scarti nell'ordine esistente».³⁷ Lorenz fa appello all'alterazione di un sistema interpretativo attraverso una sostituzione: alle Malvine, i guerriglieri fanno la guerra e muoiono come eroi.

Torno a considerare questa collisione tra il tempo della quotidianità, caratterizzato dai vincoli familiari, e il tempo della storia. Il narratore organizza un inventario di azioni dettate dalla routine di un magazzino e dalle relazioni con i suoi vicini. La rottura nella cronologia altera questa quotidianità e vincola la routine, con una pericolosa somiglianza al tempo della pazzia nel quale i guerriglieri si burlano di questa scansione cronologica e traducono un'esperienza di vita in un racconto d'avventura. L'epopea racconta storie di guerre e combattimenti: ecco perché, come dicevamo, la storia di una vita diventa una storia narrata, in cui i racconti permettono di collegare l'identità dell'altro, del proprio simile, alle variazioni di ogni esperienza personale, all'interno della stessa trama dell'epopea.

La ballena blanca pareció disfrutar del espectáculo que nos brindaba, y se desplazó lentamente en paralelo al casco del velero, para que no nos quedara dudas de lo que estábamos viendo. [...] Llorábamos sin poder quitar la mirada del cuerpo de la ballena, buscando los rostros que tanto extrañábamos,

36 «Che cos'è l'unica cosa che non possiamo smettere di essere?».

37 P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Ediciones du Seuil, Paris 1975, tr. it. di G. Grampa, *La metafora viva: dalla retorica alla poetica, per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano 1981, p. 30.

perplejos ante cada nuevo descubrimiento. Y nosotros apenas conocíamos a algunos, una ínfima parte dispersa en esa colonia que crecía en el lomo de la ballena como una costra de mejillones. Así, como había irrumpido en nuestro derrotero, la ballena blanca desapareció. Nunca más la volvimos a ver.³⁸

Come già si è già detto, al ricorso a testimonianze orali e alla nascita di un genere letterario specifico si aggiunge il paradosso della diversità degli oggetti letterari, i quali aspirano all'inclusione in un corpus dai confini mobili. Difatti, pensare la guerra come un racconto sovverte il tradizionale ruolo narrativo dell'eroe, poiché esso non sarà più universale, ma relativo. L'eroe diventa così un personaggio ambivalente, "altro", identificabile con una figura permanente e mutevole al tempo stesso. È anche il corpo della balena, con le sue colonie di cozze, a intervenire con i propri gesti nel corso degli eventi operando, come segnalato in precedenza, un'alterazione del canone eroico del genere, che, nel senso più letterario del termine, costruisce una matrice ordinata di testi, autorizzati e custoditi attraverso precise regole formali.

Todos se rieron. Parecía una de esas películas de guerra en la que los paracaidistas aparecen en los momentos previos al embarque, y hacen chistes, se muestran fotos y esas cosas. [...] Nos hacíamos pasar por un campamento del Ejército de Salvación, que se estaba preparando para misionar en distintas reservas de la Patagonia.³⁹

In questa polarizzazione tra sfera civile e sfera militare si fonda un discorso vittorioso sul passato segnato dalla logica della guerra. Il romanzo di Lorenz ripropone l'idea di una "letteratura di virtù" iscritta in una logica narrativa che introduce non soltanto l'ambiguità dell'umore, ma anche la figura di un doppio che spodesta la sua controparte: l'Esercito della Sal-

38 «La balena blanca parve godere dello spettacolo che ci offriva, e si mosse lentamente seguendo lo scafo della nave, levandoci ogni dubbio circa ciò che stavamo vedendo. [...] Piangevamo senza poter distogliere lo sguardo dal corpo della balena, cercando i visi dei quali tanto sentivamo la mancanza, perplessi di fronte a ogni nuova scoperta. E noi ne conoscevamo soltanto alcuni, un'infima parte dispersa in quella colonia che cresceva sulla schiena della balena come una crosta di cozze. Così com'era apparsa sulla nostra rotta, la balena bianca sparì. Non la vedemmo mai più». F. Lorenz, *Montoneros o la ballena blanca*, cit., p. 269.

39 «Tutti risero. Sembrava uno di quei film di guerra in cui i paracadutisti, inquadrati nei momenti che precedono l'imbarco, si fanno scherzi, mostrano foto e cose del genere. [...] Ci facevamo passare per un accampamento dell'Esercito della Salvezza che si stava preparando per delle missioni in varie riserve della Patagonia». *Ivi*, p. 133.

vezza è il doppio che maschera l'Esercito Montonero. La stravaganza delle parole di un esercito vestito di stracci permette di allontanarsi dalle identità dei personaggi unitari e romantici e di immaginare nuovi eroi, "altri" rispetto alla tradizione.

Cántame... la marcha...

Y mientras perdíamos las islas acosté a Gari como a un santo sobre la turba, le acomodé el casco debajo de la cabeza y, arrodillado para acercar mi boca a su oído, le canté nuestro himno de guerra, de dolor, de victoria, y me costaba cantar porque ahora sí no podía parar de llorar.⁴⁰

Le metafore di un tempo precipitano nella voce di Ismael quando intona la marcia peronista. I "folli" che agonizzano sul campo di battaglia restituiscono la misura di ciò che si è dovuto fare per sopravvivere. Lorenz altera l'ipotesi del tempo e coniuga le sconfitte, iscrivendo il tema in una canzone. Davoine e Gaudillière, lavorando sulla prossimità tra il campo della parola e il campo di battaglia, ricreano il capitolo "Un tè di matti" del romanzo *Alice nel paese delle meraviglie*. Alice e il Cappellaio Matto insegnano che un tempo fermo, che non passa, disarticola persino il normale funzionamento delle metafore: «Come dice el Sombrerero Loco, cuando el Tiempo habla, más vale que todo el mundo esté listo para responderle a Él».⁴¹

La parola del sopravvissuto è portatrice della voce dei morti, per Lorenz, che assume i principali postulati del genere di scrittura per delega. Incorpora le modulazioni della pazzia per riconfigurare i postulati di veridicità che caratterizzavano i primi racconti e mette per iscritto i traumi della guerra con una potenza di fuoco fino a quel momento ineguagliata. L'autore in-

40 «Cantami... la marcha... E mentre perdeamo le isole, mi accostai a Gari come un santo sulla folla, gli allacciai il casco sotto la testa e, inginocchiato per avvicinare la mia bocca al suo orecchio, gli cantai il nostro inno di guerra, di dolore, di vittoria, e mi costava cantare perché, adesso sì, non potevo smettere di piangere». *Ivi*, p. 316.

41 «Come dice il Cappellaio Matto, quando il Tempo parla, è meglio che tutti siano pronti a rispondergli». F. Davoine e J.M. Gaudillière, *op. cit.*, p. 270. Nel capitolo indicato del testo di Carroll si legge infatti: «Io no! Ci siamo bisticciati nello scorso marzo – proprio quando *egli* divenne matto – (ed indicò col cucchiaino la Lepre-marzolina), – già, fu al gran concerto dato dalla Regina di Cuori: –ivi dovetti cantare. [...] 'Ebbene, aveva appena finito di cantare la prima quartina' disse il Cappellaio, 'che la Regina proruppe furiosa, 'Egli sta assassinando il tempo! Tagliatelo il capo!' 'Terribilmente feroce!' sciamò Alice. 'D'allora in poi', continuò mestamente il Cappellaio, 'non ha voluto più far quel che io gli chiedo! Segna sempre le sei'». L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, cit., pp. 71-5.

crocia due guerre, nel mezzo del caos, con ferite reali e con immagini che normalmente non intervengono nei racconti:

No me mates – le dije.
La boca me dolía horrores.
Y ya no recuerdo más.⁴²

La pericolosità della parola “guerra” interroga incessantemente i presupposti formali del *testimonio*, creando uno spazio speculare, prossimo al racconto d’avventura, nel quale l’“antinatura” è legge. Infinite sono le tracce disseminate nei luoghi, nei paesi, nei racconti. Nel luogo della sfera pubblica la separazione tra immaginario individuale e collettivo si cancella. Nei villaggi dei racconti, la sfera pubblica si trova sia all’esterno sia all’interno. Nella speculazione finzionale sulla battaglia, nulla resta soltanto dentro: di fronte alla domanda dell’intervistatore/compilatore di avventure, il segreto, l’intimità e la memoria diventano pubbliche.

Diviene dunque imperativo fare un inventario delle nuove metafore che caratterizzano la scrittura testimoniale recente in Argentina. Lorenz riorganizza il campo alla luce della metafora retorica della balena bianca come unità di riferimento. Il racconto maestro si articola a partire da questa sola parola capace di iscrivere due racconti di guerre sovrapposte, definite dalla loro somiglianza nella sconfitta. La balena come figura rende possibili due esercizi narrativi: da un lato, uno spostamento del tempo storico; dall’altro, un ampliamento del significato della guerra, delle sue vittime e dei suoi eroi. La sua spiegazione, come il senso della metafora definito da Ricoeur, «riguarda una teoria della sostituzione».⁴³ Le molteplici verità sono iscritte nell’esercizio di “raccontare il racconto”, poiché, come afferma Josefina Ludmer, su questo raccontare si basa l’esercizio della differenza e si costruisce un ascolto che può pensare le modulazioni della critica attraverso le armi “travolgenti” della guerra rivoluzionaria, intesa come un presente basato sulla memoria.

42 «‘Non uccidermi’ dissi io. / La bocca mi faceva un male del diavolo. / Altro non ricordo». F. Lorenz, *Montoneros o la ballena blanca*, cit., p. 318.

43 P. Ricoeur, *La metáfora viva...* cit., p. 12.

Bibliografia

- BONASSO M., *Recuerdo de la muerte*, Planeta, Buenos Aires, 1994, tr. it. di P. Cacci, G. Corica (a cura di), *Ricordo della morte*, Il Saggiatore Tascabili, Milano 2012.
- CARROLL L., *Alice nel paese delle meraviglie*, a cura di F. Giromini, E. Luzzati, tr. it. di T. Pietrocola-Rossetti, Nuages, Milano 1998.
- DAVOINE F., GAUDILLIÈRE J.M., *Historia y trauma. La locura de las guerras*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2011.
- GATTO H., *El cielo por asalto. El Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguaya (1963-1972)*, Taurus, Montevideo 2004.
- GUTMAN D., *Sangre en el monte. La increíble aventura del ERP en los cerros tucumanos*, Sudamericana, Buenos Aires 2010.
- JELIN E., *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Buenos Aires 2002.
- LORENZ F., *Montoneros o la ballena blanca*, Tusquets, Buenos Aires 2012.
- LUDMER J., *Los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, Buenos Aires 1977.
- MOYANO D., *Libro de navíos y borrascas*, Gárgola, Buenos Aires 2006.
- NEGRONI M., *La anunciación*, Seix Barral, Buenos Aires 2007.
- NOFAL R., *Una revolución a la violeta*, in «Telar», nn. 2-3. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán 2005, pp. 105-114.
- , *Desaparecidos, militantes y soldados*, in E. Crenzel (a cura di), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Editorial Biblos, Buenos Aires 2010, pp. 161-188.
- , *Partes de guerra en la literatura testimonial argentina*, in M. Dalmaroni, G. Rogers (a cura di) *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*, Editorial de la Universidad de La Plata, La Plata 2009, pp. 239-259.
- , *La escritura testimonial en América latina. Imaginarios revolucionarios del sur*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán 2002.
- POLLAK M., *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*, Ediciones Al Margen, La Plata 2006.
- POLLASTRI S., *Violetas del paraíso. Memorias montoneras*, El cielo por asalto, Buenos Aires 2003.
- RICOEUR P., *L'identité narrative*, in «Revue des sciences humaines», LXXXV, n. 221, gennaio-marzo 1991, pp. 35-47, tr. it. di A. Baldini (a cura di), *L'identità narrativa*, in «Allegoria», n. 60, pp. 93-104.
- , *La métaphore vive*, Ediciones du Seuil, Paris 1975, tr. it. di G. Grampa, *La metafora viva: dalla retorica alla poetica, per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano 1981.
- WILLIAMS R., *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Londra 1977, tr. it. di M. Stetrema, *Marxismo e letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1979.





EDOARDO BALLETTA*

FOTOGRAFARE IL PASSATO. UN'INTRODUZIONE ALLA FOTOGRAFIA ARGENTINA DEL POST-DITTATURA

Fotografia, storia e memoria

Il rapporto tra immagine fotografica e storia è un tema già ampiamente dibattuto a partire dalla fine dell'Ottocento. Per il suo peculiare rapporto "chimico" con la realtà, la fotografia appariva anche ai primi fotografi e commentatori come *documento* e *testimonianza*: nel 1889, ad esempio, il *British Journal of Photography* invitava alla creazione di un ampio archivio fotografico «contenente la testimonianza più completa possibile [...] dello stato attuale del mondo», concludendo che le fotografie contenute in questo "archivio degli archivi" sarebbero diventati «documenti utili e preziosi fra un secolo».¹ Considerata come "certificazione" di un *questo è stato*, la fotografia ha assunto quindi, precocemente, un carattere non solo documentario ma molto spesso di denuncia di una determinata realtà sociale e di determinati rapporti di potere, e al contempo se ne sono intuite, fin da subito, le potenzialità criminologiche.²

Se consideriamo la fotografia entro questi due estremi (denuncia da un lato e strumento di potere dall'altro), risulterà evidente come questa intrattenga un legame indissolubile e molteplice con l'ultima dittatura militare argentina (1976-1983). Tralasciando di soffermarci sull'uso che un apparato repressivo come quello della dittatura argentina può avere fatto della fotografia, il presente lavoro cercherà di tracciare un panorama delle forme

* Università degli Studi di Bologna

1 *British Journal of Photography*, vol. 36, 1889, p. 688, cit. in B. Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1998, p. 326; su questi aspetti si veda anche G. Clarke, *La fotografia: una storia culturale e visuale*. Einaudi, Torino 2009 (cap. 8, "La fotografia documentaria"); una trattazione approfondita del rapporto tra immagine e storia è offerta da P. Burke (*Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2013) e da G. D'Autilia (*L'indizio e la prova: la storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2005).

2 Cfr. A. Gilardi, *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, se-gnaletica e giudiziaria*, Bruno Mondadori, Milano 2003.



attraverso le quali l'immagine – fotografica e non solo – sia diventata uno dei linguaggi fondamentali della testimonianza e della memoria,³ tanto da poter essere considerata un «emblema político»⁴ della *desaparición*.

Il soggetto assente: desaparecido

Per comprendere più a fondo l'essenzialità di questo rapporto, appare necessario riflettere brevemente sulla *figura* che più tragicamente si è imposta come simbolo, come “referente icónico”,⁵ della dittatura argentina: il *desaparecido*. Durante una conferenza stampa rilasciata circa tre anni e mezzo dopo il golpe del 24 marzo 1976, a un giornalista che gli aveva fatto una domanda sui diritti umani, il generale Videla rispose:

Frente al desaparecido, en tanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera, bueno, tendría un tratamiento X. Y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está. Ni muerto ni vivo, está desaparecido.⁶

-
- 3 Oltre all'evidente uso per la schedatura dei dissidenti, il rapporto *Nunca más* della CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) cita anche casi di foto di prigionieri della dittatura mostrate sui giornali come se fossero foto di detenuti della guerriglia: Comisión nacional sobre la desaparición de personas, *Nunca más. Informe de la Comisión nacional sobre la desaparición de personas*, EUDEBA, Buenos Aires 1986, tr. it. di G. Bonino, G. Gualanduzzi, *Nunca más. Rapporto della Commissione nazionale sulla scomparsa di persone in Argentina*, EMI, Bologna 1986. Sul ruolo della fotografia nel *Nunca más* cfr. E. Crenzel, *Las fotografías del Nunca más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones*, in C. Feld, J. Stites Mor (a cura di), *El pasado que miramos*, Paidós, Buenos Aires 2009, pp. 281-315.
- 4 N. Richard, *Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas*, in «Punto de Vista», n. 68, 2000, p. 31. Su questo tema cfr. anche V. Langland, *Fotografía y memoria*, in E. Jelin e A. Longoni (a cura di), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión. Siglo XXI*, Madrid 2005 e N. Fortuny, *Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial*, in «Amerika. Mémoires, identités, territoires», n. 2, 2010: <http://amerika.revues.org/1108> (ultima consultazione: 10/10/2013).
- 5 L. da Silva Catela, *Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina*, in C. Feld, J. Stites Mor (a cura di), *El pasado que miramos*, Paidós, Buenos Aires 2009, p. 337.
- 6 «Quanto al *desaparecido*, fino a quando rimarrà tale, il *desaparecido* è un'incognita. Se ricomparisse avrebbe un trattamento X... E se la scomparsa diventasse certezza della morte allora avrebbe un trattamento Y. Ma finché rimane scomparso

Le parole del militare rivelano, ben oltre le sue intenzioni, tutta una strategia biopolitica: il *desaparecido* è un'incognita che viene posto al di fuori della legge e ricondotto a *nuda vita*.⁷ E le modalità attraverso le quali questo passaggio è possibile sono quelle della totale *spersonalizzazione* dell'individuo, il quale diventa un qualcosa di indecidibile («né morto, né vivo») che obbliga la lingua a un neologismo che, però, non può dire nulla della sua soggettività. Il *desaparecido* (“des-aparecer”) è colui che è sottratto all'apparire, un soggetto la cui *visibilità* (condizione fondamentale dell'identità) è indecidibile.

È a partire da questa riflessione che si può forse tentare di comprendere meglio il complesso rapporto che lega la storia dei movimenti per i diritti umani in Argentina alla fotografia: l'immagine, in questo contesto, può costituirsi come documento, come prova, come traccia di un corpo che ridona al soggetto una sua consistenza fisica e giuridica. Le variabili che allora entrano in gioco, nel tentativo – impossibile – di offrire una schematizzazione di questo rapporto, sono, in prima istanza, il tipo di uso che dell'immagine viene fatto (pratico/simbolico) e il contesto di fruizione della fotografia stessa (pubblico/privato). La fotografia viene, in primo luogo, usata dai familiari dei *desaparecidos* con la finalità pratica di ottenere informazioni dei loro cari: si tratta di un'immagine preesistente, presa da un documento di identità o ritagliata da una foto in cui il soggetto era in mezzo ad altre persone, che viene mostrata, soprattutto nei commissariati e alle autorità, con lo scopo di ritrovare il familiare scomparso. Contemporaneamente questo tipo di foto diventa spesso, nella dimensione familiare della casa, un luogo del ricordo e di elaborazione del lutto.⁸ Passando dallo spazio privato allo spazio pubblico, queste foto vengono stampate su grandi cartelli e altri supporti divenendo, insieme al fazzoletto bianco usato dalle *Madres de Plaza de Mayo*, uno degli elementi iconici che più efficacemente rappresentano, a tutt'oggi, le manifestazioni per i diritti umani in Argentina: in questo processo l'immagine viene socializzata non solo perché esce dallo spazio familiare (privato) per entrare in quello collettivo (pubblico), ma anche perché, con il tempo, la foto non viene più portata (solo) da uno dei familiari del *desaparecido*, bensì anche da un manifestante qualunque che non ha, necessariamente, rapporti con quest'ultimo.

non può ricevere alcun trattamento speciale: è un'incognita, è un *desaparecido*, non ha entità, non c'è. Né morto, né vivo: è *desaparecidos*. La dichiarazione, ripresa dal quotidiano *Clarín* il 14 dicembre 1979, è visibile su Youtube.

7 G. Agamben, *Il potere sovrano e la nuda vita*, *Homo sacer*, vol. I, Einaudi, Torino 1995.

8 Su questo tema cfr. L. da Silva Catela, *op. cit.*

Un archivio visivo: tempi, spazi, attori sociali

Fino a qui ci siamo occupati della fotografia come strumento di denuncia che usa, quindi, un'immagine *precedente* al momento della scomparsa. Sebbene l'immagine del *desaparecido* portata nelle manifestazioni sia sicuramente una delle icone più importanti dell'immaginario visivo della memoria argentina, i fotografi che dopo la dittatura hanno cercato di testimoniarla si sono trovati a fare i conti con un "archivio" più ampio, che si può schematicamente riassumere in questo modo: oltre alle foto d'identità di cui si è appena detto, questo archivio sarà costituito da un lato dalle foto del *durante* la dittatura (fotografie prodotte all'interno dei centri di detenzione, in larga misura da militari), dall'altro, dalle immagini prodotte *dopo* la fine della dittatura dalla Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), di cui una selezione sarà poi pubblicata nel rapporto *Nunca más*. Così come l'icona del *desaparecido*, anche questi due gruppi di immagini entrano in circolazione nell'immaginario collettivo e, in varie forme, vanno a costituire sia un archivio da cui attingere immagini da rielaborare, sia dei paradigmi di rappresentazione. Di foto scattate *durante* la dittatura nei centri di detenzione, sebbene molti testimoni abbiano fatto riferimento alla pratica di schedare i prigionieri, rimangono pochi esemplari perché i militari, sul finire della dittatura, si premurarono di distruggere ogni traccia di ciò che era successo nei centri clandestini. Un'eccezione importante, però, è costituita da alcune foto trafugate dalla tristemente conosciuta ESMA da Víctor Bastera, un prigioniero che in virtù delle sue competenze tecniche era stato assegnato al laboratorio fotografico del centro stesso. Il corpus che Bastera, a rischio della propria vita, portò fuori dalla ESMA, può essere suddiviso, come suggeriscono Longoni e García,⁹ in tre tipi di foto: a) foto di militari, fatte da altri militari o dallo stesso Bastera, soprattutto allo scopo di creare documenti falsi per i *grupos de tarea* (un centinaio di foto che, finita la dittatura, hanno avuto il loro utilizzo nei processi); b) foto "ambientali", secondo la definizione di Bastera, fatte da lui e da altri prigionieri al fine di documentare ciò che stava accadendo in quei luoghi; c) foto di *desaparecidos* (una ventina) presi di fronte e di profilo. Questo terzo gruppo è probabilmente il più conosciuto perché, oltre ad aver avuto un ruolo giudiziario importante, alcune di queste foto sono

9 L.I. García e A. Longoni, *Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos*, in J. Blejmar, N. Fortuny, L.I. García (a cura di), *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Librería Ediciones, Buenos Aires 2013, pp. 25-44.

state riprese dal fotografo Marcelo Brodksy nell'opera *Buena Memoria*, di cui a breve parleremo.

Il caso delle foto prodotte dalla CONADEP rappresenta, invece, quello di un archivio ex post: questo corpus doveva quindi avere la precipua finalità di creare un supporto visivo alle testimonianze raccolte dalla Commissione e successivamente pubblicate nel *Nunca más*. Durante i sopralluoghi che la CONADEP realizzò insieme agli ex prigionieri nei vari centri di detenzione era presente il fotografo Enrique Shore, il quale svolse il compito di documentare visivamente i luoghi e le testimonianze dei sopravvissuti. Le 2020 fotografie scattate da Shore erano in larga misura immagini dei luoghi di prigionia in cui, in certi casi, si vedevano i sopravvissuti mentre indicavano prove delle loro dichiarazioni e il personale in uniforme che assisteva ai sopralluoghi.¹⁰ Questo corpus subì due selezioni: una prima, fatta dallo stesso fotografo, in cui il numero d'immagini si restrinse a 96; e una seconda, ad opera della Commissione, che le ridusse a 27. Nel passaggio dalla pre-selezione di Shore alla selezione finale si osserva chiaramente la strategia che la Commissione volle portare avanti: le immagini, così come i testi, dovevano avere carattere di ufficialità (nessuna delle foto fornite alla Commissione da privati cittadini fu pubblicata nel *Nunca más*) e di neutralità; le immagini dovevano avere un carattere il più possibile denotativo e per questo, come nota Crenzel, vennero escluse le foto che potevano apparire come un'accusa implicita nei confronti delle Forze Armate o evidenziare i valori religiosi e politici dell'Esercito durante la lotta alla "sovversione".

Al di là del loro indiscusso valore etico, le foto del *Nunca más* hanno potuto, nel loro insieme, funzionare come prova giuridica e documentale, soprattutto grazie al loro contesto iconografico;¹¹ date le diverse circostanze storiche che le distinguono, ad esempio, dalle foto dei campi di sterminio nazisti, le immagini prese dalla CONADEP non potevano avere una loro autonomia come prove. Ciò che documentano è l'esistenza di certi luoghi di cui nessuno negava l'esistenza in sé, bensì la funzione che avevano svolto durante la dittatura: molti di questi luoghi continuavano a essere usati, ad esempio, come caserme. I referenti che le foto mostrano sono quindi dei resti, delle tracce, che possono essere decodificate solo facendo riferimento a un insieme di vissuti e conoscenze esterne all'immagine.

10 Cfr. E. Crenzel, *op. cit.*

11 *Ivi*, p. 304.

Mostrare l'assenza: il Siluetazo

Un ruolo importante nella costruzione dell'immaginario memoriale argentino sorto in quel clima di socializzazione dell'esperienza della *desaparición* è sicuramente un evento di arte pubblica che prese il nome di *Siluetazo*. Sul finire della dittatura, nel mese di agosto del 1983, le *Madres* avevano convocato la III Marcia della Resistenza per il 21 settembre e quella fu l'occasione per tre artisti di proporre un'opera che avevano in mente già da qualche tempo ma che, per ragioni pratiche, non avevano potuto realizzare. Il progetto iniziale, che riprendeva l'idea di un'opera dell'artista polacco Jerzy Skapski,¹² doveva essere presentato dai tre artisti – Rodolfo Aguereberry, Julio Flores e Guillermo Kexel – a un concorso della Fondazione Esso e mirava a offrire una rappresentazione visiva della quantità di persone scomparse durante il *Proceso de Reorganización Nacional*; visivamente l'opera doveva comporsi di 30.000 silhouette di persone a grandezza naturale che poi potevano essere messe in fila o riunite in modo da mostrare spazialmente l'entità dello sterminio. In questa forma, ovviamente, il progetto metteva gli artisti di fronte a vari problemi pratici dovuti all'estensione dell'opera e ai fondi necessari per la sua realizzazione.¹³ Fu appunto quando gli artisti seppero della convocazione delle *Madres* che decisero di presentare loro una proposta modificata del progetto, che avrebbe potuto prendere corpo il giorno della manifestazione. In questa nuova versione, il progetto subì delle modifiche dovute tanto all'intervento

12 L'opera (*Każdy dzień oświęcimia*, 1974), un poster in cui su fondo nero erano stilizzate delle silhouette bianche, era stata pubblicata nell'ottobre del 1978 sull'*UNESCO Courier* e riportava il seguente testo esplicativo: «Every day at Auschwitz brought death to 2,370 people, and this is the number of figures represented above. The concentration camp at Auschwitz was in existence for 1,688 days and this is the exact number of copies of this poster printed. Altogether some four million people died at the camp» [«Ogni giorno ad Auschwitz morivano 2.370 persone, esattamente il numero di figure qui riprodotte. Il campo di concentramento di Auschwitz fu attivo per 1688 giorni, e questo è esattamente il numero di esemplari in cui è stato stampato questo poster. In totale sono morti nel campo circa quattro milioni di esseri umani»]. L'opera è visionabile online all'indirizzo: <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000747/074795eo.pdf> (ultima consultazione: 03/02/2016).

13 Tutte le informazioni riportate in questo paragrafo sono ricavate da A. Longoni, G.A. Bruzzone, F. Lebenglik (a cura di), *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2008.

delle *Madres* come al nuovo contesto – pubblico – in cui l’evento avrebbe avuto luogo (fig. 1).¹⁴

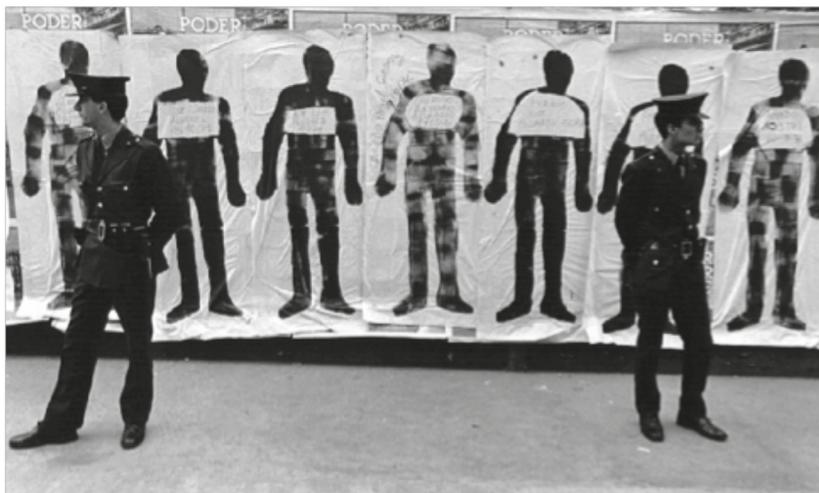


Fig. 1: Il *Siluetazo* (Eduardo Gil, 1983)

Le *Madres* discussero la proposta durante una riunione e prospettarono almeno due cambiamenti di fondamentale importanza. In primo luogo, e contrariamente a quanto proponevano gli artisti, chiesero che le silhouette venissero sì affisse ai muri, agli alberi e ai monumenti, ma non incollate in terra; in secondo luogo, proposero di non aggiungere all’immagine nessun tipo di dato che suggerisse l’identità di ogni singola silhouette (nome, data della scomparsa, luogo ecc.). Questi due elementi, lungi dall’essere “piccoli dettagli”, fornirono al progetto una maggiore coerenza con la sensibilità e le idee che le *Madres*, così come molti altri movimenti per i diritti umani dell’epoca, volevano comunicare: in primo luogo, le immagini non potevano giacere stese a terra perché ciò, simbolicamente, rimandava a un corpo morto, mentre quello che veniva richiesto era la “aparición con vida”;¹⁵ in secondo luogo, anche la richiesta della non identificazione delle immagini, sebbene poi disattesa per l’imponenza numerica dei manifestanti, era

14 La proposta originale presentata alle *Madres de Plaza de Mayo* è riprodotta, con il titolo *Propuesta presentada a las Madres de Plaza de Mayo en Septiembre de 1983*, in *ivi*, pp. 63-6.

15 Secondo il discorso elaborato dalle *Madres*, i figli erano stati catturati vivi dai militari e così dovevano essere restituiti alle loro famiglie.

coerente con quell'idea di *socializzazione della maternità* che le *Madres* avevano iniziato a elaborare e che consisteva nel divenire “madri di tutti”.

Se quindi, da un lato, l'idea iniziale divenne un progetto condiviso con le *Madres*, dall'altro, il particolare contesto in cui ebbe luogo (una manifestazione) ne esaltò il carattere e il significato politici: da progetto di arte pubblica immaginato da tre artisti, il *Siluetazo* passò a essere una *forma* di cui un intero movimento si era impossessato per dare voce (e immagine) a una protesta: come ricorda uno degli ideatori, già il giorno della prima manifestazione ognuno di essi si rese subito conto che la loro presenza non era più necessaria.¹⁶

Ciò che invece rimane del progetto, e anzi viene esaltato dalla sua *socializzazione*, è la messa a nudo del nucleo “paradossale” della figura del *desaparecido*: «El que *está* dibujado, no *está*».¹⁷ È in questa presenza – e presentazione – dell'assenza che il *Siluetazo*, probabilmente, ha trovato una chiave per superare la sua aporia fondante, creando un paradigma tanto per le azioni collettive quanto per le successive rappresentazioni estetiche delle quali ci stiamo per occupare.

Fotografare dopo: assenza, resto e oggetto

Dopo questa necessaria contestualizzazione, cercheremo ora di concentrarci sugli inizi della produzione fotografica che, soprattutto a partire dalla metà degli anni Novanta – e con un'esplosione notevole dopo il 2000 –, ha cercato di rielaborare esteticamente la memoria della dittatura.¹⁸ La difficoltà oggettiva cui si troverà a dover far fronte questo tipo di immagini

16 Aguerreberry ricorda in un'intervista: «Calculo que a la media hora [de llegar] nosotros nos podíamos haber ido de la Plaza porque *no hacíamos falta para nada*» [«Secondo i miei calcoli, mezz'ora dopo [che eravamo arrivati] ce ne saremmo potuti andare dalla Plaza, perché *non c'era alcun bisogno di noi*»]. H. Ameijeiras, *A diez años del Siluetazo*, in «La Maga», Buenos Aires, 31/03/1993.

17 «Chi è disegnato, non è». R. Aguerreberry, J. Flores, G. Kexel, *Propuesta presentada...*, cit., p. 64.

18 Per ragioni di spazio, in queste pagine ci si concentrerà esclusivamente sulle prime produzioni fotografiche (fine anni Ottanta/metà anni Novanta); ciò malgrado, è importante sottolineare l'esistenza, nell'ultimo decennio, di una copiosa e interessantissima produzione di cui ci limitiamo a citare qui soltanto alcuni lavori: Lucila Quieto (*Arqueología de la Ausencia*, 1999-2001), Helen Zout (*Huellas de desapariciones*, 2000-2006), Gabriela Bettini (*Recuerdos inventados*, 2002-2003; *La casa despojada*, performance, 2011-2012), Gustavo Germano (*Ausencias*, 2007), Inés Ulanovsky (*Fotos tuyas*, 2006; *ESMA*, 2010).

è, in primo luogo, implicita nella potenza “documentale” della fotografia; quando infatti pensiamo – in maniera ovviamente approssimativa e ingenua – alla foto come a uno specchio o a una replica del reale, ne stiamo anche – automaticamente – evidenziando i limiti: la fotografia è un *medium* di contatto, si può dare solo nella contemporaneità del produttore con il referente. Se questo, da una parte, la fa funzionare come un certificato di realtà (come insegna Barthes¹⁹), dall'altra, paradossalmente, ne limita il campo d'azione. La vera dimensione della fotografia non è, quindi, lo spazio ma, come è già stato da più parti sottolineato, il *tempo*. Non solo perché, come vogliono Sontag (oggetto malinconico, memento mori)²⁰ e Barthes («questo è stato»),²¹ la fotografia ci mostra un passato, ma anche perché, rovesciando totalmente la prospettiva, la fotografia è un linguaggio declinabile solo al presente, racconta una *presenza*: posso raccontare verbalmente il passato, ma come produrre *oggi* un'immagine fotografica di un *ieri*?

Questo interrogativo generale si sovrappone, in Argentina, alla peculiare difficoltà concettuale legata al poter pensare la *desaparición*: come giustamente osserva Natalia Fortuny, di fronte a una “politica della *desaparición*” i fotografi hanno sentito la necessità di costruire una “estetica della *desaparición*”.²² Credo si possa affermare che in questa ricerca estetica la riflessione dei fotografi abbia trovato un punto d'appoggio fondamentale nell'archivio di immagini e immaginari che questi avevano già a disposizione, e che da questo archivio si siano tratti tre paradigmi principali di rappresentazione della memoria in fotografia: quello dell'*assenza*, quello del *resto* e quello dell'*oggetto*. Queste tre linee interpretative non dovranno essere considerate come paradigmi rigidi in cui incasellare le varie opere, ma come tre modelli di rappresentazione di ciò che viene spesso considerato *irrappresentabile* sviluppatosi in seno alla società argentina, e che i fotografi hanno rielaborato, spesso anche all'interno di una stessa serie fotografica, con modalità e sensibilità tra le più varie.

Il *Siluetazo*, pur non costituendo una serie fotografica, ha fornito un primo fondamentale paradigma dell'*assenza* mettendo a nudo, come si è accennato, l'essenza tragica – in quanto inconciliabile e irrisolvibile –

19 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.

20 S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1992.

21 R. Barthes, *op.cit.*

22 N. Fortuny, *Memoria fotográfica...*, cit.; l'idea di “estética de la desaparición” è ripresa da J.-L. Déotte, *El arte en la época de la desaparición*, in N. Richard (a cura di), *Políticas y estéticas de la memoria*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2000.

dell'esperienza della *desaparición*. Le foto presenti nel *Nunca más* e, in parte, quelle di Víctor Bastera, si pongono in uno spazio diverso e tentano di costruire un'estetica *positiva* raccogliendo delle *tracce* che aiutino a documentare, se non la tortura o la *desaparición*, almeno ciò che sta intorno a questi eventi, e hanno quindi fornito un paradigma che si fonda sul *resto*. Tra queste due serie ci sono però delle differenze fondamentali che ne influenzano la ricezione. Le foto del *Nunca más*, come si è visto, sono prodotte *dopo* la fine dell'evento che vogliono documentare da un attore che vuole/deve mostrare imparzialità; al contrario, le foto di Bastera sono prodotte *contemporaneamente* all'evento da un soggetto direttamente implicato. Credo che a partire da questa differenza le foto di Bastera vengano recepite e rilette attraverso una modalità diversa, che le associa alla modalità della fototessera e della foto familiare usata come *oggetto* (privato) di elaborazione del lutto: come vedremo, la foto, in questa dimensione, non è più solo un insieme di segni e tracce utili a ricostruire un *sapere*, ma diviene *segno* in sé, oggetto sostitutivo dell'assenza, ed è in questo senso che la foto appare, spesso, nei lavori dei fotografi più giovani (appartenenti alla generazione degli *hijos*) che iniziano a pensare la fotografia non solo come "immagine (bella, artistica, commovente ecc.) ma anche come dispositivo paradigmatico di rappresentazione dell'assenza".²³

A queste tre modalità paradigmatiche si possono far risalire anche le prime opere fotografiche che, tra la metà degli anni Ottanta e la metà dei Novanta, hanno costituito una sorta di *apripista* per i fotografi delle generazioni successive.

Assenza. La serie *¿Dónde están?* (1989), del fotografo cordobese Raúl Eduardo Stolkiner, alias RES, è probabilmente la prima opera fotografica a cercare di rielaborare, esteticamente, la dittatura. Ciò che emerge, a partire dalla sensibilità di un fotografo molto raffinato e quasi manierista, sono immagini notturne di un paesaggio urbano in cui si affacciano frammenti di un corpo (il fotografo stesso) che ha in mano la foto di un oggetto non immediatamente identificabile (il feto di un tapiro in un barattolo di vetro; fig. 2).

23 N. Fortuny, *Máquinas del tiempo. Artefactos y dispositivos de muerte en la fotografía argentina posdictatorial*, in «Question», 1, n. 20, 2011: <http://hdl.handle.net/10915/32126> (ultima consultazione: 10/10/2013). Si vedano, a puro titolo di esempio, le immagini 16 e 17 alla fine del presente lavoro.



Fig. 2: RES, *¿Dónde están?* (1989)

La decodifica del messaggio iconico è resa possibile in primo luogo dal paratesto, che funziona, per il fruitore argentino contemporaneo, da catalizzatore, essendo *¿Dónde están?* (“Dove sono?”) uno dei più importanti slogan del movimento per i diritti umani. L’immagine, quindi, già a partire da questo elemento periferico, si costruisce volendo apparentemente negare la sua *indizialità*: la serie pone una domanda all’osservatore il quale, però, non può rispondere. Le immagini di RES sono delle icone che quindi non bastano a sé stesse perché, almeno superficialmente, si pongono come portatrici di un’assenza. È solo grazie a elementi extra-iconici che l’osservatore attiva un processo di decodifica che lo porterà a poter stabilire una rete di significazione.²⁴ La foto del feto di tapiro crea una connessione con le fo-

24 Per un’analisi approfondita di questa serie di RES cfr. N. Fortuny, *¿Dónde están? La espacialidad fotográfica, el cuerpo y la memoria en una serie temprana de*

totessere dei *desaparecidos* e lo scenario metropolitano indica al contempo la riscoperta della città come luogo sì vivibile e transitabile (in opposizione alla città in stato d'assedio della dittatura) ma che, allo stesso tempo, non è ancora tornato a essere uno spazio realmente collettivo (la città è vuota). L'alto tempo di esposizione contribuisce infine a creare, come sottolinea lo stesso RES,²⁵ una serie di immagini in cui il soggetto umano appare come una presenza fantasmatica che si sposta, oltre che nello spazio, anche nel tempo: come suggerisce González,²⁶ le immagini di RES diventano quindi delle stratigrafie che permettono la sovrapposizione di eventi successivi e, così facendo, tentano di risolvere, certo in maniera paradossale e sofferta, il problema di *fotografare il passato*. L'assenza, in questa serie di RES, è il punto di partenza, lo scoglio da superare elaborando, come si è accennato, un'estetica della *desaparición*.

Resto. Sebbene *Treintamil* (1996) di Fernando Gutiérrez sia sotto molti aspetti avvicinabile all'opera di RES dato che entrambi, come sottolinea Fortuny, «[presentan] un mundo de restos»,²⁷ dalla prospettiva che qui abbiamo adottato, i due progetti prendono strade divergenti: il discorso di RES, metaforico, richiama l'assenza; quello di Gutiérrez, metonimico, lavora sulla presenza. L'immagine di Gutiérrez non funziona più solo come allegoria in cui l'osservatore è chiamato a trovare la chiave di decodifica del testo iconico, come avveniva nel caso di RES (foto del tapiro/foto del *desaparecido*), ma fondandosi su un rapporto di continuità e stabilendo, quindi, una relazione metonimica con il tema. Tanto nella prima serie come in quelle successive (*Secuela*, 2001-2004; *Cosas al río*, 2008-2010), ciò che l'immagine mostra non sono né dei corpi né dei simulacri, ma i *resti* della dittatura: oggetti che, al contrario dei *desaparecidos*, possiamo ancora vedere e che fanno parte della memoria visiva collettiva della dittatura. Anche in questo caso – e fin dal titolo che rimanda, come nel caso dell'opera di RES, a un'altra parola chiave

Res, in «Question», 1, n. 23, 2011.

- 25 «Las exposiciones fueron lo suficientemente largas como para darme tiempo a aparecer como un fantasma en las imágenes» [«I tempi di esposizione sono stati lunghi a sufficienza da permettermi di apparire nelle immagini come un fantasma»]. RES in <http://www.resh.com.ar/imagenes/texto.htm> (ultima consultazione: 10/10/2013).
- 26 V. González, *Los palimpsestos de la memoria*, in *La verdad inútil. RES fotografías 1983-2003*, Ediciones Museo Caraffa, Córdoba 2003, citato in Natalia Fortuny, *¿Dónde están? La espacialidad...*, cit.
- 27 «[Presentano] un mundo di resti». N. Fortuny, *Memoria fotográfica...*, cit..

della memoria argentina (il numero dei *desaparecidos* dell'ultima dittatura) – questi elementi servono a stabilire un rapporto con il referente e a costruire una sorta di narrazione attraverso le immagini. Anche se Gutiérrez, al contrario di molti altri fotografi della generazione successiva, non ha avuto un rapporto diretto e familiare con i *desaparecidos*, decide comunque di costruire la propria “narrazione” a partire da un'esperienza traumatica dell'infanzia. Nel primo testo, che appare accanto alla foto in bianco e nero della carcassa di un'auto, leggiamo infatti che il fotografo, da piccolo, sta giocando insieme ad altri due amici all'interno di un'auto distrutta abbandonata in un campo, quando sente arrivare una pattuglia: i tre bambini decidono istintivamente di fuggire, ma durante la corsa sentono degli spari che li obbligano a fermarsi. Quando gli uomini della pattuglia li raggiungono, i giovani vengono minacciati con le armi e interrogati per sapere “chi è stato” fino a quando, dopo le suppliche di uno dei tre, vengono rilasciati. Questo breve testo, insieme al titolo, permette l'inizio di un processo di decodifica che l'immagine, sotto il mero aspetto iconografico (la carcassa di un'auto bruciata), non avrebbe reso possibile (fig. 3).



Fig. 3: Gutiérrez, *Treintamil* (1996)

A partire da questi indizi paratestuali, l'osservatore può entrare nel testo fotografico: la carcassa dell'auto, così "contestualizzata", si inserisce allora in una costellazione di rimandi che evocano la *Ford Falcon* – un oggetto simbolo della dittatura, a cui Gutiérrez dedicherà l'intera serie fotografica *Secuela* (2004) – e l'azione – anch'essa comune durante il *Proceso de Reorganización Nacional* – di far sparire auto e altri oggetti che potevano costituire prove di sequestri e/o assassinii. Le immagini seguenti sembrano ricostruire la scena di un sequestro (delle mani sfuocate su un volante, un luogo appartato, una strada isolata) fino a mostrare poi delle ombre di uomini e un volto, un edificio, un cancello con filo spinato, delle finestre murate, delle camionette dell'esercito (fig. 4).



Fig. 4: Gutiérrez, *Treintamil* (1996)



Fig. 5: Gutiérrez, *Treintamil* (1996)

In corrispondenza con la foto della strada deserta (fig. 5), troviamo un secondo testo che orienta il lettore/osservatore a considerare ciò che vedrà come una nuova sequenza:

‘Primero mataremos a todos los subversivos, luego a sus colaboradores, luego a sus simpatizantes, luego a quienes permanezcan indiferentes, y por último, mataremos a los indecisos’ (Declaración del Gral. Ibérico Saint Jean, Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, 1977).

En todo el país existieron durante la última dictadura miliar más de 600 Centros Clandestinos de Detención que constituyeron el material indispensable de la política de desaparición de personas.²⁸

Il testo, in questo caso, svolge una doppia funzione: da un lato, per un lettore non a conoscenza dei fatti, fornisce dei dati di contesto; dall’altro, invece, contribuisce a indicare una linea di lettura/ricostruzione della narrazione per immagini. Attraverso l’interazione tra testo verbale e iconico, infatti, viene suggerito all’osservatore il tema di questa sequenza, e cioè la ricostruzione di un sequestro dal momento dello spostamento in auto – motivo già introdotto dalla foto iniziale della carcassa – fino all’arrivo in un luogo di prigionia.



Fig. 6: Gutiérrez, *Treintamil* (1996)

28 «‘Prima uccideremo tutti i sovversivi, poi i loro collaboratori, poi i loro simpatizzanti, poi gli indifferenti, e infine, uccideremo gli indecisi’» (Dichiarazione del Gen. Ibérico Saint Jean, Governatore della Provincia di Buenos Aires, 1977)». «In tutto il Paese sono esistiti durante l’ultima dittatura militare più di 600 Centri Clandestini di Detenzione, che hanno costituito uno strumento indispensabile della politica di *desaparición* delle persone». F. Gutiérrez, *Treintamil. Secuela. Cosas al Río* (catalogo della mostra), Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires 2014, s.p. La traduzione dei passi è mia; il catalogo è disponibile online all’indirizzo: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2014/05/f-fernando-gutierrez.pdf>.

L'immagine successiva – un aereo militare con un telo/benda sul vetro della cabina di pilotaggio (fig. 6) – introduce una nuova sequenza. Seguono tre immagini di luoghi desolati e un terzo intervento paratestuale:

‘Una vez en el avión, la dosis de anestesia era reforzada. Finalmente eran arrojados desnudos a las aguas del Río de La Plata desde los aviones en vuelo.’²⁹

L'aereo “con gli occhi bendati” diventa, nell'interazione tra parola e immagine, un oggetto ambivalente, uno strumento-simbolo della *desaparición* e al contempo, nel richiamo alla benda sugli occhi, *icona* del *desaparecido*.

Dopo questa, seguono due immagini del fiume e delle sue rive allagate, che costituiscono la fine della sequenza narrativa, e poi la foto di alcune rose chiare su fondo scuro, che richiamano un omaggio funebre. L'ultima immagine, più piccola, si occupa di ricollocare la narrazione nel contesto del presente: tre paia di scarpe, ma solo due piedi (fig. 7).



Fig. 7: Gutiérrez, *Treintamil* (1996)

Considerata nel suo insieme, si può dire che *Treintamil* si articola in due tempi: una prima parte – narrativa – declinata al passato (prime quindici foto) e una seconda (ultime due foto) – “riflessiva” – declinata al presente.

29 «‘Una volta caricati sull’aereo, veniva somministrata loro una seconda dose letale di anestetico; poi venivano gettati nudi dagli aerei in volo nelle acque del Rio de La Plata’». *Ivi*, s.p.

Nella prima parte, inoltre, la prima immagine (carcassa dell'auto) sembra presentarci la fine della storia, di cui il resto delle immagini non sarebbero altro che un flashback: l'auto finisce lì bruciata per nascondere le prove di un crimine che ci verrà poi narrato nei suoi momenti chiave (sequestro, prigionia, "volo della morte"). È inoltre importante notare come le immagini di questa parte narrativa della serie, se da un lato vogliono funzionare come *restis* (uniche tracce visive della *desaparición*), dall'altro sembrano quasi voler riprodurre il punto di vista – *impossibile* – dell'occhio del *desaparecido* stesso: le scelte d'inquadratura, messa a fuoco e profondità di campo, infatti, molto spesso creano immagini spezzate, poco chiare e sfuocate, che danno all'osservatore l'impressione di vedere ciò che può aver intravisto l'occhio di un prigioniero bendato.

Con le due immagini della seconda parte, invece, si torna al presente, al tempo del lutto (ben evidenziato dalla grande immagine con le rose bianche) e della riflessione. Nonostante le differenze manifeste, anche in questa serie di Gutiérrez, come in quella di RES, il presente può essere solo rappresentato da una mancanza: le tre paia di scarpe che ci vengono mostrate, in un chiaro rimando ai mucchi di scarpe dei campi di concentramento nazisti, sono il limite del visibile.



Fig. 8: Marcelo Brodsky, "1er año, 6ta división, 1967. Los compañeros" (*Buena Memoria*, 1996)

Oggetto. Se l'opera di Gutiérrez può essere considerata il primo caso di rappresentazione della dittatura attraverso il paradigma della "traccia" o del "resto", Marcelo Brodsky indaga, nel progetto *Buena Memoria* (1996),³⁰ un nuovo percorso. In tutte le sezioni del libro che documenta il progetto, ciò che salta agli occhi sono tre elementi: l'importanza, ancor più che in *Treintamil* di Gutiérrez, dell'interazione testo-immagine, la presenza di molte fotografie d'epoca e, infine, il fatto che queste ultime diventino esse stesse *oggetto*, rappresentato o esposto, all'interno di altre foto. Il progetto è composto da quattro sezioni: "1er año VI división, 1967. Los compañeros"; "Puente de la memoria"; "Martín, mi amigo"; "Nando, mi hermano". La prima sezione, la più conosciuta, è costituita da due elementi chiave: la foto di gruppo della classe del primo anno di superiori di Brodsky, da lui stesso ritoccata (fig. 8), e una serie di foto di ex compagni di classe con in mano, o sullo sfondo, la foto di gruppo, insieme a un oggetto che li rappresenta. Il ritocco, fatto con matite colorate, sembra imitare dei graffiti o dei disegni adolescenziali, anche se, al contempo, i cerchi tracciati intorno ai volti richiamano, ambigualmente, l'immaginario delle schedature di polizia, e la sbarra centrale indica coloro che sono morti a causa del terrorismo di Stato. Il gioco memoriale tra passato e presente si stabilisce, in questa prima immagine corale, attraverso l'interferenza tra i due mezzi espressivi: laddove l'immagine racconta il passato di un gruppo di adolescenti del più prestigioso liceo pubblico argentino, la parola si occupa di creare un ponte con il presente condensando in poche parole il tempo trascorso. Qualcuno vive all'estero, qualcuno ha avuto figli, qualcuno ha un buon lavoro: tutto sembrerebbe riportare alla "narrativa" della riunione tra vecchi compagni di classe. Altre didascalie, però, riportano a una situazione, evidentemente, più traumatica: qualcuno è andato in esilio, qualcuno è stato in carcere, Jorge «lo pasó muy mal y eso lo jodió»³¹ e Martín, il migliore amico del fotografo, è stato «el primero que se llevaron: no llegó a conocer a su hijo» (fig. 9).³²

30 M. Brodsky, *Buena Memoria. Un racconto fotografico* (ed. bilingue), La Marca, Buenos Aires-Roma 2000 (catalogo della mostra che si è tenuta al Palazzo delle Esposizioni di Roma dal 27 ottobre al 7 novembre 2000); i materiali fotografici sono disponibili online sulla pagina web dell'autore: www.marcelobrodsky.com.

31 «Se l'è vista brutta e questo lo ha fregato». M. Brodsky, *Buena Memoria*, cit., p. 20 (traduzione mia).

32 «Il primo che si sono portati via: non ha fatto in tempo a conoscere suo figlio». *Ivi*, p. 38 (traduzione mia).

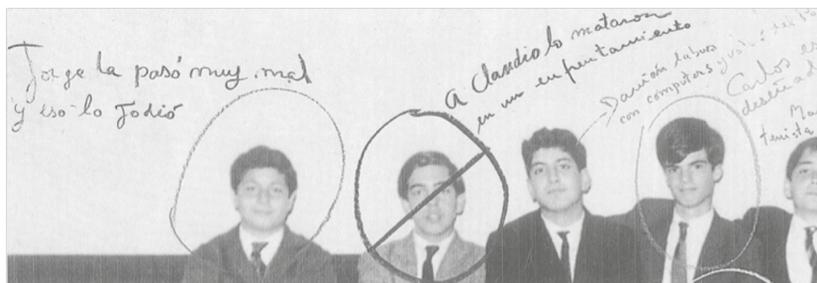


Fig. 9: Marcelo Brodsky, “Ter año, 6ta división...” (part.)



Fig. 10: Marcelo Brodsky, “Ter año, 6ta división...” (Los compañeros: Jorge)

A questa prima parte in cui la memoria si esprime, essenzialmente, attraverso l’interferenza – sovrapposizione – della parola con l’immagine, ne segue una seconda composta di ritratti al presente dei vecchi compagni di scuola davanti alla gigantografia della foto di classe. L’effetto ottenuto è simile a quello offerto dall’intervento scritto sulla foto di gruppo ma amplificato, ora, dalla presenza del corpo invecchiato dei compagni e di didascalie che, in forma frammentaria, “raccontano” la vita di ogni singolo compagno ritratto. Attraverso la varietà delle storie di vita, degli oggetti e dei segni del tempo che ogni compagno porta con sé, l’osservatore ha la percezione di trovarsi di fronte a un universo quotidiano apparentemente normale in cui ogni amico del passato ha preso la sua strada. Nuovamente, però, proprio come nella foto di gruppo iniziale, ci si trova di fronte alla sofferenza di Jorge (fig. 10) e all’assenza di Claudio e Martín (fig. 11), i cui ritratti vengono sostituiti da foto d’epoca.

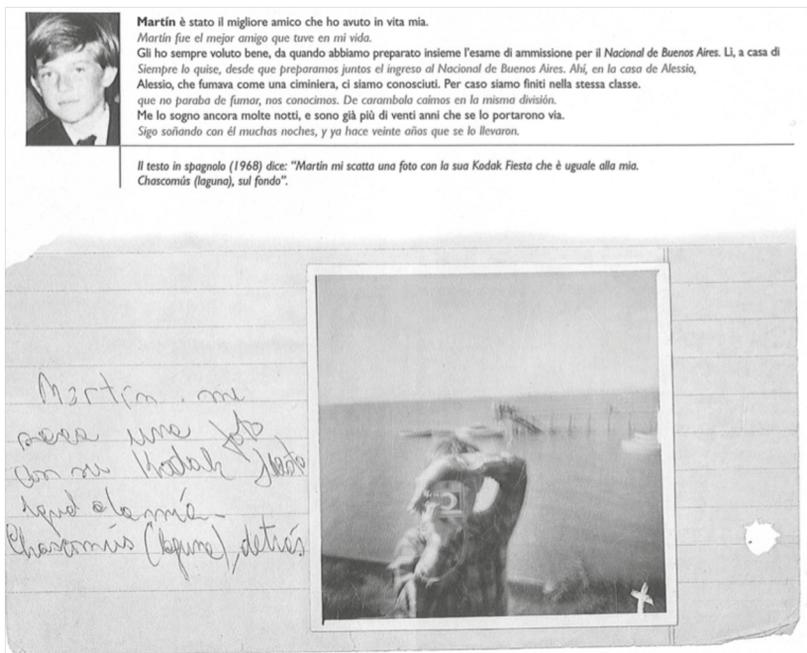


Fig. 11: Marcelo Brodsky, "Ier año, 6ta división..." (Los compañeros: Martín)

Ed è proprio in quest'operazione, ripresa in maniera estremamente originale da Gustavo Germano nel 2007,³³ che si può cogliere il senso profondo dell'opera; quello, cioè, di costituire un accorato omaggio a chi non è più e, al contempo, di sottolineare l'inconciliabilità, la distanza, lo scarto che l'esperienza della memoria può costituire: dei morti che saranno sempre giovani e dei vivi che, al contrario, portano su di sé i segni del passare del tempo.

La seconda sezione di *Buena Memoria* ("Puente de la memoria") sembra, in apparenza, svolgere un ruolo meramente documentale: il lettore viene informato che "Puente de la memoria" è il titolo della prima manifestazione organizzata dal Colegio Nacional de Buenos Aires nel trentennale dell'inizio della dittatura e che quello è stato, quindi, il contesto in cui il saggio fotografico "Ier año, 6ta división..." è stato presentato.

33 G. Germano, *Ausencias/Assenze* (ed. bilingue), Museo diffuso della resistenza, della deportazione, della guerra, dei diritti e della libertà, Torino 2008.

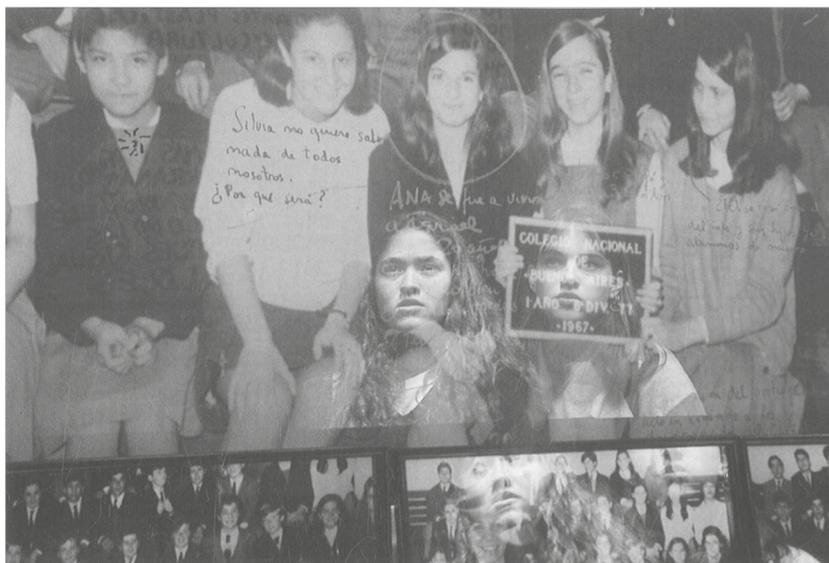


Fig. 12: M. Brodsky, “Puente de la memoria” (*Buena Memoria*, 1996)

Andando avanti però, si nota che le foto, che nella maggior parte dei casi ritraggono studenti di oggi mentre vedono la mostra, in realtà vanno oltre il mero valore documentale e costituiscono anch'esse un tentativo di riflettere, attraverso una nuova declinazione, sul tema della memoria partendo – ora – dal presente: fotografando gli adolescenti di oggi che *si specchiano* nelle immagini dei giovani del 1967 di “1er año, VI división...” (fig. 12), Brodsky riesce a creare uno spazio di riflessione estremamente prolifico, i cui punti di tensione, molto approssimativamente, possono essere considerati l'*identità* e l'*alterità*: da un lato, questo rispecchiarsi genera, attraverso l'identità, una sorta di empatia tra l'osservatore e il soggetto della foto; dall'altro, il contesto generale ci rimanda a una alterità assoluta, che ha il suo punto estremo nella morte.³⁴ Nella terza e nella quarta parte (“Martín, mi amigo”; “Nando, mi hermano”), simili sotto l'aspetto strutturale, la mano del Brodsky fotografo sembra totalmente assente: l'intervento, in queste due sezioni, si limita ai testi e alle didascalie. Nuovamente la fotografia, in un atteggiamento tanto più estremo quanto più l'autore si avvicina alla sfera intima e personale, non è più oggetto prodotto nel presente

34 È opportuno sottolineare, a questo proposito, che questa parte del libro è accompagnata dalle testimonianze e riflessioni di alcuni studenti della scuola del 1996.

dall'artista stesso, ma, in questo caso, semplice oggetto del passato che non vale più solo come sistema di segni ma come materializzazione di un'affettività: l'osservatore, infatti, ha l'impressione di trovarsi di fronte al diario intimo dell'artista, che lì colleziona i suoi ricordi. Ciò che però colpisce è che, soprattutto in "Nando, mi hermano", l'intervento del fotografo sia in realtà chiaro e facilmente percepibile in due modi: nell'organizzazione del materiale "d'archivio", dove si nota una palese volontà di un "montaggio" narrativo, e nella lettura delle immagini che Brodsky rielabora alla luce di ciò che poi è successo. A partire da una struttura che, evidentemente, si ricollega a quella dell'album familiare, Brodsky ricostruisce infatti, seppure in modo frammentario, una narrazione per immagini (e testo) che parte da "normali" immagini familiari per arrivare all'ultima immagine del fratello in vita (fig. 13; foto di Víctor Bastera) e poi concludersi con la fotografia del luogo di (probabile) "sepoltura" del fratello, il Río de la Plata (fig. 14), unica fotografia *nuova* di questa sezione del progetto. Oltre a ciò, all'interno di questo percorso narrativo alcune delle immagini familiari, passate alla rilettura del fotografo, vanno a costituire una sorta di *epifania*: è il caso, ad esempio, di "Fernando en la pieza" (fig. 15).



Fig. 13: M. Brodsky, "Nando, mi hermano" (*Buena Memoria*, 1996, foto di V. Bastera)



Fig. 14: M. Brodsky, "Nando, mi hermano" (*Buena Memoria*, 1996)

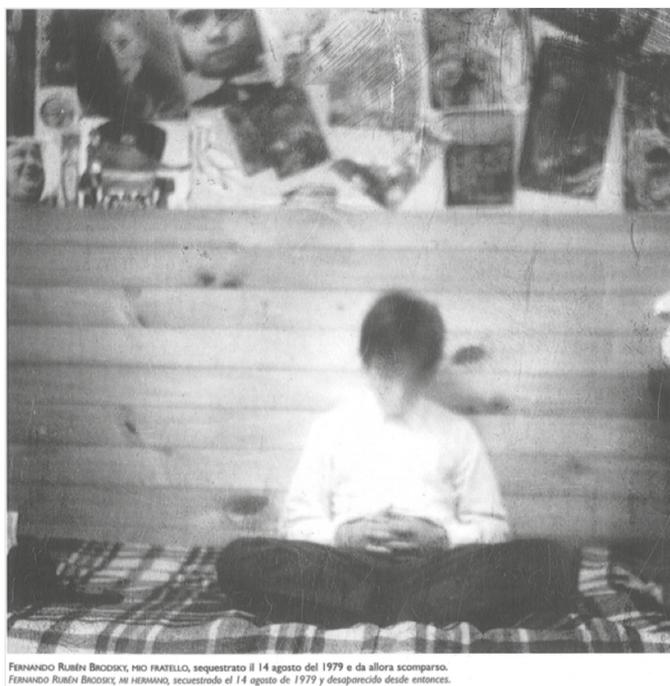


Fig. 15: "Fernando en la pieza" (*Buena memoria*, 1996)

Secondo quanto dice il testo che la accompagna, quest'immagine del fratello è una delle prime foto scattate da Brodsky, un esperimento con tempo di esposizione lungo, in cui «su movimiento, hoy ya inexistente, lo hace difuso ante el lente».³⁵ Questo gioco di premonizioni viene evidenziato in altri due momenti. Nel primo caso Nando è davanti a una statua equestre di Bolívar presso il Parque Rivadavia e la didascalia dice: «La justicia, la espada, la ceguera, la historia, el poder, la paz y la fuerza dan vueltas en torno a mi hermano en un extraño juego de premoniciones».³⁶ Nel secondo caso sono riportati 12 fotogrammi di un Super 8 familiare in cui i due fratelli giocano con arco e frecce e, nuovamente, il testo mette in evidenza l'inquietante "potere premonitorio" dell'immagine:

Caemos al suelo aparatosamente, y morimos casi juntos, yo primero, aunque parecía que iba a morir antes él. No podíamos pensar que faltaban apenas diez años para que uno de los dos muriera de verdad. Veintidós años no es una edad para morir. Cuando, a los doce, jugábamos a hacerlo, creíamos que éramos inmortales.³⁷

Coda

Come abbiamo visto, l'elemento sicuramente nuovo introdotto da Marcelo Brodsky in *Buena Memoria* è l'uso della fotografia non più solo come *medium* ma come *oggetto* stesso della rappresentazione, che può essere ricontestualizzato e rifunzionalizzato – come nel caso che abbiamo appena visto – oppure usato – come nella sezione iniziale del progetto – come oggetto che entra in una nuova fotografia. Questa *mise en abyme* crea un gioco infinito di rimandi in cui lo scarto, lo *shock* temporale permetterà ai fotografi della nuova generazione di cercare ulteriori soluzioni per rendere visibile la paradossale esperienza della *desaparición* con gli occhi degli *hijos* (figg. 16 e 17).

35 «Il suo movimento, oggi ormai inesistente, lo rende sfumato dinanzi all'obiettivo». M. Brodsky, *Buena Memoria*, cit., p. 67 (traduzione mia).

36 «La giustizia, la spada, la cecità, la storia, il potere, la pace e la forza / girano intorno a mio fratello / in uno strano gioco di premonizioni». *Ivi*, p. 69 (traduzione mia).

37 «Cadiamo a terra con fragore e moriamo quasi contemporaneamente, io per primo, anche se sembrava dovesse morire prima lui. Non potevamo pensare che appena dieci anni dopo uno di noi due sarebbe morto per davvero. Ventidue anni non è un'età per morire. Quando, a dodici anni, giocavamo a farlo, ci credevamo immortali». *Ivi*, pp. 74-5 (traduzione mia).



Conversación con Antonio

Fig. 16: Gabriela Bettini, *Recuerdos inventados* (2002-2003)



1975

Omar Darío Amestoy
Mario Alfredo Amestoy



1975

Mario Alfredo Amestoy

Fig. 17: Gustavo Germano, *Ausencias* (2007)

Bibliografia

- AGAMBEN G., *Il potere sovrano e la nuda vita, Homo sacer*, vol. I, Einaudi, Torino 1995.
- BARTHES R., *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.
- BRODSKY M., *Buena Memoria. Un racconto fotografico* (ed. bilingue), La Marca, Buenos Aires-Roma 2000.
- BURKE P., *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2013.
- CLARKE G., *La fotografia: una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino 2009.
- CONADEP (Comisión nacional sobre la desaparición de personas), *Nunca más. Informe de la Comisión nacional sobre la desaparición de personas*, EUDEBA, Buenos Aires 1986, tr. it. di G. Bonino, G. Gualanduzzi, *Nunca más. Rapporto della Commissione nazionale sulla scomparsa di persone in Argentina*, EMI, Bologna 1986.
- CRENZEL E., *Las fotografías del Nunca más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones*, in C. Feld, J. Stites Mor (a cura di), *El pasado que miramos*, Paidós, Buenos Aires 2009, pp. 281-315.
- D'AUTILIA G., *L'indizio e la prova: la storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2005.
- DA SILVA CATELA L., *Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina*, in C. Feld, J. Stites Mor (a cura di), *El pasado que miramos*, Paidós, Buenos Aires 2009, pp. 337-361.
- DÉOTTE J.L., *El arte en la época de la desaparición*, in N. Richard (a cura di), *Políticas y estéticas de la memoria*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2000.
- FORTUNY N., *¿Dónde están? La espacialidad fotográfica, el cuerpo y la memoria en una serie temprana de Res*, in «Question», 1, n. 23, 2011.
- , *Máquinas del tiempo. Artefactos y dispositivos de muerte en la fotografía argentina posdictatorial*, in «Question», 1, n. 20, 2011: <http://hdl.handle.net/10915/32126> (ultima consultazione: 10/10/2013).
- , *Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial*, in «Amerika. Mémoires, identités, territoires», n. 2, 2010: <http://amerika.revues.org/1108> (ultima consultazione: 10/10/2013).
- GARCÍA L.I., LONGONI A., *Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos*, in J. Blejmar, N. Fortuny, L.I. García (a cura di), *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Librería Ediciones, Buenos Aires 2013, pp. 25-44.
- GILARDI A., *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- GUTIÉRREZ F., *Treintamil. Secuela. Cosas al Río*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires 2014 (disponibile online: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2014/05/f-fernando-gutierrez.pdf>).
- LANGLAND V., *Fotografía y memoria*, in E. Jelin e A. Longoni (a cura di), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Siglo XXI, Madrid 2005.

LONGONI A., BRUZZONE G. A., LEBENGLIK F. (a cura di), *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2008.

NEWHALL B., *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1998.

RICHARD N., *Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas*, in «Punto de Vista», n. 68, 2000, pp. 29-33.

SONTAG S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1992.



MARIA GABRIELLA DIONISI*

DAGLI ARCHIVI DEL TERRORE AL RACCONTO DEL DOLORE

Alguien dijo que existen tres opciones en la vida para el paraguayo: ser un preso, haber sido preso o ser el próximo preso. En cada habitante paraguayo subsiste el recuerdo, la visceral realidad o la trágica premonición de una celda.¹

In una nazione segnata, fin dal suo costituirsi nel 1811, da un susseguirsi di regimi dittatoriali, la denuncia delle diverse forme di sopraffazione sulle fasce più emarginate e della violenza fisica e morale esercitata su quanti si opponevano al despota di turno è stata per lungo tempo soffocata, negata, ma soprattutto è rimasta inascoltata. Eppure, scorrendo le varie pubblicazioni – di taglio saggistico o narrativo – realizzate dentro e fuori dal Paraguay, ci si rende conto della continuità con cui essa si è esplicitata.

Volendo isolare alcuni esempi paradigmatici di voci che si sono levate per rendere note le disumane condizioni di vita dei paraguayani fin dal governo di José Gaspar Rodríguez de Francia (1816-1840), dobbiamo riferirci senza dubbio a Johann Rudolf Rengger e Marcellin Longchamp, autori di un *Essai historique sur la révolution du Paraguay, et le gouvernement dictatorial du docteur Francia*, edito a Parigi nel 1827 e subito diffuso in tutta Europa. In esso i due medici svizzeri svelavano l'organizzazione interna di un Paese in cui regnava il terrore imposto da un Supre-

* Università degli Studi della Toscana

1 «Qualcuno ha detto che per un paraguayo nel corso della vita esistono tre alternative: essere un prigioniero, essere stato un prigioniero o essere il prossimo prigioniero. In ogni abitante del Paraguay permane il ricordo, la viscerale realtà o la tragica premonizione di una cella». R. Torga, introduzione a M. Azuaga, *Celda 12, Ñandereko*, Asunción 1991, p. 7. In questo come nei successivi casi, le traduzioni dei brani citati da testi per i quali non sono disponibili edizioni italiane sono a mia cura.

mo Dittatore che reagiva, con «inaudita barbarie», contro chiunque osasse «opporsi alla sua volontà o biasimare [il suo] operato».²

Cinquant'anni dopo, il giornalista argentino Héctor Varela paragonò il Paraguay governato dal 1862 al 1870 dal Mariscal Francisco Solano López a «una cárcel inmensa», in cui l'intera popolazione viveva «postrada, abatida, sin derechos ni garantías, sin conciencia de su personalidad augusta».³

Ancor più dirette e profonde furono però le considerazioni di un altro straniero, Rafael Barrett, arrivato dalla Spagna per analizzare gli esiti della Rivoluzione Liberale del 1904. Con i suoi articoli, Barrett fece conoscere non più al mondo esterno ma ai piccoli borghesi benpensanti di Asunción il regime di schiavitù⁴ a cui erano sottoposti nelle piantagioni di erba mate 15.000 loro connazionali. Osservatore attento di quanto accadeva intorno a sé, lo spagnolo descrisse con meticolosità le sue impressioni su quello che definì «il Paese più sfortunato della terra», amministrato da una classe politica insensibile e corrotta.

Il suo appello al cambiamento non sortì alcun effetto pratico immediato, ma il modo in cui seppe affrontare senza remore la questione sociale nella sua globalità servì da modello a quanti nei decenni successivi e soprattutto dopo la guerra del Chaco (1932-1935) si impegnarono a svuotare di significato un'atavica e corrosiva esaltazione nazionalista, proponendo quadri di vita dolente in cui primeggiava non l'eroico difensore dell'identità guaraní, ma l'uomo concreto con le sue paure e incertezze, tormentato dall'ignoranza e dalla superstizione.

Compito arduo, se si pensa che proprio l'affermazione di un'ideologia fondata sulla rivalutazione dei grandi dittatori del passato, sostenuta con ogni mezzo dai militari che avevano condotto e appena vinto la guerra, di lì a poco avrebbe permesso al generale Higinio Morínigo, simpatizzante dei regimi nazi-fascisti europei, di prendere nel 1940 il comando della nazione, al grido di «Ordine, disciplina e gerarchia». In un contesto in cui il ricorso alla delazione, all'arresto preventivo e alla tortura stava diventando una pratica sistematica, gli intellettuali sentirono la necessità di andare alla radice di un evidente problema di fondo che permetteva il

2 J.R. Rengger, M. Longchamp, *Il dottor Francia ed il Paraguay*, Tip. Pirotta e c., Milano 1837, p. 81.

3 «Un'immensa prigionie [...] prostrata, abbattuta, senza diritti né garanzie, inconsapevole della sua magnifica natura». H. Varela, *Elisa Lynch*, Talleres gráficos argentinos, Buenos Aires 1934, pp. 194-5.

4 Cfr. R. Barrett, *La esclavitud y el Estado*, in «El Diario», Asunción, 15 giugno 1908.

reiterarsi di un sistema di governo dispotico. Cominciarono pertanto ad analizzare il sentire del sottoproletariato urbano e rurale che percepiva le disparità economiche, di genere, di razza come un destino ineluttabile. Gabriel Casaccia e Augusto Roa Bastos iniziarono la loro feconda attività letteraria raccontando il dramma di un Paese in bilico tra il desiderio di liberarsi da ogni autoritarismo e l'incapacità di dare una forma organica alla propria ribellione. Osservando e descrivendo la realtà in modo crudo, il loro proposito fu quello di risvegliare le coscienze, stimolare nei lettori una presa di posizione, un'assunzione di responsabilità in virtù di una trasformazione radicale dell'intera struttura sociale. Al discorso monocorde della storiografia ufficiale e della narrativa di stampo folclorico che si era imposto agli inizi del Novecento, finalizzato a mitizzare e sacralizzare i grandi padri della patria, Casaccia e Roa Bastos contrapposero la corralità del mondo degli ultimi, di quanti erano privi da sempre di qualsiasi protezione giuridica e sociale. In tal modo, trasformarono i testi in documenti vivi, al limite con lo studio psico-sociologico, per individuare le cause dell'"impotenza acquisita", tanto ricorrente in ampie fasce della popolazione.

Tuttavia, la guerra civile che nel 1947 scosse il Paraguay per cinque mesi e la conseguente, dura repressione avviata contro i ribelli da parte delle forze governative, coadiuvate dal gruppo paramilitare denominato "Guión Rojo", interruppe sul nascere tale movimento di protesta e segnò un mutamento nell'intera struttura sociale del Paese. È stato calcolato che – pur essendo stato cancellato come pena legale già nella prima Costituzione del 1870 e nella successiva del 1940 – l'esilio (più o meno volontario) fu in quell'occasione l'unica possibilità di sopravvivenza per un quarto degli abitanti del Paese. La dispersione della parte più reattiva della società ebbe naturalmente profonde ripercussioni politiche, poiché questo ennesimo successo delle forze conservatrici più estremiste agevolò la vittoria, nel maggio del 1954, del generale Alfredo Stroessner, il cui governo unipersonale era destinato a durare trentacinque anni. Egli fondò il suo potere su una politica populista e paternalista (garanzia di consenso tra gli strati più poveri) e sul clientelismo e la corruzione di una rapace oligarchia di nuovi ricchi,⁵ conservando sempre, a salvaguardia del giudizio internazionale, tutte le caratteristiche formali di una democrazia. Erede di una lunga tradizione autoritaria, legittimato dalle dittature militari che si

5 Stroessner è stato regolarmente eletto per sette volte con una percentuale di voti a favore oscillante tra il 98,4 e l'83%, con un'unica eccezione nel 1968, quando scese al 70,9%.

affermarono nell'intera regione a partire dalla fine degli anni Sessanta e appoggiato dagli Stati Uniti, Stroessner fu il più strenuo sostenitore della "Dottrina della sicurezza nazionale", che trasformava le forze armate da esercito difensivo contro gli attacchi esterni in organo di polizia incaricato della lotta controrivoluzionaria, giustificandone l'intervento con il rinnovo, ogni novanta giorni, dello stadio d'assedio. Un capillare sistema di informatori (i tristemente famosi *pyragüés*) deputati a controllare la vita privata di ogni singolo cittadino, la persecuzione a oltranza dei dissidenti politici, gli arresti indiscriminati, le esecuzioni clandestine e la tortura divennero metodo di Stato per combattere il grande nemico "interno": il comunismo.

Per lungo tempo, un velo di omertà e un controllo attento degli organi di stampa nascose tutto ciò, lasciando agli scrittori e ai poeti il compito di esprimere con forme talvolta esplicite, altre velate il senso diffuso di asfissia e di solitudine, il malessere interiore generato dal sapersi in un labirinto senza via d'uscita. La condanna senza appello per i crimini contro i diritti umani commessi in quegli anni bui arriverà quando l'era stronista era ormai in declino, e sarà considerata un estremo tentativo di risarcimento morale dovuto alle tante vittime di un sistema retto sulla violenza fisica e psicologica.

El hombre de letras contemporáneo siente que su oficio se le torna de más en más una misión, una manera de actuar sobre su entorno [...]. Sumergido en el caldeado debate de nuestro tiempo, no puede evadirlo pero tampoco reflejarlo como un espectador pasivo o como un testigo desinteresado.⁶

Se la letteratura di testimonianza e la conseguente riflessione critica emergono nel contesto latinoamericano alla fine degli anni Sessanta, e tale etichetta, nel caso del Paraguay, appare applicabile nelle sue forme più restrittive a testi pubblicati soprattutto dopo la caduta di Stroessner avvenuta

6 «L'uomo di lettere contemporaneo sente che il suo lavoro è divenuto sempre più una missione, un modo per intervenire su quanto lo circonda [...]. Immerso nell'acceso dibattito del suo tempo, non può evitarlo ma neanche riprodurlo come uno spettatore passivo o un testimone disinteressato». A. Roa Bastos, *El fuego en las manos*, in «Negro sobre blanco», n. 8, Losada, Buenos Aires 1958, p. 74.

nel 1989, è evidente che – per le ragioni storiche appena elencate – sotto tale denominazione possono essere collocate anche alcune opere diffuse prima di tale data.

Abbiamo precedentemente accennato all'emigrazione, all'espatrio forzato seguito ai fatti del 1947, che vide protagonisti diversi scrittori per i quali tale imposizione rappresentò, paradossalmente, una svolta positiva a livello pratico e teorico. La scelta di alcuni di vivere a Buenos Aires, divenuta in quegli anni un luogo di dibattito e confronto, permise loro di mettersi in discussione liberamente. Seppur tormentate dal senso di sradicamento e dalla nostalgia per la patria e gli affetti lontani, queste voci cominciarono a raccontare di sé e della propria gente in modo più distaccato, analizzando i bisogni e le aspettative di un'intera collettività.

Caso emblematico è Augusto Roa Bastos, che nel 1953 dà alle stampe nella capitale argentina la raccolta *El trueno entre las hojas*, segnando l'inizio di una carriera artistica di grande successo coronata nel 1989 dall'assegnazione del Premio Cervantes. In questo primo lavoro, la scrittura è al contempo confessione di ataviche paure e mezzo per far conoscere gli aspetti più complessi della realtà paraguayana, segnata dalla perdita dell'armonico rapporto con la natura (sacro per la tradizione indigena) e sconvolta dalle esperienze disumanizzanti e corrosive delle guerre, dal rito ciclico del sangue.

L'idea, espressa nei racconti, dell'inevitabile propagarsi della violenza laddove i diritti civili sono continuamente calpestati e vilipesi, viene approfondita e sviluppata da Roa Bastos nel successivo romanzo, *Hijo de hombre*, vincitore nel 1959 del Premio de Narrativa Intercontinental indetto dalla casa editrice Losada.⁷ Lasciata da parte la forma lineare del romanzo classico, inadeguata per intrecciare i fili di avvenimenti concreti narrati da testimoni diretti (lo stesso scrittore) e indiretti (un immaginario soldato, autore di un manoscritto ritrovato per caso in un tascapane, a cui si aggiunge il compilatore delle informazioni ricevute) con le leggende guaraní, Roa Bastos struttura la storia come un insieme di eventi – con ampi riferimenti ai momenti cruciali del Paese, dalla dittatura di Francia alla guerra del Chaco, interrotta da un rapido accenno alle rivolte del '47 – e il discorso come espressione della vita di personaggi dalla forte identità, in continua ribellione contro l'immobilismo e la sopraffazione.

Sarà però la crescita del fenomeno della lotta armata, caldeggiata tra il 1958 e il 1962 dagli esuli paraguayani,⁸ a indurre altri due scrittori ad

7 Seguirà nel 1961 la versione cinematografica.

8 Cfr. A. Nickson, *Las Guerrillas del Alto Paraná*, El Lector, Asunción 2013.

affrontare con stili diversi un tema in quel momento di grande attualità: il sogno infranto del movimento guerrigliero di assicurare al Paese un vero governo democratico. Nel 1965 José Luis Appleyard dà alle stampe *Imágenes sin tierra*, l'anno seguente Gabriel Casaccia pubblica *Los exiliados*. In entrambi vengono descritti il mondo sotterraneo della diaspora e i rapporti esistenti nelle piccole colonie di esuli, socialmente e ideologicamente eterogenei, uniti solo dal medesimo progetto di fare ritorno in patria. Proprio da questo amalgama indistinto prende forma il progetto rivoluzionario, destinato però a fallire per la sua scarsa credibilità, visibilità e incisività, per le improvvise scissioni e diserzioni legate alle diversità di vedute degli stessi leader sulle tattiche di guerriglia e, infine, per la capillare rete di spionaggio creata dal regime stronista, capace di respingere sul nascere ogni attacco esterno o interno.

La disillusione per le possibilità di liberarsi dal giogo della dittatura che accomuna i due testi si arricchisce di nuovi elementi in un'opera la cui storia editoriale rivela il progressivo irrigidimento del regime e porta allo scoperto la condizione di prevaricazione vigente nel Paese e i metodi utilizzati dal regime per bloccare qualsiasi forma di opposizione. Scritta a Parigi, *Ojo por diente* di Rubén Bareiro Saguier riceve a Cuba nel 1971 il Premio di Narrativa Casa de las Américas. Ciò è sufficiente per vietarne la diffusione in Paraguay,⁹ accusare l'autore di castro-comunismo e arrestarlo al suo arrivo ad Asunción alcuni mesi più tardi. In effetti, oltre a essere la narrazione di un modo di sentire comune profondamente interiorizzato dall'autore, i racconti inclusi nella raccolta costituiscono una denuncia esplicita dei meccanismi psicologici messi in atto per assicurare il consenso (paura, senso di inferiorità economica e culturale rispetto ai rappresentanti dell'ordine costituito) e della trasformazione dei rapporti umani nell'ambito della stessa famiglia, tra amici o compaesani quando incombe la minaccia della tortura utilizzata come strategia per castigare o per estorcere informazioni. In "Diente por diente", "Ronda Nocturna", "Pacto de sangre" le immagini di corpi martoriati e resi irriconoscibili da una punizione esemplare squarciano come lampi improvvisi il cupo manto di «noches interminables, llenas de gritos, lamentos, ruidos de golpes»,¹⁰ e la disumanità acquista una sua precisa fisionomia solo quando assume le forme del torturatore, che

9 Sarà dato alle stampe a Caracas nel 1972 e riproposto nel 1983 a Cuba e in Uruguay. L'anno seguente è pubblicato a Barcellona da Plaza & Janés. La prima edizione in Paraguay è del 1998.

10 «Notti interminabili, piene di urla, lamenti, rumori di percosse». R. Bareiro Saguier, "Ronda Nocturna", *Cuentos de las dos orillas*, Editorial Don Bosco, Asunción 1998, p. 47.

appare «impersonal, frío, cruel, distante, ningún gesto en el rostro [incluso] en los momentos más intensos del “procedimiento”, cuando la saña se desencadenaba, cuando la furia sanguinaria desataba los instintos de los torturadores y oscurecía de sudor el verde de los uniformes».¹¹

Eppure, Bareiro Saguier non riesce ancora a tracciare una linea di demarcazione precisa tra vittime e carnefici, riconoscendo piuttosto l'esistenza di una forza distruttiva superiore da cui tutti sono travolti. La stessa drammaticità di alcune descrizioni risulta troppo debole rispetto alla realtà, e il loro valore testimoniale appare incerto per l'assenza di quelle prove dichiarative (date, nomi, indicazioni di luoghi) che riempiranno invece le pagine di quanti incentreranno la loro attenzione soprattutto sulla tortura dentro e fuori delle prigioni paraguayane. Redatte spesso dai sopravvissuti, esse mireranno esplicitamente a denunciare la reiterata violazione dei diritti umani, per affermare un nuovo concetto di legalità.

Como sobreviviente de las cárceles de Stroessner, creo que es mi deber contar a mis compatriotas y a todos los hombres del mundo lo que está pasando realmente en el Paraguay, detrás de la cortina de silencio que lo envuelve, por obra deliberada del dictador y sus aliados. En efecto, ha pasado casi un cuarto de siglo desde que Stroessner ascendió al poder y son pocos los testimonios publicados de lo que han sido estos 24 años de violación sistemática de los derechos humanos.¹²

È il 15 ottobre del 1978 quando Martín Almada pubblica a Panama *Paraguay: la cárcel olvidada*, destinato a diventare un punto di riferimento per conoscere un periodo storico e i suoi protagonisti. Sono trascorsi solo

11 «Impersonale, freddo, crudele, distante, il volto immobile [anche] nei momenti più intensi del “procedimento”, quando la crudeltà si scatenava, quando la furia sanguinaria lasciava liberi gli istinti dei torturatori, mentre il sudore rendeva più scuro il verde delle uniformi». “Pacto de sangre”, *ivi*, p. 107.

12 «In qualità di sopravvissuto alle carceri di Stroessner, credo che sia mio dovere raccontare ai miei compatrioti e a tutto il mondo ciò che sta realmente accadendo in Paraguay, dietro la cortina di silenzio che lo avvolge, per opera deliberata del dittatore e dei suoi alleati. In effetti, è trascorso quasi un quarto di secolo dall'ascesa di Stroessner e sono state pubblicate poche testimonianze su cosa sono stati questi 24 anni di sistematica violazione dei diritti umani». M. Almada, *Paraguay: la cárcel olvidada, Ñandutí vive/Intercontinental*, Asunción 1993⁹ (1978), p. 10.

pochi mesi dal suo arrivo nello Stato centroamericano dove ha trovato asilo politico dopo tre anni e mezzo di reclusione (1974-1977) nelle carceri clandestine di Asunción e di Emboscada. Un lasso di tempo breve, eppure sufficiente per raccogliere le idee, scrollarsi di dosso la paura di ulteriori ritorsioni e decidere di non dimenticare le vessazioni subite, i compagni scomparsi nel nulla, gli affetti irrimediabilmente perduti, per decidere che il suo compito nella vita sarà quello di combattere la dittatura¹³ raccontando il trattamento riservato ai prigionieri, le torture inflitte, i crimini commessi dagli “angeli della morte”. Inizia tale percorso con un libro di testimonianza che – seppur letterariamente lacunoso e stagnante nelle pagine dedicate al proprio vissuto – somma il dato autobiografico all’analisi politica, alla descrizione del mondo carcerario, in cui ogni azione risulta deformata e deformante e di cui ha impressi nella memoria le voci, le urla, gli odori, i volti, i nomi. Sono proprio i nomi riportati (dei mandanti, dei torturatori ma soprattutto delle vittime, di cui viene fornito un lungo elenco alla fine) ad assegnare un valore documentale fondamentale al testo e a trasformarlo in un atto d’accusa impossibile da ignorare.

Considerato reo di aver avviato un’esperienza pedagogica autogestita e progressista nell’istituto scolastico da lui diretto, Almada parte dal caso personale, ma nel corso della narrazione dimostra di essere solo uno dei tanti paraguayani caduti nella rete della parossistica lotta contro il pericolo comunista. Fin dalle prime pagine illustra i metodi e la brutalità delle sevizie, dà informazioni su persone e cose e, per suffragare le sue dichiarazioni, fornisce con assoluta precisione le coordinate di luoghi come la Comisaría Primera (soprannominata dai prigionieri “il sepolcro dei vivi”), la Dirección Nacional de Asuntos Técnicos del Ministerio dell’Interno (conosciuta come “la Técnica” o “la Secreta”), o il Departamento de Investigaciones della polizia della capitale, massimo emblema dell’arroganza del potere che, nella certezza dell’impunità, lo aveva allocato «en pleno centro de Asunción, a poca distancia del Parlamento, del Arzobispado, del Correo, de la Universidad Católica, de la Catedral, del Oratorio Nacional, de la Federación de Educadores del Paraguay y del Palacio de Gobierno».¹⁴

13 Nel 2002 gli è stato assegnato il Right Livelihood Award, “per il suo eccezionale coraggio nel portare a giudizio i torturatori e nel promuovere la democrazia, il rispetto dei diritti umani e lo sviluppo sostenibile”. Cfr. <http://www.rightlivelihood.org/almada.html> (ultima consultazione: 17/02/2016).

14 «In pieno centro di Asunción, a poca distanza dal Parlamento, dall’Arcivescovato, dalle Poste, dall’Università Cattolica, dalla Cattedrale, dall’Oratorio Nacional,

In tal modo Almada rende tangibile l'invisibilità dell'evidenza, consapevole di aver dato anche lui per anni le spalle alla realtà e di aver scoperto solo tra quelle mura tetre l'esistenza di un mondo parallelo, sotterraneo e funesto. Partendo dal presupposto che per cambiare le cose è necessario conoscerle, smontare la perfetta impalcatura su cui esse si reggono, esamina le efferate leggi di un universo capovolto in cui la brutalità e la corruzione dei militari, il giro di prostituzione a essi legato e il reclutamento di ragazze ancora adolescenti per essere «ofrecidas como regalo al señor Presidente de la República»,¹⁵ convivevano con la presunta difesa dei principii di pace, ordine e progresso sbandierati dalla propaganda governativa. Ai paragrafi destinati alla denuncia della crudeltà consumata durante gli interrogatori, delle pene aggiuntive inflitte alla minima reazione e del degrado nelle celle, si alternano pagine di riflessione e teorizzazione politica, trascrizioni delle conversazioni con i tanti compagni di sventura rimastegli impresse nella memoria. Sono voci talvolta discordi, testimonianze di orrori perpetrati in altri luoghi, prove viventi dell'esistenza di un piano criminale ancor non ben identificato e assai più vasto, l'Operativo Cóndor, il cui punto di forza era lo scambio dei detenuti politici tra i regimi del Cono Sud.

Ristampato nel 1988 in Argentina, il libro viene diffuso in Paraguay solo dopo il colpo di Stato del generale Andrés Rodríguez del 3 febbraio 1989 che, nell'illusione di molti, avrebbe dovuto avviare la transizione verso la democrazia. Tra il maggio e l'agosto dello stesso anno vengono vendute quattro edizioni del volume. La pressante richiesta di un pubblico di lettori rimasto fino a quel momento nell'ombra e ora desideroso di trovare una convalida ai *rumores*, alle dicerie, alle mezze verità confessate a bassa voce, di rintracciare amici, familiari scomparsi o, forse, di riconoscersi in quelle storie di dolore e sofferenza, sollecita la pubblicazione di altri due testi di forte impatto emotivo e di grande importanza politica: *Prisionero en Paraguay. Reflexiones sobre tortura bajo el stronismo* di Aníbal Miranda, con mille copie vendute in una settimana, e *Paraguay en el Operativo Cóndor* di Gladys Mellinger de Sannemann, scritti non tanto per metabolizzare il trauma personale, ma per fornire elementi utili a far condannare in vita i responsabili di una violenza la cui dimensione in quel momento era ancora poco chiara.

dalla Federación de Educadores del Paraguay e dal Palazzo del Governo». M. Almada, *op. cit.*, p. 15.

15 «Offerte come regalo al Signor Presidente della Repubblica». *Ivi*, p. 25.

Giornalista e docente universitario, Miranda aveva già svolto ricerche di carattere sociologico per alcune organizzazioni ecumeniche, raccogliendo una folta documentazione proveniente da fonti statunitensi e nazionali, utile per la realizzazione di due volumi in cui si mettevano in luce i rapporti tra Stati Uniti e Paraguay (*EE.UU. y el régimen militar paraguayo, 1954-1958*), e le speculazioni seguite alla costruzione della diga di Itaipú (*Paraguay y las obras hidroeléctricas binacionales*), pubblicati quando la dittatura era ormai allo stadio finale e ogni tentativo di smascheramento era considerato un passo avanti verso un'agognata fine.

Ciò non gli evita però, nel novembre del 1988, un ultimo colpo di coda del Tirannosauro. Dieci giorni dopo la presentazione di *Argentina, Estados Unidos e insurrección en Paraguay* – una nuova raccolta di documenti e articoli sul tema della lotta armata, assolutamente tabù nel Paese – viene arrestato, sottoposto a estenuanti interrogatori e messo in isolamento. Da questa esperienza nasce *Prisionero en Paraguay*, in cui il dato soggettivo è a totale servizio della Storia. Redatto con uno stile giornalistico, veloce, distaccato, a tratti ironico, teso a delegittimare il potere di Stroessner, si apre immediatamente con la trascrizione di un articolo pubblicato dal «Washington Post» il 20 dicembre del 1977 relativo a «una sórdida historia de depravación sexual entre altos cargos del gobierno paraguayo»,¹⁶ dimostrativo della cecità collettiva di quegli anni, capace di vanificare ogni tentativo fatto per smascherare «el bestialismo del tirano y sus secuaces».¹⁷

Ma è dal capitolo terzo che la narrazione acquista una forte valenza testimoniale, sottolineata dal lucido distacco con cui Miranda ripercorre tutti i momenti del suo sequestro/arresto, del difficile adattamento all'idea di essere ridotto alla categoria di oggetto, dello sforzo per resistere alla tortura psicologica e all'isolamento, della risoluzione finale a continuare a combattere contro il sistema vigente con gli strumenti propri di una giustizia universalmente riconosciuta, a raccogliere tutte le informazioni su «cuánta tortura y asesinato hubo; ordenar, catalogar y hacer el relatorio general. [Porque sólo entonces] podremos saber [...] cuán enfermos fueron la dictadura y sus sostenedores».¹⁸

16 «Una sordida storia di depravazione sessuale tra le alte sfere del governo paraguayano». A. Miranda, *Prisionero en Paraguay. Reflexiones sobre tortura bajo el stronismo*, Ñandutí Vive/Miranda & Asociados, Asunción 1989, p. 34.

17 «La bestialità del tiranno e dei suoi seguaci». *Ibid.*

18 «Quanta tortura e omicidi ci sono stati; ordinare, catalogare e fare il resoconto generale. [Perché solo allora] potremo sapere [...] quanto furono folli la dittatura e i suoi sostenitori». *Ivi*, p. 11.

Circoscritto a un tema molto scottante e di cui la stessa autrice al momento della pubblicazione ignorava gli aspetti più cruenti è, invece, il testo dedicato all'Operativo Cóndor, a cui il Paraguay prende parte a partire dal 1976 e che ebbe «como víctimas a todos los luchadores por la vigencia del estado de derecho en su país, a los opositores políticos, a estudiantes, profesionales, obreros, sindicalistas, sacerdotes, laicos, universitarios, investigadores e incluso algunos no activistas».¹⁹

Anche in questo caso, Gladys Mellinger de Sannemann è al contempo narratrice e testimone diretta degli eventi. L'attendibilità del racconto è avvalorata dalle prove che esibisce, dalla rappresentazione grafica dei vari tipi di tortura, dal lungo elenco di prigionieri politici presenti a Emboscada tra il '76 e il '77 contrapposto alla non meno interminabile lista di esecutori e mandanti (da Stroessner ai vari ministri, passando per i più o meno noti ufficiali di polizia). Attraverso una narrazione che oscilla tra soggettività e ricercata oggettività, lineare, senza sussulti, senza alcuna pretesa di letterarietà, la Sannemann lascia fluire dinanzi al lettore – a cui si rivolge per sollecitarne la reazione, o per accompagnarlo lungo il percorso da lei già compiuto verso una dolorosa presa di coscienza – le immagini del suo arresto in Argentina, del successivo trasferimento in Paraguay, del reinvio alla ESMA a Buenos Aires, e dell'espulsione finale, cercando di dimostrare le tecniche e le modalità di tali scambi.

La disponibilità delle case editrici a sostenere testi di forte impegno civile e la risposta del pubblico stimolano anche la diffusione di romanzi di aperta denuncia, che rafforzano e amplificano i tentativi realizzati solo qualche anno prima, ancora in piena dittatura, da Juan Manuel Marcos (*El invierno de Gunter*, 1987) e da Renée Ferrer (*Los nudos del silencio*, 1988), i quali avevano nascosto tra le pieghe della narrazione singoli casi rimbalzati agli onori della cronaca per la loro drammaticità,²⁰ o ricostruito violente scene di interrogatori e di violenze sessuali per universalizzare il discorso sulla ingiustificata sopraffazione tra essere umani.²¹

19 «Come vittime tutti i combattenti per l'affermazione di uno stato di diritto nel proprio Paese: oppositori politici, studenti, professionisti, operai, sindacalisti, sacerdoti, laici, universitari, ricercatori e anche alcuni non attivisti». G. Mellinger de Sannemann, *Paraguay en el Operativo Cóndor*, RP Ediciones, Asunción 1989, p. 14.

20 La descrizione del corpo martoriato di una delle protagoniste richiama alla memoria l'assassinio di Soledad Barrett Viedma, avvenuto l'8 gennaio 1973.

21 Se il primo, per denunciare la corruzione e la repressione dilaganti, punta sul conflitto generazionale e sul confronto tra l'idealismo dei giovani protagonisti e le regole di una società dittatoriale, il secondo mette in discussione i valori machisti attraverso una storia di donne, di solitudini, di afonie, in un drammatico faccia a

Con *Celda 12* di Moncho Azuaga, del 1991, è infatti la pratica della tortura metodica e organizzata a essere messa in primo piano, attraverso una narrazione in bianco e nero che non lascia dubbi sulla volontà censoria dello scrittore e fa trapelare l'assoluta metabolizzazione di quanto Almada, Miranda e Sannemann avevano esposto con uno stile ibrido, oscillante tra il saggistico e il narrativo. Imperniato sull'analisi della condizione dell'uomo tenuto in scacco dalla paura del dolore fisico e dei traumi psicologici conseguenti, *Celda 12* affronta in modo diretto il tema del rapporto tra cultura e regime, tra linguaggio del potere e potere del linguaggio. Fin dal principio il romanzo – espressione dello sperimentalismo più esasperato – si sviluppa scardinando totalmente i canoni tradizionali, per proporre una narrazione caotica e accelerata, strutturata in sequenze frammentarie, prive di ogni ordine spaziale e temporale, e tesa a metaforizzare il caos esistenziale in cui il Paese era precipitato in quei lunghi anni. La cella numero 12 in cui il protagonista viene rinchiuso rappresenta emblematicamente tutte le altre prigioni dove l'abiezione non aveva conosciuto limiti e diviene lo scenario di uno psicodramma scandito dalla progressiva discesa nei gironi più profondi dell'inferno stronista. A dirigere l'azione è lo stesso dittatore, nevrotico megalomane e leader carismatico di un esercito di macabre marionette, che innesca un gioco sottile con la sua vittima, un modesto professore di scuola secondaria accusato di vilipendio per aver offeso pubblicamente il ritratto del generale. Riconosciutene però le capacità intellettuali, gli ordina di elaborare la storia di quegli anni di ininterrotto governo, la sua biografia "eroica" da lasciare ai posteri:

Ud. va a estar encerrado hasta que termine mi historia. [...] Hágalo por una causa justa. Hágalo por los ideales de Patria, Dios y Hogar. Conteste a esos escribas del marxismo. Anule esas leyendas que tejen sobre mi persona, sobre el país. [...] Yo no le pido que haga un apología de mi persona. Apunte objetivamente hacia la Paz. Los beneficios de la Paz. [...] Haga comprender al lector que todo lo hecho fue necesario.²²

faccia tra i personaggi, che si conclude con una totale presa di coscienza femminile del diritto alla parola e alla libertà.

- 22 «Lei rimarrà rinchiuso finché non terminerà la mia storia. [...] Lo faccia per una giusta causa. Lo faccia per gli ideali di Patria, Dio e Famiglia. Risponda a questi scribi marxisti. Cancelli quelle leggende che costruiscono sulla mia persona, sul Paese. [...] Io non le chiedo di fare un'apologia della mia persona. Si concentri con obiettività sulla Pace. I benefici della Pace. [...] Faccia capire al lettore che tutto ciò che è stato fatto era necessario». M. Azuaga, *op. cit.*, p. 226.

Il compenso per tale incarico sarà la sospensione di ogni tortura, la messa in libertà. Difficile rifiutare una proposta tanto allettante, rinunciare a un salvacondotto che gli garantirà il ritorno alla vita, la possibilità di allontanarsi per sempre da un luogo in cui la crudeltà era stata teorizzata come arma politica, così come spiegherà il dittatore ai suoi fedeli sostenitori:

La tortura no es un simple castigo [...] es una ciencia. [...] En un estado policíaco como este, debemos tener en cuenta que el miedo a la tortura es ya una tortura pero con más fuerza, pues es imperceptible y cuando se manifiesta descompone la personalidad del ciudadano. Por lo que no debe descuidarse jamás su aplicación como medida preventiva. No es necesario arrancar una confesión. Lo importante es que el prisionero y cualquier ciudadano de la calle sepa, comprenda, introyecte en su vida [...] la tortura como un elemento cotidiano, como una posibilidad permanente.²³

Ma per lui, vittima e spettatore delle proprie e delle altrui sofferenze, è altresì impossibile rinunciare a scrivere la storia di quanti «allí estaban lamiéndose las heridas [y] buscaban no olvidar cada rincón de ese lugar. Guardaban cada queja, cada lamento».²⁴ Gli è impossibile non raccontare gli stupri, lo strazio e l'orrore dei drammatici “voli della morte” (a cui dedica alcune pagine di straordinaria intensità), i decessi per soffocamento tra escrementi e urina. Di fronte a tanta miseria umana, il protagonista scopre che contro tali abusi è un dovere continuare a vivere, per poter ricordare, denunciare, testimoniare. Come Sharazad, egli accetta di essere affascinante cantore del regime per molte notti ma opta per una narrazione “bifida”, che è al contempo celebrazione e violenta accusa. Il suo racconto è di fatto la trascrizione puntuale di tutto il repertorio propagandistico utilizzato per convincere le “masse oceaniche” presenti nelle patrie manifestazioni, del lessico menzognero e vacuo dei discorsi pubblici, delle fredde giustificazioni delle strategie di controllo applicate per garantire la sicurezza nazionale. È lo stesso linguaggio del potere, demagogico e patriottardo, infarcito

23 «La tortura non è un semplice castigo [...] è una scienza. [...] In uno stato di polizia come questo, dobbiamo sempre tener presente che la paura della tortura è già di per sé una tortura, anche più forte, perché è impercettibile e quando si manifesta mina il carattere del cittadino. Pertanto, non dobbiamo dimenticare mai la sua applicazione come misura preventiva. Non è necessario strappare una confessione. La cosa importante è che il prigioniero e ogni cittadino comune sappia, comprenda, introietti nella sua vita [...] la tortura come un elemento quotidiano, come una possibilità permanente». *Ivi*, p. 217.

24 «Lì si stavano leccando le ferite [e] cercavano di non dimenticare ogni angolo di quel luogo. Custodivano ogni lamento, ogni gemito». *Ivi*, p. 66.

di una grandiosità volgare, a condannare sé stesso. Il discorso finale che gli viene commissionato è una delirante apoteosi del dittatore, elaborata a partire da tutte le definizioni utilizzate per riferirsi a Stroessner quando il culto per la personalità aveva raggiunto il suo apice:

Estamos aquí reunidos para brindar un merecido homenaje al Padre espiritual de la Juventud paraguaya, el Honorable Consejero y Preclaro Intelectual, Luz en la Tinieblas. Y no es ni siquiera necesario decir su nombre pues al ser mentadas las más altas cualidades humanas, su figura, estampa de hombre sabio y sobrio, aparece como una luminosidad resplandeciente en nuestras mentes. Señor de la Política, Caballero de la Cultura y Pundonoroso Padre de Familia. Ejemplar ciudadano, espejo a los jóvenes, modelo de vida para todos. Sin alma gemela, cristiano purísimo, ninguna mácula tiene su alma prístina. [...] Hasta los opositores [...] encontraron en él la mano segura, la palabra orientadora, el ademán afectuoso y la ayuda moral y hasta material reparadora.²⁵

Eppure, questo discorso capace di salvarlo dall'inferno è solo una caricatura dai toni goyeschi, il rumore assordante della parola messa al servizio del potere, una costruzione lessicale faraonica che crolla come un castello di carte sotto il peso della degradazione e della depravazione politica denunciate con il linguaggio semplice della gente comune, con i frammenti di silenzio, le frasi spezzate, le urla soffocate, i pensieri sconnessi degli anonimi ospiti della cella numero 12, gli unici a creare – nel testo come nella realtà – una nuova estetica della forza e del dolore.

25 «Siamo qui riuniti per rendere un meritato omaggio al Padre spirituale della Gioventù paraguayana, all'Onorevole Consigliere e Illustre Intellettuale, Luce nelle Tenebre. Non è necessario nemmeno dire il suo nome perché al solo menzionare le più alte qualità umane, la sua figura, effigie di uomo saggio e sobrio, compare come una luce splendente nelle nostre menti. Signore della Politica, Cavaliere della Cultura e Orgoglioso Padre di Famiglia. Cittadino esemplare, esempio per i giovani, modello di vita per tutti. Senza uguali, cristiano purissimo, è senza macchia la sua anima pristinata. [...] Finanche gli oppositori [...] trovarono in lui la mano sicura, la parola che orienta, il gesto affettuoso e il salvifico aiuto morale e materiale». *Ivi*, p. 189.

Los llamados “Archivos del Terror” de Asunción constituyen el acervo documental más voluminoso de los años de la represión en Sudamérica, que haya salido a la luz pública. Su inesperada aparición [...] produjo [...] una inédita conmoción mediática y el avivamiento de los paralizados juicios sobre los derechos humanos.²⁶

La mattina del 22 dicembre 1992 segna nella storia del Paraguay l’inizio di un nuovo corso, perché traccia una netta linea di demarcazione tra gli anni del silenzio e quelli di una nuova verità da verificare. Dando seguito alle ripetute denunce fatte da Martín Almada sull’esistenza di un archivio segreto in un piccolo commissariato di Lambaré, a soli quattro chilometri da Asunción, viene autorizzata la perquisizione dei locali e vengono portate alla luce tonnellate di documenti. In quel momento tutti si resero conto che il ritrovamento dell’archivio completo della polizia politica di Stroessner permetteva di accedere a prove giuridiche concrete sulla repressione esistente nel Paese fin dal 1927, ma giunta al suo estremo tra il 1954 e il 1989. I documenti in esso conservati erano un atto d’accusa contro i responsabili della continua violazione dei diritti umani perpetrata per decenni esente da ogni sospetto di parzialità, poiché erano verbali di interrogatori, fascicoli con i risultati delle indagini condotte su singoli cittadini, relazioni sull’attività svolta in ottemperanza all’“Ordine superiore” e inviate direttamente al dittatore, fotografie, carte di identità e passaporti, elenchi con i nomi dei prigionieri politici, registri d’ingresso e d’uscita, tutti regolarmente timbrati e firmati dagli esecutori di tali mandati.

Per ironia della sorte, così come aveva immaginato nel suo romanzo *Moncho Azuaga*, erano gli stessi torturatori, gli informatori, i gerarchi del regime con quella montagna di pagine autografe – tutte sistematicamente concluse con la rituale e laconica espressione: “Es mi informe” – ad auto-denunciarsi, avendo in esse descritto con uno stile conciso e chiaro il loro efferato operare. A tali rapporti, nel corso degli anni successivi alla loro catalogazione, hanno fatto riferimento avvocati, storici e narratori per trovare elementi di analisi, piste da seguire per rivendicare una giustizia dovuta, un

26 «I cosiddetti “Archivi del Terrore” di Asunción costituiscono il patrimonio documentale più voluminoso che sia venuto alla luce sugli anni della repressione in Sudamerica. La loro inattesa comparsa [...] ha prodotto [...] un inedito terremoto mediatico e ha rimesso in moto i processi sui diritti umani». A. Boccia Paz, R. Palau Aguilar, O. Salerno, *Paraguay: los Archivos del Terror. Los papeles que resignificaron la memoria del stronismo*, Servilibro, Asunción 2008², p. 5.

risarcimento morale e materiale, per localizzare le tombe clandestine, per selezionare materiale da rielaborare.

Così, se a livello giuridico il ritrovamento rendeva immediatamente applicabili le leggi sui diritti umani approvate all'indomani del golpe democratico e spingeva alla creazione del Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos nel 1993, a livello letterario tale evento stimolò la creazione e diffusione di alcuni testi in cui lo studio meticoloso dei nuovi dati acquisiti viene proposto sotto forma di indagine investigativa previa alla successiva dimostrazione del fatto delittuoso accaduto e all'inappellabile condanna. Secondo una metodologia a lui consona, Aníbal Miranda scrive e dà alle stampe quello stesso anno *El caso Filártiga*, in cui ricostruisce le circostanze dell'assassinio di un giovane diciassettenne, avvenuto nel 1976 e liquidato dalla polizia come omicidio passionale nonostante fossero presenti sul cadavere segni evidenti delle torture subite.

È però con *Es mi informe. Los archivos secretos de Stroessner* del 1994 che Boccia Paz, González e Palau Aguilar propongono un lavoro di capitale importanza. Le tre ristampe realizzate nei mesi successivi alla sua presentazione sono dimostrative dell'interesse suscitato dal libro, che obbligava il lettore paraguayano a mettere a confronto la memoria individuale e quella collettiva, la storia ufficiale e quella privata, rendendo fruibile un'ampia selezione di documenti comprovanti le dinamiche interne e le losche attività governative, i dossier relativi ad alcuni prigionieri e/o *desaparecidos*, e soprattutto i messaggi intercorsi tra i responsabili istituzionali delle cinque nazioni coinvolte nell'Operativo Cóndor.

Anche la scrittura creativa rifletterà l'impatto emotivo di tale scoperta, lasciandola affiorare dopo averne interiorizzato i contenuti. Esempio di efficace riscrittura di momenti e situazioni presenti negli *informes* (i rapporti) sono alcuni racconti della raccolta *Por el ojo de la cerradura* di Renée Ferrer, pubblicata nel 1993. Se in "Le diré al señor Juez" è la violazione reiterata di adolescenti scelte per soddisfare gli appetiti sessuali dell'intero *entourage* del dittatore – inutilmente denunciata già nel 1977 dalla stampa statunitense – a scatenare la reazione della protagonista, in "Tina" è il ricordo della tortura a fare da contrappunto alla speranza di essere usciti dal tunnel dell'infamia. Allo stesso modo, col proposito di rafforzare la presa di coscienza delle atrocità del recente passato e del pericolo di un ritorno dell'autoritarismo, in molti romanzi vengono messi in scena casi realmente accaduti e vengono delineati i profili di alcuni oscuri personaggi di un dramma collettivo. In *Polca 18* di Gloria Muñoz del 1999, è il *pyragüé*, la spia, il più efficace strumento di controllo del regime, a essere protagonista assoluto. Al fine di dare corporeità all'ombra incombente della delazione a cui nessuno poteva sfuggire, l'autrice ne traccia

un ritratto a tutto tondo, lasciando che sia lo stesso informatore a illustrare i meccanismi psicologici che lo avevano animato a portare avanti tale compito. La spiegazione, però, è implicita autodenuncia, e l'esaltazione per il ruolo assegnatogli una forma di smascheramento dei tragici risvolti delle sue azioni.

Asimismo, queda tristemente demostrado y reconocido que las expresiones, ora sarcásticas, ora irónicas, ora lastimeras, cuando no valientes en el contexto de estos relatos, únicamente pueden ser producto de la condición excluyente de haber sido víctima.²⁷

Il nuovo secolo si apre con un rinnovato interesse²⁸ per tutti gli aspetti connessi alla violazione del diritto alla vita, all'integrità fisica, alla libertà. Il distanziamento temporale, la costituzione nel 2003 – dichiarato ufficialmente “Año de la Memoria” – della Comisión Verdad y Justicia, incaricata del risarcimento alle vittime,²⁹ l'istituzione del Museo de las Memorias nella stessa sede de “la Técnica”, l'impegno profuso dal Ministerio de la Cultura in occasione delle celebrazioni per il Bicentenario dell'Indipendenza nazionale a sostegno della pubblicazione di un consistente numero di saggi di carattere storico-politico e il rinvenimento, nel 2008, di nuovi documenti nei sotterranei del Ministero dell'Interno, danno impulso e facilitano l'approfondimento di un tema ormai parte integrante dell'immaginario collettivo, con tutto il suo carico di nomi di persone e luoghi tristemente noti.

La pubblicazione di *En los sótanos de los generales* riporta l'attenzione sui materiali ritrovati in quello che la stampa aveva definito “Archivio del terrore” o “dell'orrore”. Il testo è infatti la riscrittura organizzata delle in-

27 «È ormai tristemente dimostrato e riconosciuto che le espressioni, ora sarcastiche, ora ironiche, ora penose e in alcuni casi coraggiose, presenti in questi racconti, possono essere solo il risultato della condizione escludente di essere stato una vittima». Introduzione a M. Correa Martínez, *Relatos de tortura*, s.e., Asunción 2009, p. 15.

28 Nell'impossibilità di far riferimento e/o accedere a tutte le pubblicazioni (alcune delle quali di limitate tirature) ho scelto solo alcuni titoli esemplificativi.

29 L'*Informe Final* della Commissione ha stimato in 20.090 le vittime della dittatura. Di queste, 19.862 furono arbitrariamente arrestate, 18.772 torturate, 59 assassinate, 336 sparirono nel nulla e 3.470 furono costrette all'esilio. Se a questi dati si sommano i familiari – considerati vittime indirette –, stimati in 107.987, il numero sale a 128.076, ossia un abitante su 124 del Paraguay di allora.

formazioni sull'Operativo Cóndor contenute in modo sparso nei rapporti ufficiali, dei quali viene indicata con rigorosa scientificità la collocazione e il numero di riferimento. I quattro compilatori, cercando di favorire al massimo la chiarezza attraverso un'attenta scelta del linguaggio e dello stile nelle parti in cui era necessario il loro intervento, e di mantenere l'opportuno distacco nei giudizi e nelle considerazioni, danno forma narrativa ai vari frammenti; sintetizzano il contenuto dei documenti; aggiungono ulteriore materiale (citazioni dall'ampia bibliografia ormai esistente sul tema; rapporti della polizia argentina; atti della CIA; interviste a superstiti e familiari delle vittime) per la corretta ricostruzione dei casi analizzati, ritenuti esemplificativi di un'attività criminale che aveva allungato i suoi tentacoli ben oltre i confini nazionali. Trasformando i freddi verbali di polizia in partecipate, umane narrazioni di vite spezzate, essi realizzano un libro che è un drammatico faccia a faccia con una nuova versione della realtà, e aprono la strada a una serie di testi in cui il racconto "veritiero", in prima persona, è il punto di partenza per arrivare al livello più alto dell'immaginazione.

È un coro che si leva al servizio della Storia, per affrontare il tema della violenza da vari punti di vista e con tutte le forme offerte dalla scrittura. Messa da parte la pura finalità estetica, il proposito di questi lavori non è rappresentativo, ma mira invece ad apportare prove ancorate alla realtà da elementi condivisi, per mettere in guardia dai rigurgiti di autoritarismo sempre in agguato nel Paese.

Semplificando al massimo, tali lavori, differenti per forza narrativa ed evocativa, possono essere ascritti a tre grandi gruppi: testimonianze romanzate; (auto)biografie; raccolte di interviste e di dichiarazioni rese durante i processi o rielaborazioni di lunghe e sofferte conversazioni con le vittime o con i loro familiari.

Al primo gruppo corrisponde *Masacrados en Nochebuena* di Efraín Martínez Cuevas, in cui sono ricostruite le varie fasi di un eccidio di contadini, affiliati al movimento "14 de Mayo", avvenuto agli inizi degli anni Sessanta. Il testo si sviluppa a partire dal racconto di uno dei due soli sopravvissuti, che nel prologo spiega le ragioni della sua decisione di affidare la narrazione della vicenda a un intermediario, avendo individuato nella letteratura il luogo privilegiato della memoria. In questo unico spazio in cui parla in prima persona, egli fa trapelare la volontà di rendere omaggio ai compagni morti in difesa di un alto ideale di libertà e un profondo senso di rimpianto per i sogni, gli ideali calpestati in quegli anni. La trasposizione romanzata, senza esagerare o minimizzare i fatti, sottolinea questa dicotomia tra sogno rivoluzionario e cruda realtà; ricrea luoghi, percezioni, at-

mosfere, e immerge il lettore in un mondo di piccoli eroi capaci di resistere alla sofferenza e alla paura in nome di un futuro di libertà.

Sobreviviente. Memorias de un luchador por la libertad, víctima del Operativo Cóndor e Relatos de tortura sono invece autobiografie dirette, scritte in prima persona. In *Sobreviviente...*, divisa in due parti, Sotero Franco ripercorre tutta la sua vita, non dissimile da quella di tanti connazionali attratti dal mito di Che Guevara e convinti della necessità di lottare per affermare l'eguaglianza economica e sociale nel Paese. Nel farlo, Franco traccia il percorso esistenziale di quanti vissero la militanza politica come una missione e ne soffrirono le conseguenze senza piegarsi alla logica del potere. Il susseguirsi degli eventi, esposti con un malcelato distacco emotivo che rende difficile distinguere dove finisce la realtà per lasciar posto alla finzione narrativa (mai sinonimo di falsificazione), mira ad aggiungere un altro tassello alla ricostruzione e alla salvaguardia del ricordo di quei giorni e dei suoi protagonisti. Infatti, getta luce su un aspetto poco affrontato dagli analisti politici: il ruolo del Partito Comunista durante gli anni Settanta, con tutta la sua zavorra di conflittualità interna, di ferrea e deleteria ortodossia.

In *Relatos de tortura*, invece, Marcelino Correa Martínez aggiunge alla propria esperienza la testimonianza – fino a quel momento inedita – scritta dal fratello Guillermo prima di essere «secuestrado, torturado y asesinado, 10 de noviembre de 2003, pleno periodo de “la transición”»,³⁰ così come si legge in calce alla copertina. La particolarità del testo, che nei contenuti non si discosta da quanto era stato raccontato fino a quel momento, risiede dunque nell'essere la denuncia non solo di un passato di prigionia e di torture, corrispondente alla fine degli anni Cinquanta, esposto con lo stile proprio dei verbali di polizia (periodi e frasi brevi, precise indicazioni di ora e luogo, scarsa aggettivazione, tono asettico), ma anche di un recente presente che Correa Martínez interpreta come un pericoloso prolungamento del sistema clientelare stronista, nel verificare la presenza nei posti di potere degli stessi responsabili di atti criminosi compiuti nel passato e nell'uso di analoghi mezzi di coercizione.

All'ultimo tipo appartengono *Los años robados a Emilio Barreto* di Francisco Corral, *Por orden superior. Testimonios de mujeres víctimas de la dictadura en Paraguay* di Olga Caballero Aquino, e *22 testimonios de la lucha por la libertad. Entrevistas a víctimas de la dictadura y defensores de los derechos humanos* di Antonio Pecci. In questo caso, a mantenere

30 «Sequestrato, torturato e assassinato il 10 novembre 2003, in pieno periodo di “transizione”».

le redini delle narrazioni, a organizzarne la struttura sono in prevalenza giornalisti che riescono a rimanere fedeli ai ricordi a loro affidati, nella consapevolezza di avere una finalità condivisa: contraddire ogni falsità e cercare di affermare la verità. Utilizzando le strategie dell'indagine sociologica, essi si avvalgono dell'intermediazione dell'intervista registrata per fissare le informazioni, affermando così la capacità catartica di recupero ed esorcizzazione insita nel racconto orale.

Per permettere alla potenza del messaggio di rimanere inalterata, in *Los años robados a Emilio Barreto*, nel trascrivere il lungo monologo dell'attore, rinchiuso nelle patrie galere per tredici anni, Corral «renuncia a los artificios de la escritura, prescinde de los signos de puntuación y recurre al simple y descarnado lugar vacío de los espacios para marcar algo parecido al ritmo que el buen “casero” inflexiona en sus relaciones».³¹

Alla stessa risoluzione arriva Caballero Aquino in *Por orden superior*, l'unico caso in cui sono le donne a offrire la propria versione dei fatti: l'autore si mette infatti da parte e lascia spazio ai pensieri di dodici ex detenute politiche. Libere di riferire la disperazione e le emozioni, di scegliere l'immagine più ricorrente nel loro subconscio, di esprimerla nel tono e nei tempi a loro più congeniali, esse svelano cose taciute a lungo per paura o per pudore, scandagliano nel profondo del loro animo e – anche a costo di riaprire ferite faticosamente rimarginate – danno un ulteriore apporto alla conoscenza di un'epoca, focalizzandola direttamente sulla condizione femminile. In tutti i loro resoconti, all'esperienza sensibile fa seguito l'elaborazione intellettuale, che non è mai finalizzata a una rivendicazione speculativa ma sempre e comunque a un'istanza di giustizia.

In *22 testimonios de la lucha por la libertad*, Antonio Pecci riunisce le interviste fatte ad altrettante vittime della dittatura, pubblicate sul quotidiano «Última Hora» tra marzo e maggio del 2004. Nel riproporre questo materiale, destinato a rimanere appannaggio dei frequentatori di qualche polverosa emeroteca, Pecci sfida ancora una volta l'indifferenza, il silenzio, e riafferma la necessità di non disperdere anche il più semplice contributo, di ridargli visibilità, di mantenere sempre alta l'attenzione sulla violazione dei diritti umani, di non dimenticare.

L'importanza delle interviste per arrivare a comprendere il rapporto tra oppressione e memoria privata o collettiva e delle loro possibilità d'uso

31 «Rinuncia agli artifici della scrittura, prescinde dalla punteggiatura e ricorre al semplice e scarno spazio vuoto tra le parti per dare un ritmo simile a quello con cui l'uomo semplice scandisce i suoi racconti». F. Corral, *Los años robados a Emilio Barreto*, Arandurá, Asunción 2003, p. 9.

è dimostrata da *El arte del silencio*, un atto unico realizzato della regista scozzese Jennifer S. Hartley.³² Scritto dopo vari incontri con Emilio Barreto e recuperando quanto era stato già da lui raccontato in *Los años robados...*, il testo riesce a teatralizzare i vari momenti di una sorta di premorte fisica e psicologica vissuti dall'attore durante gli otto anni (dei tredici complessivi) trascorsi in cella di isolamento. Il lavoro concentra tutta l'attenzione sugli effetti materiali e mentali di tale condizione, sulle strategie di resistenza alla perdita di autostima e speranza, e lascia in un cono d'ombra (anche nella resa scenica) le sedute di tortura e l'intero mondo carcerario. L'azione è affidata a due soli personaggi: il giovane Emilio che vive in un eterno presente il dramma della privazione di libertà, e l'Emilio ormai anziano che cerca di elaborare tale trauma attraverso il ricordo. In tal modo, testimone e personaggio teatrale si scindono e si riuniscono nel corso della rappresentazione per lanciare un messaggio di fiducia nelle capacità dell'essere umano di reagire, di superare il contingente e preservare dall'erosione l'anima sensibile.

La metabolizzazione di eventi che hanno riguardato l'intera nazione e la battaglia diretta o indiretta contro la violazione dei diritti civili hanno trovato spazio negli ultimi anni in molte altre opere di taglio testimoniale (come il contestato *Lágrimas y esperanzas de generaciones postergadas* di Antonio Palazón o *Letras de sangre* di Milda Rivarola, che raccoglie alcuni diari di guerriglieri), ma soprattutto in alcuni romanzi. *La Querida* di Renée Ferrer, *Sombras sin sosiego* di Lourdes Talavera, *Un viento negro* di Alcibiades González Delvalle e *108 y un quemado* di Armando Almada Roche (una biografia romanzata che affronta la difficile condizione degli omosessuali durante l'era stronista) sono solo alcuni esempi della ripresa di quello che in senso più ampio può essere definito il nuovo "romanzo della dittatura". In essi, gli autori realizzano una vera trasposizione narrativa, inventando personaggi e situazioni a partire da casi ampiamente riconoscibili. Il narratore onnisciente è libero di organizzare le informazioni, di mantenere alta l'attenzione del lettore con una trama in cui si intrecciano i tanti aspetti connessi alla condizione di prevaricazione vissuta in quegli anni. Inoltre, questi testi introducono altre problematiche ancora poco indagate e allungano lo sguardo all'immediato presente in cui non sono state ancora totalmente eliminate le cause di quel tragico periodo di oscurantismo, nella consapevolezza che la realtà, oltre che interpretarla, è necessario cambiarla.

32 Fondatrice del Theatre versus Oppression (1997-2013).

Bibliografía

- ALMADA M., *Paraguay: la cárcel olvidada*, Ñandutí Vive/Intercontinental, Asunción 1993⁹ (1978).
- ALMADA ROCHE A., *108 y un quemado*, Arandurã, Asunción 2012.
- AZUAGA M., *Celda 12*, Ñandereko, Asunción 1991.
- BAREIRO SAGUIER R., *Cuentos de las dos orillas*, Editorial Don Bosco, Asunción 1998.
- BARRET R., *La esclavitud y el Estado*, in «El Diario», Asunción, 15 giugno 1908.
- BOCCIA PAZ A., GONZÁLEZ M.A., PALAU AGUILAR R.M., *Es mi informe. Los archivos secretos de la policía de Stroessner*, Servilibro, Asunción 2006⁵ (1994).
- BOCCIA PAZ A., LÓPEZ M.H., PECCI A.V., GIMÉNEZ GUANES G., *En los sótanos de los generales. Los documentos ocultos del Operativo Cóndor*, Servilibro, Asunción 2008³ (2001).
- BOCCIA PAZ A., PALAU AGUILAR R., SALERNO O., *Paraguay: los Archivos del Terror. Los papeles que resignificaron la memoria del stronismo*, Servilibro, Asunción 2008².
- CABALLERO AQUINO O., *Por orden superior. Testimonios de mujeres víctimas de la dictadura en Paraguay*, Servilibro, Asunción 2007⁴.
- CASACCIA G., *Los exiliados*, El Lector, Asunción 1983.
- CORRAL F., *Los años robados a Emilio Barreto*, Arandurã, Asunción 2003.
- CORREA MARTÍNEZ M., *Relatos de tortura*, s.e., Asunción 2009.
- FERRER R., *La Querida*, Fausto Ediciones, Asunción 2008.
- , *Los nudos del silencio*, Arandurã, Asunción 2000.
- , *Por el ojo de la cerradura*, Arandurã, Asunción 1993.
- FRANCO S., *Sobreviviente. Memorias de un luchador por la libertad, víctima del Operativo Cóndor*, Arandurã, Asunción 2005.
- GONZÁLEZ DELVALLE A., *Un viento negro*, Servilibro, Asunción 2012.
- HARTLEY J.S., *El arte del silencio*, Arandurã, Asunción 2005.
- MARCOS J.M., *El invierno de Gunter*, Criterio Ediciones, Asunción 2012³ (1987).
- MARTÍNEZ CUEVAS E., *Masacrados en Nochebuena*, Gráfica Globo, Foz de Iguazú 2002.
- MELLINGER DE SANNEMANN G., *Paraguay en el Operativo Cóndor*, RP Ediciones, Asunción 1989.
- MENDONCA D., *Tortura, Represión y Constitución*, Intercontinental, Asunción 2009.
- MIRANDA A., *El caso Filártiga*, Miranda & Asociados, Asunción 1992.
- , *Prisionero en Paraguay. Reflexiones sobre tortura bajo el stronismo*, Ñandutí Vive/Miranda & Asociados, Asunción 1989.
- NERI FARINA B., BOCCIA PAZ A., *El Paraguay bajo el stronismo*, El Lector, Asunción 2010.
- NICKSON A., *Las Guerrillas del Alto Paraná*, El Lector, Asunción 2013.
- PALAZÓN A., *Lágrimas y esperanzas de generaciones postergadas*, Mauricio Acosta, Pilar 2011.
- PECCI A.V., *22 Testimonios de la lucha por la libertad. Entrevistas a víctimas de la dictadura y defensores de los derechos humanos*, Servilibro, Asunción 2013.

RENGGER J.R., LONGCHAMP M., *Il dottor Francia ed il Paraguay*, Tip. Pirotta e c., Milano 1837.

RIVAROLA M., *Letras de sangre*, Servilibro, Asunción 2013.

ROA BASTOS A., *El fuego en las manos*, in «Negro sobre blanco», n. 8, Losada, Buenos Aires 1958.

TALAVERA L., *Sombras sin sosiego*, Arandurã, Asunción 2009.

VARELA H., *Elisa Lynch*, Talleres gráficos argentinos, Buenos Aires 1934.





ANA FORCINITO*

IL RITORNO E LO SGUARDO: TESTIMONIANZE FEMMINILI NELL'URUGUAY DEL POST-DITTATURA

L'immagine della stanza dei bambini, che Walter Benjamin utilizza per parlare della memoria come ritorno, si rivela un utile punto di partenza in queste riflessioni sulla testimonianza, sulla memoria e sui diritti umani in Uruguay. La stanzetta a cui Benjamin si riferisce è un luogo denso di particolari, che lambiscono ciò che l'uomo non può ricordare proprio perché avvolto nella dimenticanza. Un simile spazio del passato rende presente attraverso dettagli precisi – o nonostante gli stessi – la storia di un oblio o di un ricordo incompleto, che si reinterpreta tardivamente poiché è rimasto latente o sospeso, come un'immagine. L'esercizio del ritornare in cerca di quel ricordo che il filosofo credeva perduto implica insieme una revisione e un ritardo: da un lato è l'esercizio del ri-vedere, del tornare a osservare ogni dettaglio della stanza e recuperare la visione di sé stesso e del padre nell'atto di annunciargli la morte di un familiare; nel contempo, dato che il padre non aveva indugiato sui dettagli della morte, Benjamin rivede in tali immagini un sapere differito, poiché a distanza di anni comprende che il dialogo che lui ricordava essere avvenuto tra quelle mura era portatore di un segreto rivelatosi solo a posteriori.¹

* University of Minnesota

1 Dice Benjamin: «Così sarebbe per me dimenticata la camera in cui dormivo a sei anni, se una sera – io ero già a letto – mio padre non vi fosse entrato con la notizia di una morte. In verità non fu la notizia in sé a colpirmi così» (W. Benjamin, *Infanzia berlinese*, tr. it. M. Bertoli Peruzzi, Einaudi, Torino 1973, p. 35) e in seguito racconta di nuovo l'aneddoto, ma con alcune differenze: «Potevo avere cinque anni. Una sera – ero già a letto – comparve mio padre. Probabilmente per darmi la buona notte. Fu in parte contro la sua intenzione, penso io, che mi partecipò la morte di un cugino. Era un uomo un po' in là con gli anni, privo di interesse per me. Mio padre tuttavia mi diede la notizia con tutti i particolari. Mi spiegò, su mia richiesta, cosa fosse un colpo apoplettico, e non la smetteva più di parlare. Di tutto quel gran discorrere io non ritenni molto. Assai chiaramente, invece, di quella sera mi rimasero impressi la mia camera e il mio letto, come quando si fa attenzione a un luogo, in cui si ha il presentimento che un giorno si dovrà tornare a prendere



Tale recupero può essere collegato all'immagine dello scavo, a cui anche Benjamin ricorre per fare riferimento al lavoro della memoria e ai diversi strati che custodiscono le immagini del ricordo. Il paragone con la terra nella quale il passato viene seppellito serve al filosofo come punto di partenza per tendere un ponte tra la metafora dello scavo e la ricerca del passato "sepolto". In questo modo, Benjamin enfatizza l'importanza di riferire non solo quanto viene "ritrovato", bensì anche il processo stesso del ricordare, come pure l'itinerario del soggetto implicato nel ricordo e tutte quelle immagini evocate nell'operazione della rimembranza ma sprovviste del senso che avevano nel passato, vale a dire le immagini che, pur rendendo conto di una perdita, sono al tempo stesso ubicate in un nuovo spazio creato dalle visioni del presente. Nel discorso sulla memoria, gli strati attraversati hanno la stessa importanza di quanto è rinvenuto: non è importante solo il luogo del ritrovamento, ma anche i molteplici spazi che, pur essendo stati percorsi senza trovare alcunché, fanno però parte della ricerca.²

Il documentario *Las manos en la tierra*, diretto da Virginia Martínez,³ ha come oggetto gli scavi avviati nel 2005 da un gruppo di archeologi dell'Universidad de la República in alcuni terreni militari alla ricerca dei resti di *desaparecidos*. Le immagini iniziali mostrano sequenze di scavatrici e di mani che dissotterrano resti (figg. 1 e 2). Come indicato dal titolo, nel documentario la memoria è concepita attraverso l'immagini delle mani che affondano nella terra. Le operazioni di scavo sono state rese possibili a partire dal 2004, anno in cui la Comisión para la Paz (istituita dall'allora presidente José Batlle) ha riconosciuto "la responsabilità dello Stato nella scomparsa di 200 persone".⁴ Tuttavia, l'indagine non implica il ritrovamento dei soli resti, ma anche delle tracce di resti che erano stati disseppelliti e poi erano nuovamente scomparsi. In un tale contesto, in continuità con la proposta di Benjamin, la figura dell'archeologo è il fulcro centrale attorno a cui si svolge l'esercizio della memoria. Nel documentario di Martínez,

qualcosa di dimenticato. Solo dopo molti anni capii che cosa. In quella stanza mio padre mi aveva taciuto una parte della storia. Quel cugino infatti era morto di sifilide» (*Ivi*, pp. 37-8).

- 2 Cfr. W. Benjamin, *Scavare e ricordare*, in *Opere complete. V. Scritti 1932-1933*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni e H. Riediger, Einaudi, Torino 2003, p. 363.
- 3 V. Martínez, *Las manos en la tierra*, Uruguay 2010.
- 4 Cfr. Comisión para la Paz, *Informe Final*, 2003: http://www.usip.org/sites/default/files/file/resources/collections/commissions/Uruguay-Report_Informal.pdf (ultima consultazione: 19/02/2016).

infatti, è proprio il coordinatore dell'equipe di archeologia forense, José López Mazz, a fornire, riferendosi agli strati che permettono di parlare dei concetti di *desaparición* e di *desaparecido*, una delle chiavi interpretative riguardo all'atto del ricordare.

Alle immagini degli scavi e dei soggetti coinvolti nella ricerca, il documentario aggiunge una serie di sequenze che mostrano il ritorno ai luoghi che custodiscono le tracce dei diversi stadi dei crimini (sia la *desaparición* delle persone, sia la successiva eliminazione dei resti delle sepolture clandestine conosciuta come "Operación Zanahoria").



Fig. 1: Fotogramma da *Las manos en la tierra* (Virginia Martínez, 2010)



Fig. 2: Fotogramma da *Las manos en la tierra* (Virginia Martínez, 2010)

Proprio a partire dalle immagini del ritorno e dello scavo voglio affrontare il tema della produzione testimoniale uruguaiana del post-dittatura, esaminando non solo il suo proposito di documentare i crimini commessi durante la dittatura civico-militare (1973-1985), ma anche la sua riflessione sul passato recente, così come il tentativo di mettere fine alla cultura dell'impunità che aveva caratterizzato il periodo della transizione del Paese verso la democrazia. A queste premesse aggiungo la proposta di ripensare lo scavo da una prospettiva di genere. Con questo obiettivo, intendo riesaminare la produzione testimoniale uruguaiana a partire da un corpus di testi che considero rappresentativi di tre diverse istanze che possiamo ritrovare nella messe di scritti ascrivibili al genere testimoniale. Si tratta di tre aspetti che, sebbene tra loro intimamente connessi, sono utili per esplorare vari aspetti propri sia del genere in questione, sia dei soggetti che lo caratterizzano, sospesi a metà tra il ricordo e l'oblio. Attraverso la testimonianza di Lilian Celiberti, *Mi habitación, mi celda*, pubblicato con Lucy Garrido negli anni Ottanta (1987), farò riferimento alla prima chiave di lettura, ovvero il richiamo all'esperienza personale della carcerazione; mediante i tre volumi che compongono *Memoria para Armar* (2001, 2002 e 2003) analizzerò la seconda prospettiva, vale a dire il passaggio dalla memoria alla post-memoria; infine, partendo da *Oblivion* di Edda Fabbri (2007), rifletterò sulla possibile formulazione di una nuova istanza del genere testimoniale, inteso come revisione del processo del ricordo e come rivoluzione poetica della testimonianza associata all'esplorazione di un nuovo punto di vista sulla memoria e sull'oblio.

L'analisi di una tale messe di testimonianze implica sì un percorso di decostruzione e problematizzazione del "machismo" narrativo esplicitosi tanto nell'autoritarismo della dittatura quanto nel negazionismo dell'impunità, ma non necessariamente attraverso il ricorso a una chiave di lettura femminista del passato, bensì tramite l'acquisizione del soggetto femminile come agente del ricordo. Le testimonianze del ritorno alla democrazia in Uruguay implicano reinterpretazioni del passato per mano di militanti uomini che durante i primi anni della transizione hanno trasmesso, insieme alle denunce delle violazioni dei diritti umani, anche le dominanti (patriarcali, appunto) della memoria che rendevano pubblica. Anni più tardi, le ex prigioniere politiche hanno avviato un intenso lavoro di messa in discussione dell'invisibilità delle violazioni dei diritti umani commesse dalla dittatura militare, iniziando a narrare crimini le cui atrocità e imprescrittibilità sembravano essere ignorate dalla logica di impunità della transizione democratica; al tempo stesso, queste donne si sono date da fare per cominciare a costruire spazi in cui lo sguardo femminile potesse volgersi di nuo-

vo agli eventi traumatici del passato recente, con l'intento di riformulare, attraverso una prospettiva di genere, una propria modalità di rappresentazione, sia nella pratica della testimonianza, sia nei dibattiti sulla memoria e sui diritti umani.

Testimonianza e impunità

Possiamo affermare che gli scritti testimoniali più rappresentativi dell'Uruguay dei primi anni di ridemocratizzazione sono *Las manos en el fuego* (1985) di Ernesto González Bermejo, *El tigre y la nieve* (1986) di Fernando Buttazoni e *Memorias del calabozo* (1988-1989) di Mauricio Rosencof ed Eleuterio Fernández Huidobro. Questi autori, dal locus della letteratura testimoniale, denunciano i crimini che erano rimasti silenziati e sepolti tra le pieghe dell'impunità uruguaiana. Tuttavia, si tratta di una denuncia priva della legittimità che avrebbe garantito invece un meccanismo ufficiale di accusa. Nel 1989 viene pubblicato, per iniziativa del Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ) e non dello Stato, *Uruguay nunca más*, un dossier composto da una serie di accuse di violazioni dei diritti umani. Al suo interno, vengono elencate le denunce di tortura presentate al SERPAJ fin dalla sua fondazione nel 1981 e, in parte, quelle raccolte dagli organismi internazionali a partire dal 1972. È però nel 1985, in seguito alla liberazione di tutti i prigionieri politici, che le denunce di tortura si moltiplicano, soprattutto per via giuridica.⁵ Non solo vengono menzionate testimonianze di vittime, ma anche di ex membri delle forze armate che ammettono l'uso della tortura: «Se torturó y se sigue torturando».⁶ Dai primi anni della transizione, la lotta per la memoria (e per la giustizia) resta confinata al di fuori delle politiche dello Stato che, fino al 2000, non istituisce un organismo di indagine ufficiale.

Per comprendere il ruolo svolto in Uruguay dalla letteratura testimoniale è necessario citare alcuni degli aspetti centrali del processo di ridemocratizzazione del Paese, legati soprattutto ai decenni di impunità che seguono la fine della dittatura e che culminano, nel 1986, nel varo della Legge di Caducità, con la quale si spezza definitivamente il legame tra transizione democratica e giustizia. Tale rottura è, in un certo qual modo, intrinseca

5 Cfr. Servicio Paz y Justicia (SERPAJ) Uruguay, *Uruguay nunca más. Informe sobre la violación a los derechos humanos (1972-1985)*, 1989: <http://www.memoriaenelmercador.educ.ar/indexbe3b.html?p=145> (ultima consultazione: 19/02/2016), p. 86.

6 «Si è torturato e si continua a torturare». *Ibid.*

al carattere negoziale proprio della transizione e del cosiddetto Pacto del Club Naval, firmato il 23 agosto 1984 tra i rappresentanti dei partiti politici e le Forze Armate.⁷ Sia il Pacto del Club Naval, sia la Legge di Caducità costituiscono i segnali più importanti della transizione uruguayana, che l'ex presidente Julio María Sanguinetti (1985-1989), nella sua campagna, definisce "El cambio en paz".⁸ Tale nomenclatura indica un processo di democratizzazione ben lontano da ogni forma di tutela dei diritti umani, un processo in cui la pace è garantita mediante l'estinzione della domanda punitiva sollecitata allo Stato «respecto de los delitos cometidos hasta el 1° de marzo de 1985 por funcionarios militares y policiales, equiparados y asimilados, por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el período *de facto*».⁹ In risposta alla Legge di Caducità, le organizzazioni per i diritti umani e alcuni gruppi politici danno vita a una commissione per avanzare una proposta di referendum con il fine di abrogare o ratificare la legge. Malgrado tutto, il 16 aprile 1989 la legge viene ratificata con il 57% dei voti.¹⁰

Nonostante la Legge di Caducità cancellasse la facoltà punitiva dello Stato rispetto ai crimini commessi dalla dittatura militare, l'articolo 4 obbligava l'esecutivo a indagare sulle sorti dei detenuti-*desaparecidos*. Di qui che la maggior parte delle azioni di lotta politica in Uruguay abbiano posto al centro delle loro rivendicazioni questo dovere mai assolto.¹¹ Alla luce di quanto finora detto, appare evidente che la letteratura testimoniale riveste un ruolo centrale nella denuncia dei crimini della dittatura e ai fini della costruzione di una memoria collettiva che faccia da contraltare alla politica ufficiale del silenzio e dell'oblio. Infatti, malgrado le denunce del

7 Cfr. L. Roniger, M. Sznajder, *Legacy of Human-Rights Violations in the Southern Cone: Argentina, Chile and Uruguay*, Oxford University Press, New York 1999, pp. 78-9 e G. Caetano, *The Citizen's Testament and the Necessary Risk of Truth. Accounts Pending in Contemporary Uruguay*, in «Hispanic Issues. Human Rights and Latin American Cultural Studies», a cura di A. Forcinito e F. Ordóñez, 4, 2009, p. 93.

8 «Il cambiamento in pace».

9 «In relazione ai crimini commessi fino al 1° marzo 1985 da parte di funzionari militari e di polizia, equiparati e assimilati, per fini politici o in occasione dello svolgimento delle loro funzioni e di azioni ordinate dai superiori in carica durante il periodo *de facto*». Instituto Interamericano de Derechos Humanos, *El Referendum Uruguayo del 16 de abril de 1989*, Costa Rica 1989, p. 62.

10 Cfr. M. Delgado, *Truth and Justice in Uruguay*, in «NACLA Report on the Americas», 34, 2000, p. 27 e G. Caetano, *op. cit.*, p. 95.

11 Cfr. M. Delgado, *op. cit.*, p. 38.

SERPAJ in *Uruguay nunca más*, la mancanza di una legittimazione dell'ex prigioniero politico come testimone all'interno di una commissione ufficiale a tutti gli effetti crea un vuoto nel meccanismo di denuncia e di ricerca della verità, vuoto a cui la letteratura testimoniale cerca di porre rimedio.¹²

Nel suo approccio alla narrativa testimoniale uruguaiana, Mabel Moraña ritiene che le prime testimonianze (quelle di Buttazzoni, di González Bermejo e di Rosencof e Fernández Huidobro) siano i testi cardine, capaci di tracciare uno spaccato delle diverse tappe della vita nazionale uruguaiana e con un obiettivo centrale: la denuncia. Sostiene Moraña: «La escritura opera entonces como un dispositivo de recuperación discursiva y por lo tanto de seres y situaciones que aquel sistema intenta mantener fuera de la atención pública, fuera de la historia».¹³ Negli scritti di testimonianza la denuncia, insieme al contemporaneo riscatto di soggettività rese invisibili, viene articolata ponendo una particolare enfasi sulla costruzione di un soggetto eroico invincibile, in grado di tenere in vita l'identità militante nello spazio della reclusione. In questa prima fase (in generale esemplificata da *Memorias del calabozo*) si assiste a una tendenza a enfatizzare, insieme alla denuncia, anche il tratto maschile che ha caratterizzato la militanza politica degli anni Sessanta e Settanta.¹⁴

La testimonianza delle detenute, che rappresentavano il 28% circa del totale dei prigionieri politici, non aveva avuto voce durante i primi anni.¹⁵

12 *El tigre y la nieve* di Buttazzoni è un romanzo testimoniale che narra la vicenda di Julia Flores in Uruguay e in Argentina; la testimonianza del giornalista Ernesto González Bermejo, *Las manos en el fuego*, basato sulle dichiarazioni orali e scritte di David Cámpora, denuncia le violazioni dei diritti umani, la pratica della tortura e l'assassinio di prigionieri politici nel carcere di Libertad; nei tre volumi delle *Memorias del calabozo*, strutturati in forma di dialogo, i dirigenti *tupamaros* Rosencof e Fernández Huidobro raccontano i loro undici anni di detenzione in qualità di ostaggi e le peregrinazioni in diverse caserme e carceri uruguaiane.

13 «La scrittura agisce come un dispositivo di rivendicazione discorsiva di soggetti e situazioni che il sistema dominante ha escluso dall'attenzione pubblica e ha tenuto fuori dalla storia». M. Moraña, *Memorias de la Generación fantasma. Crítica literaria: 1973-1988*, Monte Sexto, Montevideo 1988, p. 166.

14 Marisa Ruiz, nella sua ricerca sulle donne ostaggio della dittatura, afferma: «El relato contenido de *Memorias del calabozo* es masculino. Por eso, esa memoria "absorbió" y asumió la representación de todas las otras experiencias» [«Il contenuto del racconto di *Memorias del calabozo* è maschile. Di qui che quella memoria abbia "assorbito" e caricato su di sé anche la rappresentazione di tutte le altre esperienze»]. M. Ruiz, R. Sanseviero, *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*, Fin de Siglo, Montevideo 2012, p. 9.

15 Per un'analisi dei resoconti ufficiali di Amnesty International (1979 e 1980) cfr. G. Fried, Lessa F., *Luchas contra la impunidad. Uruguay, 1985-2011*, Trilce,

Le donne, doppiamente escluse (dall'oblio ufficiale e dalla memoria documentale), con le loro narrazioni riempiono un vuoto, presentando una serie di domande inedite, riassunte emblematicamente nel 1987 da Lucy Garrido, nel suo prologo alla testimonianza di Lilian Celiberti:

¿Qué había pasado con ellas? ¿Por qué hablaban tan poco de sí mismas?
¿Otra vez la historia sería contada solamente por los hombres, incluso ahora, que en la lucha por la democracia había nacido en el país un movimiento de mujeres exigiendo participación y reivindicando su protagonismo?¹⁶

Garrido suggerisce che la relazione tra il genere e la scrittura di testimonianza (ma anche tra il genere e i diritti umani) implica un'invocazione alla memoria da parte dei soggetti del ricordo. In questo modo si cerca di rendere visibili (di dissepellire, cioè, dall'oblio e dal silenzio) i soggetti politici del passato recente, che sono rimasti fuori dalle trame del ricordo, e i soggetti che testimoniano, che reclamano il loro diritto di raccontare l'esperienza carceraria delle donne e le violazioni dei diritti umani da esse subite.

La testimonianza permette di fare ritorno agli scenari del carcere, di risvegliare nuovi ricordi e dare vita a nuove significazioni attraverso il prisma della prospettiva di genere e, al tempo stesso di dissepellire, insieme ai ricordi al femminile, anche i pregiudizi impiegati per *desaparecer* (leggi: occultare) l'esperienza delle donne e le forme di violenza perpetrate nei loro confronti. L'affermazione delle sopravvissute come soggetti che osservano il passato recente occupa uno spazio centrale in questa operazione di scavo, in questo tentativo di rendere visibile l'invisibile.

Testimonianza, genere e memoria

La testimonianza di Lilian Celiberti, *Mi habitación, mi celda*, problematizza l'invisibilità dei crimini commessi dalla dittatura e, al tempo stesso, evidenzia il silenziamento dei soggetti femminili nella pratica testimoniale.

Montevideo 2011, p. 544; riguardo al numero di prigioniere politiche in Uruguay cfr. invece SERPAJ, *op. cit.*, e Comisión para la Paz, *op. cit.*

16 «Che cosa era accaduto loro? Perché parlavano così poco di sé stesse? Ancora una volta la storia sarebbe stata dominio esclusivo degli uomini? Perfino ora che, nella lotta per la democrazia, il Paese aveva visto nascere un movimento di donne capaci di esigere rappresentazione e rivendicare protagonismo?». L. Garrido, *Prólogo* a L. Celiberti, *Mi habitación, mi celda*, Arca, Montevideo 1990, p. 5.

Intendo approfondire il ricorso a una coppia di immagini su cui Celiberti indugia per riflettere sulla sopravvivenza femminile all'interno del carcere, resa possibile grazie al ricorso a immagini che restituiscono (o almeno questo si propongono) alle donne lo statuto di persona messo in crisi dall'esperienza carceraria: lo specchio e il miraggio. Lo sguardo rivolto all'indietro, lo sguardo diretto su di sé e lo sguardo teso verso lo specchio deformante della logica del carcere divengono, condensati in queste figure, strumenti utili a spiegare le zone grigie della resistenza e della sottomissione. Lo specchio, quello «specchietto da borsa» su cui Garrido si interroga riflettendo sulla cosiddetta «frivolidad femenina»,¹⁷ viene usato per restituire alle prigioniere politiche l'immagine di femminilità in uno spazio che annichilisce la soggettività. Lo specchio funziona come metafora che condensa in sé il «sintoma de buena salud, de resistencia a la cárcel, a la uniformidad»¹⁸ (anche quando ciò avviene entro le categorie di una performance eteronormativa di genere comunemente accettata). Lo sguardo serve per riaffermare la donna-prigioniera come soggetto della visione (in uno spazio che riscrive e decentra la figura femminile come donna-oggetto e donna umiliata). Guardandosi, il soggetto femminile può ricostruirsi. Attraverso la riappropriazione del sé, quella presunta frivolezza si trasforma in strategia di resistenza, nel senso che Luce Irigaray dà alla mimica femminista: «indossare una maschera che imita la norma di dominazione, ma proprio per invertirla».¹⁹ Una nuova domanda di Garrido segna il limite indesiderabile dello specchio: si tratta del miraggio inteso come vittoria della logica dominante del carcere, che emerge nell'annichilimento della soggettività.²⁰ È nell'immagine del miraggio (quale punto estremo del regime visuale dominante) che si produce la frattura e che l'apparenza, intesa come resistenza, diventa sottomissione.

Lo «specchietto» non rifugge la logica maschile, bensì se ne appropria. Il punto di partenza è l'aspettativa del sistema carcerario nel suo tentativo di «convertire» e «rieducare» le prigioniere come donne e non come (mascoline) militanti politiche. Nella logica della prigione, le detenute che si truccavano sono ritenute «guarite» dall'immaginario «sovversivo» del mo-

17 «Frivolezza femminile». *Ivi*, p. 82.

18 «Sintomo di buona salute, di resistenza al carcere, all'omogeneizzazione». *Ivi*, p. 83.

19 Cfr. L. Irigaray, *Questo sesso che non è un sesso. Sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne*, tr. it. di L. Muraro, Feltrinelli, Milano 1978.

20 In spagnolo la relazione tra «specchio» e «miraggio», *espejo* ed *espejismo*, è ancor più evidente per la chiara derivazione etimologica che lega il secondo termine al primo. [N.d.T.]

dello militante. Questa immagine femminile e addomesticata delle donne riprodotta dallo sguardo dei militari viene interpretata da Celiberti come strategia di sopravvivenza: l'apparenza permette di riaffermare una soggettività mai del tutto sottomessa. Il miraggio, invece, riguarda la distorsione operata dallo specchio, intesa non come sminuente strategia di frivolezza, bensì come promessa di migliori condizioni di vita in cambio del tradimento del sé e degli altri. Questa distinzione implica una riflessione sulla zona grigia che evidenzia due differenti prospettive: da un lato, l'immagine condivisibile di una soggettività che accetta determinate regole come forma di resistenza; dall'altra, la vertigine ottica in cui sono racchiusi l'umiliazione e il crollo della soggettività stessa. Sebbene chiaramente designate come due immagini distinte, nelle riflessioni di Celiberti la presentazione della violenza sessuale serve ad affievolire la differenza netta tra specchio e miraggio nell'esperienza carceraria delle donne. L'autrice, ripensando il ruolo della violenza sessuale, afferma:

El torturador es, además hombre, y en tanto tal, posee el conocimiento y la internalización del poder que socialmente mantiene sobre la mujer. Las técnicas de la destrucción psicológica y de la pérdida de identidad política, que son el objetivo principal de la tortura (más allá de la búsqueda inmediata de información) pueden expresarse a veces, para con las mujeres, en una forma específica: su sometimiento por el sexo. La seducción, en una situación tan objetiva de poder, es, ni más ni menos, que una de las formas de la violación. Algunas fueron violadas por la fuerza y otras por la seducción, apelando al dominio ancestral que el varón tiene del cuerpo de la mujer y de su necesidad de existir "para el otro" e invocando a la "mujer objeto" que se ha formado en su personalidad. A este tipo de violencia la mayoría de las presas opusieron las barreras de su formación política e ideológica más que la conciencia de su ser cuerpo "para sí mismas".²¹

- 21 «L'aguzzino è, per giunta, un uomo e, in quanto tale, ha interiorizzato le strategie di sottomissione al potere esercitate socialmente sulla donna. Le tecniche di annichilimento psicologico e di perdita dell'identità politica, principale obiettivo della tortura al di là dell'immediato reperimento di informazioni, a volte vengono messe in atto sulle donne ricorrendo a un sistema ben preciso: la sottomissione sessuale. In uno scenario di abuso di potere così evidente, la seduzione non è nient'altro che una forma di violazione. Alcune donne sono state violate con la forza, altre con l'irretimento, facendo appello al dominio ancestrale dell'uomo sul corpo della donna e del bisogno di quest'ultima di esistere "per l'altro", al richiamo alla "donna oggetto" che ha preso forma dentro di lei. A questo tipo di violenza la maggior parte delle prigioniere si è opposta ricorrendo agli scudi derivanti dalla formazione politica e ideologica più che alla coscienza del loro essere corpo "per sé stesse"». L. Celiberti, *op. cit.*, pp. 89-90.

Questo incontro tra l'ambito domestico e quello statale serve a ripensare la distinzione proposta prima tra lo specchio e il miraggio al fine di riflettere su argomenti che non entreranno appieno nel dibattito culturale se non un paio di decenni più tardi, come ad esempio il legame tra la tortura e l'abuso sessuale. Celiberti mette in relazione la violenza domestica e quella statale come pratiche tra loro in continuità:

La violación doméstica, la que se da en algunas familias, generalmente no se ejerce por la fuerza bruta sino por el poder del hombre frente a la niña o la adolescente, por su capacidad de manipularla. En la cárcel, entonces, la mujer que accedió a estas formas del poder masculino, es víctima al mismo tiempo, de la ideología patriarcal y de la violencia-sometimiento del estado policía. Ha sido violada.²²

Attraverso la testimonianza di Celiberti si ha accesso non solo all'“esperienza femminile” del carcere, ma anche alla narrazione di tale esperienza in chiave di genere, attraverso la denuncia della violenza sessuale che tale narrazione cerca di ripensare.²³

22 «La violenza domestica, quella che avviene in alcune famiglie, di solito non è messa in pratica con la forza bruta ma attraverso il potere dell'uomo sulla bambina o sull'adolescente, potere che deriva dalla sua capacità di manipolarla. In carcere, dunque, la donna che ha conosciuto queste forme di potere maschile è vittima al tempo stesso dell'ideologia patriarcale e della violenza-sottomissione dello Stato-polizia. È stata violentata due volte». *Ivi*, pp. 90-1.

23 Un'altra testimonianza emblematica per la rappresentazione dell'esperienza femminile è quella di Sara Méndez. La narrazione della militanza, dell'arresto e della prigionia è costruita attraverso la ricerca del figlio sottrattole dalla dittatura nell'ambito dell'Operazione Condor, vale a dire grazie alla chiave di lettura della maternità. *Sara buscando a Simón* (1996) è una delle opere testimoniali più note e racconta uno dei casi più emblematici dell'Uruguay del post-dittatura. La testimonianza di Méndez, pubblicata da Carlos Amorín, narra *anche* la storia della militanza della donna nella Federación Anarquista Uruguaya, l'esilio in Argentina, il suo sequestro e quello del figlio, Simón Riquelme, avvenuto nel 1976 (a solo venti giorni dalla nascita), il periodo trascorso presso il centro di detenzione clandestino Automotores Orletti in Argentina, l'esperienza carceraria nella prigione di Punta de Rieles e, infine, la liberazione e l'affannosa ricerca di Simón. Dal momento della sua scarcerazione, Sara non ha mai smesso di cercare il figlio, e lo ha ritrovato nel marzo del 2002, dopo 26 anni. A seguito del ritrovamento, nello stesso anno l'autrice propone una nuova testimonianza in *Sara y Simón. Historia de un encuentro*, pubblicato ancora una volta da Carlos Amorín. Come il titolo stesso lascia intendere, la ricerca di Simón costituisce il nucleo principale del testo. Qualche anno più tardi, Sara Méndez pubblica, insieme a Raúl Olivera, *Secuestro en la embajada*, il racconto della scomparsa della maestra Elena Quinteros: si tratta di un caso che attira l'attenzione internazionale perché il sequestro avvenne

Nell'Uruguay di oggi, le ex prigioniere politiche si sono assunte l'onere di avviare non solo una discussione sul genere sessuale, ma anche sulla costruzione della memoria: un compito collettivo, sì, ma anche un processo di scrittura che posa il suo sguardo su ambiti del ricordo sia pubblici sia privati, che intreccia l'individualità con la collettività, che propone un impegno in cui, insieme alla denuncia, viene recuperato il legame con la solidarietà quotidiana e la resistenza. Soltanto nel 2001, con la creazione della Comisión para la Paz, il silenzio ufficiale imposto non soltanto dalla Legge di Caducità e dal referendum che l'aveva ratificata, ma anche dalla mancanza di riconoscimento pubblico delle violazioni dei diritti umani e dell'incapacità delle istituzioni di rappresentare i detenuti-*desaparecidos* inizia a rompersi. La letteratura di testimonianza opera in quest'ambito come forza d'intervento in un processo segnato dal silenzio e marcato dalla frattura tra verità e giustizia. Il testo di Celiberti curato da Garrido non è soltanto una testimonianza che anticipa la pratica testimoniale femminile, più evidente a partire dagli anni Novanta, ma è anche un libro pionieristico per ripensare la questione del genere sessuale in relazione alla sopravvivenza delle donne e alla violenza a cui furono sottoposte.

Testimonianza, memoria e postmemoria

Nel 1997, a distanza di dodici anni dal ritorno della democrazia in Uruguay, grazie all'iniziativa di un gruppo di ex prigioniere politiche, l'esplorazione della memoria uruguaiana e l'esercizio della testimonianza nel post-dittatura vivono un profondo cambiamento in seguito all'invito esteso a tutte le donne a raccontare le loro storie e a partecipare con le loro testimonianze a un progetto di memoria sociale collettiva. Il progetto prende il nome di *Memoria para armar* e, già nelle parole di presentazione, viene esplicitato il ruolo giocato dal genere sessuale nella fitta trama del ricordo: «Todas tenemos algo que decir, cada dato que aportemos es una mirada personal a esa dictadura que no quisimos».²⁴ Per la creazione del primo

il 28 giugno 1976 nell'ambasciata venezuelana, sotto gli occhi di molte persone. La storia era già stata ricostruita dalla madre della maestra, María Almeida de Quinteros, in *Tiene la palabra Tota Quinteros* di Ignacio Martínez, pubblicato sotto forma di intervista nel 1993.

24 «Tutte noi abbiamo qualcosa da dire, ogni dato che apporteremo riflette il nostro sguardo personale sulla dittatura, che non abbiamo voluto». Cfr. Taller Género y Memoria. Ex Presas políticas, *Memoria para armar*: <http://www.chasque.net/gperoni/> (ultima consultazione: 19/02/2016).

volume, *Memoria para armar. Uno* (2001), furono raccolte più di duecento testimonianze, poi selezionate. Nel secondo e il terzo volume, *Memoria para armar. Dos* e *Memoria para armar. Tres* (pubblicati rispettivamente nel 2002 e 2003), hanno trovato spazio narrazioni fittizie o testimoniali, poesie e, nel caso dell'ultimo tomo, brevi saggi, talvolta anonimi.²⁵ Tutti questi testi esaminano la dittatura militare da diverse prospettive: quella delle ex prigioniere, quella dei familiari dei *desaparecidos*, quella delle figlie dei detenuti, quella delle esiliate, quella dei testimoni degli arresti, quella dell'infanzia o dell'adolescenza e perfino quella di una carceriera.²⁶ I luoghi rappresentati nelle testimonianze spaziano dalle carceri e dai centri di detenzione clandestini alle strade, alle scuole, alle case, ai diversi territori dell'esilio. Il fantasma della dittatura percorre tutti questi spazi, posando il suo sguardo vigile ed evocando, attraverso le figure del familiare scomparso o del detenuto-*desaparecido*, lo spettro dell'assenza nell'intimità. Il progetto enfatizza il diritto di tutte le cittadine uruguayane a testimoniare ed estende la nozione di testimone a tutte le donne in generale, ovvero a «todas las mujeres que vivieron la dictadura uruguaya en

25 Il sottotitolo della raccolta è *Selección de testimonios coordinados por el Taller de Género y Memoria. Ex presas políticas* [Selezione di testimonianze curate dal Laboratorio di Genere e Memoria. Ex prigioniere politiche]. Comprende anche testimonianze fittizionali in cui la narrazione non è in prima persona o in cui la prima persona è fittizia (ad esempio, una testimone racconta gli eventi di vent'anni prima immaginando di essere ancora una bambina, cercando così di recuperare la prospettiva della testimonianza diretta della repressione militare). Nonostante anche il prologo faccia riferimento all'artificiosità di certe narrazioni, è importante sottolineare come questa operazione ne amplifichi il valore come testimonianze, derivante soprattutto dalla funzione legale e culturale dei sopravvissuti.

26 È alquanto sorprendente trovare la testimonianza di una guardia carceraria tra i diversi contributi raccolti. La donna, in modo anonimo, sfrutta l'invito a partecipare per chiedere perdono (Taller Género y Memoria. Ex Presas políticas, *Memoria para armar. Uno*, Senda, Montevideo 2001, pp. 89-90). A differenza della famosa lettera pubblicata nel maggio 1996 sul giornale *El País* e firmata dall'ex capitano della marina Jorge Tróccoli, nella quale il militare cercava di giustificare la sua partecipazione alla repressione, la testimonianza anonima della carceriera fa riferimento alla sua esperienza della dittatura, alla paura provata e, soprattutto, traccia una visione retrospettiva di sé. Nonostante questo testo sia molto diverso dal resto della raccolta (è l'unica testimonianza di una guardia carceraria), la sua inclusione in *Memoria para armar* riflette lo spirito che ha animato l'operazione di raccolta delle testimonianze: l'estrema democraticità del diritto a ricordare. In questo modo la nozione di "memoria" e, con essa, quella di "testimone" vengono profondamente trasformate: chi rende testimonianza? Che cosa significa ricordare la dittatura uruguayana oggi? A chi spetta il compito di ricordare e di scrivere?

cualquiera de las situaciones posibles».²⁷ Assistiamo non solo al tentativo di rendere conto dell'esperienza delle donne in quanto tali, bensì anche alla volontà di estendere lo sguardo sulla dittatura includendo anche coloro che non sono state prigioniere politiche, ovvero le donne che non producono narrativa testimoniale a partire dall'esperienza diretta della prigionia, ma perché hanno assistito a situazioni di violenza oppure perché hanno ascoltato e fatto propri racconti che le hanno così rese testimoni indirette. Soprattutto nel terzo volume, vengono presentate prospettive che mirano alla costruzione di una post-memoria di seconda generazione, ad esempio della memoria delle figlie dei prigionieri politici che narrano le vicende della loro infanzia. I tre volumi di *Memoria para armar* accolgono principalmente l'esperienza delle prigioniere politiche e dei loro familiari, ma il progetto estende il diritto di testimoniare anche ad altre cittadine che non hanno avuto un'esperienza diretta della *desaparición* o della detenzione (testimoni di arresti per strada, esiliate, figlie di prigionieri, maestre destituite, studentesse, bambine) in modo da offrire testimonianze e riflessioni sull'effetto dell'autoritarismo di Stato sulla vita quotidiana, sia dentro, sia fuori dal carcere.

Vorrei soffermarmi sulla trasmissione della memoria alle nuove generazioni, sia attraverso la testimonianza di coloro che hanno vissuto la loro infanzia nel periodo della dittatura – e che quindi hanno ricordi che acquisiscono un nuovo senso mediante il recupero dalle immagini del passato – sia attraverso la post-memoria e il trasferimento di ricordi, immagini e narrazioni alle seconde generazioni. Questo passaggio del ricordo a nuovi soggetti implica al tempo stesso anche nuovi processi del fare memoria. Nel suo ormai classico approccio alla testimonianza, Dori Laub, riferendosi alla sua storia di bambino sopravvissuto all'Olocausto, sottolinea l'importanza di essere testimoni dinanzi a sé stessi. Lo psicanalista fa riferimento ai suoi ricordi (la deportazione e l'arrivo al campo) e ai molteplici dettagli che conserva nella sua mente, non solo dello spazio e dei nomi di persone, ma anche dei suoi stessi sentimenti, sebbene gli eventi ricordati sembrano – riflette Laub – «quasi ricordi di un altro bambino, disgiunti da me e al tempo stesso a me collegati, anche se in un modo molto complesso».²⁸ Questo lo induce a sostenere che i suoi ricordi d'infanzia sono piuttosto ricordi da adulto, ovvero memorie che plasmate in età adulta attraverso i dettagli

27 «Tutte le donne che hanno vissuto la dittatura uruguayana, in qualsiasi condizione». Taller Género y Memoria. Ex Presas políticas, *Memoria para armar. Uno*, cit., p. 283.

28 S. Felman, D. Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York 1992, p. 76.

immagazzinati nell'infanzia, così come succede con la stanza colma di particolari a cui Benjamin ritorna per trovarle un senso nuovo, nonostante ciò implichi, in parte, la comprensione (o il restauro) dei suoi silenzi.

Il secondo volume di *Memoria para armar* è dedicato in particolare allo sguardo dei bambini. Il sottotitolo *¿Quién se portó mal?*²⁹ allude alla domanda che un bambino rivolge alla nonna quando, all'improvviso, l'autobus su cui viaggiavano viene preso d'assalto dai militari. Questa domanda, presente in una delle testimonianze, diventa la cornice in cui si inseriscono le narrazioni che testimoniano la quotidianità della dittatura attraverso gli occhi di chi l'ha vissuta da bambino. Tale prospettiva viene posta in evidenza fin dalla presentazione del volume:

[L]as niñas y los niños, las que hablan y de quienes se habla aquí, exhiben su mundo imaginario quemado por el miedo, su ingenio para sobrevivir con el doble discurso en la breca diaria, su identificación con ideales que no comprenden íntegramente.³⁰

Alcuni racconti di chi era bambino durante la dittatura mettono in rilievo la narratività del processo stesso di costruzione del testimone e, insieme, il meccanismo di trasformazione del racconto d'infanzia nell'età adulta. Il racconto "La pandilla de la Sirena Hiedra",³¹ contenuto in *Memoria para armar. Dos*, si edifica attraverso la sovrapposizione di diverse narrazioni (quelle ascoltate, quelle che non si sarebbero dovute ascoltare e quelle inventate) e, al tempo stesso, di conversazioni restituite – che, in quanto tali, enfatizzano la componente fittizia insita nella ricostruzione di significato degli eventi passati – attraverso la prospettiva di una bambina che ri-racconta i dialoghi sussurrati che le hanno svelato il tentato sequestro del figlio della sua maestra di ceramica e il successivo esilio di quest'ultima in Argentina. Tale restituzione si produce nel qui e nell'ora dell'atto testimoniale, ma il testo include anche il racconto del tentativo di sequestro, che la bambina ripescava, rielaborandolo, direttamente dal suo passato:

29 "Chi si è comportato male?".

30 «Le bambine e i bambini che parlano e di cui si parla in queste pagine, mettono in scena un mondo immaginario dominato dalla paura, mostrano un'ingegnosità, che gli permette di sopravvivere conciliando l'orrore alla vita di tutti i giorni, esibiscono la loro identificazione con ideali che non arrivano a comprendere del tutto». Taller Género y Memoria. Ex Presas políticas, *Memoria para armar. Dos*, cit., p. 7.

31 "Il gruppo della Sirena Hiedra".

Es la pandilla roba-gente. Se visten como los soldados que van a la guerra y se llevan a las personas. La sirena es la jefa y la ayudan las chanchitas con un ropero donde esconden a la gente, o a veces traen un camello, como los de los Reyes Magos, y a los que atrapan se los llevan sentados en las jorobas. Viajan rapidísimo, muy pocos se pueden escapar de la pandilla de la sirena, porque los trae el viento.³²

In una nota si spiega: «Chanchitas, ropero, camellos: formas que teníamos los ciudadanos de nombrar popularmente a los distintos vehículos militares».³³ Queste parole della bambina racchiudono, messi insieme alla rinfusa, i frammenti da lei carpiti del racconto fatto dalla maestra alla madre a seguito dell'irruzione dei militari nella sua casa. Tale processo rievocativo risponde a una specie di svuotamento di significato o di risignificazione infantile, a partire dalla quale il lavoro della memoria è da intendersi come costruzione e non come ricordo. La mancanza di significato o gli altri significati che questa ri-narrazione acquisisce (e che non è possibile separare dal contesto del dialogo, adesso restituito/immaginato) fanno parte della dimensione simbolica della repressione elaborata dalla fantasia di un bambino: il cammello, oltre a essere il nome con cui si indicano i veicoli militari, è un essere fantastico che popola una serie di racconti infantili a cui si attinge, e le due dimensioni si sommano in un tentativo di rappresentazione molteplice e ambiguo. La bambina narra il tentato sequestro, ma insieme dà conto della rappresentazione confusa e frammentata dell'arresto, così come l'ha capito e assimilato dagli stralci di informazione che le sono arrivati. Il significato attribuito alle immagini viste è restituito sì grazie alla mediazione delle narrazioni dei familiari (la bambina è, pertanto, testimone *indiretta*), ma si tratta anche di un ripensamento intimo dell'esperienza repressiva vissuta (e dunque è anche testimone *diretta*). La bambina testimone di quel racconto non può che dotare di significazione gli eventi del presente attraverso narrazioni che acquisiscono senso soltanto con il passare del tempo.

In altri casi, come nel frammento che analizzerò di seguito, la testimonianza ha a che fare con eventi traumatici subiti e vissuti direttamente da

32 «È il gruppo ruba-persone. Si vestono come i soldati che vanno in guerra e si portano via le persone. La sirena è la capa e la aiutano le maialine che usano un armadio in cui nascondono la gente, oppure a volte si portano un cammello, come quelli dei re Magi, e le persone che catturano se le portano via sedute sulle gobbe. Corre velocissimo, sono pochi quelli che riescono a sfuggire al gruppo della sirena, perché viaggiano come il vento». *Ivi*, p. 51.

33 «Maialine, armadio, cammello: forme colloquiali che noi cittadini usavamo per nominare i diversi veicoli militari». *Ibid.*

una protagonista minore. In “Cuando niña”,³⁴ Marina, la narratrice, racconta del suo arresto insieme al padre e dell’interrogatorio a cui viene sottoposta con la sorella minore. La testimonianza riporta, inoltre, il momento in cui Marina assiste a parte della tortura del genitore.³⁵ Marina è, pertanto, sia la testimone dell’arresto del padre, dell’inizio della sua tortura, delle fucilazioni simulate, sia la protagonista, insieme alla sorella, dell’interrogatorio e dei maltrattamenti ricevuti. Alla sua identità di vittima (della dittatura) e di testimone (attraverso l’atto della scrittura), questo racconto unisce la dimensione della fantasia come nucleo di resistenza e di cospirazione. La narrazione dei fatti è intercalata da fantasie di fuga: la bambina sogna di portare in salvo il padre e la sorella. La sua resistenza, messa in scena nel momento in cui grida contro i repressori, chiamandoli «torturadores y asesinos»,³⁶ si accompagna a un altro tipo di resistenza, quella del silenzio durante l’interrogatorio: «Yo me callé y no dije más nada».³⁷

Il progetto esplora anche quegli spazi marcati dall’esigenza di trasmettere la memoria alle seconde generazioni, ovvero ciò che Marianne Hirsch, nella sua analisi sulle modalità di rappresentazione e ricordo dell’Olocausto da parte di figli e nipoti dei sopravvissuti, definisce “postmemoria”. Nella testimonianza “El barco pirata”,³⁸ raccontata dalla figlia di un detenuto in *Memoria para armar. Dos*, una delle dediche rivolte ai figli della narratrice recita: «A Nacho, Lucía y Mathías, que aunque no vivieron esos duros años, lo incorporan cada uno a su manera como pedacitos de cuentos de mamá, hermana y... madrina».³⁹ Questa dedica introduce un nuovo soggetto della memoria: i nipoti dei detenuti. Il ricordo qui è tessuto indirettamente attraverso il racconto familiare e non tramite l’esperienza personale della repressione. Il concetto di postmemoria non implica per Hirsch un superamento della memoria, bensì un diverso processo del ricordo che si caratterizza per la distanza generazionale (unita a un legame personale, di solito in virtù delle relazioni familiari, con gli eventi ricordati); un processo che si contraddistingue, pertanto, per *non* aver vissuto direttamente

34 “Da piccola”.

35 Cfr. Taller Género y Memoria. Ex Presas políticas, *Memoria para armar. Dos*, cit., p. 125.

36 «Torturatori e assassini». *Ivi*, p. 134.

37 «Io rimasi zitta e non dissi più niente». *Ivi*, p. 128.

38 “La nave pirata”.

39 «A Nacho, Lucía e Mathías, che sebbene non abbiano vissuto quegli anni duri, a modo loro li portano dentro come pezzettini dei racconti della mamma, della sorella e... della madrina». Taller Género y Memoria. Ex Presas políticas, *Memoria para armar. Dos*, cit., p. 94.

l'evento, in generale traumatico, e per averlo appreso dal racconto di una persona cara. Di conseguenza, si produce una mediazione (narrativa e visiva, perché di solito nell'analisi di Hirsch i racconti sono accompagnati da fotografie o perfino da disegni) che fa sì che la memoria sia caratterizzata non dalla rievocazione di una sequenza del ricordo, bensì dall'immaginazione che viene sollecitata a partire dal racconto altrui.⁴⁰

La teoria di Hirsch fa riferimento proprio alla distanza dall'esperienza che questa nuova forma di memoria rappresenta e che guarda sia alla lontananza temporale (si tratta di eventi accaduti prima della nascita del soggetto della postmemoria) sia all'impronta fortemente personale (anche se non derivata dall'esperienza diretta) attraverso cui la continuità del ricordo è intessuta nelle generazioni successive.⁴¹ Una simile trasmissione della memoria è collegata anche alla latenza dei ricordi di eventi traumatici che, come suggerisce Cathy Caruth nel suo ormai famoso saggio sul trauma, implica spesso il passaggio alle nuove generazioni di un evento di cui non si è potuta fare piena esperienza (a livello cosciente) e che viene tramandato a figli e nipoti come ricordo latente, capace di acquisire significato soltanto in seguito.⁴²

“Caras en las ventanas”⁴³ (*Memoria para armar. Uno*) non dà voce unicamente al ricordo di chi ha vissuto la dittatura da bambino e da adolescente (incarnando, quindi, uno spazio di articolazione narrativo del discorso testimoniale, che corre parallelo alla crisi determinata dalle narrazioni ufficiali e segrete che iniziano a venir rese pubbliche) ma anche – ed è ciò che qui mi interessa rilevare – al racconto che la testimone trasmette ai suoi figli (la trama orale, quotidiana e familiare attraverso cui si parla della dittatura) e al carattere di trasmissione generazionale dello stesso. Il testo mette in luce l'esistenza di testimoni diretti e di altre forme, più indirette e mediate, di trasformarsi in testimoni. Si tratta di un testo che riporta l'esperienza della dittatura, dei ricordi – alcuni vaghi, altri più nitidi, come il

40 Cfr. M. Hirsch, *Family frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997, p. 22, tr. it. *Immagini che sopravvivono: le fotografie dell'Olocausto e la post-memoria*, in M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levis Sullam, E. Traverso (a cura di) *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, vol. III, UTET, Torino 2006, p. 301.

41 *Ibid.*

42 Cfr. C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1996.

43 “Facce alle finestre”.

funerale di Líber Arce, il suono delle sirene, il panico —⁴⁴ relativi a quanto direttamente visto o sentito, come la sparatoria tra militari a cui l'autrice assiste a scuola, oppure appreso dai racconti dei genitori, ad esempio gli irriverenti “sottotitoli” che la madre attribuisce alle notizie della televisione, o la sua conoscenza di allora dei nomi usati per designare i prigionieri di Punta Carretas o di Libertad: «Presos políticos o subversivos, depende dónde lo escuchara».⁴⁵ Alla fine del racconto viene riportata una conversazione della voce narrante con i figli, Carolina e Santiago, che mi preme evidenziare perché enfatizza proprio quel “recupero narrativo” di cui stiamo parlando, un recupero attraverso il quale assistiamo alla perdita dell'esperienza dell'ex prigioniera e alla sua trasformazione in interpretazione di una voce altra, di quell'alterità che conduce a una nuova forma di memoria, la memoria che inizia a emergere nelle nuove generazioni:

¿Qué les conté yo de cuando era chica?

CARO: No se podía escuchar a Zitarrosa, ni Viglietti... porque no dejaban los milicos... porque si no se llevaban presos... a los padres. [...]

SANTI: Me acuerdo que en la época de la dictadura a algunas escuelas les entraban milicos para pelearse entre ellos...

CARO: Yo sigo, yo te ayudo, yo me acuerdo de todo... y tiraban bombas y revólver y pistolas, y los niños se acurrucaban para que no caiga una bomba en la cabeza. Y peleaban en la azotea y en el patio...

SANTI: ...todos los que estaban en la cárcel se escaparon por agujeros...⁴⁶

Quest'enfasi sulla narrazione e ri-narrazione del passato implica l'attraversamento di un ricordo che non deriva dall'aver assistito ai fatti, bensì dall'averli ascoltati, in questo caso, in famiglia. Tale trasmissione della memoria presuppone un cambiamento di prospettiva della nozione stessa di “testimone” e dell'azione del testimoniare. Nel caso dell'autrice, che invece ha vissuto la dittatura da piccola e ne conserva ricordi nitidi, si tratta

44 Mi riferisco qui all'assassinio dello studente Líber Arce, avvenuto nell'agosto del 1968 durante una manifestazione studentesca.

45 «Prigionieri politici o sovversivi, a seconda di dove lo sentivo dire». Taller Género y Memoria. Ex Presas políticas, *Memoria para armar. Dos*, cit., p. 71.

46 «Che cosa gli ho raccontato di quando ero piccola?»; CARO: Non si potevano ascoltare le canzoni di Zitarrosa o di Viglietti... perché i soldati non lo permettevano... perché se no si portavano via... i genitori; [...] SANTI: Mi ricordo che all'epoca della dittatura in alcune scuole entravano i soldati per azzuffarsi tra loro; CARO: Continuo io, ti aiuto, mi ricordo tutto... e lanciavano bombe e c'erano revolver e pistole, e i bambini si accovacciavano per non farsi cadere le bombe sulla testa. E si picchiavano sulla terrazza e in cortile...; SANTI: ...tutti quelli che erano in carcere sono scappati dai buchi...». *Ivi*, pp. 78-9.

di un processo di autolegittimazione come testimone diretta attraverso lo strumento dello sguardo: infatti, dopo aver osservato per anni le finestre delle carceri senza riuscire a scorgere “le facce dei prigionieri”, assiste al momento in cui vengono liberati e finalmente li vede, nell’auto della polizia che li sta portando via. Anche se non si può dire che in quel momento si trasformi in testimone diretta, dato che la narratrice presenta sé stessa come testimone della dittatura, viene comunque enfatizzato il potere dello sguardo nella costruzione del testimone (l’aver visto, cioè l’aver assistito e, di qui, il poter testimoniare) e soprattutto nella ricostruzione della memoria. La conversazione con i suoi figli accentua la componente narrativa nel processo di trasmissione della memoria: ciò che lei ha raccontato loro, viene da essi ri-raccontato. La sua narrazione sottolinea contemporaneamente lo sguardo (il suo, fin dal titolo, oltre a quello dei prigionieri dalle finestre) e la trasmissione di racconti e del ricordo immagini alle nuove generazioni: le *memorias para armar* che danno titolo al progetto implicano una volontà di testimoniare e – in questo testo in particolare come in altri dei tre volumi – una costruzione o ri-costruzione della figura del testimone e un’esplorazione della sua conoscenza.

Il concetto di postmemoria di Hirsch è collegato alla proiezione del ricordo a partire da immagini o storie narrate. Hirsch usa il termine “postmemoria” proprio per descrivere la relazione che i figli dei superstiti di eventi traumatici instaurano con l’esperienza dei genitori: tali immagini trasmesse possiedono una forza così potente da poter costituire di per sé stesse “memorie”, senza bisogno d’altro. Il ricordo viene sostituito dalla proiezione: in un certo senso, si tratta di memorie “impiantate” da narrazioni e immagini. Secondo Hirsch, queste memorie costituiscono una parte fondamentale della generazione dei figli dei sopravvissuti: tali storie, e i ricordi che esse proiettano, si fondono con l’esperienza della nuova generazione.

È importante ricordare che la Commissione per la Verità (la Comisión para la Paz) viene istituita nel 2000 con l’obiettivo di condurre indagini sulle sparizioni e sugli arresti illegittimi, e che nel 2003, anno della pubblicazione di *Memoria para armar. Tres*, tale commissione presenta un rapporto, completo di denunce e di indagini, e lo Stato riconosce ufficialmente la violazione dei diritti umani. Nel rapporto viene suggerita l’istituzione dello status giuridico di “ausencia por desaparición forzada”⁴⁷ e si raccomanda l’aggiornamento della legislazione vigente, in modo da

47 “Assenza per sparizione forzata”.

includere in essa crimini quali la tortura e il genocidio.⁴⁸ In Uruguay, la pubblicazione dei volumi di *Memoria para armar* coincide con accesi dibattiti sui diritti umani e, nello specifico, sull'imprescrittibilità dei crimini di lesa umanità. In un simile contesto, i tre volumi riflettono proprio sulle conseguenze dell'autoritarismo e della violenza di Stato nei ricordi delle donne che raccontano le loro storie e, soprattutto, esplorano l'esercizio di continuità della memoria che, nonostante le sue trasformazioni, resta vigente nella trasmissione del ricordo a nuovi soggetti. Questo modo di ripensare la memoria evidenzia il suo valore di costruzione collettiva e ciò mi induce a fare riferimento al famoso contributo di Maurice Halbwachs del 1925, dedicato all'analisi dei contesti della memoria che dal presente determinano l'arsenale dei ricordi e le loro relative interpretazioni.⁴⁹ Si ricorda soltanto ciò che ha senso nel presente e tale "avere senso" è un fatto sociale, dunque in stretta dipendenza non solo da un gruppo sociale, ma anche da un legame di appartenenza simbolica a esso. In seno al dibattito che si propone di esaminare la portata dei crimini stabilendo una relazione inscindibile tra passato e presente e, di conseguenza, interrogandosi sulla possibilità riparare tali imprescrittibili crimini, il progetto *Memoria para armar* ha anche l'obiettivo di mettere in evidenza le fratture del presente che derivano dalla rievocazione del passato e, insieme, il passaggio di ricordi traumatici che assumono significato non solo nella generazione che li ha vissuti, ma anche in quelle che non ne hanno avuto esperienza diretta. Questo trasferimento di memoria è intimamente legato alla difesa della giustizia e dei diritti umani: è proprio il lavoro che la postmemoria riesce a fare su ciò che è latente o tardivo, infatti, che può rivelarsi utile per testimoniare su ciò che è imprescrittibile. Pensando la costruzione della memoria da questa prospettiva, si può sostenere che il progetto non ambisce soltanto al riconoscimento del passato nel presente, ma anche a riconoscere gli eventi traumatici del passato come crimini imprescrittibili.

48 Cfr. *Gobierno oficializa desaparición de personas durante la dictadura*, in «El País. Digital», 11/04/2003: http://historico.elpais.com.uy/03/04/11/pnacio_36879.asp (ultima consultazione: 19/02/2016). Solo nel 2002, dopo diciassette anni dall'inizio del processo di ritorno alla democrazia, si apre il primo processo a un membro della dittatura uruguaiana, l'ex ministro degli esteri del regime, Juan Carlos Blanco, per la sua responsabilità nella sparizione della maestra Elena Quinteros. Cfr. R. Olivera, S. Méndez, *Secuestro en la embajada. El caso de la maestra Elena Quinteros*, Fundación Editorial el Perro y la Rana, Caracas 2008, p. 7.

49 Cfr. M. Halbwachs, *On Collective Memory*, Harper & Row, New York 1980.

La testimonianza, l'“impronta rozza” e l'invisibile

Nelle pagine di *Memoria para armar* si può subito notare come l'esercizio di trasformazione della memoria implichi la messa in discussione della pratica testimoniale realizzata attraverso un modello di evidenza o di verità unica, e l'inclusione di modalità alternative quali il ricorso al ricordo o all'elaborazione finzionale. Secondo l'interpretazione di Jacques Derrida, l'atto testimoniale, implicando necessariamente la finzione, il simulacro, la dissimulazione, la menzogna e lo spergiuro, rappresenta un paradosso, poiché promette di non essere finzionale anche se non può non esserlo del tutto.⁵⁰ È proprio tra questi interstizi del genere che si collocano le testimonianze oggetto di questa analisi, testimonianze che cercano di costruire una memoria come progetto non concluso e in perenne trasformazione. In molti casi la messa in discussione della verità testimoniale ha a che fare con gli sguardi retrospettivi di chi recupera ricordi infantili e, nel presente, attribuisce loro un altro significato. Nel passaggio transgenerazionale della voce testimoniale si può intravedere con maggiore chiarezza il compito di riscrittura che il processo della memoria implica. È il caso della studentessa che in “Maestras prontas de seguridad”⁵¹ (*Memoria para armar. Dos*) fa riferimento a un tema che doveva scrivere a scuola e alla reiterazione del discorso ufficiale sul 1975, “Año de la Orientalidad”.⁵² Il suo racconto, a distanza di tanti anni, aggiunge una serie di elementi che completano la narrazione, allora lasciata incompiuta. Questa storia è un esempio di come la memoria possa essere vista come un processo di scavo in cui le immagini, come suggerisce Benjamin, acquistano un nuovo senso attraverso la visione che, dal presente, viene attribuita agli eventi del passato grazie ad altri parametri interpretativi. In questo modo la scrittura, così come il

50 «Tuttavia, se nel diritto il testimoniale non è riducibile al fittizio, non c'è testimonianza che non implichi strutturalmente la possibilità della finzione, del simulacro, della dissimulazione, della menzogna e dello spergiuro, ossia anche della letteratura, dell'innocente e perversa letteratura, che gioca innocentemente a pervertire tutte queste distinzioni». J. Derrida, *Dimora: Maurice Blanchot*, tr. it. e cura di F. Garritano, Palomar, Bari 2001, p. 92.

51 “Abili maestre di sicurezza”.

52 Per un approfondimento sulla particolare enfasi posta nelle celebrazioni del 1975 in Uruguay cfr. Cosse I., Markarian V., 1975. *Año de la Orientalidad: identidad, memoria e historia en una dictadura*, Trilce, Montevideo 2008, p. 8. Nel volume viene analizzato il cosiddetto “Año de la Orientalidad” attraverso le rappresentazioni patriottiche proposte dalla dittatura, rappresentazioni che si sono poste come obiettivo la promozione di nuovi vincoli sociali capaci di rimpiazzare tutto ciò che il regime militare aveva contribuito a cancellare.

soggetto della scrittura, si situano all'interno dei diversi strati del ricordo (e della storia) e inverte (sovverte, completa, reinterpretata, rivede) tali ritrovamenti, donando loro un nuovo significato.

In *Oblivion* (2007),⁵³ opera testimoniale vincitrice del Premio Casa de las Américas e ambientata a decenni di distanza dagli eventi passati, Edda Fabbri, prigioniera politica durante la dittatura uruguaiana, propone un approccio alla memoria che riformula la pratica testimoniale degli ex prigionieri politici per dare una nuova prospettiva non solo agli eventi narrati, ma anche e soprattutto alla stessa modalità del rendere testimonianza. Per Fabbri lo sguardo è un aspetto essenziale della narrazione del testimone, che ricorda e reinterpretata le immagini del passato. L'altro elemento evidenziato dall'autrice è l'oblio come punto di partenza per un ricordo che non si propone l'obiettivo di recuperare non soltanto l'evento del passato, ma anche tutti quegli indizi che si insinuano nel presente. Fabbri propone di scalfire le mura insormontabili del carcere trovando le fenditure da cui iniziare a scrutare il ricordo.⁵⁴ Date queste premesse, cercare di raccontare l'evento in sé sembra un compito impossibile. Sebbene Fabbri evidenzia l'importanza di ritornare con lo sguardo su ciò che è sfuggito alla vista («no solo la huella tosca, sino también lo invisible», p. 47),⁵⁵ per l'autrice, sostanzialmente, «la memoria no es lo que pasó. Son sus huellas» (p. 47).⁵⁶ L'opera mette in luce nuovi itinerari del fare memoria che oggi non fungono unicamente da corollario all'esercizio di difesa dei diritti umani, ma servono ad attestare tutto ciò che non può essere oggettivamente ricostruito e, anche, a proporre una nuova visione in cui la testimonianza esplora l'impossibilità del linguaggio, come suggerisce Agamben, ovvero l'indicibile quale base stessa dell'atto di testimoniare.⁵⁷ La sua testimonianza si allontana dal genere testimoniale come denuncia per documentare, invece, le difficoltà del ricordo; l'uso di metafore, metonimie e immagini visive sono frammenti dell'itinerario di una memoria che, al tempo stesso, è anche oblio. Quali sono le immagini, i linguaggi, le translitterazioni che consentono la pratica della memoria, qui intesa come un ritorno all'impronta, a ciò che non si vede, che è nebuloso, che si è dimenticato? Carlos Liscano dà avvio al suo prologo alla testimonianza di Fabbri con questa affermazione: «Ir ha-

53 E. Fabbri, *Oblivion*, Ediciones del Caballo perdido, Montevideo 2008, tr. it. di S. Mucci, *Oblivion*, a cura di R.M. Grillo, Oèdipus, Salerno 2012.

54 Cfr. *ivi*, p. 46.

55 «Non soltanto l'impronta rozza, anche l'invisibile». *Ivi*, p. 47.

56 «La memoria non è ciò che è successo, sono le sue orme». *Ibid.*

57 Cfr. G. Agamben, *Il potere sovrano e la nuda vita*, *Homo sacer*, vol. I, Einaudi, Torino 1995.

sta donde están los recuerdos, ver cómo son y ponerlos en palabras. Para sí crear el olvido. El olvido no es la falta de memoria, son los recuerdos que se fueron a su sitio, al país del olvido, organizados en palabras».⁵⁸ Un testo attraversato da sguardi, in cui il soggetto della testimonianza e della memoria si afferma come soggetto della vista: è un rivedere non tanto una fotografia quanto piuttosto un film perché, si tratta di immagini in movimento, con il loro suono costante: «Ahora necesito un silencio similar para escuchar aquella memoria pasando como un río» (p. 23).⁵⁹ La narrazione dell'esperienza carceraria a Punta Rieles trova fondamento nello sguardo, sia nel ricordo del presente, sia nell'esercizio dello sguardo come forma di resistenza: «Acaso estuvo ahí la pelea, acaso era eso lo que defendimos: una forma nuestra de mirar, un paisaje en donde quedarnos, no los senderos del sinsentido» (p. 35).⁶⁰ La testimonianza è abitata da immagini simili a quelle di Benjamin, immagini che assumono un significato tardivo nell'atto del ricordare e, una volta ri-significate, perdono il senso irrecuperabile del passato: «Aquel pasado se escapa de mi vista. No se deja tocar» (p. 50).⁶¹ Le immagini, i gesti, le finestre, i dettagli sono la materia della memoria che serve a osservare i ricordi, a confrontarli e, soprattutto, a stabilire un paragone con i ricordi degli altri: «Hay un derecho a desconfiar de los recuerdos. No sé si uno escribe para olvidar o para recordar. Pero es contra algo, contra lo que otros escriben o callan. Tal vez también contra el propio silencio, contra los propios recuerdos tramposos» (p. 55).⁶² Fabbri parla del ritorno, del ritorno alle stanze, alle case, a Punta Rieles, a tutti quei luoghi che ospitano ricordi e oblii. I cammini della memoria, che non sono altro che cammini dell'oblio, si incontrano proprio attraversando tali ritrovamenti (gli eventi che si raccontano, la violenza, le grida, le immagini che rimandano all'atrocità e anche alla perdita): «No sé si siempre es tan largo el camino del olvido, si es posible irse de verdad alguna vez, o siempre queda

58 «Andare fino a dove si trovano i ricordi, vedere di che sostanza sono fatti e trasportarli in parole. Per creare così l'oblio. L'oblio non è la mancanza di memoria, sono i ricordi che sono andati al loro posto, al paese dell'oblio, organizzati in parole». Prologo all'edizione originale, non presente nell'edizione italiana.

59 «Adesso ho bisogno di un silenzio simile per ascoltare la memoria scorrere come un fiume». E. Fabbri, *Oblivion*, cit., p. 24.

60 «Forse era lì la battaglia, forse era questo che difendevamo: una forma nostra di osservare, un paesaggio dove restare, non i sentieri del nonsense». *Ivi*, p. 34.

61 «Quel passato sfugge ai miei occhi, non si lascia toccare». *Ivi*, p. 47.

62 «Esiste un diritto a diffidare dei ricordi. Non so se si scrive per dimenticare o per ricordare. Però è contro qualcosa, contro quello che altri scrivono o altri tacciono. Forse anche contro il proprio silenzio, contro i propri ricordi ingannevoli». *Ivi*, p. 52.

algo, algún rumor» (p. 101).⁶³ L'oblio è associato a una musica, a Piazzolla, e anche al perdono («*Oblivion* se parece al perdón. Quizás el perdón es eso, la música que queda después de la memoria», p. 55).⁶⁴ Perfino l'oblio, è una forma di memoria, come il silenzio, ci suggerisce Liscano nel prologo: «Si no me lo digo, difícil será olvidarlo». ⁶⁵ Tali ritrovamenti sono tesi alla ricerca di nuove prospettive, capaci di rinnovare la testimonianza a partire dalla sua stessa consistenza. La testimonianza attesta la presenza del linguaggio come strumento di escavo, di re-visione del passato: di un tornare a guardare che, al tempo stesso, implica una trasformazione del linguaggio, un passaggio attraverso la lingua poetica che si propone di testimoniare senza documentare con prove evidenti.

Il concetto di rivolta elaborato da Julia Kristeva può essere utile per ripensare l'estetica di tale trasformazione, pur limitatamente al genere testimoniale. Per Kristeva la rivolta ha a che vedere proprio con la memoria come *anamnesi*, come sguardo interiore, non solo sociale, bensì intimo. Kristeva ritiene che nello specifico l'arte sia capace di tracciare un "interstizio tra l'individuo e il mondo"; quando si trova a dover dire l'orrore lo trasforma dando luogo, nell'atto stesso della sua rappresentazione, a una svolta rigeneratrice, ad esempio della nozione stessa di "umanità". La testimonianza di Fabbri, redatta a distanza di decenni dagli eventi a cui rimanda, rappresenta non tanto l'evento in sé, quanto piuttosto le immagini che dimorano nei diversi strati attraversati nell'itinerario di costruzione della memoria, una memoria testimoniale e poetica al tempo stesso. È a questo punto che l'opera cessa di testimoniare soltanto una violazione dei diritti umani e diviene l'attestazione del lungo e tortuoso processo attraverso il quale si ricorda e si dimentica. Il passaggio attraverso l'oblio, come suggerisce Fabbri, è anch'esso parte del processo della memoria e, nel caso del post-dittatura uruguayano (e in generale dell'America Latina), sono le immagini che si insinuano negli scenari dell'impunità e del silenzio a fornire la chiave di volta per ripensare il ricordo e le sue diverse intersezioni. L'immagine di Benjamin e del suo ritorno nella stanza dei bambini, i particolari che ammantano la ricerca di un ricordo sfuggente, che vagano attorno a essa, ha a che vedere con la memoria intesa come pratica viva; allo stesso modo, nella testimonianza di Fabbri, sono le immagini del

63 «Non so se sia sempre così lungo il cammino dell'oblio, se sia possibile andarsene realmente un giorno, o resta sempre qualcosa, un rumore». *Ivi*, p. 94.

64 «*Oblivion* somiglia al perdono. Forse il perdono è questo, la musica che rimane dopo il ricordo». *Ivi*, p. 52 (corsivo mio).

65 «Se non me lo dico, sarà difficile dimenticarlo». Prologo all'edizione originale, non presente nell'edizione italiana.

passato ad assumere nuovi significati nel presente. Queste metafore non sono soltanto spaziali (la stanza, gli strati che si attraversano durante l'operazione di escavo), ma anche temporali, perché implicano un processo di aggiornamento, cioè il senso che viene attribuito al ricordo nel presente (la visione che l'oggi dà allo ieri) e al tempo stesso di perdita, poiché ciò che non può essere risolto e dissotterrato è il significato che quelle immagini possedevano nel passato. Il senso di perdita che abita e pervade la pratica testimoniale – la testimonianza che promette invano di rappresentare eventi traumatici, ma che non riesce mai a farlo completamente –, lungi dall'invalidarla, suggerisce che la pratica testimoniale, oltre alla documentazione dei fatti che si propone di denunciare, consente di rivelare gli interstizi messi a nudo attraverso la prassi del ricordo. Nel caso della testimonianza di Fabbri, l'enfasi non viene posta unicamente sul recupero dell'immagine e sulla capacità di vedere, bensì anche su visioni incomplete e tardive, rese presenti in seguito alla loro latenza. Ciò che accompagna il ritrovamento (o ciò che resta dello stesso), così come i dettagli e i silenzi che accompagnano la conversazione di Benjamin con il padre e il suo silenzio, mettono in crisi i modelli del ricordare che pretendono di saldare una volta per tutte i conti con il passato, per proporre, invece, il ritorno al silenzio e all'oblio come modalità di esercizio della memoria, recupero della mutevolezza e dell'elasticità del ricordo.

Conclusioni

La produzione testimoniale delle donne nel post-dittatura uruguaiana (nelle sue diverse fasi e sfumature, dalla testimonianza che racconta un'esperienza personale a quella che allude all'esperienza altrui tramite parole, immagini, silenzi e omissioni, dalla denuncia diretta degli aguzzini e degli oppressori al recupero poetico della possibilità stessa di testimoniare) ordisce insieme l'urgenza della denuncia e l'esplorazione della memoria, non solo dei suoi ritrovamenti ma anche dei suoi scavi, delle sue trasformazioni, delle trasmissioni, delle perdite e delle nuove interpretazioni. Sono ritorni che, come la rivolta per Kristeva, mirano a creare un nuovo significato che permetta di comprendere gli eventi del passato ma anche le loro tracce e i loro echi nel presente.

I discorsi sulla postmemoria, o sulla memoria infantile recuperata in età adulta come nel caso di *Memoria para armar*, producono una nuova modalità di ritorno al passato che mette in luce il carattere visivo della costruzione del ricordo: ricordare è guardare (e riconoscere) immagini, volti, spazi,

e recuperare i linguaggi censurati; ricordare è ricostruire la pratica del linguaggio. Esercitare lo sguardo, assumendo come modello non la fotografia, che congela l'immagine in un istante, bensì il cinema, che è immagine in movimento, possibilità di diversi montaggi, capace di condensare l'esercizio del ricordo e del linguaggio che cerca di avvicinarsi alle modulazioni di quel passato che si ricorda e, soprattutto, degli indizi dell'oblio, o almeno di ciò che non si ricorda del tutto. Le molteplici metafore dello sguardo nella lotta per il ricordo e contro l'impunità dimostrano chiaramente che al centro vi è sempre la "sfida del vedere" (o del ri-vedere), la ricostruzione di un campo visivo, di ciò che possiamo o non possiamo portare al nostro sguardo, delle immagini che ricordiamo in esercizi coscienti della memoria e, soprattutto, di quelle che irrompono nel nostro presente.

Ancora oggi la letteratura testimoniale posa lo sguardo sulla necessità di rileggere il passato recente indulgiando soprattutto sul tema dell'impunità. Il referendum del 2009 volto ad abrogare la Legge di Caducità fallisce di nuovo (questa volta con un 48% dei voti).⁶⁶ Poco prima, la Corte Suprema di Giustizia aveva decretato l'incostituzionalità di tale legge, sebbene si fosse scelto di valutare ogni caso individualmente.⁶⁷ Nell'ottobre del 2011, a causa della pressione della Corte Interamericana dei Diritti Umani, il senato uruguayano dichiara nulla la Legge di Caducità. Questi cambiamenti consentono la condanna per violazione dei diritti umani dell'ex presidente Juan María Bordaberry, dell'ex ministro Carlos Blanco e di altri generali, compreso Gregorio Álvarez.⁶⁸ Nel 2011 la Legge di Caducità viene revocata, ma nel febbraio del 2013 la Corte Suprema stabilisce che la prescrizione dei crimini doveva essere mantenuta. Più di cinquanta casi vengono sospesi, anche se le sentenze già emesse non sono revocate.

In tutti i testi analizzati, l'immagine dello scavo e del ritorno al passato da me presentata – attraverso la lettura di Benjamin e la proposta di Virginia Martínez – nelle prime pagine di questo lavoro mostra non solo i ritrovamenti avvenuti grazie all'esercizio testimoniale della memoria, ma anche che l'operazione di scavo non implica unicamente il ritrovamento di ciò che si cercava, ma di ciò che è rimasto nascosto o che è andato

66 Cfr. F. Castillo, *Ningún plebiscito alcanzó la mayoría*, in «El País Digital», 26/10/2009: <http://historico.elpais.com.uy/091026/pnacio-450354/politica/ningun-plebiscito-alcanzo-mayoria/> (ultima consultazione: 19/02/2016).

67 Cfr. Human Rights Watch, *Uruguay: plebiscite undermines justice*, 27/10/2009: <http://www.hrw.org/news/2009/10/27/uruguay-plebiscite-undermines-justice> (ultima consultazione: 19/02/2016).

68 È importante sottolineare che le condanne sono relative a omicidi e a sparizioni forzate (cfr. «El País digital», 08/09/2009), ma non a torture né violenze sessuali.

scomparso per la seconda volta (la terra nel caso di Martínez, le trame di significato nel caso delle testimonianze, siano esse la violenza di genere normalizzata in molti approcci al ricordo, la perdita implicita nel passaggio dalla memoria alla postmemoria o lo sguardo che recupera le orme dell'oblio nella testimonianza di Fabbri).

Soltanto dal 2011, a seguito delle pressioni della Corte Interamericana per procedere con le indagini sui crimini commessi dalla dittatura, un gruppo di ventotto ex prigioniere politiche presenta una denuncia per le violenze sessuali subite. All'urgenza di riaffermare l'imprescrittibilità dei crimini di lesa umanità, e perciò di mettere in atto nuovi approcci alla memoria e alla sua continuità, si aggiunge la questione del differimento della visibilità degli abusi sessuali nel contesto dittatoriale, intesi come modalità di attacco sistematico nei confronti delle donne.

La testimonianza femminile in Uruguay dà conto delle esperienze delle donne nelle prigioni o nei centri di detenzione clandestini, della militanza e delle modalità del fare memoria. Da un lato, le loro storie problematizzano la questione della marginalizzazione e del silenziamento dell'abuso sessuale come pratica di violazione dei diritti umani insieme alla tortura. Dall'altro, propongono un rinnovamento nei meccanismi di ricostruzione della memoria, di creazione delle trame della postmemoria e di rivoluzione del linguaggio. Attestano una trasformazione nella prassi testimoniale, che da traduttrici dell'evento traumatico (impossibile da rappresentare fedelmente, ma pur sempre trasmesso in maniera inconscia) le vede evolversi fino a trasformarsi in testimoni, acquisire nuovi linguaggi, risemantizzare vecchie immagini, attraversare l'oblio e il silenzio, trasmettere a nuovi soggetti della memoria la continuità dei ritorni e delle reinterpretazioni, ascoltare la trasformazione dei ricordi per mano delle nuove generazioni, combattere l'impunità e affermare, in molti modi, tutti diversi, che solo lottando per la memoria è possibile affermare l'imprescrittibilità dei crimini della dittatura.

Bibliografía

- ACHUGAR H., *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*, Trilce, Montevideo 2004.
- AGAMBEN G., *Il potere sovrano e la nuda vita, Homo sacer*, vol. I, Einaudi, Torino 1995.
- AMORÍN C., *Sara buscando a Simón*, Brecha, Montevideo 1996.
- , *Sara y Simón. Historia de un encuentro*, Brecha, Montevideo 2002.
- BENJAMIN W., *Infancia berlinese*, tr. it. M. Bertoli Peruzzi, Einaudi, Torino 1973.
- , *Opere complete. V. Scritti 1932-1933*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni e H. Riediger, Einaudi, Torino 2003.
- BEVERLEY J., *Against Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
- BEVERLEY J., ACHUGAR H., *La voz del otro*, Abrapalabra, Guatemala 2002².
- BUTTAZZONI F., *El tigre y la nieve*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo 1986.
- CAETANO G., *The Citizen's Testament and the Necessary Risk of Truth. Accounts Pending in Contemporary Uruguay*, in «Hispanic Issues. Human Rights and Latin American Cultural Studies», a cura di A. Forcinito e F. Ordóñez, 4, 2009, pp. 85-136.
- CARUTH C., *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.
- CASTILLO F., *Ningún plebiscito alcanzó la mayoría*, in «mís Digital», 26/10/2009: <http://historico.elpais.com.uy/091026/pnacio-450354/politica/ningun-plebiscito-alcanzo-mayoria/> (ultima consultazione: 19/02/2016).
- CELIBERTI L., *Desatar, desnudar... reanudar*, in González Baica S., Riso M., Celiberti L. (a cura di), *Las Laurencias. Violencia sexual y de género en el terrorismo de estado uruguayano*, Trilce, Montevideo 2012, pp. 13-24.
- CELIBERTI L., GARRIDO L., *Mi habitación, mi celda*, Arca, Montevideo 1990.
- COSSE I., MARKARIAN V., 1975, *Año de la orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*, Trilce, Montevideo 1996.
- COMISIÓN PARA LA PAZ, *Informe Final*, 2003: http://www.usip.org/sites/default/files/file/resources/collections/commissions/Uruguay-Report_Informal.pdf (ultima consultazione: 19/02/2016).
- DELGADO M., *Truth and Justice in Uruguay*, in «NACLA Report on the Americas», 34, 2000, pp. 37-53.
- DERRIDA J., *Dimora. Maurice Blanchot*, tr. it. e cura di F. Garritano, Palomar, Bari 2001.
- FABBRI E., *Oblivion*, Ediciones del Caballo perdido, Montevideo 2008, tr. it. di S. Mucci, *Oblivion*, a cura di R.M. Grillo, Oèdipus, Salerno 2012.
- FELMAN S., LAUB D., *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York 1992.
- FRIED G., LESSA F., *Luchas contra la impunidad. Uruguay, 1985-2011*, Trilce, Montevideo 2011.
- Gobierno oficializa desaparición de personas durante la dictadura*, in «El País. Digital», 11/04/2003: http://historico.elpais.com.uy/03/04/11/pnacio_36879.asp (ultima consultazione: 19/02/2016).

- GONZÁLEZ BERMEJO E., *Las manos en el fuego*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo 1985.
- HALBWACHS M., *On Collective Memory*, Harper & Row, New York 1980.
- HARLOW B., *Barred. Women, Writing and Political Detention*, Wesleyan University Press, Hannover 1992.
- HIRSCH M., *Family frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge 1997, tr. it. *Immagini che sopravvivono: le fotografie dell'Olocausto e la post-memoria*, in M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levis Sullam, E. Traverso (a cura di) *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, vol. III, UTET, Torino 2006, pp. 384-421.
- , *The generation of Postmemory*, in «Poetics Today», 29, I, 2008, pp. 103-28.
- HUMAN RIGHTS WATCH, *Uruguay: plebiscite undermines justice*, 27/10/2009: <http://www.hrw.org/news/2009/10/27/uruguay-plebiscite-undermines-justice> (ultima consultazione: 19/02/2016).
- HUYSSSEN A., *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Postmemory*, Stanford University Press, Stanford 2003.
- INSTITUTO INTERAMERICANO DE DERECHOS HUMANOS, *El referéndum uruguayo del 16 de abril de 1989*, Costa Rica 1989.
- IRIGARAY L., *Questo sesso che non è un sesso. Sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne*, tr. it. di L. Muraro, Feltrinelli, Milano 1978.
- KRISTEVA J., *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*, Columbia University Press, New York 2002.
- , *The Sense and Non Sense of the Revolt*, Columbia University Press, New York 2000.
- KRISTEVA J., PETIT P., *Revolt, she said*, Semiotexte, Los Angeles 2002.
- MARTÍNEZ I., *Tiene la palabra Tota Quinteros*, Tristán, Montevideo 1993.
- MARTORELL E., *Recuerdos del presente, memoria e identidad. Una reflexión en torno a "Hijos"*, in Guelerman S. (a cura di), *Memorias en presente: identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Norma, Buenos Aires 2001.
- MORAÑA M., *Memorias de la Generación fantasma. Crítica literaria: 1973-1988*, Monte Sexto, Montevideo 1988.
- OLIVERA R., MÉNDEZ S., *Secuestro en la embajada. El caso de la maestra Elena Quinteros*, Fundación Editorial el Perro y la Rana, Caracas 2008.
- RONIGER L., SZNAJDER M., *Legacy of Human-Rights Violations in the Southern Cone: Argentina, Chile and Uruguay*, Oxford University Press, New York 1999.
- ROSENCOF M., FERNÁNDEZ HUIDOBRO E., *Memorias del calabozo*, Tae, Montevideo 1988-1989, tr. it. di S. Ferraiolo, *Memorie dal calabozo: 13 anni sottoterra*, a cura di R.M. Grillo, Iacobelli, Pavona di Albano Laziale 2009.
- RUIZ M., SANSEVIERO R., *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*, Fin de Siglo, Montevideo 2012.
- SERVICIO DE PAZ Y JUSTICIA (SERPAJ) URUGUAY, *Uruguay nunca más. Informe sobre la violación a los derechos humanos (1972-1985)*, 1989: <http://www.memoriaenelmercosur.educ.ar/indexbe3b.html?p=145> (ultima consultazione: 19/02/2016).

- TALLER GÉNERO Y MEMORIA. EX PRESAS POLÍTICAS, *Memoria para armar*, <http://www.chasque.net/gperoni/> (ultima consultazione: 19/02/2016).
- , *Memoria para armar. Uno*, Senda, Montevideo 2001.
- , *Memoria para armar. Dos. ¿Quién se portó mal?*, Senda, Montevideo 2002.
- , *Memoria para armar. Tres*, Senda, Montevideo 2003.
- VINAR M., GIL D., *La dictadura: una intrusión en la intimidad*, in J. P. Barrán, G. Caetano, T. Porzecanski (a cura di), *Historia de la vida privada en el Uruguay. Tomo 3: Individuos y soledades 1920-1990*, Taurus, Montevideo 1997.
- WEINSTEIN M., *The Decline and Fall of Democracy in Uruguay. Lessons for the Future*, in S. Sosnowski (a cura di), *Repression, Exile and Democracy*, Duke University Press, Durham 1993, pp. 83-100.
- ZAFFARONI E., *Historia de la dictadura vivida por mujeres: "Memoria para armar"*, in «Cotidiano mujer», 36, 2001, p. 31.





MARK R. COX*

LA “VERITÀ” DELLA COMMISSIONE
PER LA VERITÀ PERUVIANA.
IL CASO HILDEBRANDO
PÉREZ HUARANCCA

Il conflitto armato interno scoppiato in Perù nel 1980 ha provocato una quantità sconcertante di morti e feriti, determinando cambiamenti radicali nella vita di molte persone. A dieci anni dalla pubblicazione del *Rapporto Finale* della Commissione per la Verità e la Riconciliazione (CVR),¹ la guerra e il rapporto stesso continuano a rappresentare, in Perù, un tema molto dibattuto e controverso. Facendo fronte a una sfida quasi impossibile, la CVR è riuscita a raccogliere un'impressionante quantità di materiali relativi all'epoca della guerra. Tuttavia, il suo *Rapporto Finale* non solo non si può considerare perfetto ma, al contrario, ha suscitato numerose critiche da parte di persone di diverse ideologie.

Nell'inaugurare le udienze pubbliche ad Ayacucho, Salomón Lerner Febres, presidente della CVR, enfatizzava la necessità di restituire dignità alle vittime e di avviare un processo di catarsi cristiana. Inoltre, Lerner segnalava che la CVR, in quanto rappresentante del Governo, aveva il potere di “dare la parola” alle vittime, senza lasciare spazio a conflitti di ideologie, bensì semplicemente prestando ascolto e dimostrando compassione.² La CVR non voleva infatti che le udienze fossero contaminante dalla politica, né che esse fossero intese come una sorta di processo, bensì come uno spazio di ascolto delle vittime, al fine di restituire loro la dignità:

No serán estas audiencias un escenario para el debate de ideas ni para la confrontación de versiones. No son, tampoco, juicios que la Comisión lleva a cabo para emitir un veredicto sobre los casos presentados. Son momentos para

* Presbyterian College

1 Cfr. Comisión de la Verdad y Reconciliación (d'ora in avanti, nelle notizie bibliografiche, CVR), *Informe Final*: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php> (ultima consultazione: 18/02/2016).

2 Ringrazio Fernando Rivera-Díaz per avermi segnalato questo discorso e per le nostre conversazioni a riguardo.



la escucha respetuosa y compasiva y, sobre todo, para la dignificación de las víctimas.³

Lerner equiparava le parole dei testimoni agli effetti terapeutici del Cristianesimo, presentando le udienze come una possibilità per le vittime di ricevere “compassione” e di raccontare le loro storie:

La Palabra de Cristo es sanadora, pero también lo son nuestras palabras si ellas se dan y se reciben con un corazón generoso [...]. Estas audiencias quieren poner remedio a un silencio ya intolerable. Por ello, al iniciarlas, la Comisión de la Verdad invoca a todo el País a convertir la indiferencia en compasión y la en palabras.⁴

In questo primo discorso Lerner abbozzava i procedimenti per le udienze. La CVR ricevette il suo mandato dal Governo e diede alle vittime l'opportunità di raccontarsi, senza lasciare spazio a ideologie, conflitti o alle diverse opinioni sulla colpevolezza. In cambio dell'opportunità di rendere la loro testimonianza, la CVR offriva alle vittime un ascolto attento e compassionevole.

Nel suo articolo *Derechos humanos, comisiones de la verdad, y nuevas ficciones globales*,⁵ Fernando Rosenberg analizza l'idea di discorso non ideologico, mettendo a fuoco quelle che definisce «narrativas de verdad y reconciliación».⁶ Rosenberg dichiara che il suo obiettivo consiste nel

pensar a estas novelas desde la movilización del imaginario de los derechos humanos como un discurso global que se imagina como superación de la políti-

3 «Queste udienze non saranno un palcoscenico né per la discussione di idee né per il confronto delle versioni. Non sono neppure processi portati avanti dalla Commissione per pronunciare una sentenza sui casi presentati. Sono momenti dedicati all'ascolto rispettoso e compassionevole, e soprattutto, alla dignificazione delle vittime». S. Lerner Febres, *Inauguración de las Audiencias Públicas. Palabras del Presidente de la CVR*: <http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/inaugura.php> (ultima consultazione: 18/02/2016).

4 «La Parola di Cristo è guaritrice, ma lo sono anche le nostre parole, se esse sono date e ricevute con un cuore generoso [...]. Queste udienze vogliono porre rimedio a un silenzio divenuto ormai intollerabile. Per questo, nel darvi inizio, la Commissione per la Verità chiede a tutto il Paese di tramutare l'indifferenza in compassione e la desolazione in parole». *Ibid.*

5 F.J. Rosenberg, *Derechos humanos, comisiones de la verdad, y nuevas ficciones globales*, in «Revista de crítica literaria latinoamericana», Lima-Hannover 2009, pp. 91-114.

6 «Narrative di verità e riconciliazione». *Ivi*, p. 91.

ca, y [analizar] cómo estas novelas alimentan o des-alientan esa ilusión [...] [y] satisfacen el nuevo imaginario global de la postpolítica.⁷

Una proposta, questa, che è simile a quella espressa da Salomón Lerner nel discorso inaugurale alle udienze pubbliche della CVR. Tuttavia, conclude Rosenberg, non solo non è possibile estirpare da questi romanzi ideologie e idee politiche, ma addirittura essi esprimono effettivamente un'ideologia:

Si el poder performático del discurso de los derechos humanos se basa en su auto-postulación como exterioridad imaginaria a toda afiliación política, por otro lado es claro que su promoción en las últimas dos décadas del siglo veinte fue un factor de la judicialización de la política que canaliza un escepticismo hacia toda meta-narrativa centrada en el cambio revolucionario del Estado.⁸

È ingenuo pensare, sottolinea Rosenberg, che discorsi come quelli dei gruppi sorti in difesa dei diritti umani o quelli della CVR non si articolino attorno a un'ideologia.

Inoltre, i romanzi studiati da Rosenberg sono opere di scrittori peruviani afferenti al filone del cosiddetto *criollismo*.⁹ Per quanto la complessità della produzione culturale peruviana non possa essere ridotta a un conflitto

7 «Pensare a questi romanzi dal punto di vista della mobilitazione dell'immaginario dei diritti umani, intenderli in qualità di un discorso globale immaginato come superamento della politica, e [analizzare] il modo in cui questi romanzi alimentano o scoraggiano questa illusione [...] [e] soddisfanno il nuovo immaginario globale della post-politica». *Ivi*, p. 94.

8 «Se è vero che il potere performativo del discorso sui diritti umani si basa sulla sua auto-postulazione come ipotetica estraneità a qualsiasi affiliazione politica, è altrettanto vero che negli ultimi due decenni del XX secolo la sua promozione è stata un fattore di "magistraturizzazione" della politica, che ha canalizzato scetticismo verso qualsiasi meta-narrativa incentrata sul cambiamento rivoluzionario dello Stato». *Ivi*, pp. 95-6.

9 Termine indicante un movimento letterario ispanoamericano nato sul finire del XIX secolo e vivace sino agli anni Trenta del secolo successivo. Conosciuta anche come "regionalismo", questa corrente, nella sua accezione squisitamente latinoamericana, include scrittori che pongono al centro dell'interesse letterario la vita, il paesaggio e le abitudini del mondo popolare – e soprattutto rurale – come ricerca delle radici e dell'identità nazionale. In opposizione alla sfida modernista e in linea invece con le tendenze del naturalismo, il *criollismo* si propone infatti l'obiettivo di elevare la realtà sociale locale e vernacolare a categoria artistico-letteraria, arricchendola con preziose descrizioni di usi e costumi, modismi dialettali e parlate tipiche. [*N.d.T.*]

tra scrittori *criollos*¹⁰ e andini, questa semplificazione può tuttavia rivelarsi utile per illustrare in maniera efficace le differenze tra *criollos* (principalmente di Lima) e andini (principalmente delle province o discendenti di *provincianos*¹¹). Seguendo Rosenberg, una delle critiche mosse ai romanzi e ai racconti di scrittori *criollos* consiste nel fatto che, per via della loro ignoranza, in esse mancherebbe una descrizione veridica della popolazione andina. Lo stesso meccanismo si riflette sull'operato della CVR: nonostante le impressionanti credenziali dei suoi membri, pochi di loro parlano quechua, la lingua della maggior parte delle vittime della guerra.

Come può una CVR così composta condannare gli abusi contro i nativi quechua quando la trascrizione delle testimonianze evidenzia le differenze tra i nativi ispanofoni e coloro che parlano il castigliano come seconda lingua? Dalle conclusioni del *Rapporto Finale* si evince che le comunità rurali di lingua quechua furono le più duramente colpite durante il conflitto:

La CVR ha constatado que la tragedia que sufrieron las poblaciones del Perú rural, andino y selvático, quechua y asháninka, campesino, pobre y poco educado, no fue sentida ni asumida como propia por el resto del país; ello delata, a juicio de la CVR, el velado racismo y las actitudes de desprecio subsistentes en la sociedad peruana a casi dos siglos de nacida la República.¹²

Malgrado l'aperta condanna, per certi aspetti la CVR ripropone a volte lo stesso fallace meccanismo. Facendo eco ai testi dell'indigenismo ortodosso, la trascrizione delle testimonianze cerca infatti di imitare la pronuncia dello spagnolo parlato dai nativi quechua. Nella trascrizione delle dichiarazioni rese dalla prima testimone, la signora Angélica Mendoza de

10 Termine usato per indicare gli europei nati sul suolo americano, così come i discendenti dei coloni europei, prevalentemente di origine spagnola. Poiché l'italiano "creolo", più affine semanticamente a "meticcio", non soddisfaceva appieno le esigenze di traduzione, in accordo con l'uso che l'autore fa del termine all'interno del testo, si è scelto di mantenere la voce originale. [N.d.T.]

11 Voce indicante gli abitanti delle province o i loro discendenti, che in molti casi migrano verso le grandi città senza però riuscire a integrarsi completamente, e mantenendo dunque un sostrato di latente ruralità anche nel contesto urbano. [N.d.T.]

12 «La CVR ha constatato che la tragedia sofferta dalle popolazioni del Perú rurale, della sierra andina e della selva, di etnia quechua e asháninka, contadine, povere e poco educate, non è stata sentita né percepita come propria del resto Paese; ciò è sintomo, secondo il giudizio della CVR, del velato razzismo e dell'atteggiamento di disprezzo che persistono nella società peruviana a quasi due secoli di distanza dalla nascita della Repubblica». CVR, *Informe Final*, cit.

Ascarza,¹³ si leggono infatti parole che ricalcano una pronuncia fortemente regionalizzata del castigliano, come «istoy» e «ostedes»;¹⁴ lo stesso avviene nella testimonianza della signora Giorgina Gamboa García,¹⁵ che afferma: «Cerca, circa, casi vicinos, somos vicino».¹⁶ Questo è solo uno dei tanti esempi delle distanze che separano i peruviani, distanze che la CVR denuncia e, al tempo stesso, contribuisce a rafforzare. L'antropologo e scrittore José María Arguedas fu molto critico riguardo ai romanzi dell'epoca dell'indigenismo ortodosso che cercavano di mimetizzare il linguaggio parlato da persone la cui lingua materna non fosse il castigliano, a tal punto che nelle sue opere egli cercò un modo per "quechuiizzare" il castigliano. Risulta quindi sorprendente che così tanti intellettuali nella CVR abbiano potuto permettere questo tipo di trascrizioni.

Sebbene il *Rapporto Finale* della CVR sia considerato la fonte standard per l'informazione sulla guerra interna, in esso vi sono alcuni gravi errori che hanno portato alcuni a mettere in dubbio la qualità e la serietà delle ricerche. Inoltre, uno dei capi d'accusa del cosiddetto "Megaproceso", il principale giudizio intrapreso contro i vertici di Sendero Luminoso, fu il massacro di Lucanamarca, nel quale vennero selvaggiamente assassinati sessantanove contadini, tra cui donne e bambini. La CVR indicò come responsabile del massacro Hildebrando Pérez Huaranca, scrittore ayacuchano e professore universitario, appartenente alle fila *senderiste*. Nonostante molte persone che lo conoscevano avessero assicurato che non sarebbe mai stato capace di commettere simili atrocità, le prove sembravano schiaccianti. Del *Rapporto Finale* sono spesso citati i seguenti due paragrafi:

Con relación al responsable de ejecutar esta decisión del PCP-SL, los testimonios obtenidos sindicán directamente a Hildebrando Pérez Huaranca como responsable del ataque del 3 de abril de 1983. Los testigos entrevistados por la CVR identifican con este nombre al líder senderista y lo describen de la si-

13 Cfr. CVR, *Audiencias Públicas en Ayacucho*: http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/casos_ayacucho.php (ultima consultazione: 18/02/2016).

14 Al posto delle corrette pronunce castigliane «estoy» (sono/sto) e «ustedes» (voi/loro). [N.d.T.]

15 Cfr. *ibid.*

16 Il linguaggio dei testimoni, provenienti dalle zone andine piuttosto lontane dai centri urbani e ancora legate a una dimensione prevalentemente rurale, si presenta come un'interlingua basata su un fondo di castigliano mal eseguito che in molti casi risente dell'influsso del quechua, le cui caratteristiche sono però ormai cristallizzate nella parlata popolare. Le parole della testimone, espresse in castigliano corretto, sarebbero: «Cerca, muy cerca, estamos cerca» (in italiano «Vicino, molto vicino, siamo vicino»). [N.d.T.]

guiente manera: '[...] Estaba uniformado de militar, llevaba dos pistolas, blanquiñoso, mestizo, de ojos vivos, pelo lacio, de 1.70 m de estatura aproximada, nariz aguileña, voz resonante como de mando militar, agarrado, no era gordo, era un profesor'.

Asimismo, estas mismas fuentes afirman que Hildebrando Pérez Huaranca fue la persona que organizó la masacre de Lucanamarca en las localidades de Totos y Espite, y que el día de la masacre fue reconocido a pesar de llevar pasamontañas: '[...] El que dirigía todo en general era Hildebrando Pérez Huaranca [...]. Es de Vilcanchos, es profesor que anda por aquí, la gente conoce, es alto, flaco, mestizo, estaba con pasamontañas'.¹⁷

Sono molti – specialmente chi non lo conosceva – quelli che, leggendo queste parole, si domandano come poté essere lui a compiere un crimine del genere. Tuttavia, rileggendo con attenzione il testo, sorge spontaneo porsi *un altro* interrogativo: come poté la CVR pubblicare un'accusa senza prove?

Analizzando i due paragrafi in questione, Dante Castro, scrittore e giurista, conclude che in caso di processo non sussisterebbero prove sufficienti a giustificare una condanna:

Como puede notar cualquier lector, se repite dos veces que el supuesto Hildebrando Pérez Huaranca, en Lucanamarca, durante la masacre, estaba con pasamontañas. Admiro realmente a los Superman andinos, quienes tienen supervisión y no les hace daño la kriptonita. Uno describe su contextura física como “agarrado” y otro dice que era flaco. ¿En qué quedamos? Con esta falta de solidez de los testimonios, Hildebrando Pérez Huaranca se habría salvado de sentencias usando a un simple abogado de oficio.¹⁸

17 «In merito alle responsabilità dell'esecuzione di questa decisione del PCP-SL [Partito Comunista del Perù – Sendero Luminoso], le testimonianze raccolte indicano direttamente Hildebrando Pérez Huaranca come responsabile dell'attacco del 3 aprile 1983. I testimoni ascoltati dalla CVR identificano con questo nome il leader *senderista* e lo descrivono nel modo seguente: '[...] Portava l'uniforme militare e aveva due pistole, era pallido, meticcio, con occhi vivaci, capelli lisci, alto circa un metro e settanta, robusto, non grasso, con naso aquilino e voce tonante, da comandante militare. Era un professore'. Inoltre, le stesse fonti affermano che Hildebrando Pérez Huaranca fu il responsabile dell'organizzazione dei massacri avvenuti nelle località di Totos ed Espite, riconoscendo il giorno stesso della tragedia nonostante il passamontagna: '[...] Colui che dirigeva il tutto era Hildebrando Pérez Huaranca [...]. È di Vilcanchos, è un professore che gira da queste parti, la gente lo conosce: è alto, magro, meticcio, e portava un passamontagna'». CVR, *Informe Final*, cit., Tomo VII, p. 38.

18 «Come qualunque lettore può notare, si ripete due volte che il presunto Hildebrando Pérez Huaranca, a Lucanamarca, durante il massacro, portava un passamontagna. Ammiro davvero i Superman andini, che hanno una vista eccezionale

Replicando a una critica mossa contro di sé, Castro spiega il fatto alla luce della logica giuridica:

NO me baso en la lógica en abstracto, sino en la lógica jurídica y en la hermenéutica del Derecho. Indudablemente no se trata de demostrar la inocencia de Hildebrando Pérez Huaranca, sino la fragilidad de los testimonios de la CVR en su caso. Eso, para quienes venimos de la profesión llamada Derecho, es significativo a nivel judicial. En síntesis, cualquier abogado, incluso uno de oficio, puede impugnar la acusación basándose en la fragilidad de testimonios inverosímiles y contradictorios. Es suficiente para llevar a un supuesto reo en cárcel Hildebrando Pérez Huaranca afuera del penal. Pero Hildebrando ya no está entre los vivos.¹⁹

L'accusa sostenuta dalla CVR, però, è ancora più debole e preoccupante, in quanto si fonda unicamente su prove a loro volta basate su voci. Se si controllano le fonti dei due paragrafi, si noterà che esistono due colloqui, uno realizzato dalla CVR e uno dalla COMISEDH,²⁰ ma sempre con lo stesso testimone: ciò significa che, anziché riscontrare varie testimonianze, la CVR *si basa su un unico testimone*. La descrizione di Pérez Huaranca contenuta nel primo paragrafo, nel quale si dice che indossava l'uniforme militare, non si riferisce al giorno del massacro, bensì a mesi prima. La citazione dal secondo paragrafo è dello stesso testimone, ma nel colloquio egli afferma chiaramente di *non essere stato presente* a Lucnamarca il giorno del massacro: le sue parole sono *quello che lui aveva ascoltato da altri*. In un processo a carico di un professore accusato di appartenere a Sendero Luminoso e di aver partecipato al massacro, l'unica prova contro

e che non subiscono gli effetti della kryptonite. Uno descrive la sua corporatura come "robusta", l'altro dice che era magro. A quale dei due vogliamo credere? Di fronte a testimonianze di una simile infondatezza, Hildebrando Pérez Huaranca si sarebbe salvato da qualsiasi sentenza rivolgendosi a un semplice avvocato d'ufficio». D. Castro, cit. in G. Faverón Patriau, *El destino de Pérez Huaranca*: <http://puentearco1.blogspot.com/2006/06/el-destino-de-prez-huaranca.html> (ultima consultazione: 18/02/2016).

- 19 «NON mi baso sulla logica astratta, ma sulla logica giuridica e sull'ermeneutica del Diritto. Qui non si tratta certo di dimostrare l'innocenza di Hildebrando Pérez Huaranca, bensì la fragilità delle testimonianze della CVR che lo riguardano. Un aspetto che, per quanti come me vengono dalle discipline del Diritto, è discriminante a livello processuale. In sintesi, qualsiasi avvocato, persino uno d'ufficio, può impugnare l'accusa basandosi sulla fragilità di testimonianze inverosimili e contraddittorie, e questo basterebbe a scagionare il presunto recluso Hildebrando Pérez Huaranca. Peccato che Hildebrando non sia più tra noi». *Ibid.*
- 20 Comisión de Derechos Humanos, associazione senza fini di lucro operante in Perù da oltre trent'anni (cfr. <http://www.comisedh.org.pe/comisedh.php>). [N.d.C.]

di lui è la deposizione di un unico testimone, deposizione, peraltro, scartata dai giudici. È incredibile che la CVR e il Governo abbiano accusato Hildebrando Pérez Huarancca di essere stato a capo del massacro di Lucanamarca sulla base della testimonianza resa da un uomo che neppure si trovava là quel giorno.

Parimenti inquietanti sono state le reazioni della comunità accademica e delle organizzazioni per i diritti umani in Perù a seguito della pubblicazione, nel giugno 2012, del mio libro *La verdad y la memoria. Controversias en la imagen de Hildebrando Pérez Huarancca*.²¹ Avevo pensato, forse ingenuamente, che sarebbe stato interessante fare chiarezza sul caso di Pérez Huarancca; invece, al contrario, la ricezione è stata ostile. Si trattava del quinto titolo che pubblico in Perù e ho sempre avuto la fortuna di riuscire a promuovere i miei libri. Poiché la tematica eccedeva l'ambito strettamente letterario, ho inviato esemplari e segnalazioni a un ampio ventaglio di associazioni per i diritti umani, alla stampa e a chi ritenevo potesse essere interessato. Il Difensore civico di Lima ha declinato il mio invito a un incontro, mentre la Casa de la Literatura Peruana ha cancellato la presentazione del libro per presunti problemi elettrici. È uscita soltanto un'intervista sulla testata *La Primera*,²² e la rivista *Ideele* ha pubblicato una parte dell'introduzione.²³ Nell'agosto del 2013 il giornale *La Razón* ha pubblicato un breve articolo a proposito del libro,²⁴ e ho ricevuto forti critiche da parte di Eduardo González, che, oltre a essere stato uno dei membri della CVR, fu anche uno dei curatori del *Rapporto Finale* – ora è direttore del Programma per la verità e la memoria presso l'International Center for Transitional Justice, un'organizzazione per i diritti umani con sede a New York. Il suo commento all'articolo fu il seguente:

Bueno, Mark, me imagino que te vas dando cuenta – al leer los comentarios y el uso que se hace de esta noticia – de que tu investigación sólo sirve para

21 M.R. Cox, *La verdad y la memoria: Controversias en la imagen de Hildebrando Pérez Huarancca*, Pasacalle, Lima 2012.

22 Id., *Verdades y mentiras sobre Hildebrando Pérez Huarancca*, in «La Primera»: http://www.diariolaprimeraperu.com/online/cultura/verdades-y-mentiras-sobre-hildebrando-perez-huarancca_118149.html (ultima consultazione: 18/02/2016).

23 Id., *Controversias sobre Hildebrando Pérez Huarancca en el Informe de la CVR*, in «Ideele», n. 22, 2012: <http://www.revistaideele.com/ideele/content/controversias-sobre-hildebrando-perez-huarancca-en-el-informe-de-la-cvr> (ultima consultazione: 18/02/2016).

24 *CVR impidió descubrir a autores de la matanza de Lucanamarca*, in «La Razón», 25/08/2013.

echarle leña a la hoguera con que la derecha más fascista del continente destruye el legado de la CVR. Felicitaciones.²⁵

Aniché preoccuparsi della verità, Eduardo González sembra essere più interessato a proteggere la reputazione di un rapporto contenente lacune che andrebbero colmate e corrette. È triste prendere atto di come individui dediti alla nobile causa dei diritti umani si ostinino a volgere lo sguardo dinanzi a simili gravi errori.

Come ho detto prima, la mia intenzione non è quella di negare l'affiliazione di Hildebrando Pérez Huarancca al PCP-SL,²⁶ bensì segnalare l'esistenza di seri problemi nel processo di redazione e nel contenuto del rapporto relativo al caso di Pérez Huarancca.

La CVR e il caso di Hildebrando Pérez Huarancca

Hildebrando Pérez Huarancca raggiunse una certa notorietà con la pubblicazione della raccolta di racconti *Los ilegítimos* (1980),²⁷ che ebbe una favorevole ricezione. La sua fama crebbe quando, nel gennaio del 1982, fu arrestato con l'accusa di appartenere al PCP-SL, e raggiunse l'apice quando, il 2 marzo del 1982, insieme ad altri prigionieri, riuscì a evadere dal carcere di Ayacucho. Oltre a questo, come già detto prima, fu accusato di aver capeggiato la strage avvenuta il 3 di aprile del 1983 nel distretto di Santiago de Lucanamarca, nella quale persero la vita sessantanove contadini. Oggi, Pérez Huarancca è conosciuto come scrittore nonché come responsabile del massacro di Lucanamarca. Si pensa sia morto nel 1984.

Le basi dell'accusa relativa alla sua partecipazione, in qualità di leader, al massacro di Lucanamarca proviene principalmente dalle ricerche e dai rapporti della Commissione per la Verità e la Riconciliazione, anche se Hildebrando Pérez Huarancca non fu mai sottoposto a giudizio né tantomeno dichiarato colpevole. Tuttavia, molte persone hanno accettato le conclusioni della CVR sul caso senza indagarne a fondo il contenuto e l'evoluzione. Soltanto una persona accusata di aver partecipato direttamente al massacro di Lucanamarca, Rómulo Misaico Evanan, fu sottoposto a giudizio e poi

25 «Bene, Mark, immagino che tu ti stia rendendo conto – leggendo i commenti e l'uso che viene fatto della notizia – che la tua ricerca serve soltanto a gettare benzina sul fuoco con cui la destra più fascista del continente distrugge l'eredità della CVR. Congratulazioni».

26 Partito Comunista del Perù – Sendero Luminoso. [N.d.T.]

27 H. Pérez Huarancca, *Los ilegítimos*, Narración, Lima 1980.

assolto nel cosiddetto “Megaproceso”. Come si vedrà, l’uomo che accusò Pérez Huaranca di aver preso direttamente parte alla carneficina è lo stesso che accusò Rómulo Misaico Evanan di appartenere al PCP-SL, e, in questo secondo caso, i giudici sentenziarono l’assoluta mancanza di prove a sostegno della sua testimonianza. Vedremo, inoltre, come la discutibile accusa di aver guidato la carneficina non solo risulta essere stata formulata sulla base della testimonianza di una sola persona, ma è stata articolata e accreditata grazie a un processo di sintesi e manipolazione delle dichiarazioni.

La più dettagliata relazione della CVR sul caso è intitolata *La masacre de Lucanamarca (Ayacucho, 1983)*:²⁸ in essa si espongono i fatti imputati a Hildebrando Pérez Huaranca nel *Rapporto Finale* della CVR e nel “Megaproceso”. Ripercorriamo insieme le tappe relative alla costruzione dell’accusa. Per prima cosa, si suggerisce che Hildebrando Pérez Huaranca fu a capo del massacro:

Según la información obtenida, este ataque de Sendero Luminoso estuvo liderado por Hildebrando Pérez Huaranca, natural de Espite, formado en las aulas de la Universidad San Cristóbal de Huamanga, ex profesor del Colegio los Andes en Huancasancos y uno de los primeros líderes senderistas en la zona.²⁹

In particolare, l’accusa mossa dalla CVR contro Pérez Huaranca si fonda quasi esclusivamente su due colloqui con Teófanos Allcahuamán Vílchez, il quale non era presente a Lucanamarca il giorno della tragedia. Durante il primo incontro, il testimone parla di come aveva conosciuto Hildebrando Pérez Huaranca nel 1982; durante il secondo, racconta ciò che gli era stato riferito da altri. A proposito del primo incontro, la CVR scrive:

Con relación al responsable de ejecutar esta decisión de Sendero Luminoso, los testimonios obtenidos sindicán directamente a la persona de Hildebrando Pérez Huaranca como líder del ataque del 3 de abril de 1983. En ese sentido, la Comisión de la Verdad y Reconciliación recogió el testimonio de Teófanos Allcahuamán Vílchez, quien afirmó que en octubre de 1982 *lo conoció personalmente*, en circunstancias en que los senderistas se encontraban en Lucanamarca y preguntó por el nombre del líder del grupo subversivo a *Rómulo Misaico Evanan miembro de Sendero Luminoso* cuyo paradero se desconoce

28 CVR, *La masacre de Lucanamarca (Ayacucho, 1983)*, Lima 2003.

29 *Ivi*, p. 7. «Stando alle informazioni ottenute, questo attacco di Sendero Luminoso fu capeggiato da Hildebrando Pérez Huaranca, originario di Espite, diplomato all’Università di San Cristóbal de Huamanga, ex professore del Colegio de los Andes a Huancasancos e tra i primi leader senderisti della zona».

actualmente, quien le refirió que se trataba de Hildebrando Pérez Huarancca. El testigo describió al líder senderista de la siguiente manera: '[...] Estaba uniformado de militar, llevaba dos pistolas, blanquiñoso, mestizo, de ojos vivos, pelo lacio, de 1.70 m de estatura aproximada, nariz aguileña, voz resonante como de mando militar, agarrado, no era gordo, era un profesor'.³⁰

Come possiamo notare, le "testimonianze raccolte" che collocano Hildebrando Pérez Huarancca a Lucanamarca il 3 aprile sono i due colloqui con Teófanés Allcahuamán Vílchez. Quest'ultimo chiese informazioni circa un soggetto che Rómulo Misaico Evanan identificò come Hildebrando Pérez Huarancca. La CVR descrive questo scambio di parole come se Teófanés Allcahuamán Vílchez conoscesse personalmente Pérez Huarancca, e accusa inoltre Rómulo Misaico Evanan di essere "membro di Sendero Luminoso", sebbene poi nel "Megaproceso" egli sia stato assolto dall'imputazione di aver preso parte al massacro. Inoltre, la descrizione fisica si riferisce alla persona che dice di aver conosciuto nell'ottobre del 1982, non il giorno della strage.

Veniamo ora al caso del "Megaproceso" – nel quale Rómulo Misaico Evanan fu assolto – e successivamente alle accuse contenute nel rapporto dettagliato della CVR. Gli avvocati della difesa di Rómulo Misaico Evanan criticarono la CVR per aver raccolto testimonianze senza garantire la presenza di un interprete quechua, «lo que ha tergiversado dichas versiones»,³¹ sostenendo la mancanza di prove relative tanto all'affiliazione del loro cliente a Sendero Luminoso come alla sua partecipazione alla strage. Al contrario, sottolinearono che non solo non prese parte al

30 «In merito alle responsabilità dell'esecuzione di questa decisione di Sendero Luminoso, le testimonianze raccolte indicano direttamente la persona di Hildebrando Pérez Huarancca come leader dell'attacco del 3 aprile del 1983. In questo senso, la Commissione per la Verità e la Riconciliazione ha raccolto la testimonianza di Teófanés Allcahuamán Vílchez, il quale ha affermato che nell'ottobre 1982 aveva conosciuto personalmente Pérez Huarancca, nel corso di un ritrovo dei senderisti a Lucanamarca, e aveva chiesto il nome di questo leader sovversivo a Rómulo Misaico Evanan, membro di Sendero Luminoso e il cui domicilio è attualmente ignoto, il quale riferì che si trattava Hildebrando Pérez Huarancca. Il testimone ha descritto il comandante senderista nel modo seguente: '[...] Portava l'uniforme militare e aveva due pistole, era pallido, meticcio, con occhi vivaci, capelli lisci, alto circa un metro e settanta, robusto, non grasso, con naso aquilino e voce tonante, da comandante militare. Era un professore'.» *Ivi*, pp. 16-7 (corsivo mio). Teófanés Allcahuamán Vílchez

31 «Fatto, questo, che ha pregiudicato le suddette versioni». Corte Suprema de Justicia (Segunda Sala Penal Transitoria), *Caso: Abimael Guzmán Reinoso y otros*, R. N. N° 5385-2006, Lima, 26/11/2007, p. 228.

massacro ma, di fatto, ne fu vittima, poiché perse i suoi familiari e fu costretto a vivere in clandestinità. Secondo altre prove e testimonianze, invece, dopo il massacro egli restò nella comunità: appare, infatti, nelle foto della rivista *Caretas* che mostrano l'arrivo del generale Clemente Noel, e in altre, scattate dopo la strage e durante i funerali.³² Il “Megaproseso” giunse alla conclusione che quella mossa da Teófanés Allcchahamán Vílchez era l'unica accusa dell'affiliazione sovversiva di Rómulo Misaico Evanan e che non sussisteva prova alcuna del suo coinvolgimento nei fatti di sangue. Per tali ragioni, le prove furono considerate insufficienti e l'imputato fu assolto:

Ante la única sindicación del testigo Teófanés Allcchahamán Vílchez en cuanto a que el procesado fuera militante de Sendero Luminoso, no existiendo otro medio de prueba o indicio relacionado con su participación en los hechos que se le imputan, nos encontramos frente a una insuficiencia probatoria, pues con solo ese elemento de cargo no se logra desvirtuar la presunción de inocencia que constitucionalmente le asiste al procesado Rómulo Misaico Evanan, por lo que es del caso absolverlo de la acusación fiscal.³³

Pertanto, come si può notare, nel “Megaproseso” la deposizione di Teófanés Allcchahamán Vílchez è considerata insufficiente a dichiarare Rómulo Misaico Evanan colpevole.

Nelle sentenze di appello del procedimento, l'unico testimone a deporre contro di lui è ancora Teófanés Allcchahamán Vílchez:

La Sala Superior considera que con relación al encausado Misaico Evanan, sólo existe la sindicación directa de Teófanés Allcchahamán Vílchez en relación a su pertenencia a la agrupación Sendero Luminoso, más (*sic*) no a su participación en los homicidios perpetrados.³⁴

32 *Ivi*, pp. 228-30.

33 «Considerando che quella del testimone Teófanés Allcchahamán Vilchéz è l'unica testimonianza che deponga a favore dell'affiliazione dell'imputato a Sendero Luminoso, in assenza di altre prove o indizi riguardanti la sua partecipazione ai fatti per i quali è processato, ci troviamo dinanzi a un'insufficienza probatoria, giacché con questo solo capo d'accusa non è possibile forviare la presunzione d'innocenza che costituzionalmente spetta all'imputato Rómulo Misaico Evanan, il quale è dunque prosciolto dalle accuse». *Ivi*, p. 231.

34 «La Sala Superiore considera che, in merito all'imputato Misaico Evanan, sussiste la implicazione diretta di Teófanés Allcchahamán Vílchez soltanto relativamente alla sua appartenenza alla formazione Sendero Luminoso, ma (*sic*) non alla sua partecipazione agli omicidi perpetrati». *Ivi*, p. 131.

Il documento menziona successivamente altri due testimoni che sono a conoscenza dell'appartenenza di Rómulo Misaico Evanan a Sendero Luminoso solo per sentito dire: «Se advierte que sólo saben por referencias de la presunta vinculación del sentenciado Misaico Evanan con la organización terrorista PCP-SL». ³⁵ La conclusione della Sala Suprema è dunque l'assoluzione per mancanza di prove:

La Sala Suprema considera que no existen pruebas suficientes que enerven la presunción de inocencia del encausado Misaico Evanan. El dicho incriminatorio de un testigo debe corroborarse con otros elementos indiciarios para crear convicción de responsabilidad. En el presente caso, el dicho de un poblador sobre la pertenencia del encausado a la organización terrorista Sendero Luminoso, no aparece complementado con otros medios probatorios, por lo que la sentencia absolutoria se encuentra arreglada a ley. ³⁶

Si vedrà come, al pari del caso contro Rómulo Misaico Evanan, l'unica testimonianza contro Hildebrando Pérez Huarancca proviene dallo stesso individuo, Teófanés Allcahuamán Vílchez. Tornando all'accusa originale, che appare citata in *La masacre de Lucanamarca (Ayacucho, 1983)*, sono riscontrabili diversi errori:

Existen varios testimonios que sindican a Rómulo Misaico Evanan como uno de los militantes de Sendero Luminoso en Lucanamarca que trabajaba directamente con el líder local Olegario Curitomay y que incluso conocía personalmente al líder del Comité Zonal Cangallo-Fajardo Hildebrando Pérez Huarancca. Al igual que Gilber Curitomay, Rómulo Misaico Evanan huyó después del enfrentamiento con el Ejército en febrero de 1983 y la posterior persecución a los líderes locales en Lucanamarca. Al momento de los hechos, Misaico Evanan ya no tenía presencia pública entre los pobladores. ³⁷

35 «Si rende noto che [i testimoni] sono al corrente della presunta affiliazione dell'imputato Misaico Evanan all'organizzazione terroristica PCP-SL solo per interposta persona». *Ivi*, p. 133.

36 «La Sala Suprema ritiene che non sussistano prove sufficienti a impedire la presunzione d'innocenza dell'imputato Misaico Evanan. L'incriminazione di un testimone deve essere accompagnata da altri elementi indiziari al fine di pervenire a una convinzione di responsabilità. Nel caso in oggetto, le affermazioni di un abitante locale circa la presunta appartenenza dell'imputato all'organizzazione terrorista Sendero Luminoso non sembrano essere supportate da altri mezzi probatori. Segue, pertanto, sentenza di assoluzione conformemente alla legge». *Ibid.*

37 «*Esistono varie testimonianze che identificano Rómulo Misaico Evanan come uno dei militanti di Sendero Luminoso che, oltre a lavorare direttamente con il leader locale a Lucanamarca, Olegario Curitomay, conosceva personalmente il capo del Comitato di Zona Cangallo-Fajardo, Hildebrando Pérez Huarancca. Così*

Come segnalato in precedenza, si nota ancora una volta come nei testi della CVR una sola testimonianza si trasformi in plurale. Nel “Megaproceso” vi fu soltanto *un* testimone, Teófanés Allcahuamán Vilchez, il quale accusava Pérez Huaranca di essere un senderista. Quando la CVR scriveva “conosceva personalmente” si riferiva al fatto che il testimone, rispondendo al quesito circa l’identità di quell’uomo, aveva indicato Hildebrando Pérez Huaranca. La sentenza del “Megaproceso” dimostra chiaramente che Rómulo Misaico Evanan non fuggì. Poiché la CVR basa il suo caso contro Pérez Huaranca sulle dichiarazioni di Teófanés Allcahuamán Vilchez, la cui deposizione è stata scartata dal “Megaproceso” prima e in appello poi, l’accusa dovrebbe essere ragionevolmente messa in discussione e dovrebbe, altresì, apparire chiara la difficoltà di istruire un processo contro Hildebrando Pérez Huaranca per il caso di Lucanamarca.

Analizziamo ora i passaggi dei paragrafi originali prima citati, tratti da *La masacre de Lucanamarca (Ayacucho, 1983)* della CVR, e concentriamoci sulla loro trasformazione nel *Rapporto Finale* – e in particolare nel Tomo VII. Il testo cancellato con una riga indica le parole eliminate, mentre tra parentesi sono riportate le modifiche inserite dalla CVR.

Con relación al responsable de ejecutar esta decisión de Sendero Luminoso [del PCP-SL], los testimonios obtenidos sindican directamente a la persona de Hildebrando Pérez Huaranca como líder [responsable] del ataque del 3 de abril de 1983. En ese sentido, la Comisión de la Verdad y Reconciliación recogió el testimonio de Teófanés Allcahuamán Vilchez, quien afirmó que en octubre de 1982 lo conoció personalmente, en circunstancias en que los senderistas se encontraban en Lucanamarca y preguntó por el nombre del líder del grupo subversivo a Rómulo Misaico Evanan – miembro de Sendero Luminoso cuyo paradero se desconoce actualmente –, quien le refirió que se trataba de Hildebrando Pérez Huaranca. El testigo describió al líder senderista [Los testigos entrevistados por la CVR identifican con este nombre al líder senderista y lo describen] de la siguiente manera: ‘[...] Estaba uniformado de militar, llevaba dos pistolas, blanquiñoso, mestizo, de ojos vivos, pelo lacio, de 1.70 m de estatura aproximada, nariz aguileña, voz resonante como de mando militar, agarrado, no era gordo, era un profesor’.³⁸

come Gilber Curitomay, Rómulo Misaico Evanan *fuggì dopo gli scontri* con l’Esercito nel febbraio 1983 e dopo la persecuzione dei capi locali a Lucanamarca. Al momento dei fatti, Misaico Evanan *non era più presente tra gli abitanti locali*». *Ivi*, p. 49 (corsivo mio).

38 «In merito al responsabile dell’esecuzione di questa decisione di Sendero Luminoso [del PCP-SL], le testimonianze raccolte indicano direttamente la persona di Hildebrando Pérez Huaranca quale leader [responsabile] dell’attacco del 3 aprile del 1983. In questo senso, la Commissione per la Verità e la Riconciliazione ha

Sebbene molte delle modifiche siano trascurabili, è significativo che venga omesso il fatto che la descrizione del presunto Hildebrando Pérez Huaranca risale al 1982. Come nel caso precedente, "il testimone" si trasforma in "i testimoni". Potrebbe essere frutto di una cattiva redazione, tuttavia per molti lettori questi dati rappresenteranno la descrizione di Pérez Huaranca fatta il 3 aprile 1983. Il lettore, infatti, ignora che si tratti di una descrizione risalente all'anno precedente, che ci sia soltanto *un* testimone, e che questo testimone *non* si trovasse a Lucanamarca in quel tragico giorno.

Anche nella seconda testimonianza tratta da *La masacre de Lucanamarca (Ayacucho, 1983)* della CVR, e comparata con quanto riportato nel Tomo VII del *Rapporto Finale*, sono riscontrabili varie discrepanze.

Nella prima relazione leggiamo quanto segue:

Este mismo testigo manifestó ante COMISEDH, que el día de la masacre Hildebrando Pérez Huaranca fue reconocido a pesar de llevar pasamontañas: '[...] El que dirigía todo en general era Hildebrando Pérez Huaranca [...]. Es de Vilcanchos, es profesor que anda (*sic*) por aquí, la gente conoce, es alto, flaco, mestizo, estaba con pasamontañas y era medio narizoncito [...]'³⁹

Nel Tomo VII, invece, vengono riportate queste frasi:

Asimismo, estas mismas fuentes afirman que Hildebrando Pérez Huaranca fue la persona que organizó la masacre de Lucanamarca en las localidades de Totos y Espite, y que el día de la masacre fue reconocido a pesar de llevar pasamontañas: '[...] El que dirigía todo en general era Hildebrando Pérez Huaranca [...]'

raccolto la testimonianza di Teófanés Allcahuamán Vilchez, il quale ha affermato che nell'ottobre 1982 aveva conosciuto personalmente Pérez Huaranca, nel corso di un ritrovo dei senderisti a Lucanamarca, e aveva chiesto il nome di questo leader sovversivo a Rómulo Misaico Evanan, membro di Sendero Luminoso e il cui domicilio è attualmente ignoto, il quale riferì che si trattava Hildebrando Pérez Huaranca. Il testimone ha descritto il comandante senderista [I testimoni ascoltati dalla CVR indentificano con questo nome il leader senderista e lo descrivono] nel modo seguente: '[...] Portava l'uniforme militare e aveva due pistole, era pallido, meticcio, con occhi vivaci, capelli lisci, alto circa un metro e settanta, robusto, non grasso, con naso aquilino e voce tonante, da comandante militare. Era un professore'. CVR, *La masacre de Lucanamarca (Ayacucho, 1983)*, cit., pp. 16-7.

39 «Il medesimo testimone ha deposto davanti a COMISEDH che il giorno del massacro Hildebrando Pérez Huaranca fu riconosciuto nonostante il passamontagna: '[...] Colui che dirigeva il tutto era Hildebrando Pérez Huaranca [...]. È di Vilcanchos, è un professore che gira (*sic*) queste parti, la gente lo conosce: è alto, magro, meticcio, portava un passamontagna e aveva un naso abbastanza pronunciato [...]'». *Ivi*, p. 17.

rancca [...]. Es de Vilcanchos, es profesor que anda por aquí, la gente conoce, es alto, flaco, mestizo, estaba con pasamontañas'.⁴⁰

“Questo stesso testimone” (“Este mismo testigo”) diventa “queste stesse fonti” (“estas mismas fuentes”), trasformando di nuovo un singolare in plurale. Inoltre, al posto del passivo “fu riconosciuto” (“fue reconocido”) troviamo la forma attiva “affermano” (“afirman”). Allo stesso modo, viene eliminata la frase “aveva un naso abbastanza pronunciato” (“era medio narizoncito”), forse perché l’affermazione perde di logica se si tiene conto che il soggetto indossava un passamontagna. Inoltre, la descrizione fisica dei due paragrafi del Tomo VII è molto diversa. Si notano infatti molte differenze tra le due dichiarazioni: da “pallido, meticcio” (“blanquiñoso, mestizo”) a “meticcio” (“mestizo”), da “alto circa un metro e settanta” (“de 1.70 m de estatura aproximada”) a “alto” (“alto”), da “robusto, non grasso” (“agarrado, no [...] gordo”) a “magro” (“flaco”). Ma non sono queste le principali incongruenze: senza dubbio, l’errore più eclatante consiste nell’omettere che Teófanés Alcahuamán Vílchez non si trovava a Lucanamarca il giorno del massacro. Semplicemente, non c’era. Ancor peggio, infine, è che *La masacre de Lucanamarca (Ayacucho, 1983)* lasci supporre che il testimone fosse invece presente, nonostante la sua testimonianza venga inclusa nella relazione.

Nel colloquio riportato in questa relazione, infatti, egli afferma chiaramente di non esser stato presente, ma, ciò malgrado, l’intervistatore gli chiede di fornire informazioni al riguardo, per poi includere la dichiarazione nel dossier come se si trattasse di un testimone diretto. Teófanés Alcahuamán Vílchez afferma: «Yo regreso plenamente ya cuando está (*sic*) en marcha, en Cangallo ocurre la masacre de 3 de abril de 1983 (03-04-1983), al día siguiente llego cuando ya había ocurrido todo».⁴¹ L’intervistatore chiede: «¿Usted no ha estado el día de la masacre?»,⁴² e lui rispon-

40 «Inoltre, le stesse fonti affermano che Hildebrando Pérez Huaranca fu il responsabile dell’organizzazione dei massacri avvenuti nelle località di Totos ed Espite, riconosciuto il giorno stesso della tragedia nonostante il passamontagna: ‘[...] Colui che dirigeva il tutto era Hildebrando Pérez Huaranca [...]. È di Vilcanchos, è un professore che gira da queste parti, la gente lo conosce: è alto, magro, meticcio, e portava un passamontagna’. CVR, *Informe Final*, cit., Tomo VII, p. 38.

41 «Io ritornai definitivamente quando essa (*sic*) era già stata messa in moto, a Cangallo il massacro avviene il 3 aprile 1983. (03/03/1983) e io arrivo il giorno dopo, quando tutto è già successo». CVR, *La masacre de Lucanamarca (Ayacucho, 1983)*, cit., p. 118.

42 «Lei non c’era il giorno del massacro?». *Ibid.*

de: «No, no, no estuve».⁴³ Ma l'intervistatore continua: «Si bien usted no estuvo acá, tal vez nos puede confirmar algunos datos que la gente pudo haberle contado».⁴⁴ Usare le informazioni riportate da fonti non confermate e presentarle come dati apportati da un testimone diretto, senza alcuna verifica, è quanto meno indizio di mancanza di serietà. Riporto a continuazione il dialogo intercorso tra il testimone e il rappresentante della CVR, relativo alle informazioni suggerite dalle "stesse fonti":

P: ¿Lo que dirigía todo?

R: El que dirigía todo en general era Hildebrando Pérez Huaranca.

P: ¿De dónde era, Totos, Paras?

R: Es de Vilcanchos, pero es profesor que anda por aquí, la gente [le] conoce, es alto, flaco mestizo estaba con pasamontaña y era medio narizoncito.⁴⁵

Come si evince dall'evoluzione degli ultimi due paragrafi, molti lettori potrebbero essere indotti a credere che ci sia più di un testimone diretto di quel giorno, ma, malgrado le modifiche apportate dalla CVR, vi sono delle contraddizioni tra le due testimonianze relativamente all'aspetto fisico di Pérez Huaranca.

Torniamo al dossier *La masacre de Lucanamarca (Ayacucho, 1983)* per esaminare le altre testimonianze raccolte. Dopo aver citato le due testimonianze di Teófanés Allcahuamán Vílchez, si riportano le dichiarazioni di un altro personaggio, neppure lui presente quel giorno:

Del mismo modo, el testigo Demetrio Quincho Huancahuari manifestó ante COMISEDH que los comuneros *tienen conocimiento* que Hildebrando Pérez Huaranca fue la persona que *organizó* la masacre de Lucanamarca en las localidades de Totos y Espite, lugar este último donde residía habitualmente el líder senderista.⁴⁶

43 «No, no, non c'ero». *Ibid.*

44 «Forse, anche se non era presente, potrebbe confermare alcuni dati che la gente magari le avrà riferito». *Ivi*, p. 123.

45 «P: Quello che dirigeva tutto?; R: Colui che dirigeva il tutto era Hildebrando Pérez Huaranca; P: Di dove era? Totos, Paras?; R: È di Vilcanchos, ma è un professore che gira da queste parti, la gente lo conosce: è alto, magro, meticcio; indossava un passamontagna e aveva un naso abbastanza pronunciato». *Ivi*, p. 124.

46 «Parimenti, il testimone Demetrio Quincho Huancahuari ha affermato dinnanzi alla COMISEDH che gli abitanti della comunità *sono a conoscenza* che fu Hildebrando Pérez Huaranca la persona che *organizzò* il massacro di Lucanamarca nelle località di Totos ed Espite, luogo, quest'ultimo, dove il leader senderista risiedeva abitualmente». *Ivi*, p. 17 (corsivo mio).

Si noti l'uso di espressioni come “essere a conoscenza” (“tener conocimiento”) e “organizzare” (“organizar”), e l'omissione, ripetuta, della sua assenza da Lucanamarca quel giorno. Nella sua intervista, inclusa nello stesso documento, il secondo testimone afferma di essersi recato a Huanacasancos per chiedere aiuto.⁴⁷ Il successivo scambio di battute evidenzia come il testimone, che non era chiaramente presente a Lucanamarca, stia speculando sui fatti:

P: [¿]Los senderistas c[ó]mo han reaccionado[?]

R: Justamente por eso pues, viene la amenaza[,] o sea la venganza que se han organizado en Totos, en Espite, en Espite estaba el líder de Sendero [L]uminoso, Hildebrando Pérez Huarancca, Hildebrando *según dice* que se ha fugado del Perú al extranjero o se habrá venido.

P: ¿Él ha venido alguna vez?

R: Él *seguramente ha encabezado* la masacre.

P: ¿Más antes ha venido él?

R: Bueno[,] como yo no frecuentaba, yo pasaba esquivándome, yo no era partido del [S]endero, yo me quitaba el cuerpo.⁴⁸

Come è stato rilevato in varie occasioni, il testimone, in quanto non presente il giorno dei fatti, basa la sua dichiarazione sulle informazioni avute da terzi – “si dice” (“según dice”), “pare fosse lui a capo” (“seguramente ha encabezado”) – per ubicare Pérez Huarancca a Lucanamarca.

Grazie a queste testimonianze, la CVR giunge alla conclusione che Hildebrando Pérez Huarancca abbia effettivamente guidato il massacro di Lucanamarca; poi torna sulla testimonianza di Teófanés Allcchahuamán Vílchez:

Durante la visita a Lucanamarca realizada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación el 10 de marzo del 2003, el testigo Teófanés Allcchahuamán Vílchez *declaró haber estado en presencia del líder de la Fuerza Principal de Sendero Luminoso en la zona*, a quien identificó como Hildebrando Pérez Huarancca *por indicación de un vecino de Lucanamarca integrado a la organización subversiva*. Asimismo, el citado testigo reconoció al final de la entrevista

47 *Ivi*, p. 110.

48 «P: Come hanno reagito i *senderistas*? R: È proprio questa la causa della minaccia o, meglio, della vendetta organizzata a Totos ed Espite. A Espite c'era il leader di Sendero Luminoso, Hildebrando Pérez Huarancca. *Si dice* che ora Hildebrando sia fuggito all'estero, oppure che sia tornato in Perù. P: Lui è mai venuto? R: *Pare fosse lui a capo* del massacro. P: Ma prima è mai venuto? R: Beh, siccome io non frequentavo il giro, passavo senza immischiarmi, non facevo parte di Sendero e non ne sapevo nulla». *Ivi*, p. 106 (corsivo mio).

la fotografia de Hildebrando Pérez Huarancca que le fuera mostrada, la que indicó corresponde[r] a la misma persona que conoció en Lucanamarca como líder de Sendero Luminoso.⁴⁹

Come si può notare, si ripete ancora una volta che è Rómulo Misaico Evanan, "un compaesano" ("un vicino"), colui che, secondo il testimone, nell'ottobre 1982 riferisce che il leader senderista era Hildebrando Pérez Huarancca. Il testimone accusa Rómulo Misaico Evanan di far parte di Sendero, nonostante, come già abbiamo sottolineato, nel "Megaproseso" e nel successivo appello la deposizione sia stata scartata e l'accusato assolto. Il testimone afferma di aver conosciuto Pérez Huarancca, ma in nessun momento dice di essere stato presente il giorno del massacro. Con ciò non vogliamo negare l'affiliazione di Hildebrando Pérez Huarancca al PCP-SL, bensì sottolineare che il dossier si fonda sulla sua *presunta* partecipazione al massacro.

Il successivo paragrafo del rapporto, in assenza di qualsiasi tipo di prova a sostegno delle accuse, contiene molti altri errori:

La Dirección Nacional Contra el Terrorismo de la Policía Nacional del Perú (DINCOTE) tiene registrado a Hildebrando Pérez Huarancca como uno de los líderes de Sendero Luminoso. Los datos refieren que Pérez Huarancca era profesor de Lengua y Literatura en la Universidad San Cristóbal de Huamanga hasta 1982, año en que fue detenido por delito de terrorismo. *El 3 de marzo de 1982* fugó del CRAS de Huamanga y a partir de entonces se desempeñó como el responsable de Sendero Luminoso en el Comité Zonal Cangallo Víctor Fajardo *hasta el año 1987*. A partir de ese año se le conocería con *el seudónimo* de "Carlos". La última información que posee la DINCOTE es que *a partir de 1992 Pérez Huarancca estaría trabajando en la ciudad de París (Francia)* con Maximiliano Durán Araujo la organización de propaganda de Sendero Luminoso llamada "Sol Perú".⁵⁰

49 «Durante la visita a Lucanamarca realizada dalla Commissione per la Verità e la Riconciliazione il 10 marzo 2003, il testimone Teófanés Allcahuamán Vilchez ha dichiarato di *essere stato personalmente sul luogo insieme al capo della Forza Principale di Sendero Luminoso*, da lui identificato come Hildebrando Pérez Huarancca *su indicazione di un compaesano di Lucanamarca facente parte dell'organizzazione sovversiva*. Inoltre, alla fine dell'interrogatorio il sopraccitato testimone, ha riconosciuto la fotografia di Hildebrando Pérez Huarancca che gli è stata mostrata, affermando che si trattava della stessa persona da lui conosciuta a Lucanamarca come leader di Sendero Luminoso». *Ivi*, p. 45 (corsivo mio).

50 «Hildebrando Pérez Huarancca è schedato negli archivi della Direzione Nazionale Contro il Terrorismo della Polizia Nazionale del Perú (DINCOTE) come uno dei capi di Sendero Luminoso. Stando ai dati raccolti, Pérez Huarancca è professore di Lingua e Letteratura presso l'Università di San Cristóbal de Huamanga

La data alla quale la CVR normalmente associa l'attacco al CRAS è il 2 marzo 1982, non il 3. Secondo varie fonti, Hildebrando Pérez Huaranca sarebbe morto nel 1984. È estremamente difficile rintracciare persone appartenenti sia alle Forze Armate sia a Sendero Luminoso attraverso pseudonimi, poiché, specialmente nel secondo caso, l'organizzazione stessa si fondava su una conoscenza limitata dei membri. È possibile che l'ipotesi secondo cui a partire dal 1992 Pérez Huaranca si trovi in Francia provenga dall'*Executive Intelligence Report*,⁵¹ una rivista nordamericana di scarsa credibilità di proprietà di Lyndon LaRouche.⁵² A meno che non emergano informazioni ben più fondate che documentino la permanenza di Pérez Huaranca alla guida del comitato locale di Sendero Luminoso sino al 1987 e il suo successivo trasferimento in Francia, queste affermazioni restano pure ipotesi che, francamente, non fanno che screditare il rapporto stesso.

Il testo cita, inoltre, ulteriori speculazioni apparse in quotidiani e riviste:

De acuerdo con la información periodística disponible, Hildebrando Pérez Huaranca es natural del distrito de Espite, provincia de Víctor Fajardo (Aya-cucho) y se formó como profesor y escritor en la Universidad San Cristóbal de Huamanga. Ha sido sindicado como *jefe de la columna senderista que realizó el atentado en Chuschi* el 17 de mayo de 1980, fue apresado y luego fugó del CRAS de Huamanga en 1982 junto a Edith Lagos. Asimismo, se le señala

fino al 1982, anno in cui è arrestato con l'accusa di terrorismo. Il 3 marzo 1982 fuge dal CRAS [Centro de Reclusión y Adaptación Social (Centro di Reclusione e Rieducazione Sociale)] di Huamanga e da quel momento diviene responsabile del Comitato di Zona Cangallo Victor Fajardo di Sendero Luminoso *fino al 1987*. A partire da allora è conosciuto con *lo pseudonimo* di "Carlos". Secondo le ultime informazioni in possesso della DINCOTE, *dal 1992 Pérez Huaranca starebbe lavorando nella città di Parigi (Francia)* con Maximiliano Durán Araujo per l'organizzazione propagandistica di Sendero Luminoso denominata "Sol Perù". *Ivi*, pp. 45-6 (corsivo mio).

51 Cfr. *RIM: Narco-terrorist merchants of death*, «Executive Intelligence Review», 17/11/1995: http://www.larouche.com/other/1995/2246_rim_profile.html, e *Shining Path: Core of the RIM project*, «Executive Intelligence Review», 17/11/1995: http://www.larouche.com/other/1995/2246_sendero.html (ultima consultazione: 18/02/2016)

52 Lyndon Hermyle LaRouche Junior (Rochester, 8 settembre 1922), politico e attivista statunitense, più volte candidato alla presidenza degli Stati Uniti e a capo di varie organizzazioni politiche e pubblicazioni negli USA e in altri Paesi. Personalità discussa e contraddittoria, LaRouche è stato più volte definito dai suoi detrattori come "estremista", "cospirazionista" ed "eccentrico". Nel 1988 l'amministrazione Bush lo ha condannato, assieme ad altri collaboratori, a quindici anni di reclusione per cospirazione, frode postale e fiscale. [N.d.C.]

come *líder de la masacre de Lucanamarca. Algunas publicaciones afirman que Hildebrando Pérez Huaranca fue visto en Madrid en 1986.*⁵³

Ancora una volta, ribadiamo, l'accusa relativa alla sua partecipazione nell'incendio delle urne a Chuschui non trova riscontro in nessuna fonte, ignorando, per di più, la sua permanenza in Cina sino all'ottobre 1980. La fonte della sua presunta partecipazione come responsabile del massacro di Lucanamarca è il settimanale *Domingo* del quotidiano *La República*,⁵⁴ uscito l'11 agosto 2002. Quanto alle "pubblicazioni" ("publicaciones") menzionate, secondo la nota al piede esse si ridurrebbero invece alla rivista *Sí*.⁵⁵ E di nuovo preoccupa, nei testi della CVR, la frequenza con cui il singolare diventa plurale. Secondo la cronologia degli ultimi due paragrafi citati, Pérez Huaranca si sarebbe recato a Madrid nel 1986, per poi tornare in Perù nel 1987 e divenire responsabile del Comitato di Zona di Cangallo Victor Fajardo. Successivamente sarebbe andato a Parigi, dove si dice tuttora risieda. Il tutto, ovviamente, sarebbe accaduto dopo la sua morte, avvenuta nel 1984.

Conclusioni

Hildebrando Pérez Huaranca è una figura che suscita molte polemiche. Come scrittore riuscì a pubblicare solamente una raccolta di racconti, i quali, tuttavia, appaiono almeno in otto antologie. Abbondano le versioni e le voci sulla sua vita. Alcuni dicono che si allontanò da quello che sarebbe diventato Sendero Luminoso negli anni Settanta, e che il suo soggiorno in Cina tra il febbraio 1978 e l'ottobre 1980 sarebbe una chiara prova di questa presa di distanze. Secondo altri, fu torturato e imprigionato, e riuscì a fuggire quando Sendero Luminoso, temendo per la propria sopravvivenza, attaccò il carcere di Ayacucho. Una volta evaso, tuttavia, non sarebbe ar-

53 «Secondo le informazioni giornalistiche disponibile, Hildebrando Pérez Huaranca è originario del distretto di Espite, nella provincia di Victor Fajardo (Ayacucho) e si è formato come professore e scrittore presso l'Università San Cristóbal de Huamanga. Identificato come *capo della formazione senderista che realizzò l'attentato a Chuschi* il 17 maggio 1980, è arrestato e incarcerato nel CRAS di Huamanga nel 1982, da quale fugge insieme a Edith Lagos. È inoltre indicato come *responsabile del massacro di Lucanamarca. Alcune pubblicazioni affermano che Hildebrando Pérez Huaranca è stato avvistato a Madrid nel 1986*». CVR, *La masacre de Lucanamarca (Ayacucho, 1983)*, cit., p. 46 (corsivo mio).

54 Quotidiano nazionale peruviano pubblicato a partire dal 1981. [N.d.C.]

55 Periodico pubblicato nella capitale peruviana a partire dal 1987. [N.d.C.]

rivato a occupare una posizione di rilievo all'interno dell'organizzazione. Altri ancora credono che Pérez Huaranca non solo abbia sempre aderito a Sendero Luminoso, ma che fu uno dei suoi leader principali, nonché il responsabile del massacro di Lucanamarca. Senza alcun dubbio, nei primi anni della guerra c'era molta confusione a proposito dell'identità di Sendero Luminoso e dei suoi capi. Hildebrando Pérez Huaranca venne infatti confuso con il poeta Hildebrando Pérez Grande, e anche i militari lo confusero con un altro membro di Sendero Luminoso. Huaranca giunse addirittura a ispirare la creazione di un personaggio letterario, protagonista di un racconto e di un romanzo. Le versioni e le voci sulla sua biografia sono così tante che ognuno può pensare a lui nei modi più diversi, considerandolo vuoi un mostro, vuoi una vittima innocente.

Se per la cultura popolare la precisione e la veridicità non sono poi così importanti, per entità del sistema giuridico quali la Commissione per la Verità e la Riconciliazione e il Difensore civico, così come per le organizzazioni di difesa dei diritti umani e per l'ambito accademico, l'imparzialità e la ricerca della verità devono essere il principale obiettivo da prefiggersi. L'unica "prova" adottata sino a oggi nelle accuse mosse a Hildebrando Pérez Huaranca per le sue responsabilità nel massacro di Lucanamarca è la testimonianza di una sola persona, che, peraltro, non fu neppure presente il giorno del massacro, e la cui deposizione venne scartata nel cosiddetto "Megaproseso". A quanto pare, non vi è alcun desiderio di realizzare nuove indagini sul caso al fine di determinare se esistano o meno prove dell'effettiva presenza del testimone sul luogo del massacro. Se si accusa un individuo di un crimine di questa portata bisogna avere delle prove. La memoria e la riconciliazione hanno bisogno della verità. Ci saranno verità, memoria e riconciliazione per Hildebrando Pérez Huaranca?

Bibliografia

- Abimael Guzmán Reinoso y otros*, expediente acumulado N° 560-03, director del debate: Pablo Talavera Elguera, 13/10/2006.
- CASTRO D., cit. in Faverón Patriau G., *El destino de Pérez Huarancca*: <http://puenteareo1.blogspot.com/2006/06/el-destino-de-prez-huarancca.html> (ultima consultazione: 18/02/2016).
- CORTE SUPREMA DE JUSTICIA (SEGUNDA SALA PENAL TRANSITORIA), *Caso: Abimael Guzmán Reinoso y otros*, R.N. N° 5385-2006, Lima, 26/11/2007.
- , R.N. W 5385-2006, Lima, 14/12/2007.
- COX, M.R., *Controversias sobre Hildebrando Pérez Huarancca en el Informe de la CVR*, in «Ideele», n. 22, 2012: <http://www.revistaideele.com/ideele/content/controversias-sobre-hildebrando-perez-huarancca-en-el-informe-de-la-cvr> (ultima consultazione: 18/02/2016).
- , *La verdad y la memoria. Controversias en la imagen de Hildebrando Pérez Huarancca*, Pasacalle, Lima 2012.
- , *Verdades y mentiras sobre Hildebrando Pérez Huarancca*, in «La Primera»: http://www.diariolaprimera Peru.com/online/cultura/verdades-y-mentiras-sobre-hildebrando-perez-huarancca_118149.html (ultima consultazione: 18/02/2016).
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (CVR), *Audiencias Públicas en Ayacucho*: http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/casos_ayacucho.php (ultima consultazione: 18/02/2016).
- , *Informe final*: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php> (ultima consultazione: 18/02/2016).
- , *La masacre de Lucanamarca (Ayacucho, 1983)*, Lima 2003.
- CVR impidió descubrir a autores de la matanza de Lucanamarca*, in «La Razón», 25/08/2013.
- LERNER FEBRES S., *Inauguración de las Audiencias Públicas. Palabras del Presidente de la CVR*: <http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/inaugura.php> (ultima consultazione: 18/02/2016).
- PÉREZ HUARANCCA H., *Los ilegítimos*, Narración, Lima 1980.
- ROSENBERG F.J., *Derechos humanos, comisiones de la verdad, y nuevas ficciones globales*, in «Revista de crítica literaria latinoamericana», Lima-Hannover 2009, pp. 91-114.
- RIM: Narco-terrorist merchants of death*, in «Executive Intelligence Review», 17/11/1995, http://www.larouchepub.com/other/1995/2246_rim_profile.html (ultima consultazione: 18/02/2016).
- Shining Path: Core of the RIM project*, in «Executive Intelligence Review», 17/11/1995, http://www.larouchepub.com/other/1995/2246_sendero.html (ultima consultazione: 18/02/2016).





ILARIA MAGNANI*

I SITI DELLA MEMORIA AI TEMPI DI INTERNET. UNA PROPOSTA ARGENTINA¹

Tanta forza evocativa hanno i luoghi! Non è dunque senza motivo che da essi fu derivata l'arte della memoria.

(Cicerone, *De finibus bonorum et malorum*, V, 1-2)

Comunque stiano le cose, la memoria sembra abbisognare di sforzo e fatica; l'oblio, al contrario, semplicemente avviene.

(Andreas Huyssen, *Modernism after Posmodernism*)

«Lei crede che sia meglio venderla e dividersi i soldi, crede che a nessuno faccia bene tanta vicinanza al passato. Che il passato non smetta mai

* Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

1 È intuitivo che i tempi dell'editoria e quelli di Internet sono diversi: la prima mantiene la sua pacata riflessività dove il secondo si caratterizza per volatilità e mutevolezza. Ciò significa che il tempo trascorso tra la stesura del presente testo e la sua pubblicazione può motivare una distanza con le pagine web che il lettore potrebbe trovarsi a consultare. Questo saggio si accosta a istituzioni ed associazioni destinate a recuperare e diffondere la memoria degli anni della dittatura e si sofferma sull'architettura del sito web e sulle loro finalità così come si presentavano nei primi anni della decade del 10. Intende fotografare la situazione costituitasi a seguito del fiorire delle politiche della memoria volute ed attuate dalle presidenze Kirchner –di Néstor, prima, e di Cristina Fernández, successivamente– vale a dire la tappa in cui più alacramente questi temi sono stati trattati e sviluppati dopo lunghi anni di silenzio. L'articolo guarda insomma all'acme di un fenomeno storico di grande pregnanza con la coscienza, venuta dalla storia successiva, di essere di fronte al punto di inflessione, un cambiamento che l'elezione di Mauricio Macri alla presidenza, alla fine del 2015 rende subito palese. Quella presentata è quindi una fotografia di un passato prossimo che si cerca di rendere nella sua vivacità emozionale, ideologica e pedagogica e nella sua problematicità, includendo i timori, presenti in alcuni intellettuali, che lo sforzo della memoria si trasformasse in vuota retorica e frusto gesto cerimoniale.



di far male, ma che possiamo aiutarlo a trovare un luogo diverso».² Così lo scrittore cileno Alejandro Zambra sintetizza la situazione con cui si confrontano due sorelle che, all'indomani della morte dei genitori – militanti contro la dittatura – devono decidere il destino della casa di famiglia. La considerazione travalica il valore dell'eredità materiale per spingersi nel dominio del legato simbolico e della trasmissione della memoria, una questione che, a una generazione dalla stagione dei governi golpisti degli anni Settanta, trova riscontro nella narrativa del Cono Sud, dove si moltiplicano i testi – narrativi oltre che saggistici – che ricostruiscono la tappa dittatoriale esplorando gli antefatti politici o la prassi repressiva, e che in alcuni casi non disdegnano di leggerli attraverso il rapporto padre/figlio, come nel romanzo di Zambra.³

L'interrogativo sui modi per narrare la violenza repressiva prende le mosse dalla ben nota posizione di Theodor Adorno che, all'indomani della Seconda guerra mondiale, affermava l'impossibilità di raccontare l'orrore della Shoah. A essa fa seguito la scelta di abbandonare la forma mimetica in favore di una chiave metaforico-concettuale. Accanto al dibattito sui modi della rappresentazione pesa l'imperativa questione della trasmissione della memoria e della necessità di travalicare le generazioni e, proprio perché i più recenti esempi di narrazione degli anni del terrorismo di Stato hanno optato per una lettura generazionale, risulta particolarmente eloquente il loro insorgere.

La citazione di Zambra tematizza un altro nodo centrale nella trasmissione della memoria: il rapporto che essa instaura con lo spazio. È, appunto, in virtù del riconosciuto legame tra spazio e memoria che vorrei soffermare l'attenzione sul sorgere di luoghi commemorativi nell'ambito delle politiche per la memoria esplorandone l'iter fondativo e le teorizzazioni che li sorreggono, senza scordare gli spazi virtuali di questi luoghi, quali sono i siti e le pagine web attraverso cui essi hanno allargato l'ambito di comunicazione.

I casi della memoria

Negli ultimi decenni il dibattito sulla memoria ha acquisito una sorprendente vitalità. Alcuni hanno voluto scorgerne le cause in un passaggio ge-

2 A. Zambra, *Modi di tornare a casa*, Milano, Mondadori 2013, p. 106.

3 Oltre alla già citata opera di Zambra, tra i molti romanzi che tematizzano la repressione dittatoriale facendo variamente ricorso al rapporto generazionale si possono ricordare P. Prom, *Lo spirito dei miei genitori si innalza nella pioggia* (2013), E. Cozarinsky, *Ultimo incontro a Dresda* (2012) e G. Speranza, *En el aire* (2010).

nerazionale epocale rispetto al più drammatico evento del XX secolo, la Shoah, che, con la progressiva scomparsa dei suoi attori, ne consegnava la memoria alle sole testimonianze postume sancendo il transito dal ricordo personale alla memoria culturale.⁴ Altri vi vedono l'ansiosa risposta al debilitarsi della tradizione nella modernità⁵ e la paura della perdita del passato, una preoccupazione che ben si esplicita, con ulteriori sfumature, nelle parole di Paolo Rossi: «L'attuale quasi spasmodico interesse per la memoria e per l'oblio è legato al terrore che abbiamo per l'amnesia, alle sempre nuove difficoltà che si frappongono ai nostri tentativi di connettere insieme, in un qualche accettabile modo, il passato, il presente e il futuro».⁶ Altri ancora vincolano la crescente attenzione per la memoria e i luoghi deputati alla sua conservazione, come i musei, al timore dell'oblio indotto dalla rapida obsolescenza della tecnologia contemporanea e alla caducità dei dati immagazzinati mediante tali sistemi.⁷ Non bisogna però scordare che il rapporto dell'uomo con la conservazione del proprio passato attraversa la storia dell'umanità percorrendo cammini che oggi ci appaiono sorprendenti e inaspettati. Già Aristotele, infatti, si era espresso sull'argomento riconducendo la memoria alla stessa parte dell'anima cui appartiene l'immaginazione e considerandola «una collezione o raccolta di immagini con l'aggiunta di un riferimento al tempo».⁸ Vi ritorna Hobbes, secondo cui «il ricordare si distingue dall'immaginare e dal fantasticare solo perché presuppone il trascorrere del tempo».⁹ I concetti di fantasia e immaginazione cui si fa riferimento devono però essere specificati e circoscritti. Essi sono richiamati dai filosofi nella loro più elevata accezione di espressione del pensiero intelligente: sempre Aristotele, infatti, sottolineava come l'atto di ricordare preveda una volontà e uno sforzo deliberato, rappresenti cioè una specie di ricerca. Per questo il greco attribuisce la capacità di costruire la memoria solo agli uomini, che pure condividono con gli animali la possibilità di ricordare.¹⁰

4 Cfr. J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997.

5 Cfr. A. Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2001, pp. 58-9. Huyssen si riferisce ad alcuni filosofi neoconservatori tedeschi quali Hermann Lübbe e Odo Marquard.

6 P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 24.

7 A. Huyssen, *op. cit.*, p. 31.

8 P. Rossi, *op. cit.*, p. 13.

9 *Ivi*, p. 50.

10 Cfr. *ivi*, p. 13.

La volontarietà sottesa allo sforzo di ricostruire il passato così come la prossimità di questa facoltà con l'immaginazione introducono l'altra nota questione: il rapporto tra memoria e storia. Paolo Rossi così raffronta «la storia, che è interpretazione e presa di distanza critica dal passato, alla memoria che implica sempre la partecipazione emotiva a esso, che è vaga, frammentaria, incompleta, sempre in qualche misura *tendenziosa*. La memoria fa rientrare i dati entro schemi concettuali, *riconfigura sempre il passato sulla base delle esigenze del presente*».¹¹ Tale affermazione riassume esemplarmente i termini del dibattito mettendo in luce la progettualità e la parzialità insite nella memoria che, a differenza della storia, non rivendica una propria scientificità e oggettività – spesso discusse anche nella narrazione storica – ma si propone come sforzo intellettuale ed emotivo guidato da un progetto e influenzabile dai propositi e dalle necessità del momento in cui l'attività di rimemorazione si attua. La citazione precedente rimanda indirettamente all'altro classico binomio memoria/oblio e al complesso rapporto che vincola i due elementi. Contrariamente al comune uso che li vede come antonimi, memoria e oblio non sono opposti né il secondo costituisce la negazione della prima, ma ne rappresenta l'altra faccia, l'indispensabile condizione per cui la memoria possa esistere. È noto infatti che sarebbe impossibile un ricordo totale e indifferenziato del passato e che alla base della memoria e a garanzia della sua efficienza c'è sempre un processo di selezione. D'altro canto, occorre considerare che il rapporto memoria/oblio non dà vita a una condizione di presenza o di assenza, ma a una vasta gamma di possibilità dal ricordo parziale, alla sua manipolazione o risignificazione. Soprattutto se guardiamo al fenomeno nella sua portata collettiva, di memoria culturale, appare illuminante la gradazione proposta da Paul Ricoeur che contempla, tra gli altri, gli stadi di “memoria manipolata” e “memoria imposta”, la prima connessa alla narrazione, sempre parziale e selettiva, la seconda vincolata al dovere della memoria in rapporto all'anelito di giustizia e, parallelamente, la condizione di “oblio imposto”, ravvisabile nelle scelte istituzionali, dalla *damnatio memoriae* ai casi di amnistia, corollario di una pacificazione sociale reputata necessaria e non raggiungibile altrimenti.¹²

Nel caso argentino, la questione della memoria si è imposta prepotentemente all'indomani della transizione democratica, all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, quando il Paese era stretto tra l'esigenza di garantire il ricordo-denuncia del terrorismo militare sottoponendo a giudizio quanti avevano vio-

11 *Ivi*, p. 23 (enfasi mia).

12 P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003, pp. 99 e segg., 630 e segg.

lato i diritti umani e la necessità di pacificare la società civile, ma soprattutto di sottrarre la fragile democrazia a nuove minacce. Sono del 1986 e del 1987, durante il governo di Raúl Alfonsín, le Leggi del Punto Finale (n. 23.492) e dell'Obbedienza Dovuta (n. 23.521), che sancivano l'impunità dei reati commessi dai membri delle Forze Armate fino al 10 dicembre 1983, giorno della fine della dittatura, in particolare per i gradi inferiori a colonnello perché vincolati dall'obbligo di obbedienza agli ordini superiori. Seguono, nel 1989-90, i decreti d'indulto voluti dall'allora presidente Carlos Saúl Menem. Tali norme, definite dai loro detrattori "leggi di impunità", vengono annullate nel 2003 (legge 25.779) e nell'anno successivo riprendono i processi per i reati non ancora caduti in prescrizione.¹³ Questo contrastato cammino giudiziario dimostra come le istituzioni indirizzino i percorsi della memoria collettiva, sopendola o vivificandola, o la plasmino con le più varie finalità, talvolta anche encomiabili. È quanto illustra Andreas Huyssen nell'analizzare l'evolversi dell'immagine dei *desaparecidos* negli anni della transizione democratica, quando «[l]a figura purificada de la víctima inocente apolítica fue ganando fuerza [mientras] [p]olíticas e historia fueron con frecuencia reducidas al lenguaje de la familia y de las emociones».¹⁴ Tale processo ha consentito di costituire un'entità simbolica intorno a cui si potesse coagulare il consenso nazionale della nuova Argentina democratica *in fieri*. L'artefatta purezza dei *desaparecidos* ne faceva delle figure disincarnate, decontestualizzate dal panorama politico pre-dittatoriale, ma li trasformava in materia agglutinante del futuro nazionale, quale polo positivo da poter confrontare in una manichea ma funzionale contrapposizione al polo negativo, rappresentato dal passato militare.

Le forme della memoria: musei, monumenti e memoriali

Se è palese che l'azione della memoria avviene in assenza del suo oggetto, nel caso dei governi militari sudamericani e nello specifico di quello

13 Sui processi ai militari precedenti l'indulto cfr. J. Malamud Goti, *Terror y justicia en la Argentina*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 2000, mentre sul terrorismo di Stato e i centri di detenzione cfr. P. Calveiro, *Poder y desaparición*, Colihue, Buenos Aires 1998.

14 «[L]a figura purificata della vittima innocente e apolitica ha acquisito progressivamente forza [mentre] la politica e la storia furono spesso ridotte al linguaggio della famiglia e delle emozioni». A. Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad*, Gedisa, Buenos Aires 2010, p. 149. In questo come nei successivi casi, le traduzioni dei brani citati da testi per i quali non sono disponibili edizioni italiane sono a mia cura.

argentino l'assenza diventa nevralgica: essa non è una metafora attraverso cui riflettere sui meccanismi della memoria, ma il frutto del terrorismo di Stato che ha cancellato dalla vita civile e familiare 30.000 persone, di cui non sono stati rintracciati nemmeno i resti. L'enormità di tale assenza ha indotto il moltiplicarsi in tutta la nazione di luoghi deputati a conservare memoria del recente passato, che in maggioranza si collocano in quelli che furono i centri di detenzione clandestina (CCDTyE – Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio) o comunque in spazi connessi con la pratica della *desaparición*.

Tale collocazione coniuga da un lato la necessità di preservare i CCDTyE come testimonianza del passato (e monito contro l'acquiescente e timoroso silenzio di un'intera società) e, dall'altro, quella di contrastare la privazione, imposta dalla pratica della *desaparición*, di ogni supporto della memoria come la ritualizzazione del lutto e la sepoltura della vittima.¹⁵ In questa funzione lo spazio di tortura e sopraffazione subisce un processo di sacralizzazione che, mentre commemora il sacrificio di quanti vi sono transitati, diventa il tempio da cui rigenerare la nuova nazione. Infatti, la Legge 961 della Città Autonoma di Buenos Aires che sancisce la creazione dell'Istituto Spazio per la Memoria (IEM – Instituto Espacio para la Memoria), inteso come «instrumento de reflexión, para que hechos de esta naturaleza no vuelvan a repetirse»,¹⁶ recita:

La importancia fundamental de recordar deriva de su poder de definir nuestra conducta e identidad. Vinculada con un pasado que se activa y reconstruye, la memoria tiene efectos actuales y determina una relación con el futuro. Repensar la historia, reconstruir memorias silenciadas y ocultadas pero que siguen teniendo múltiples efectos en la política y en la sociedad es contribuir a pensar otros futuros, a imaginar y a construir una sociedad donde nunca más haya desapariciones y tortura. Esto no implica fijar pasados terribles, implica no olvidar y recordar los principios sobre los cuales es posible fundar una sociedad.¹⁷

15 A. García Castro, *La muerte lenta de los desaparecidos en Chile*, Cuarto Propio, Santiago 2011, pp. 55-6.

16 «Strumento di riflessione, perché fatti di questa natura non si ripetano». M.R. Martínez, S.N. Bossio, C. Piñeiro, *Patrimonio. Centros clandestinos de Detención, tortura y Exterminio y Sitios de Memoria*, in «Cuadernos de la Memoria», n. 4, Instituto Espacio para la Memoria, Buenos Aires 2008, p. 18.

17 «L'importanza fondamentale di ricordare deriva dalla capacità di definire la nostra condotta e la nostra identità. Connessa a un passato che si attiva o ricostruisce, la memoria incide sul presente e determina il rapporto con il futuro. Ripensare la storia, ricostruire memorie tacitate, occultate, ma che conservano molteplici ricadute sulla politica e sulla società, significa contribuire a pensare altri futuri, a

Nasce certo da questa visione la volontà di includere i CCDTyE nel patrimonio immateriale della nazione per ovviare alla mancanza di una specifica categoria dove comprendere il patrimonio della memoria.

D'altro canto, se è notorio che la localizzazione della memoria collettiva all'interno di uno spazio deputato ne rappresenta un'efficace salvaguardia,¹⁸ nel caso dei CCDTyE tale effetto è moltiplicato dal profondo valore simbolico della collocazione prescelta. A differenza di quanto è avvenuto nel XIX secolo, quando i nascenti Stati-nazione erigevano fantasiosi e artistici monumenti intorno a cui forgiare una tradizione comune, capace di consolidare una – allora solo auspicata – identità e unità nazionale,¹⁹ l'Argentina contemporanea ha infatti preferito trasformare in memoriale gli spazi repressivi defunzionalizzati, capaci cioè di assumere nuove valenze di uso e di significato. Eric Hobsbawm segnala che un oggetto può assumere un uso rituale solo nel momento in cui esso è svincolato dalla sua precedente funzione pratica,²⁰ concetto recuperato e ampliato da Aleida Assmann secondo cui «come gli oggetti d'uso che, ormai separati dalla loro funzione e dal loro spazio vitale originario, diventano pezzi da museo, anche le forme e gli stili di vita, le azioni e le esperienze subiscono una metamorfosi analoga quando vengono estrapolate dalla concreta attualità e tradotte in ricordi».²¹

Il riuso dei CCDTyE sembra inoltre recuperare un'altra tradizionale funzione assoluta nella conservazione della memoria dallo spazio, non in quanto luogo simbolico in cui celebrare un evento fondativo, ma quale necessario supporto allo sviluppo di una *ars memorativa*, ovvero di quella tecnica di tradizione classica che si valeva dell'ubicazione di eventi o concetti in spazi predefiniti per facilitarne la memorizzazione. Le visite guidate negli edifici che furono luoghi di detenzione all'interno della ESMA,²² ad esem-

immaginare e a costruire una società dove non ci siano mai più *desaparecidos* e tortura. Ciò non implica la fissazione di un passato terribile, significa invece non dimenticare e ricordare i principi sui quali è possibile fondare una società». *Ibid.*

- 18 U. Fabietti, V. Matera, *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Meltemi, Roma 2000, p. 37.
- 19 E.J. Hobsbawm, *Tradizione e genesi dell'identità di massa in Europa. 1870-1914*, in E.J. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1978, pp. 253-95.
- 20 E.J. Hobsbawm, "Introduzione. Come si inventa una tradizione", in E.J. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *op. cit.*, p. 6.
- 21 A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 377.
- 22 L'uso "improprio" fatto della Escuela Superior de Mecánica de la Armada da parte delle gerarchie militari durante la dittatura induce il Governo della Città Autonoma di Buenos Aires a ratificare, nel 2000, una legge che destina gli edifici

pio, offrono un bagaglio di spiegazioni che eccede la semplice descrizione del luogo visitato e dell'uso cui era stato adibito per addentrarsi invece nell'analisi degli eventi storici e nella riflessione sulla contemporaneità. In questo modo si opera un esercizio di mnemotecnica politica che consente di approfondire la conoscenza della prassi dittatoriale e della sua ideologia (compresi i suoi addentellati con il presente) e di fissare tali concetti attuando le pratiche di *ars memorativa* non in uno spazio fittizio elaborato *ad hoc* ma nei luoghi che sono stati teatro degli eventi che si intendono conoscere e salvaguardare.²³ La condizione residuale propria dei luoghi della memoria, il loro essere cioè un frammento di un contesto scomparso comporta, per continuare a esistere e avere valore, la necessità di un racconto che supplisca al *milieu* perduto:²⁴ per questo nelle visite alla ex ESMA è centrale l'opera dell'accompagnatore che – pur con estrema delicatezza e sobrietà e in forme sceve da ogni crudezza o patetismo – ricostruisce la funzione repressiva cui era adibito. Proprio il ruolo determinante assolto dalla guida non solo nel fornire dati ma soprattutto nel far rivivere un contesto attraverso la sua narrazione dimostra la rilevanza dell'affermazione di Ricoeur secondo cui «l'ideologizzazione della memoria è resa possibile dalle risorse di variazione, offerte dal lavoro di configurazione narrativa».²⁵ Inoltre, se ritorniamo al concetto già menzionato per cui si ricorda in assenza e ne ampliamo la portata a una impostazione operativa, si può avventurare l'ipotesi per cui la nudità in cui sono lasciati gli interni degli edifici della ex ESMA faciliti l'attivazione della memoria stimolata, appunto, dalla narrazione.

L'uso memoriale dei CCDTyE si può ancora riconnettere al recente mutamento nello studio della realtà che ha portato allo «slittamento dalla testimonianza umana agli oggetti come prove materiali»²⁶ nel convincimento che essi possano essere altrettanto eloquenti e più affidabili: «La differenza tra testimonianza e prova, e quindi tra persone e oggetti, è che le perso-

all'installazione di un Museo della memoria. Il 24 marzo 2004 – trentasettesimo anniversario del colpo di Stato militare – l'allora presidente Néstor Kirchner ordina ai militari di abbandonare il complesso e lo restituisce alla città. Il 30 settembre 2007 ha luogo il definitivo sgombero da parte delle forze armate e il 20 novembre dello stesso anno si crea l'Ente Intergiuristizionale “Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos” responsabile del complesso, in cui sono rappresentati i governi della città e della nazione e i diversi organismi per i diritti umani.

23 Sulle forme e i virtuosi della mnemotecnica cfr. P. Rossi, *op. cit.*, in particolare il cap. “Che cosa abbiamo dimenticato sulla memoria?”, pp. 35-58.

24 A. Assmann, *op. cit.*, p. 343.

25 P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 122.

26 E. Weizman, *Il minore dei mali possibili*, Nottetempo, Roma 2013, p. 195.

ne possono ricordare male o alterare le loro testimonianze [...], mentre la verità delle prove materiali sembra persistere fossilizzata nell'oggetto, pronta a essere scoperta dalla scienza». ²⁷ La tensione verso la materialità metterebbe fine a quella che è stata chiamata «l'era del testimone» ²⁸ per fissare l'attenzione sui teatri di eventi traumatici quali altrettante “scene del crimine” e attuare il parallelo sviluppo delle scienze forensi. ²⁹ Questa tendenza accomuna le pratiche di polizia a quelle adoperate negli scenari bellici e ha subito negli ultimi anni una crescente spettacolarizzazione in molteplici serie investigative televisive che le ha rese familiari anche ai non addetti ai lavori. La scelta di riusare i CCDTyE, pur defunzionalizzati, e di destinarli a scopo memoriale ed educativo conserva la materialità degli spazi e li espone alla “analisi” dei visitatori: li mette a disposizione per un'osservazione che faciliti la comprensione di una pagina di storia recente ma che si presta anche a uno “studio sul campo” che, con ogni probabilità, permette di attenuare la focalizzazione sulle vicende individuali per spostarla sull'azione collettiva.

Se l'Argentina a cavallo tra Ottocento e Novecento aveva visto nel museo e nelle esposizioni universali uno strumento di autorappresentazione nei confronti di un mondo che poco sapeva della nuova nazione, ³⁰ quella contemporanea trova nei luoghi della memoria una diversa forma museale che ripropone inalterato lo sforzo di legittimazione e costruzione identitaria. Infatti il museo costituisce lo spazio in cui uno Stato può mettere in scena la propria rappresentazione di sé ³¹ ed è quindi un luogo

27 *Ivi*, p. 196.

28 Tale definizione si deve alla critica letteraria Shoshana Felman (S. Felman, D. Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, London 1991) e alla psicanalista Annette Wieviorka (A. Wieviorka, *L'era del testimone*, Raffaello Cortina, Milano 1999), secondo cui tale era si sarebbe inaugurata con il processo Eichmann. Nello specifico della testimonianza in ambito argentino cfr. B. Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires 2005.

29 In Argentina l'azione degli antropologi forensi è stata determinante per identificare dei resti dei *desaparecidos* e difendere i diritti umani: grazie a loro «le fosse comuni si sono trasformate da luoghi di commemorazione a risorse epistemiche, a partire dalle quali è stato possibile ricostruire i dettagli precisi dei crimini di guerra così da utilizzarli in ambito processuale» (E. Weyzman, *op. cit.*, p. 203).

30 Cfr. I. Podgorny, M.M. Lopes, *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890*, Limusa, México 2008.

31 «Vi sono poi dei luoghi che fungono letteralmente da luoghi di costruzione della memoria, nel senso che al loro interno un potere politico può decidere di produrre una rappresentazione pubblica dell'identità» (U. Fabietti, V. Matera, *op. cit.*, p. 37).

privilegiato dell'azione politica, tratto, questo, che si mantiene anche nel presente – pur avendo perso il carattere elitario che ha contraddistinto l'istituzione museale nel passato – per acquisire una pressante valenza economica e una inconsueta apertura verso l'esterno delle mura che lo accolgono, anche solo in senso puramente fisico con affissioni e illustrazioni di progetti e attività.³²

Il vincolo tra museo, memoria e potere è oggi esacerbato dopo che, intorno agli anni Settanta-Ottanta del Novecento, la tendenza alla museizzazione si è estesa ai campi più inattesi della vita contemporanea,³³ lasciando i tradizionali ambiti della cultura alta per estendersi a settori prima inesplorati, recuperando finalità commemorative e acquisendo forme quasi ludiche. Tale ridefinizione del museo si accompagna negli stessi anni a una conseguente modifica del significato di “monumento” e “memoriale”. Essi vedono indebolirsi le tradizionali categorie che li differenziavano in favore di un confine fluido che tende ad assimilarli.³⁴

Gli anni Ottanta e Novanta coincidono con la cristallizzazione della fortuna del monumento commemorativo e delle politiche in suo sostegno. Le cause sono indicate nei forti sommovimenti globali: la caduta del Muro di Berlino, la recrudescenza dei discorsi sull'Olocausto indotti dal cinquantesimo e sessantesimo anniversario della Seconda guerra mondiale, la fine dei regimi dittatoriali in America Latina e dell'apartheid in Sudafrica, i genocidi nei Balcani e in Ruanda. L'ipertrofia della memoria si accompagna all'incapacità di fissare «los límites entre el pasado que evocan y el presente en el que se vive»³⁵ e a una scarsa fiducia nel futuro, da cui scaturisce un «coro de voces escépticas que pone en duda la eficacia de la memoria pública»³⁶ e s'interroga sulla tendenza a erigere monumenti alla memoria. I siti della memoria sorti in Argentina sono figli di questa temperie e si inseriscono nel dibattito emerso negli stessi anni per opera di artisti appartenenti alla generazione successiva all'Olocausto che si interrogavano sulle forme per rappresentare tale evento. Essi negavano la valenza commemorativa dei monumenti quali «lugares de recogimiento, inmortales como los materiales que los constituyen, símbolos políticos perdurables que hablan

32 A. Huyssen, *En busca del futuro perdido*, cit., p. 53-4.

33 *Ivi*, p. 43.

34 *Ivi*, p. 151.

35 «I limiti tra il passato evocato e il presente in cui si vive». A. Huyssen, *Modernismo...*, cit., p. 214.

36 «Coro di voci scettiche che mette in dubbio l'efficacia della memoria pubblica». *Ibid.*

del pasado de modo maniqueo»³⁷ ed evidenziavano come «desde esta perspectiva, el espacio público acoge al monumento pasivamente, y [...] éste se transforma en un ornamento más de aquél, disolviéndose su potencial simbólico». ³⁸ Proponevano invece una forma espressiva definita “antimonumento” o “contromonumento”,³⁹ un artefatto artistico portatore di senso e non di una monumentalità carica di una visione univoca.⁴⁰ Si inserisce in questa riflessione l’ampio dibattito che ha accompagnato l’apertura del Parco della Memoria o la destinazione da dare alla ESMA, l’insieme di edifici in cui era stato attivo il più importante CCDTyE del Paese e diventato oggi lo Spazio per la Memoria, la Promozione e la Difesa dei Diritti Umani (Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos).

La memoria e i suoi monumenti

Come osserva Aleida Assmann, l’America moderna ha preferito disfarsi dei «luoghi generazionali»⁴¹ – quelli cioè il cui significato «nasce con il legame consolidato nel tempo di una famiglia o di un gruppo a un certo luogo, nel quale si sviluppa una strettissima relazione tra l’uomo e l’ambiente geografico»⁴² – o li ha letti come un disvalore e una fonte di arretratezza. Li ha sostituiti però con luoghi celebrativi, categoria cui non sono estranei gli spazi destinati alla memoria. I 360 CCDTyE sparsi in tutto il Paese⁴³

37 «Luoghi di raccoglimento, immortali come i materiali che li costituiscono, simboli politici duraturi che parlano del passato in modo manicheo». M.J. Melendo, *Reflexiones sobre lo efímero y lo antimonumental en el arte público actual*, in «Afuera. Estudios de crítica cultural», a. IV, n. 7, nov. 2009: <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=PraxisUrbana&page=07.praxisurbana.melendo.htm&idautor=168#t2> (ultima consultazione: ottobre 2013).

38 «In questa prospettiva, lo spazio pubblico accoglie il monumento passivamente, ed [...] esso si trasforma in un ornamento tra i tanti, disperdendo il suo potenziale simbolico». *Ibid.*

39 Termine coniato da James Young; cfr. in proposito il suo *At Memory's Edge. Alter-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven-London 2000.

40 Cfr. in proposito F. Gallo, *Appunti sull'immemorabile. Tra crisi del monumento e memory boom*, in G. Di Giacomo (a cura di), *Volti della memoria*, Mimesis, Milano 2012.

41 A. Assmann, *op. cit.*, pp. 335-6.

42 *Ivi*, p. 343.

43 È possibile consultare una mappa virtuale dei CCDTyE nel sito <http://www.memoriaabierta.org.ar/mapasimprimibles.php> (ultima consultazione: ottobre 2013).

sono oggi, appunto, luoghi della memoria⁴⁴ ed è quindi impossibile darne conto singolarmente. Per le loro peculiarità, invece, ritengo che un discorso a parte meritino lo Spazio per la Memoria, la Promozione e la Difesa dei Diritti Umani e il Parco della memoria di Buenos Aires.

Il primo è probabilmente il centro più vasto e complesso: sorge negli spazi che furono della ESMA e articola un'attività educativo-museale in quello che era propriamente il CCDTyE – il più grande e noto del Paese – con la presenza di molteplici centri culturali, gestiti da diverse associazioni per i diritti umani, insediati negli edifici dell'esteso complesso che nel 2007 i militati hanno dovuto restituire alla città.⁴⁵

A differenza della maggioranza dei centri per la memoria, invece, il Parco non occupa un precedente CCDTyE, ma la sua collocazione in riva al Rio della Plata è ugualmente simbolica, perché nell'immenso fiume sono scomparsi moltissimi *desaparecidos*, gettati vivi dagli aerei che operavano i cosiddetti “voli della morte”.

Il progetto del Parco della Memoria – Monumento alle Vittime del Terrorismo di Stato (questo il suo nome completo) è opera dello Studio Baudizzone-Lestard-Varas e degli architetti Claudio Ferrari e Daniel Becker: fu presentato alla fine del 1997 da dieci organismi per i Diritti Umani alla Città Autonoma di Buenos Aires (che lo accolse con la legge 46 del 21 luglio 1998) e il 7 novembre 2007 fu inaugurato il Parco. Il Consiglio di Gestione, come succede anche nei centri per la memoria, mostra nella diversità dei suoi componenti la varietà di attori sociali convocati dal problema della trasmissione della memoria: è infatti formato da un rappresentante dei dicasteri Diritti Umani, Cultura, Educazione, Spazio pubblico e ambiente del Governo della Città Autonoma di Buenos Aires, da un rappresentante dell'Università di Buenos Aires e di ognuno dei dieci organismi per i diritti umani che lo avevano proposto. Si estende su 14 ettari e ospita il Monumento alle Vittime del Terrorismo di Stato, un insieme di sculture e la sala PAyS (Presentes Ahora y Siempre – Presenti Ora e Sempre), centro di raccolta di dati e spazio per attività artistiche e culturali. Il Monumento si snoda zigzagando come una ferita aperta che lacera la vasta estensione del parco – e del Paese – con quattro steli rivestite di porfido dove sono incisi i

44 A dispetto della polisemicità dell'espressione, con “luoghi della memoria” intendo qui riferirmi ai soli spazi istituzionali e con “centri della memoria” a quei punti di aggregazione culturale sorti dove è stato attivo un CCDTyE.

45 Per un'analisi dello spazio museale della ESMA cfr. I. Magnani, *Il museo: riconoscimento del rimosso*, in E. Perassi, L. Scarabelli (a cura di), *Itinerari di cultura ispano-americana*, UTET, Torino 2011, pp. 227-38.

nomi delle vittime del terrorismo,⁴⁶ mentre nella sala PAYS funziona l'area N6mina, che si occupa di elaborare e aggiornare una banca dati sulla vita e le circostanze di *desaparici6n*/uccisione di quanti sono ricordati nel Monumento, e ancora di digitalizzare documenti come foto, disegni, lettere, allo scopo di attuare «políticas p6blicas en pos de la construcci6n de la memoria colectiva sobre el terrorismo de Estado»⁴⁷ affinchi6 le esperienze individuali delle vittime possano essere elaborate in chiave sociale. Il progetto del Parco investe sulle potenzialit6 sociali oltre che estetiche dell'arte nella convinzione che «el arte como pr6ctica social se suma a la tarea (siempre insuficiente) de reconstruir las memorias, de restablecer desde la esfera de lo simb6lico la trama cultural rasgada por la 6ltima dictadura militar».⁴⁸ Per affrontare questa prova l'arte contemporanea ha dovuto abbandonare «[las] categorías propias de la est6tica tradicional [para privilegiar] un pensamiento reflexivo sobre el virtuosismo t6cnico como valor en sÍ mismo».⁴⁹ Il dramma dell'assenza rappresentato dai *desaparecidos* debilita infatti il regime rappresentativo e annulla la mimesi, che appare priva di significato a tale scopo. L'esistenza dei sopravvissuti e la memoria degli scomparsi non pu6 che essere interstiziale e trova la sua migliore espressione nelle forme astratte o nella spoglia elencazione dei nomi.⁵⁰

Il progetto prevede la costruzione di diciotto opere (dodici selezionate dalla giuria del concorso internazionale svoltosi nel 1999 e sei di artisti

46 La scelta antimonumentale di un memoriale che riunisce i nomi di caduti/vittime annovera ormai diversi esempi, come il Memoriale per i veterani del Vietnam di Washington progettato da Maya Lin (1982), il Memoriale della Shoah di Berlino progettato da Peter Eisenmann e Buro Happold (2005), il Memoriale Nazionale all'11 Settembre di New York progettato da Michael Arad e Peter Walker (2011) e, in Argentina, il Monumento ai caduti delle Malvine di Buenos Aires realizzato da Andr6s Mor6n (2005).

47 «Politiche pubbliche finalizzate alla costruzione della memoria collettiva sul terrorismo di Stato». N. Hochbaum, F. Battiti (a cura di), *Un proyecto para no olvidar*, in id. (a cura di), *Monumento a las vÍctimas del terrorismo de Estado – Parque de la Memoria* (Catalogo), Parque de la Memoria, Monumento a las vÍctimas del terrorismo de Estado, Buenos Aires 2010, p. 21.

48 «L'arte come pratica sociale si somma al dovere (sempre insufficiente) di ricostruire la memoria, di ricucire la trama culturale lacerata dall'ultima dittatura militare a partire dalla sfera simbolica». F. Battiti, *El arte ante las paradojas de la representaci6n*, in N. Hochbaum, F. Battiti (a cura di), *op. cit.*, p. 71.

49 «Le categorie dell'estetica tradizionale [per privilegiare] un atteggiamento di riflessione sul virtuosismo tecnico come valore in s6». *Ibid.*

50 Cfr. J.L. D6otte, *Le jardin de la Villa Grimaldi à Santiago du Chili*, in «Æ Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esth6tique», v. 6, nov. 2001: http://www.uqtr.ca/AE/Vol_6/Manon/deotte.html (ultima consultazione: ottobre 2013).

invitati a partecipare dalla Commissione pro Monumento).⁵¹ Alcune già punteggiano l'area⁵² mentre di altre è possibile vedere i bozzetti.⁵³ Le sculture articolano la dimensione sociale e collettiva della memoria con quella privata e intima, rintracciabile, ad esempio, nelle opere di Aizenberg, Guagnini e Fontes, che prendono spunto da elementi personali e familiari: nel primo caso l'artista allude ai tre figli sequestrati della compagna; nel secondo parte dall'immagine del padre scomparso, segmentata e orientata in modo da risignificarla come simbolo collettivo; nel terzo la scultrice ricostruisce la figura di un adolescente *desaparecido* suo coetaneo.⁵⁴

Pur nella tensione di impegno storico-sociale che lo caratterizza, il Parco non perde la vocazione a essere luogo di svago: è meta di passeggiate e picnic, in una dimensione del presente che vivifica il passato facendone un elemento della quotidianità e distaccandolo da ogni retorica monumentalista. Infine, accanto alla missione artistica, il Parco svolge una vivace attività culturale organizzando mostre, incontri, dibattiti, spettacoli e gestendo la biblioteca e la banca dati, assieme all'impegno educativo che si esplica con visite guidate e con la produzione di materiali didattici pensati a questo scopo.

I centri per la memoria, dal canto loro, non si propongono come musei – con la parziale eccezione della ESMA –, ma danno vita a un palinsesto in cui i precedenti CCDTyE sono stati soppiantati da altrettanti centri culturali dove accanto ad archivi e banche dati funziona una biblioteca e in cui si organizzano attività culturali di vario genere, dalle mostre agli spettacoli, dai dibattiti ai convegni, e che fungono eminentemente da punti d'incontro e di scambio. Proprio come altri memoriali, essi sono spazi di documentazione, riflessione

51 Sono gli argentini Roberto Aizenberg, Juan Carlos Distéfano, Norberto Gómez e Leo Vinci, la polacca Magdalena Abakanowicz e la statunitense Jenny Holzer. Per una esegesi delle opere cfr. il Catalogo del Parco della Memoria o il suo sito.

52 Sono: *Victoria* di William Tucker, *Monumento al escape* di Dennis Oppenheim, *Sin Título* di Roberto Aizenberg, *Carteles de la memoria* del Grupo de arte callejero, *30.000* di Nicolás Guagnini, *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* di Claudia Fontes, *Pensar es un hecho revolucionario* di Marie Orensanz, *Torres de la memoria* di Norberto Gómez.

53 Sono: *Huaca* di Germán Botero, *Por gracia recibida* di Juan Carlos Distéfano, *Sin título* di Jenny Holzer, *Presencia* di Leo Vinci, *Figuras caminando* di Magdalena Abakanowicz, *La casa de la historia* di Marjetica Pötrc, *Olimpo* di Nuno Ramos, *Memoria espacial* di Per Kirkeby, *Pietá de Argentina* di Rini Hurkmans.

54 La tensione alla dimensione intima e a quella politica nel monumento commemorativo è studiata da Huyssen confrontando il memoriale della Shoah di Berlino e quello dell'11 settembre di New York (A. Huyssen, *Modernismo...*, cit., pp. 213-24)

e produzione culturale e, recuperando l'affermazione di Huyssen a proposito dell'Eisenmann Berlin Memorial per cui l'importanza risiede proprio nel Centro di documentazione storica sull'Olocausto che lo accompagna,⁵⁵ si può asserire che il valore della conservazione materiale dei CCTyE è moltiplicato e fecondato dall'attività culturale di cui sono contenitore e stimolo. Ognuno dei centri si potrebbe definire un *forum*, con un evocativo termine che, mentre richiama il significato latino di "piazza", cioè di "spazio pubblico d'incontro, scambio e confronto", allude anche alle discipline forensi che tanto incidono nella ricostruzione degli eventi passati, ma soprattutto rimanda a quella piazza virtuale, allargata e globale che è il web, un complemento fondamentale delle politiche della memoria attuate in questi centri.

Molti sono i siti web dedicati alla memoria, quasi sempre legati a entità istituzionali. Essi sono fondamentali perché danno visibilità globale al progetto di cui sono emanazione ben al di là della sua portata materiale. Benché inestimabili come mezzi di diffusione e divulgazione, presentano i limiti già ampiamente riscontrati negli strumenti elettronici in relazione alla ricerca e alla conservazione della documentazione,⁵⁶ quali la «fragilità tecnologica che si affianca all'intrinseca volatilità che rende particolarmente incerto l'accesso a essi nel corso del tempo»⁵⁷ e l'esistenza effimera delle pagine, in costante ma non sempre evidente trasformazione.

Il primo tra i siti esaminanti – solo un piccolo esempio dei tanti rintracciabili – si riferisce allo Spazio per la Memoria, la Promozione la Difesa dei Diritti Umani (http://www.espaciomemoria.ar/index_megacausa.php?cabezal=megacausa&barra=megacausa) dove – con il patrocinio della Segreteria dei Diritti Umani, Ministero della Giustizia e Diritti Umani, Presidenza della Nazione – sono attive molteplici entità come: il Centro Culturale Haroldo Conti (<http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/>), l'Archivio Nazionale della Memoria (<http://www.derhuman.jus.gov.ar/anm/index.html>), lo Spazio Culturale Nostri Figli⁵⁸ (<http://nuestroshijos.org.ar>). Oltre a questo primo e poliedrico sito si è voluto porre attenzione a quelli relativi a Memoria Aperta (<http://www.memoriaabierta.org.ar>), al Parco della Me-

55 *Ibid.*, p. 222.

56 R. Minuti, *Internet e il mestiere di storico. Riflessioni sulle incertezze di una mutazione*, in «Cromohs», a. VI, 2001: http://www.cromohs.unifi.it/6_2001/rminuti.html (ultima consultazione: ottobre 2013).

57 S. Vitali, *Passato digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 143.

58 A dispetto del nome, che può apparire ingannevole, non fa riferimento a H.I.J.O.S. - Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (<http://www.hijos-capital.org.ar>) ma è lo spazio delle Madres de Plaza de Mayo presso la ex ESMA.

moria (<http://www.parquedelamemoria.org.ar>) e alla Commissione per la Memoria di La Plata (<http://www.comisionporlamemoria.org/index.php>).

Pur nella loro diversità, i siti hanno in comune la grande ricchezza di proposte e una vocazione culturale che si esplica promuovendo, illustrando o includendo mostre, spettacoli di vario genere, proiezioni, concorsi e convegni (nel caso dei convegni organizzati presso il Centro Culturale Haroldo Conti gli atti sono consultabili in linea: <http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/publicaciones.html>), nella convinzione che la cultura e l'arte in particolare rappresentino uno strumento privilegiato per ripensare il terrorismo di Stato e più in generale le politiche repressive. Perseguono anche una finalità storico-documentale, che si manifesta nella raccolta e conservazione di documenti in archivi, banche dati e biblioteche (parzialmente in linea), e una educativa, che ispira l'organizzazione di visite guidate, incontri, conferenze e corsi di formazione per docenti, sempre orientati al problema della trasmissione della memoria e alla riflessione sul passato. Davvero apprezzabili sono, ad esempio, i materiali didattici esplicativi, propedeutici alla visita e di successiva riflessione disponibili nel sito del Parco della Memoria (http://www.parquedelamemoria.org.ar/materiales_educativos.php) e pensati per le scolaresche appartenenti a diversi livelli di formazione. La vastità, l'ampiezza e la complessità dei siti danno la misura della ricchezza che racchiudono, ma la loro estensione ipertestuale può renderne non del tutto agevole la frequentazione. Questo aspetto – pur come effetto collaterale e non voluto – rischia di convocare il timore evocato da Todorov⁵⁹ per il quale l'abbondanza d'informazione può costituire una forma di censura, opposta nei metodi ma analoga nei risultati.

I luoghi materiali, come quelli virtuali, intendono spingersi al di là della mera conservazione della memoria, pur reputata fondamentale, vogliono ripensare il passato dall'oggi e usarlo per interpretare la contemporaneità. Recita il documento fondativo dell'IEM:

Afirmamos que toda construcción de la memoria colectiva es un acto político, un proceso de creación y recreación permanente del pasado en función de los interrogantes y desafíos que plantea el presente. Sobre esta base, en tanto espacio de permanente debate público, el Instituto impedirá el riesgo de memorias totalizadoras y discursos únicos que pretendan “liberar” a la sociedad de la obligación de recordar.⁶⁰

59 T. Todorov, *Les abus de la mémoire*, Arléa, Paris 2004.

60 «Affermiamo che qualsiasi costruzione della memoria collettiva è un atto politico, un processo di creazione e ricreazione permanente del passato in funzione degli interrogativi e delle sfide poste dal presente. Su questa base, in quanto spazio di

Dalla riflessione sulle politiche e la produzione artistica della memoria sorgono le lucide considerazioni contemporanee come il richiamo che gli addetti ai lavori rivolgono a quanti dirigono i centri della memoria perché si interrogino sull'attività svolta a partire dalla consapevolezza che «las exposiciones son instancias narrativas cuyo anclaje institucional nunca es neutral»⁶¹ ma che, costituendo una struttura di potere, hanno bisogno di un dibattito sulla loro gestione contemporanea. Va in questa direzione il dubbio espresso da Jorge Jinkis circa l'opportunità di preservare e riutilizzare i CCDTyE piuttosto che, come riterrebbe più appropriato lo studioso, lasciarli andare in rovina come monito di un passato che non deve ripetersi;⁶² o, ancora, il quesito sull'adeguatezza dell'uso politico di questi spazi. A tale proposito, osservando come la visita di personalità straniere al Parco della Memoria sia, in alcune occasioni, protocollare,⁶³ Jinkis considera: «Solo no quiero la memoria en un museo. Y que esos sitios, testimonios dolorosos de horror y de vergüenza, baldíos del futuro, encuentren el trato sobrio que reservamos a nuestra herida más íntima y no se incluyan entre las paradas de una *sightseeing tour* de nuestra ciudad».⁶⁴ Tali interrogativi rimandano alla dialettica banalizzazione/congelamento ravvisata da Huysen⁶⁵ che attraversa l'instabile processo di trasmissione della memoria e rappresenta la sfida che l'Argentina contemporanea deve affrontare nel delicato passaggio alla defunzionalizzazione e all'istituzionalizzazione dei luoghi della memoria, cercando di non incorrere nel costante rischio di una deriva verso la strumentalizzazione politica che rappresenterebbe un ulteriore tradimento per le vittime del terrorismo di Stato. Non si può scordare, come ha affermato Ricoeur, che «il dovere di memoria è il dovere di render giustizia, attraverso il ricordo, a un altro da sé».⁶⁶

permanente dibattito pubblico, l'Istituto si opporrà al rischio di memorie totalizzanti e discorsi univoci che pretendano di "liberare" la società dall'obbligo di ricordare». M.R. Martínez, S.N. Bossio, C. Piñeiro, *Patrimonio...*, cit., pp. 18-9.

61 «Le esposizioni sono istanze narrative il cui vincolo con le istituzioni non le rende mai neutrali». F. Battiti, *Las exposiciones como forma de discurso*, in «Revista de Instituciones, Ideas y Mercados», n. 59, ott. 2013, pp. 181-90: http://www.eseade.edu.ar/files/riim/RIIM_59/riim59_battiti.pdf (ultima consultazione: febbraio 2016).

62 Cfr. J. Jinkis, *Violencias de la memoria*, Edhasa, Buenos Aires 2011, pp. 242-43.

63 Cfr. *ivi*, p. 239, nota 3.

64 «Semplicemente non voglio la memoria in un museo; ma che questi luoghi, testimoni dolorosi di orrore e di vergogna, deserti di futuro, abbiano il trattamento cupo che riserviamo alla nostra più intima ferita e non siano inclusi tra le tappe di un *sightseeing tour* della nostra città». *Ivi*, p. 243.

65 Cfr. A. Huysen, *Modernismo...*, cit., p. 154.

66 P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 127.

Bibliografia

- ASSMANN A., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002.
- ASSMANN J., *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997.
- BATTITI F., *El arte ante las paradojas de la represión*, in N. Hochbaum, F. Battiti (a cura di), *Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado – Parque de la Memoria* (Catalogo), Parque de la Memoria, Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado, Buenos Aires 2010, pp. 71-88.
- , *Las exposiciones como forma de discurso*, in «Revista de Instituciones, Ideas y Mercados», n. 59, ott. 2013, pp. 181-90: http://www.eseade.edu.ar/files/riim/RIIM_59/riim59_battiti.pdf (ultima consultazione: febbraio 2016)..
- CALVEIRO P., *Poder y desaparición*, Colihue, Buenos Aires 1998.
- COZARINSKY E., *Ultimo incontro a Dresda*, Guanda, Parma 2012.
- DÉOTTE J.L., *Le jardin de la Villa Grimaldi à Santiago du Chili*, in «Æ Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique», v. 6, nov. 2001: http://www.uqtr.ca/AE/Vol_6/Manon/deotte.html (ultima consultazione: ottobre 2013).
- FABIETTI U., MATERA V., *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Meltemi, Roma 2000.
- FELMAN S., LAUB D., *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, London 1991.
- GALLO F., *Appunti sull'immemorabile. Tra crisi del monumento e memory boom*, in G. Di Giacomo (a cura di), *Volte della memoria*, Mimesis, Milano 2012.
- GARCÍA CASTRO A., *La muerte lenta de los desaparecidos en Chile*, Cuarto Propio, Santiago 2011.
- HOBSBAWM E.J., RANGER T., *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1978.
- HOCHBAUM N., BATTITI F. (a cura di), *Un proyecto para no olvidar*, in id. (a cura di), *Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado – Parque de la Memoria* (Catalogo), Parque de la Memoria, Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado, Buenos Aires 2010, pp. 19-27.
- HUYSEN A., *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2001.
- , *Modernismo después de la posmodernidad*, Gedisa, Buenos Aires 2010.
- JINKINS J., *Violencias de la memoria*, Edhasa, Buenos Aires 2011.
- MAGNANI I., *Il museo: riconoscimento del rimosso*, in E. Perassi, L. Scarabelli (a cura di), *Itinerari di cultura ispano-americana*, UTET, Torino 2011, pp. 227-38.
- MALAMUD GOTI J., *Terror y justicia en la Argentina*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 2000.
- MELENDO M.J., *Reflexiones sobre lo efímero y lo antimonumental en el arte público actual*, in «Afuera. Estudios de crítica cultural», a. IV, n. 7, nov. 2009: <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=PraxisUrbana&page=07.praxisurbana.melendo.htm&idautor=168#t2> (ultima consultazione: ottobre 2013).

- MINUTI R., *Internet e il mestiere di storico. Riflessioni sulle incertezze di una mutazione*, in «Cromohs», a. VI, 2001: http://www.cromohs.unifi.it/6_2001/rminuti.html (ultima consultazione: ottobre 2013).
- MARTÍNEZ M.R., BOSSIO S.N., PIÑEIRO C., *Patrimonio. Centros clandestinos de Detención, tortura y Exterminio y Sitios de Memoria*, in «Cuadernos de la Memoria», n. 4, Instituto Espacio para la Memoria, Buenos Aires 2008.
- PODGORNY I., LOPES M.M., *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890*, Limusa, México 2008.
- PROM P., *Lo spirito dei miei genitori si innalza nella pioggia*, Guanda, Parma 2013.
- RICOEUR P., *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.
- ROSSI P., *Il passato, la memoria, l'oblio*, Il Mulino, Bologna 1991.
- SARLO B., *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires 2005.
- SPERANZA G., *En el aire*, Alfaguara, Buenos Aires 2010.
- TODOROV T., *Les abues de la mémoire*, Arléa, Paris 2004.
- VITALI S., *Passato digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- WEIZMAN E., *Il minore dei mali possibili*, Nottetempo, Roma 2013.
- WIEVIORKA A., *L'era del testimone*, Raffaello Cortina, Milano 1999.
- YOUNG J., *At Memory's Edge. Alter-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven-London 2000.
- ZAMBRA A., *Modi di tornare a casa*, Mondadori, Milano 2013.





MARJORIE AGOSÍN*
UNA VOCE PER I *DESAPARECIDOS*

In mezzo alle ombre, tra le crepe dei sogni, li vedo viaggiare con le prime piogge, o in quei giorni in cui la luce passa in brevi racconti dei tempi...

I *desaparecidos*, sempre sulla linea di confine tra sogno e veglia...

Come parlare di loro?

Quali spazi abitano?

Sono morti, sono vivi? Fantasmi rimossi da una storia di improvvisa violenza. Li vedo tra i rami spessi dell'autunno, o quando vanno e vengono dalle spoglie foreste d'inverno.

Sono e non sono presenze vulnerabili. Presenze che svaniscono e ritornano...

«Dove siete?» chiedo.

«Dove siete? Dove?» li chiamo, come quando i bambini giocano a nascondino.

È questa la prima scena che mi viene in mente quando mi sforzo di trovare un luogo per pronunciare il loro nome... ma la loro presenza, quella, la avverto solo tra le ombre, mentre svaniscono nelle raffiche di vento...

Scrivere dei *desaparecidos* è anche un modo per parlare di memoria... una memoria misteriosa, che forse vive in una stanza vuota, dove vengono torturati... oppure nei deserti aridi e sconfinati dove andiamo a cercarli.

Parlare di memoria, nel contesto storico dell'America Latina, vuol dire parlare di come recare testimonianza di quei luoghi vuoti; essere coscienti, in ogni momento, del fatto che se parliamo di quella storia dobbiamo anche parlare della sua assenza.

Qualunque studio sull'arte del testimoniare implica una sorta di complicità. La testimonianza presuppone qualcuno che la ascolti. L'atto del narrare una storia in tutta la sua complessità richiede anche la presenza di un altro: colui che ascolta. Una simile testimonianza ha luogo, verbigrazia,

* Wellesley College



nella voce umana e potrebbe svolgersi in una stanza solitaria o un'aula di tribunale...

Nelle scene che si svolgono nei diversi paesi dove inizia un dialogo tra vittime e carnefici – e penso ad esempio alla Commissione di Verità e Giustizia in Sudafrica – sembra quasi che la presenza della voce, con le sue modulazioni in acuti e gravi, si manifesti nel vasto spazio della narrazione.

Sono scene in cui la voce umana sembra rivelare abissi sconosciuti, in cui il silenzio nomina, parla a nome dell'innominabile: scene che non hanno mai smesso di commuovermi.

Ora vorrei dedicare questi miei pensieri a un tipo ben preciso di testimonianza e di commemorazione: vorrei parlare delle *arpilleras* cilene,¹ e delle donne che continuano a produrle per dare testimonianza visiva delle sparizioni forzate.

Le arpilleras

Da tempo immemore, il tessuto abita spazi emotivi e metaforici: spazi non solo di bellezza, ma anche di memoria.

Penso ad esempio a Penelope, che tesse di giorno e disfa di notte, riportando così alla mente la presenza del marito che non ha ancora fatto ritorno a Itaca. Tessere e ricamare sono atti manuali solitamente svolti dalle donne in spazi appartati, misteriosi.

Dopo la violenza subita da parte del cognato Teseo, Filomele, personaggio della mitologia greca, cuce una relazione speciale all'interno del soggetto del suo ricamo e si taglia la lingua, negandosi la facoltà di parola.

La storia delle *arpilleristas* cilene è simile a quella di Filomele. Per diciassette anni, dal 1973 al 1990, durante la brutale dittatura militare in Cile, queste donne hanno dato testimonianza della propria vita privata e collettiva cucendo insieme pezzi di tessuto.

Si tratta di una testimonianza presentata non in un'aula di tribunale, né per mezzo di una narrazione letteraria, bensì attraverso un *medium* visivo. L'arte del *patchwork*, come quella del *quilting* o "trapuntatura", va cercata nei più piccoli scampoli di tessuto, nelle pezze cucite insieme per creare una totalità.

1 Voce ispanica che identifica una pezza di tessuto grezza e ruvida, fabbricata con stoppe di diversa provenienza (principalmente canapa o iuta) e solitamente impiegata per la fabbricazione di sacchi o materiali d'imballaggio. Il tessuto si presta però anche al confezionamento di capi d'abbigliamento, tappezzeria, decorazioni e, come nel caso in oggetto, a opere di ricamo. [N.d.C.]

L'arte delle *arpilleras* mi ha sempre richiamato quella rammemorativa. Le *arpilleristas* lavorano con pezzi di juta, un tessuto ruvido ma resiliente, che compongono in stile *patchwork*. E da quei pezzi ricostruiscono storie.

Il soggetto cambia di volta in volta, ma di solito raccontano storie che hanno a che vedere con la sparizione dei loro figli e delle loro figlie, di vite interrotte. Compare sempre l'immagine di un ceppo d'albero, di una vita che non è potuta essere. E mi colpisce sempre, mi sciocca, il fatto che le *arpilleras* rappresentino quadri di scene domestiche, ma di una domesticità infranta: volti di donne che piangono, guardinghe, in attesa, in cerca di qualcosa.

In altri casi ci si commuove notando il posto vuoto al tavolo di una sala da pranzo; ma è proprio quel vuoto l'idea su cui poggia l'*arpillera*: uno spazio non riempito, sospeso in un tempo senza tempo.

Parlare di memoria nelle *arpilleras* implica anche altri significati; non si tratta di una memoria passiva, ben ordinata, ma di una memoria che conserva una traccia tangibile dell'esistenza.

Inoltre il lavoro con il tessuto, esperienza di per sé sensoriale, conferisce a quest'arte un senso di presenza. L'atto di disfare, di scucire e ricucire per creare un'opera d'arte perfettamente integrata in una composizione unitaria, ci dice che rifare e riassemblare sono atti rammemorativi.

Le *arpilleras* cilene sono nate in un periodo in cui l'intero paese sembrava avvolto in una fitta nebbia, in cui il silenzio saturava i giorni, le notti, le ore. Riusciamo a immaginarle, le *arpilleristas*, al lavoro nell'oscurità delle loro case: è un'immagine spesso associata a donne con in mano ago, filo e nastri colorati, con brandelli di tessuto che sono i corpi di chi è sparito. Nel silenzio delle notti di Santiago, quelle donne lavoravano il tessuto, portando testimonianza degli spazi privati di una casa da cui era svanita la presenza di un loro caro. Ma le *arpilleristas* lavorano, fanno e disfano anche perché la testimonianza delle *arpilleras* racconti una storia nel momento in cui si mette in viaggio. Quell'opera, che passa dalla vita privata di una donna, la quale fa e disfa un tessuto a partire da resti e residui, a quella scena d'interno, intima, ci mostra come l'*arpillera* sia un sostituto della testimonianza, della narrazione.

L'arpillera viaggiante

Come si dà, come si riceve testimonianza? Dove avviene? Nelle aule di tribunale, in prevalenza negli spazi pubblici. O, in letteratura, nell'intimità di una stanza dove lettore (*lector*) e attore (*actor*) sono accomunati nella complicità della lettura.

L'arte delle *arpilleristas* è diversa. Hanno cominciato cucendo insieme scampoli in casa. Poi si sono riunite nei locali della Vicaría de Solidaridad,² dove godevano della protezione della Chiesa cattolica.

All'inizio della dittatura militare, quando la censura era imposta brutalmente, le *arpilleras* venivano inviate per posta aerea come prodotti artigianali. In seguito, molti tra gli attivisti per i diritti umani cominciarono a portarsele via in valigia e a diffonderle all'estero. Fu così che le *arpilleras* fecero la loro apparizione nelle gallerie d'arte, nelle chiese, sui calendari di Amnesty International... A poco a poco, quelle ingenuie opere d'arte popolare hanno finito per occupare una posizione di grande rilievo nella storia cilena. Si ritiene che le storie delle *arpilleras* diano corpo e sostanza ai sentimenti delle famiglie dei *desaparecidos*. La testimonianza che contengono richiede la complicità di chi le riceve, di chi le guarda o, alle volte, di chi le appende al muro.

Ma non sempre tutto è così semplice come sembra. Come possiamo esporre il dolore altrui? Come possiamo convivere con un'arte dell'empatia?

Attraverso l'arte delle *arpilleras* e la loro circolazione, la memoria assume anche una dimensione nomade. Le *arpilleras* sono sempre in viaggio. Una delle *arpilleristas*, Doris Maniconi, mi ha sempre detto che lei le considerava come lettere affidate al vento, in attesa che qualcuno, in qualche luogo, le riceva.

Eccoci dunque giunti al rapporto tra *arpilleras* e atto di testimonianza. Un atto che mette in moto un processo di stretta collaborazione, perché l'*arpillera* si crea a partire dall'atto di assenza che sottintende il ricordo della persona scomparsa; la cerca, cerca il suo corpo, la sua coscienza, sia nel ricordo sia nella vita quotidiana; tenta di proiettare un futuro che è stato reciso, dilaniato, smembrato.

L'*arpillera* testimonia l'assenza. E lo fa con il tessuto, un tessuto che ricrea storie, storie di vite ordinarie, fatte di giorni di scuola e compleanni. Quando si trova un'*arpillera* si diventa subito parte della sua storia. L'*arpillera* agglutina l'amore, e in questo ricorda le opere giovanili dello scultore argentino Villar Rojas, che era solito dire: «Piaceva a una persona... la voleva».

2 Organo istituito nel 1976 da papa Paolo VI su istanza del cardinale Raúl Silva Henríquez (massimo rappresentante della Chiesa cattolica in Cile) in sostituzione del già operativo Comité Pro Paz; attivo fino al 1992, aveva la funzione di prestare assistenza alle vittime della dittatura militare di Pinochet. [N.d.C.]

L'esperienza dell'*arpillera* nasce da una storia privata, specifica, e implica sin da subito due aspetti. Guardando l'*arpillera* si diventa immediatamente complici della storia che narra, della sua dolcezza, dei bellissimi lacerti di tessuto che contiene.

Il tessuto, inoltre, genera un'intimità che sembra far parte della vita di quegli oggetti quotidiani custoditi come tesori. Il tessuto fa parte dell'intimità della storia familiare. La famiglia della persona scomparsa diventa la nostra, ed è così che inizia il dialogo con l'oggetto, con l'*arpillera* che ci narra la storia di una vita interrotta.

La ricostruzione del passato, di quell'essere, di quella persona scomparsa, è anche la ricostruzione del nostro passato. Non appena prendiamo in mano il tessuto, la memoria della persona scomparsa e quella della madre che lavora l'*arpillera* assumono una dimensione collettiva. Così, l'atto rammemorativo compiuto attraverso il tessuto è anche un momento per agire, per essere, per sentire. Se il corpo della persona scomparsa rappresenta la perdita, il proposito è perduto.

L'*arpillera* rappresenta la possibilità di ricostruire, attraverso la memoria, una vita in una società in cui l'espressione di questa stessa memoria ha causato sospetto, distruzione, silenzio. Una società che per diciassette lunghi anni ha stretto un patto con l'oblio.³

In un paese situato quasi alla fine del mondo, alle pendici della Cordigliera andina, in un paese in cui l'innocenza era parte della vita quotidiana, anziché soccombere a una rovinosa dittatura, donne sagge e coraggiose hanno scelto di narrare le storie delle loro vite e delle loro famiglie attraverso scampoli cuciti su un tessuto, ricostruendo così, in un certo senso, la memoria di una nazione ridotta al silenzio. Partendo dalla tragedia della perdita delle loro famiglie, hanno creato le *arpilleras* per raccontare nuovamente la loro storie e denunciare una società dominata dall'autoritarismo e dal terrore. Con tenacia, le *arpilleristas* hanno continuato a tessere le storie della loro memoria, intrecciando con coraggio l'assenza dalle loro vite con la presenza delle loro mani, creatrici non solo di bellezza, ma anche di memoria e amore.

Portatrici di testimonianza, le *arpilleras* fanno parte di un nuovo modo di verbalizzare presente e passato del Cile. La possibilità di tenerle tra le mani, di accarezzarle, di toccarle, ha contribuito a rievocare zone di memoria che negano distintamente quelle di oblio.

3 "Oblio" (*Oblivion*) è proprio il titolo, oltre che del celebre tango di Piazzolla, del romanzo pubblicato da Edda Fabbri nel 2007. [*N.d.C.*]

L'unicità di questa forma di espressione risiede, in un certo senso, nella reinvenzione dell'arte di dare testimonianza. Già, perché con le *arpilleras* si produce qualcosa di straordinario: l'empatia tra chi dà testimonianza e chi la riceve.

Percepita come un oggetto di strabordante bellezza, paradossalmente l'*arpillera* porta in sé dolore e violenza. Non implica solo l'atto del testimoniare, ma anche quello del nominare, come accade, ad esempio, nei monumenti ai caduti o ai dispersi: ogni *arpillera* nomina una persona cara, e dall'intimità connaturata a un simile procedimento si genera un insieme di nomi e storie.

A poco a poco, filo dopo filo, le *arpilleras* intrecciano una memoria collettiva, una storia comune. Risulta difficile creare simili tessuti in forma individuale, sapendo che poi viaggeranno da un posto all'altro. Le *arpilleras* sono diverse dall'*AIDS Quilt*,⁴ dove ogni pezza di tessuto è disposta in un insieme allo scopo di produrre un unico, immenso "toppone": il procedimento, se vogliamo, è l'esatto inverso, perché negli anni le *arpilleras* sono riuscite a creare una memoria collettiva partendo dai singoli lavori che stanno dietro ognuna di esse. In quest'opera di grande intimità, in cui la vita è narrata da una sola persona, chi riceve il tessuto instaura un dialogo con la sua storia e con la storia di altri.

L'*arpillera* è una testimonianza visiva e tattile. Ricorderò sempre i baci che le donne davano al tessuto, agli scampoli che trovavano. E così, a poco a poco, ho capito che la storia che ricamavano non era solo quella delle persone scomparse, ma anche la loro.

Pezzo dopo pezzo, filo dopo filo, il lavoro di ognuna di quelle ricamatrici mi riportava alla mente l'atto stesso del ricordo. La memoria come strumento d'amore. La costruzione di una vita ricamata con degli avanzi.

Il filosofo francese Pierre Nora è solito parlare dei luoghi della memoria, dei suoi spazi. Ora, io penso che gli spazi della memoria siano quelli delle mani, del tatto, dei colori del tessuto, della creazione di una storia sommersa nell'abisso della bellezza.

Ricamare è ricordare. Comporre una narrazione per immagini con brandelli di stracci, con scampoli di resti, significa arrivare fino al cuore del ricordo.

4 L'autrice allude al *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, più comunemente noto come *AIDS Memorial Quilt* e conosciuto in Italia come "Coperta dei nomi" (anche se il traduce più appropriato sarebbe "Trapunta dei nomi"): si tratta di un enorme "toppone" realizzato in memoria delle persone che sono morte a causa dell'AIDS e costituito da pezze di stoffa con i nomi dei defunti, ricamate e cucite tra loro in modo da formare un'unica, grande coperta. [N.d.C.]

Le *arpilleras* partecipano anche a un atto di viaggio, o di nomadismo. Non sappiamo mai davvero a chi appartenga ognuna di esse; sappiamo però che, da qualche parte, qualcuno le terrà in mano, racconterà storie, le appenderà al muro, le guarderà con uno sguardo collettivo che implica la memoria; e che qualcun altro, invece, le metterà da parte fino a quando, un giorno, guarderà quella scatola nascosta come se per la prima volta capisse che quell'*arpillera* è anche parte di un essere umano sospeso tra vita e morte, tra memoria e storia.

Le *arpilleras* sono tessuti di memorie, parte di un dialogo che sfida l'oblio. Dal ritrovamento del panno un tempo indossato dalla persona scomparsa all'inclusione di materiali diversi quali fotografie o ciocche di capelli, le *arpilleras* instaurano un dialogo incessante con il corpo, con le mani, con la voce: perché una delle esperienze più importanti è quella di parlare con l'*arpillera*, con le altre donne del gruppo, in un dialogo che diventa quasi un rito per chi vi partecipa, per chi appende le *arpilleras* alle pareti della propria casa o, talvolta, le nasconde.

Non è facile convivere con i dialoghi della memoria, con il dolore del ricordo, con ciò che di penoso comporta. Spesso il ricordo si tramuta in un sottile silenzio, in un congedo dal dolore. Davanti a un'*arpillera*, però, è impossibile non parlare, non sentirla, non toccarla, perché i suoi tessuti sono stati cuciti insieme dalle mani della madri che l'hanno creata, dalla storia che racconta, dal messaggio di empatia che porta con sé.

Nei molti anni in cui ho lavorato con le *arpilleristas*, ho preso parte ai loro laboratori, alle loro conversazioni, ma la sola immagine che conservo nitida nella memoria è quella dell'*arpillera* stesa sul tavolo. L'immagine dell'*arpillera* che interroga chi la guarda con voce tagliente, inquisitoria, che non smette mai di domandare: «Dove sono? Che cosa è successo quando li hanno portati via?» L'*arpillera* lotta per strappare i *desaparecidos* al regno delle tenebre. Nell'incertezza, in uno spazio vuoto all'interno di una rete intricata sospesa in bilico tra la vita e la morte, la memoria dell'*arpillera* prende forma nell'atto di nominare con il tatto, con la parola, per evitare che la presenza del vuoto si tramuti in un banco di nebbia. L'*arpillera* naviga, ricama, cuce insieme scampoli di esistenza apparentemente smembrati per ricomporli nell'armonia di ciò che era vita e ricordo.

Sono giunta alla conclusione che le *arpilleras* rappresentino una sorta di memoria portatile. Sin dall'inizio hanno viaggiato clandestinamente. Sono emigrate dal Cile verso luoghi lontani per ricomparire in gallerie, musei, scuole, e poi nell'intimità delle case. Si può estrapolare lo spazio intimo dell'*arpillera* e intavolare con essa un dialogo per immaginare in quale momento di requie, in quale notte sia stata concepita? In quale momento

l'arpillerista ha iniziato a cercare gli scampoli di tessuto? Come li ha messi insieme? Da dove ha cominciato? Negli spazi della quotidianità? Oppure negli spazi segreti dei campi di concentramento, nelle camere di tortura?

Le arpilleras sono in grado di attraversare la memoria con taglio affilato e deciso. Sono custodi di una memoria che al tempo stesso richiede empatia e, più di ogni altra cosa, uno sguardo intenso e complice. E la memoria non è forse un viaggio attraverso ricordi condivisi?



JAUME PERIS BLANES

«ARDONO LE MIE UNGHIE E I MIEI PORI».
IL CORPO VIOLENTATO NELLA LETTERATURA
TESTIMONIALE CILENA

Violenza e corpo nel Cile di Pinochet

Nei discorsi sulla repressione militare avvenuta durante la dittatura di Pinochet (1973-1990) il corpo dei detenuti occupa uno spazio d'eccezione. Non c'è da sorprendersi, se si considera che era stata la logica stessa della repressione a porre il corpo al centro della propria strategia politica, produzione discorsiva e pratica militare. Né si tratta certo di una novità, visto che molti dei regimi repressivi che hanno fatto ricorso a retoriche massimaliste e a politiche del terrore hanno collocato il corpo nel fulcro delle loro strategie discorsive e militari; nel caso cileno, tuttavia, tale presenza ha intrapreso un percorso specifico, che molte delle testimonianze dei sopravvissuti alla violenza hanno cercato di rappresentare in diversi modi.

In primo luogo, i discorsi del regime militare hanno posto il corpo e le sue patologie al centro della loro rete metaforica, rendendolo un'immagine perfetta per giustificare le proprie misure repressive e politiche economiche. Per questo si parlava della necessità di «extirpar el cáncer marxista»¹ e di un intervento chirurgico per risanare le sorti della nazione, paragonando le cupole militari a chirurghi che dovevano dissezionare il corpo del Paese per eliminare tutti gli elementi che ne impedivano il corretto funzionamento. Questa retorica collocava i militari in una posizione di legittimazione: quella di coloro che, votati a un bene superiore, erano autorizzati a compiere un male necessario nonostante ciò implicasse, letteralmente, macchiarsi le mani di sangue e provocare dolore. Tale dolore, si sosteneva, era minore di quello che si sarebbe sofferto se l'operazione non fosse stata effettuata in tempo.

* Universitat de València

1 «Estirpare il cancro marxista». In questo modo ne parlò il generale Gustavo Leigh poco tempo dopo il colpo di Stato. Cfr. C. Huneeus, *El régimen de Pinochet*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile 2000, p. 39.



Disgraziatamente, questo programma è andato ben oltre la retorica e ha alimentato le pratiche repressive della dittatura cilena per più di un decennio. In particolare, tra il 1973 e il 1976 la violenza estrema sul corpo dei detenuti ha costituito uno dei cardini delle strategie di trasformazione sociale del regime di Pinochet.² La transizione cilena verso la democrazia ha alimentato il mito che quella violenza atroce abbia costituito un'incomprensibile deviazione nell'operato delle Forze Armate, inserita in un'atmosfera di follia collettiva che, presumibilmente, avrebbe investito il Paese nel corso degli anni Settanta. La verità, invece, è che la violenza estrema della dittatura cilena ha avuto poco a che vedere con uno scoppio di barbarie irrazionale e patologica, e ha obbedito invece a criteri politicamente definiti, rappresentando un elemento essenziale della «*revolución capitalista*»³ che ha avuto luogo sotto il regime di Pinochet.

Lo stato di eccezione permanente e il terrore generato da una violenza a prima vista smisurata sono serviti a disarticolare e sgretolare l'opposizione politica e, in tal modo, a spianare la strada a un pieno sviluppo capitalistico, per il quale il sistema democratico precedente al golpe aveva costituito un serio ostacolo. Tuttavia, oltre a servire alla distruzione delle identità politiche e del tessuto sociale che avevano sostenuto la “via cilena al socialismo”, la violenza repressiva aveva come obiettivo quello di modificare l'intimità stessa dei prigionieri, intendendo la soggettività come una sostanza plasmabile attraverso il supplizio corporale.⁴

2 La pratica della violenza e della prigionia politica potrebbe essere divisa in due grandi segmenti che coincidono con le due grandi fasi della dittatura: uno che corrisponde al “periodo del terrore” e che comprenderebbe gli anni dal 1973 al 1978, e un altro corrispondente al “periodo di istituzionalizzazione” della dittatura, dal 1978 al 1990. Nella fase terroristica della dittatura si succedettero poi due diverse logiche di violenza. La prima, coincidente con la deflagrazione successiva al golpe e prolungatasi fino alla metà del 1974, si caratterizzò per arresti di massa e per motivi sostanzialmente arbitrari, senz'altro criterio se non quello di una certa vicinanza, per quanto lieve, alla causa dell'Unità Popolare. La seconda ebbe inizio con la creazione della *Dirección de Inteligencia Nacional* (DINA), che da quel momento in poi passò a svolgere un ruolo centrale nelle strategie e nella pratica della repressione. Cfr. in proposito M. Guerrero, *Democratización chilena y control social. La transición del encierro*, in M. Salazar, M. Valderrama (a cura di), *Dialectos en transición. Política y subjetividad en el Chile actual*, LOM, Santiago de Chile 2000, p. 140.

3 T. Moulian, *Chile Actual. Anatomía de un mito*, LOM, Santiago de Chile 1996.

4 In questo senso, la violenza militare cilena ebbe la funzione di provocare uno shock sociale che spianò il terreno all'instaurazione di un'economia “neoliberale” nell'accezione che Naomi Klein attribuisce a tale relazione. Non invano la genealogia che Klein elabora sul “capitalismo dei disastri” e sulla “dottrina dello shock”

In effetti, la tortura fisica è stata un meccanismo cardine nell'articolarsi della repressione cilena e ha avuto come scopo principale quello di provocare un'ondata di violenza tale da distruggere il mondo del prigioniero per poi, sulle sue macerie, edificare un *altro* mondo, minaccioso e vincolato all'esperienza del dolore estremo, in grado di produrre una soggettività docile, malleabile, che il potere politico poteva modificare a suo piacimento. In questo senso si può parlare di una strategia di *produzione della sopravvivenza*, che consisteva nell'imporre a migliaia di individui una quasi completa disarticolazione soggettiva senza però portarli alla morte, per poi, una volta che fossero stati trasfigurati da quella violenza estrema, reinserirli nello spazio sociale dal quale erano stati rimossi al momento dell'arresto.

Di conseguenza, la tortura è divenuta strutturale nel cambiamento sociale cileno e non solo perché attraverso il terrore e l'annientamento dell'avversario politico sono state paralizzate l'opposizione e la resistenza sociale, ma anche perché la trasformazione soggettiva che la tortura ha prodotto nei detenuti è stata intesa come il nucleo fondante di un nuovo modo di intendere le relazioni sociali in Cile. Le riforme legislative ed economiche, le leggi del lavoro, la riformulazione del sistema sindacale e, infine, tutto il complesso di riforme che insieme costituiscono la rivoluzione capitalista cilena, si sono servite in modo attivo della violenza per poter muovere i primi passi: la tortura, quale spazio di produzione di una nuova forma di soggettività, ha agito come metafora condensata di tale cambiamento.

Le testimonianze dell'esilio: una nuova forma di lotta

All'interno di questo contesto di violenza estrema e massiva, le testimonianze dei sopravvissuti dei campi di concentramento e di tortura svolgono un ruolo importantissimo nella costruzione di un immaginario della resistenza. Nel prologo che Luis Corvalán, segretario generale del Partito Comunista del Cile, scrive per l'edizione russa di *Prigüé* (prigionieri di guerra), testimonianza di Rolando Carrasco, l'atto del testimoniare viene caratterizzato nel modo seguente:

Este libro lo sitúa entre los mejores combatientes de la causa antifascista chilena y como un brillante narrador. Por su veracidad, por su estilo directo, por la fuerza misma del drama que refleja y por estar escrito con "fe rabiosa en que

si apre con l'analisi del caso cileno, vero e proprio ambito di sperimentazione sul rapporto tra violenza e riforme neoliberali. N. Klein, *Shock economy. L'ascesa del capitalismo dei disastri*, tr. it. di I. Katerinov, Rizzoli, Milano 2007.

volveremos a levantarnos” *Prigué* (Prisioneros de Guerra) será para el pueblo de Chile una valiosa contribución a la victoria.⁵

Negli anni successivi al colpo di Stato, le testimonianze dei sopravvissuti in esilio cercano di svolgere una funzione basilare: contribuire alle nuove forme di lotta che la situazione richiede. Dispersi nei più svariati luoghi del mondo, gli esiliati cileni conducono un’intensa campagna di denuncia della Giunta Militare cercando di coinvolgere governi stranieri, intellettuali e gruppi sociali a schierarsi dalla parte della democrazia cilena annientata. Buona parte di tale attivismo consiste nel mostrare al pubblico e alle istituzioni internazionali le azioni della Giunta, e nell’elaborare e far circolare rappresentazioni coerenti della logica politica e del sistema repressivo da essa orchestrati.

L’indole di queste prime rappresentazioni è senza alcun dubbio politica: i sopravvissuti dei campi hanno subito sulla propria pelle atti di violenza di inusitata efferatezza e la loro esperienza può essere letta come una perfetta metonimia dell’esperienza vissuta dal popolo cileno. Nello spazio frantumato dell’esilio, disintegrati i partiti ed eliminati gli spazi comuni di espressione politica, le testimonianze dei superstiti svolgono un ruolo centrale nella riarticolazione delle lotte che il colpo di Stato ha troncato. Questo spiega il motivo per cui molti degli scritti testimoniali pubblicati in esilio siano prologati da figure di prim’ordine della sinistra cilena, come Luis Corvalán, Volodia Teitelboim o Gladys Marín, esponenti di rilievo del Partito Comunista del Cile. Nelle parole con cui essi presentano i racconti dei sopravvissuti è evidente che testimoniare quanto è accaduto nei campi rappresenta, per loro, una nuova forma di lotta sociale, in perfetta continuità con il progetto popolare dell’Unidad Popular.⁶ In un momento in cui quasi tutti gli spazi tradizionali della lotta politica sono interdetti, la testimonianza può trasformarsi nella pietra angolare di una nuova forma di lotta.

Soprattutto, però, le testimonianze sono concepite, in una certa misura, come nuove forme di azione politica diretta. Nel prologo alla sua testimonianza *Prisión en Chile*, Alejandro Witker informa che i guadagni derivanti

5 «Questo libro lo colloca [Carrasco] tra i migliori combattenti della causa antifascista cilena e lo qualifica come brillante narratore. Per la sua autenticità, per il suo stile diretto, per la forza profonda del dramma che riflette e per essere stato scritto con “fede rabbiosa con cui ci risolleveremo”, *Prigué* (prigionieri di guerra) sarà per il popolo cileno un prezioso contributo alla vittoria». Il passo non compare nell’edizione italiana dell’opera (R. Carrasco, *Nelle mani di Pinochet*, tr. it. di A. Caiani, Teti, Milano 1978). [N.d.T.]

6 Unidad Popular (UP), alleanza dei partiti di centro-sinistra cileni che sostenne Salvador Allende alle Elezioni presidenziali in Cile del 1970. [N.d.C.]

dalle vendite del libro verranno devoluti a sostegno delle attività clandestine del suo partito all'interno del Paese. Per la maggior parte dei superstiti si tratta di un gesto non necessario poiché la pubblicazione o l'enunciazione orale della testimonianza costituisce già di per sé un atto politico di prima categoria che contribuisce a riattivare la lotta e a costruire un nuovo fronte popolare in grado di opporsi alla dittatura militare. Riferendosi a queste testimonianze, Ariel Dorfman dichiara: «El acto de escribir, entonces, es la continuación del acto de resistir y de sobrevivir [...], es la misma resistencia, ahora en palabras».⁷

In tale contesto, la produzione di testimonianze si prefigge due grandi obiettivi: un primo incentrato sugli effetti politici immediati, un secondo rivolto ai risultati potenziali a lungo termine. Sul piano dell'immediatezza, la pubblicazione, la registrazione e la diffusione delle testimonianze cerca di guadagnare consensi per la causa antipinochetista nell'ambito internazionale, dalle organizzazioni sociali, economiche e politiche ai governi europei e latinoamericani. Rappresentare i campi di concentramento e fare i nomi delle persone che ancora vi sono recluse deve contribuire a chiuderli o, almeno, a modificare lo stato di anomia dei detenuti.

Con lo sguardo rivolto più lontano, verso il lungo termine, i sopravvissuti che forniscono una testimonianza cercano invece di rappresentare e tutelare le identità politiche, i progetti popolari e le forme di esperienza che il regime militare tenta di radere al suolo. All'inizio molti dei superstiti impiegano il racconto della vita nei campi come metafora delle relazioni sociali che il regime ha interrotto e, in parecchie delle loro testimonianze, costruiscono un immaginario contrastivo in cui le azioni crudeli (o tutt'altro che solidali) dei militari si contrappongono costantemente alla capacità di autogestione e alla solidarietà reciproca dei prigionieri.

L'idea di comunità e di lotta collettiva è senza dubbio uno dei cardini che queste testimonianze affrontano con maggiore enfasi. Da una parte, proponendo l'esperienza vissuta nei campi come inscindibile dall'idea di collettività e costruendo le vicende individuali come ipostasi di un'esperienza comunitaria: testimonianze come quella di Rodrigo Rojas presentano interi frammenti scritti in prima persona plurale,⁸ e perfino in un testo

7 «L'atto di scrivere, pertanto, è la continuazione dell'atto di resistere e di sopravvivere [...], è la resistenza stessa, adesso sotto forma di parola». A. Dorfman, *Código político y código literario. El género testimonio en Chile hoy*, in R. Jara, H. Vidal (a cura di), *Testimonio y literatura*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis 1986, p. 196.

8 «La prima notte allo stadio fu senza dubbio durissima. Pensavamo ai nostri cari... [...]. Le piastrelle non erano un buon materasso. Il duro e freddo contatto con

così soggettivo come quello di Hernán Valdés si indica, nelle prime edizioni, che il racconto non deve servire «para comunicar una desgraciada experiencia personal sino para mostrar, a través de ella, la experiencia actual del pueblo chileno».⁹ Dall'altra parte, queste testimonianze affrontano l'idea di "comunità" mostrando la sopravvivenza dell'impegno collettivo nelle relazioni tra i prigionieri. O, per meglio dire, metaforizzando a diversi livelli di rappresentazione l'idea di comunità che è alla base del progetto popolare e che non vuole darsi per vinta. Tale processo di metaforizzazione non si limita soltanto a presentare situazioni in cui a mobilitarsi è l'impegno collettivo, ma in molti casi affronta anche il modo in cui i racconti operano sul loro materiale di base, sulle diverse voci e i diversi discorsi che in essi si intrecciano e sulle stesse strutture narrative in cui le testimonianze prendono corpo.¹⁰

I sopravvissuti comprendono che la resistenza deve essere messa in pratica anche a questo livello (quello delle strutture narrative e dell'organizzazione del discorso). Se l'obiettivo del sistema repressivo è produrre una soggettività docile, malleabile e isolata da parte della violenza, i testimoni tentano di contrapporre una voce resistente e radicata in quelle stesse forme esperienziali che il sistema repressivo cerca di annientare. Da questo punto di vista, ricostruire una voce che non si piegava alle esigenze del sistema repressivo costituisce già di per sé, un trionfo di fronte alla violenza militare. Così come indicano gli stessi superstiti, quella voce resistente e combattiva deve garantire dei riferimenti morali e politici alle generazioni future.

Violenza fisica e produzione della docilità

Oltre a ricoprire il ruolo di "discorsi di lotta", alcune delle testimonianze dei sopravvissuti alle torture esplorano anche le complesse relazioni che, all'interno dei campi, vengono a instaurarsi tra il corpo e la soggettività.

queste ci ricordava dolorosamente, in ogni momento, il trattamento ricevuto al Velodromo». R. Rojas, *Jamás de rodillas. Acusación de un prisionero de la junta fascista en Chile*, Agencia de Prensa Novosti, Mosca 1974, pp. 14, 29.

9 «A comunicare una sventurata esperienza personale, bensì a mostrare, attraverso di essa, l'attuale esperienza del popolo cileno». H. Valdés, *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, Ariel, Barcellona 1974, p. 5. Il passo non compare nell'edizione italiana dell'opera (tr. it. di F. Nicoletti Rossini, *Tejas Verdes. Diario di un prigioniero di Pinochet*, Bompiani, Milano 1977). [N.d.T.]

10 Per un'analisi dettagliata di tutti questi fenomeni, cfr. il mio contributo a *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*, cap. II, Quaderns de Filología, Valencia 2008.

Se nella fase terroristica della dittatura la tortura funge da spazio di produzione di nuovi soggetti, alcune delle testimonianze raccolgono la difficile sfida di narrare quel processo di distruzione e riconfigurazione soggettiva in cui l'identità del prigioniero è ricondotta a una forma di vita che non ha altri punti di riferimento all'infuori dell'autorità.

Particolarmente illuminanti a tal proposito sono le testimonianze dei superstiti su cui la tortura ha maggiore effetto, come quelle delle collaboratrici Luz Arce e Alejandra Merino, militanti di sinistra sottoposte a interminabili sessioni di tortura che, incapaci di sopportare oltre il dolore, iniziano a collaborare con la Dirección de Inteligencia Nacional¹¹ denunciando i compagni di partito, partecipando ai loro interrogatori e fornendo un contributo prezioso alla neutralizzazione dei gruppi di opposizione. Scrive Alejandra Merino in *Mi verdad*:

No pude soportar la tortura mía y la de otros, el dolor físico, el miedo, el pánico... el horror inconcebible que viví a partir de ese momento. Entre la desnudez, los esterores producidos por la electricidad, la vejación, los golpes, grité sin poder controlarme, el primer nombre: María Angélica Andreoli. Sentí que todo había terminado para mí. Había traicionado lo que más amaba hasta entonces. Fue como entrar en una espiral sin retorno.¹²

In questo modo Merino allude a un processo che implica la rottura di tutti i suoi legami affettivi e politici e, pertanto, la dissoluzione di tutti gli elementi fondanti della sua identità sociale.¹³ Al di là delle informazioni che la DINA potrebbe ottenere dalla collaborazione di Merino, è la sua stessa frattura soggettiva e morale a rappresentare l'obiettivo fondamentale della repressione. La collaboratrice sottolinea infatti che gran parte

11 Più nota come DINA e guidata dal generale Manuel Contreras, la Dirección de Inteligencia Nacional costituì il principale organismo repressivo del regime tra il 1974 e il 1977, anno in cui venne sostituita dalla Central Nacional de Informaciones (CNI). D'ora in avanti verrà indicata con il suo acronimo.

12 «Non riuscii a sopportare la tortura, né la mia né quella degli altri, il dolore fisico, la paura, il panico... l'orrore inconcepibile che vissi a partire da quel momento. Tra la nudità, le sofferenze provocate dalle scariche elettriche, la vessazione, i colpi, senza riuscire a controllarmi gridai il primo nome: María Angélica Andreoli. Sentii che per me tutto era finito. Avevo tradito ciò avevo amato più di ogni altra cosa fino a quel momento. Fu come entrare in una spirale senza ritorno». M.A. Merino, *Mi verdad. Más allá del horror, yo acuso...*, ATG, Santiago de Chile 1993, p. 6.

13 «La ruptura con el partido, iniciada con el hecho de "hablar", se hizo irreversible. Sentía asco de mi misma» [«La rottura con il partito, iniziata con l'azione di "parlare", divenne irreversibile. Provavo ribrezzo per me stessa»]. *Ivi*, p. 53.

delle informazioni da lei fornite sotto tortura agli aguzzini sono già note alla DINA. L'atto di delazione, in quel contesto, non è tanto un mezzo per ottenere informazioni, quanto un fine in sé. È proprio questo l'obiettivo che la violenza estrema della dittatura cilena persegue: produrre soggetti malleabili e supinamente a disposizione del potere costituito, soggetti che, nella loro intima devastazione, siano schiavi perfetti al servizio degli interessi della dittatura.

In uno studio divenuto ormai classico, Elaine Scarry¹⁴ descrive due tra i procedimenti principali che si svolgono sulla scena della tortura. In primo luogo, l'estrema sofferenza corporale e morale produrrebbe, secondo Scarry, una frattura nel rapporto tra la persona e il mondo. In secondo luogo, di fronte al vuoto derivante da ciò, l'individuo avvertirebbe la necessità di costruire con il mondo una nuova relazione in grado di trascendere questa dissoluzione interiore. Tale processo divergente di disarticolazione e riarticolazione dei punti di riferimento del prigioniero rispetto al contesto lo condurrebbe, in definitiva, a includere come elemento centrale del nuovo ambiente l'immagine di un potere assoluto in grado scatenare in lui detto processo. Ecco perché Scarry indica che il fine ultimo della tortura è la produzione di potere.

Oltre a questo, e in base a quanto raccontato da Merino, nel caso cileno la tortura ha più che altro la volontà di porsi come spazio di produzione di soggetti nuovi, modellabili dalle tecnologie repressive e supinamente a disposizione, nella loro malleabilità, delle logiche del nuovo potere politico.

Le testimonianze dei sopravvissuti si propongono fin dal primo momento l'arduo compito di cercare di rappresentare l'estrema violenza che i loro corpi hanno subito nei campi. E lo fanno in modi tra loro molto diversi, che spaziano dall'apparente oggettività fino a rappresentazioni ipersoggettive del dolore e della destrutturazione corporale. Eppure, tutte le testimonianze si trovano di fronte a un problema simile: come parlare di quell'esperienza che ha spezzato *proprio* la relazione del soggetto con il linguaggio? Spiega più precisamente Elaine Scarry:

Il dolore intenso distrugge l'io della persona e il suo mondo. [...] Il dolore intenso distrugge anche il linguaggio: quando il contenuto del proprio mondo si disintegra, si disintegra anche il contenuto del proprio linguaggio; quando l'io

14 E. Scarry, *La sofferenza del corpo. La costruzione e la distruzione del mondo*, tr. it. di G. Bettini, Il Mulino, Bologna 1990, ed. or. *The body in pain. The making and unmaking of the World*, Oxford University Press, New York-Oxford 1985.

si disintegra, ciò che si esprimeva e dava corpo all'io è privato della sua fonte e del suo contenuto.¹⁵

Questo procedimento darebbe origine nei sopravvissuti a una posizione paradossale quando cercano di testimoniare, giacché per farlo si vedono obbligati, fin dall'inizio, a ricostruire il loro rapporto con il linguaggio. Non deve sorprendere che, nelle loro testimonianze, alcuni dei sopravvissuti alludano in qualche momento alla loro incapacità di riferire alcune delle esperienze vissute nei campi di detenzione e che colleghino tale difficoltà alle scariche di violenza subite, che, in molte occasioni, li hanno condotti a sentire i loro corpi come spazi estranei, del tutto esterni a sé stessi.

Il corpo reificato e la sua rappresentazione

Los castigos corporales eran muy variados: descargas eléctricas que se aplicaban en los órganos sexuales y en el ano, pecho, sobre el corazón; a las mujeres, en ambos senos, en los ojos, en la nariz. En estos lugares se colocaba un apretador, conectado a un artefacto eléctrico, para luego accionarlo hasta provocar en el prisionero extenuantes crisis nerviosas, vómitos, desmayos, e incluso infartos cardíacos que costaron numerosas vidas. Los cuerpos solían ser golpeados con látigos de goma, cadenas metálicas y palos, y por supuesto por las botas de los torturadores. Se practicaba el colgamiento de los prisioneros.¹⁶

Questa impressionante descrizione è contenuta in una delle più importanti testimonianze del primo esilio cileno, *Prisión en Chile* di Alejandro Witker, che deliberatamente evita qualsiasi deriva sentimentale e, essendo lui un sopravvissuto, perfino qualunque vincolo tra la descrizione delle torture e la propria esperienza personale. Al contrario, Witker offre una classificazione delle punizioni, una descrizione con volontà antropologica delle possibili forme di tortura. Nulla dell'esperienza soggettiva affiora dalla sua analisi e nessun dettaglio testuale vincolava il soggetto alle dinamiche descritte. In una testimonianza della stessa epoca, Manuel Cabieses indica a

15 *Ivi*, p. 90.

16 «Le punizioni corporali erano varie: scariche elettriche agli organi sessuali e all'ano, oppure al petto, sul cuore; alle donne a entrambi i seni, agli occhi, al naso. In questi posti veniva applicata una pinza mobile collegata a un apparecchio elettrico, in seguito azionato fino a provocare al prigioniero estenuanti crisi nervose, vomito, svenimento e perfino infarti cardiaci che costarono molte vite. Di solito si colpivano i corpi con fruste di gomma, catene metalliche e bastoni e, ovviamente, con gli stivali dei torturatori. I prigionieri venivano anche impiccati». A. Witker, *Prisión en Chile*, FCE, México 1975, p. 36.

tal proposito che «despersonalizar nuestra situación no sólo alivia, sino que permite comprender mejor».¹⁷

La costruzione di questa distanza oggettivante obbedisce a fattori tra loro molto diversi, ma mantiene una stretta relazione con una delle caratteristiche fondamentali della violenza repressiva: il suo carattere disumanizzante e reificante. Infatti, la maggior parte dei superstiti parla intensamente dei processi di reificazione a cui sono sottoposti nel corso delle sessioni di tortura e, più in generale, durante tutta l'esperienza concentrazionaria. Aristóteles España cerca di parlarne in una lacerante poesia scritta nel campo di Dawson:

Me fotografían en un galpón
 como a un objeto
 una, dos, tres veces,
 de perfil, de frente,
 confeccionan mi ficha con esmero:
 'soltero, estudiante, 17 años,
 peligroso para la seguridad del Estado'
 [...].
 Se estrellan sus puños
 en mis oídos.
 Caigo.
 Grito de dolor.
 Voy a chocar contra una montaña.
 Pero no es una montaña.
 Sino barro y puntapiés,
 y un ruido intermitente
 que se mete en mi cerebro
 hasta la inconciencia.¹⁸

España allude a questo processo di reificazione in due modi complementari: in primo luogo, descrivendo la dinamica repressiva che reifica il suo corpo trasformandolo in materiale a disposizione del e riconoscibile dal

17 «Spersonalizzare la nostra situazione non solo dà sollievo, ma consente anche di capire meglio». M. Cabieses, *Chile: 11808 horas en campos de concentración*, Rocinante, Caracas 1975, p. 67.

18 «Mi fotografano in un capannone / come un oggetto / una, due, tre volte, / di profilo, di fronte, / preparano con cura la mia scheda: / "celibe, studente, 17 anni, / pericoloso per la sicurezza dello Stato" [...]. / Mi schiantano i loro pugni sulle orecchie. / Cado. / Grido di dolore. / Vado a sbattere contro una montagna. / Ma non è una montagna. / È fango e calci, / e un rumore intermittente / che mi penetra il cervello / fino all'incoscienza». A. España, *Dawson*, Bruguera, Santiago de Chile 1985, pp. 29-31.

potere; in secondo luogo, presentando il componimento poetico come un insieme di frammenti di esperienza sprovvisti di unitarietà, España mette per iscritto l'assenza di una coscienza che possa organizzare e dotare di senso tutte quelle scariche di violenza sul suo corpo. Il soggetto che sarebbe in grado di dotare di coesione tali immagini sconnesse è scomparso dal componimento.

Una simile operazione rivela una delle principali difficoltà sperimentate dai sopravvissuti nel momento di testimoniare: a causa del carattere estremamente traumatico e destrutturante della tortura, risulta difficilissimo pensare sé stessi all'interno dei campi, soprattutto nelle scene di violenza estrema. Ecco perché alcune delle testimonianze più efficaci cercano di esplorare alternative formali in grado di riferire il processo di reificazione avvenuto nell'ambito della tortura. *Nelle mani di Pinochet* di Carrasco allude a tale processo per mezzo di una progressiva reificazione dei prigionieri, tra cui l'autore stesso della testimonianza:

Abbiamo i muscoli delle gambe induriti, macchie livide sotto gli occhi, indumenti umidi appiccicati ai corpi, la lingua arida a forza di fumare. Dopo otto ore di immobilità ci ordinano di metterci in fila lungo la parete laterale. Per uno. Con una grossa corda ci fissano le mani alla nuca e ci collegano l'uno l'altro a distanza molto ravvicinata [...]. Saliamo a tentoni le scale, sembriamo salsicce.¹⁹

E ancora:

Il pugno già pronto a colpirmi mi si arresta davanti agli occhi senza toccarmi. [...] Un pugno terribile. Un altro. Altri. [Il pugno ritorna e per l'impatto la testa mi si gira da un lato. Moltiplicandosi cade su collo, schiena, orecchie]. Ginocchiata dal di dietro nei testicoli. Stringo i denti e i pugni in una contrazione disperata.²⁰

Nel primo frammento Carrasco si riferisce direttamente alla reificazione dei detenuti, trasformati in pura forma senza significato: «Sembriamo salsicce». Nel secondo frammento, però, in cui la violenza diventa più aggressiva e si focalizza sul dolore corporale, l'allusione è più sottile: le parti del corpo appaiono sconnesse tra loro, prive di intenzionalità e svincolate da un soggetto che possa fornire loro senso e densità. Il pugno, il volto, gli occhi, il collo, la schiena, le orecchie costituiscono parti scollegate da una realtà corporale che si può intuire, ma che nel testo non viene rappresentata

19 R. Carrasco, *op. cit.*, p. 15.

20 *Ivi*, p. 19.

come tale. Ciò che si sottolinea, dunque, è l'assenza di un soggetto che possa conferire unità a tutti quei frammenti corporali.

Questa strategia attraversa, in modo più o meno volontario, non poche testimonianze del primo periodo.²¹ Alcuni dei testi scritti dai sopravvissuti presentano infatti racconti molto poco strutturati, con un grado di integrazione narrativa piuttosto debole, che parte della critica interpreta come indice di mediocrità letteraria e di assenza di strumenti discorsivi. Tuttavia, la verità è che i superstiti altro non fanno se non trasformare in discorso il carattere frammentario dell'esperienza che hanno vissuto e che si presenta loro in modo disorganizzato, sotto forma di lampi di realtà privi di unità.

L'insolita testimonianza di Carmen Rojas, *Recuerdos de una mirista*,²² conduce la rappresentazione del corpo torturato verso un'altra direzione. Si tratta di un racconto della repressione reso in modo molto soggettivo e politico al tempo stesso, nel quale la rivendicazione della militanza *mirista* si accompagna a una fenomenologia dell'esperienza violenta e del dolore estremo della tortura. Fin dal principio il testo di Rojas identifica il corpo e le sensazioni corporali come catalizzatori fondamentali del ricordo della repressione e della sua esperienza della violenza: quasi che, così facendo, tramite la scrittura Rojas cerchi di scongiurare la sconnessione tra corpo e soggettività che la tortura si pone come obiettivo e che il suo testo magnificamente descrive.

Nei lunghi capitoli che Rojas dedica alla tortura, il testo si popola di immagini di una consistenza quasi allucinatoria, nelle quali i diversi strati corporali fungono da catena di trasmissione di un dolore che può essere espresso soltanto mediante l'uso del tropo:

Recibí la primera descarga con un alarido. Todo mi cuerpo se estremeció bruscamente. Me crujió la cabeza y los tobillos me dolieron tanto, como si además de los huesos, me estuvieran golpeando cada uno de los nervios y las venas de las piernas. [...] El tiempo fue otro enemigo: esperaba, eternizada en el pavor, los breves intervalos entre descarga y descarga, tensando el cuerpo y retorciendo los músculos en un intento de fuga imposible que moría en el solo espacio de mi cuerpo. Entonces, cada descarga venía más atroz y dolorosa que

21 In *Historia del testimonio chileno...*, cit., ho descritto la funzione e la natura variabile delle testimonianze dei sopravvissuti nei diversi periodi della dittatura e della postdittatura cilena.

22 *Mirista* era il nome dato ai membri del MIR, Movimiento de Izquierda Revolucionaria, un movimento politico guerrigliero di estrema sinistra attivo in Cile dal 1965 fino agli anni Ottanta. [N.d.T.]

la anterior. [...] Me ahogaba. Mi cuerpo saltaba solo. [...] Después, desmadrada, me tiraron en la celda.²³

La tensione della rappresentazione converge in due concetti: in primo luogo, quello di un corpo che il dolore rende praticamente trasparente e in cui non esiste distanza tra le parti interne ed esterne; in secondo luogo, quello di un corpo che poco alla volta diventa indipendente dal soggetto che lo abitava, e che il dolore estremo trasforma in materia dotata di vita propria, estranea alla mente e all'essere della persona. L'aspetto rilevante è che in entrambi i casi quel corpo trasparente e autonomo è rappresentato da un io in grado di riconoscere la sua relazione con esso («mi cuerpo») e al tempo stesso dichiararne una separazione («saltaba solo»).

Non si tratta di un dettaglio di poco conto. Se in molte delle testimonianze la rappresentazione della violenza è accompagnata da frasi isolate, azioni atomizzate e senza continuità, la forma in cui il testo di Rojas la affronta si dirige in direzione opposta: rendere la rappresentazione soggettiva al massimo grado e collegarla all'esplorazione delle fantasie corporali che la violenza provoca. Uso il termine "fantasia" nella sua accezione psicanalitica, intesa cioè come una scena immaginaria attraverso la quale il soggetto elabora gli elementi che non riesce a dominare: l'angoscia, il desiderio o, in alcuni casi, qualunque cosa gli risulti traumatica. Nel testo di Carmen Rojas mi riferisco, perciò, a configurazioni fantasmagoriche che cercano di elaborare e dare senso all'esperienza traumatica della tortura mediante immagini che, sebbene evidentemente irreali, catturano elementi di quell'esperienza che non è possibile rappresentare in modo diretto: «Mugía de dentro, desde el útero me salían los mugidos».²⁴

La psicanalisi, difatti, insegna che la fantasia è uno degli strumenti a disposizione del soggetto per elaborare gli eventi traumatici. In altre parole, le scene di violenza reale o simbolica che il soggetto traumatizzato ha represso possono trovare uno sfogo soddisfacente tramite fantasie che integrino alcuni degli elementi traumatici e inaccettabili in immagini che, mal-

23 «Ricevetti la prima scarica con un grido. Tutto il mio corpo sussultò bruscamente. Mi scricchiolò la testa e le caviglie mi fecero così male che sembrava che oltre alle ossa mi stessero colpendo ogni singolo nervo e le vene delle gambe. [...] Il tempo era un altro nemico: aspettavo, eternizzata nel terrore, i brevi intervalli tra una scarica e l'altra, tendendo il corpo e contorcendomi i muscoli in un tentativo di fuga impossibile che moriva nel solo spazio del mio corpo. Poi ogni scarica era ancor più atroce e dolorosa della precedente. [...] Soffocavo. Il mio corpo sussultava da solo. [...] Dopo, tramortita, mi buttarono nella cella». C. Rojas, *Recuerdos de una mirista*, Ediciones del Taller, Montevideo 1988, pp. 28-31.

24 «Muggivo dall'interno, i muggiti mi uscivano dall'utero». *Ivi*, p. 31.

grado la loro natura irreali, alludono ad alcuni dei nodi fondamentali del trauma. Come il corpo trasparente e autonomo del frammento precedente va in questa direzione, così l'idea di una corporeità ramificata, disgregata e informe riportata nel passaggio che segue traduce l'esperienza limite del centro di detenzione in immagini quasi allucinatorie:

Caí en algo blando que se removía bajo mi cuerpo. Quise estirarme y encontré una pared de madera. Cuando intenté pararme alguien gimió. Comencé, con más cuidado, a moverme lentamente, pero a cada uno de mis movimientos respondían otros. Parecía que mi cuerpo se hubiera ramificado y que se des-parramaba por todas partes, más allá de mi piel, de mis brazos y mis piernas.

Al rato y sin quererlo se desbocó mi imaginación y comencé a pensar con absoluta certeza que este lugar era un pozo negro, angosto y profundo y que debajo de mi cuerpo había otros cuerpos vivos que se movían lentamente en medio de dolientes suspiros y suaves quejidos. (...) Mientras tanto, tenía la sensación que el todo compacto que formaba nuestros cuerpos se movía en ondas como una gelatina y ya no sabía exactamente donde terminaba mi cuerpo y comenzaban los otros.²⁵

Il testo di Rojas è percorso nella sua interezza da questo genere di fantasie di disgregazione corporale, in cui l'immagine stessa del corpo si apre verso l'esterno ed è priva di limiti riconoscibili.

Fantasia, distanza e soggettività

Altre testimonianze fanno uso di questa meccanica della fantasia in maniera molto diversa. Infatti, vista la difficoltà che parecchi dei sopravvissuti avvertono nel momento di volgere in discorso – in modo più o meno

25 «Caddi su qualcosa di morbido che si agitava sotto il mio corpo. Provai ad allungarmi e trovai una parete di legno. Quando cercai di alzarmi in piedi qualcuno gemette. Cominciai, con più attenzione, a muovermi lentamente, ma a ciascuno dei miei movimenti ne rispondevano altri. Sembrava che il mio corpo si fosse ramificato e che si spargesse dovunque, al di là della mia pelle, delle mie braccia e delle mie gambe».

«Dopo poco e senza volerlo, la mia immaginazione perse il controllo e cominciai a pensare con assoluta certezza che quel luogo fosse un pozzo nero, angosto e profondo, e che sotto il mio corpo ci fossero altri corpi vivi che si muovevano lentamente tra sospiri di dolore e sottili lamenti. [...] Nel frattempo, avevo la sensazione che l'insieme compatto formato dai nostri corpi si muovesse a ondate, come un ammasso di gelatina, e non sapevo più con esattezza dove finisse il mio corpo e dove iniziassero gli altri». *Ivi*, p. 18.

diretto – la loro esperienza traumatica, non c'è da sorprendersi se molti fanno ricorso a prospettive irreali o immaginarie dalle quali alludere a ciò che, sulla scena della tortura in carne e ossa, risulta loro indicibile.

Nel testo di Luz Arce, *El inferno*, la rappresentazione della tortura e dell'imposizione della violenza sul corpo si iscrive in un disperato tentativo di legittimare la posizione dell'autrice come sopravvissuta che, avendo collaborato con gli organismi repressivi, ha tradito i suoi compagni di militanza e convissuto per anni con i responsabili della repressione: tutti aspetti, questi, che conferiscono un'altra dimensione alla sua testimonianza, aspetti che non ci è possibile analizzare nel dettaglio in queste pagine.²⁶ Tuttavia, interessa comunque, in questo contesto, il modo in cui Arce rappresenta insistentemente il processo di sconnessione tra il corpo e la mente, oltre allo specifico punto di vista soggettivo che costruisce al cospetto di scene di violenza fisica, così ricorrenti nel suo libro:

Perdí el conocimiento muchas veces, casi no tenía ropa encima. Me la fue sacando a tirones, pero yo no tenía conciencia de mi cuerpo. Era como si sólo existiese mi cabeza pensando y reaccionando con asombro ilimitado. No sentía las piernas, ni los brazos, nada, debía estar toda hinchada, porque la piel estaba tirante. [...] Sólo recuerdo esa sensación generalizada de dolor, como cuando me violaron la primera vez en Yucatán, era como mirar todo desde afuera con una pena muy grande. Como si un nivel de conciencia distinto del habitual me ubicara a metros de distancia de lo que me ocurría. Como observarse desde fuera y decirse al propio oído: 'Sí Luz, eres tú, a ti te está ocurriendo todo esto'.²⁷

Arce indica, in primo luogo, la mancanza di coscienza del corpo e la sua completa sconnessione da una mente che continua a funzionare in

26 Per uno studio più esaustivo di questa testimonianza cfr. il mio *El quiebre, la traición, una socialista en la DINA. El caso de Luz Arce*, in A.M. Toscano (a cura di), *Mulheres Más. Percepção e Representações da Mulher transgressora no Mundo Luso-Hispánico*, vol. 3, América Latina, Edições Fernando Pessoa, Oporto 2006, pp. 154-67.

27 «Persi conoscenza molte volte, addosso quasi non avevo vestiti. Me li toglievo a strattoni, ma non avevo coscienza del mio corpo. Era come se esistesse soltanto la testa, che pensava e reagiva con infinito sgomento. Non sentivo le gambe né le braccia, niente, dovevo essere tutta gonfia perché la pelle mi tirava. [...] Ricordo soltanto quella sensazione generalizzata di dolore, come quando mi avevano violentato per la prima volta nello Yucatán; era come guardare tutto dall'esterno con un tormento enorme. Come se un livello di coscienza diverso dal solito mi collocasse a metri di distanza da ciò che mi accadeva. Come osservarsi da fuori e sussurrarsi all'orecchio: 'Sì, Luz, sei tu, è a te che sta succedendo tutto questo'». L. Arce, *El inferno*, Planeta, Santiago de Chile 1993, p. 26.

modo fin troppo inverosimile malgrado la sua assoluta disarticolazione dall'esperienza corporale. In secondo luogo, e come conseguenza di quanto appena detto, Arce assume una prospettiva esterna rispetto al suo corpo, dalla cui distanza può osservare tutto ciò che le accade. Lucía Guerra Cunningham sottolinea infatti che nelle testimonianze «la distancia del Sujeto con respecto a esa experiencia vivida constituye en sí un problema estético de representación».²⁸

Slavoy Žižek sostiene che la trasposizione della fantasia in racconto implica ricorrentemente uno «sguardo impossibile» in cui, ad esempio, il soggetto vede sé stesso prima di nascere oppure vede il suo corpo dopo la morte.²⁹ In altre parole, la struttura stessa della fantasia accorda quella sinistra scissione tra corporeità e soggetto che appare chiaramente enunciata nel testo di Arce. Vediamo come tale dissociazione opera in altri passaggi della stessa testimonianza:

Sin decir nada me tiraron sobre una colchoneta y me violaron. [...] Sólo percibo que soy “algo” tirado ahí que está “siendo” usado. Que si resisto es como un estímulo, que si me quedo quieta, si vago mentalmente por otros lugares parece ser menor para ellos el incentivo, soy una muñeca desarticulada, dos hombres sujetan mis piernas mientras me tocan, tengo la boca enmudecida por un mugroso trapo que se empeña en irse por mi garganta provocándome náuseas, primero una, luego otra y otra... Soy una sola y gran náusea que crece, me abarca toda y vomito, no puedo expulsar el vómito que se estrella contra la mordaza y vuelve hacia dentro, me ahoga, otro vómito, no puedo respirar, algo caliente me inunda y me asfixio. Comienzo a aprender a morir, siguen sobre mí, siento que mi cuerpo se sacude espasmódicamente.³⁰

28 «La distancia del Soggetto rispetto all'esperienza vissuta costituisce di per sé un problema estetico di rappresentazione». L. Guerra Cunningham, *Polivalencias de la confesión en la novela chilena del exilio*, in L. Guerra Cunningham (a cura di), *Texto e ideología en la narrativa chilena*, The Prisma Institute, Minneapolis 1987, p. 228.

29 S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, a cura di M. Senaldi, tr. it. di G. Illarietti e M. Senaldi, Meltemi, Roma 2004, p. 36.

30 «Senza dire nulla mi buttarono su un piccolo materasso e mi violentarono. [...] Percepisco soltanto che sono “qualcosa” buttato lì e che “viene” usato. Che se resisto, per loro è come uno stimolo, che se resto ferma, se vago con la mente in altri luoghi, per loro l'impulso sembra minore, sono una bambola smembrata, due uomini mi reggono le gambe mentre mi toccano, ho la bocca tappata da un panno sudicio che si sforza di andarmi in gola provocandomi conati, prima uno, poi un altro e un altro ancora... Sono un'unica e grande nausea che cresce, mi cinge tutta e vomito, ma non posso buttarlo fuori perché si schianta contro lo straccio e torna indietro, mi asfissia, ancora vomito, non riesco a respirare, qualcosa di caldo mi

Come si può vedere, Arce elabora sistematicamente immagini che mirano a trasmettere la sua reificazione: «sono “qualcosa” buttato lì e che “viene” usato», «sono una bambola smembrata», «sono un’unica e grande nausea che cresce». Curiosamente, però, tutte queste metafore vengono articolate con l’“io” del discorso attraverso il verbo “essere” e, per giunta, in un presente contemporaneo alla scena della tortura. Vale a dire, dunque, che le potenti immagini della reificazione e della dissoluzione soggettiva appaiono esplicitamente collegate all’io che parla e che organizza, dal suo punto di vista soggettivo, la rappresentazione della sua stessa scomparsa. Dietro questi fattori si solleva un problema fondamentale, che è senza dubbio una questione centrale dell’enunciazione narrativa testimoniale: come può essere che un soggetto enunci in questi termini la sua stessa dissoluzione?

Per rispondere a questo interrogativo bisogna riandare a una delle prime testimonianze cilene: *Tejas verdes. Diario di un prigioniero di Pinochet* di Hernán Valdés. Si tratta indubbiamente di uno dei testi più complessi, elaborati e acuti tra gli scritti testimoniali dell’esilio cileno e, forse, di quello con il maggiore impatto sociale. In esso si esplora in modo sistematico la relazione tra corpo, soggettività e violenza estrema nell’atroce contesto del campo di concentramento di Tejas Verdes: per mezzo di una narrazione tesa e contenuta, Valdés cerca di porre il lettore nell’esperienza che lui stesso ha vissuto, e lo fa con un racconto al presente che avvicina il suo tempo interno a quello di una narrazione cinematografica in cui gli eventi vengono narrati nello stesso momento in cui si verificano.

Servendosi di questa peculiare configurazione temporale, Valdés propone un racconto molto soggettivo, una dettagliata fenomenologia dell’esperienza concentrazionaria nella quale si crea la finzione per cui il soggetto racconta le sue vicende mentre accadono. Tale strategia narrativa si dimostra tremendamente efficace: l’io narrativo entra in crisi per via della vita nel campo di concentramento e per la problematica esperienza di un corpo che, poco alla volta, si trasforma in un una presenza così potente da relegare in un angolo tutti gli altri elementi del soggetto:

Ho una sola preoccupazione: cacare, perché la trattengo appena e sono sicuro che ne avrò bisogno durante l’interrogatorio. Gli chiedo di lasciarmi andare. [...] La merda defluisce all’istante, completamente, colore di mostarda di Meaux, alla perfezione. Il soldato vigila con il fucile, molto vicino. Non ho nulla per pulirmi, ma, che importa adesso. Gratto quel che resta con foglie di eucalipto. Torniamo. Velocemente. Il sole mi abbaglia, la luce e la velocità mi

inonda e soffoca. Inizio a imparare a morire, sono ancora su di me, sento che il mio corpo sussulta spasmodicamente». L. Arce, *op. cit.*, p. 56.

impediscono di pensare a me stesso in modo diverso da un semplice oggetto della natura.³¹

Come si può notare, l'esperienza corporea guadagna spazio entro lo sguardo fenomenologico e, progressivamente, impedisce all'io narrante di pensare sé stesso come soggetto. Il movimento della voce è duplice e contraddittorio: da una parte dispone tutta la rappresentazione del mondo attorno alla sua vicenda fenomenologica, dall'altra enuncia la sua impossibilità di pensarsi diverso da una materia corporea spogliata della soggettività. In tale duplice direzione risiede la preziosa singolarità di questa testimonianza.

Nei suoi studi sulla sopravvivenza e i campi di concentramento Giorgio Agamben ha sottolineato uno dei procedimenti chiave che avevano luogo nei lager: l'isolamento della vita nuda – pura materialità corporea spogliata di ogni significato sociale – del soggetto, con il progressivo annullamento delle sue capacità comunicative. L'obiettivo fondamentale dei campi, secondo la spiegazione di Agamben, consiste nell'annichilimento dell'essere pensante e parlante e nella sua sostituzione con una mera corporeità, superstita ma scollegata e isolata dalla soggettività; è per questo che Agamben definisce la dinamica dei campi come ciò che cerca di produrre processi di desoggettivazione.³²

Albert Sucasas ha sviluppato questa linea di lettura indicando che l'esperienza vissuta nei campi si imperniava sì attorno alle vicende del corpo stesso,

pero de un cuerpo que ya no cabe considerar, sin más, como cuerpo propio. Paradójica experiencia: a la par, extrañeza de un cuerpo que ha dejado de pertenecerle y radicalización de la identificación con su cuerpo; el concentracionario vive, en tanto que horizonte irrebasable de su existencia, la aporía de la *impropiedad del propio cuerpo*.³³

31 H. Valdés, *Tejas Verdes. Diario di un prigioniero di Pinochet*, cit., p. 138.

32 Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, Homo sacer*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 12.

33 «Ma di un corpo che non va più considerato come appartenente a qualcuno. Un'esperienza paradossale: al tempo stesso estraneità di un corpo che ha cessato di appartenergli e radicalizzazione dell'identificazione con il suo corpo, il prigioniero del campo di concentramento vive, in quanto orizzonte insuperabile della sua esistenza, l'aporía della mancanza di *proprietà del proprio corpo*». A. Sucasas, *Anatomía del Lager. Una aproximación al cuerpo concentracionario*, in «Isegoría», 23, 2000, p. 198.

In questo senso, la dinamica del campo avrebbe come obiettivo ed effetto la distruzione della soggettività e dell'identità: «Sin identidad, el concentracionario se convierte en pura existencia somática, en carne desnuda».³⁴

Il testo di Valdés porta a compimento una singolare esplorazione di tale processo e lo fa problematizzando sistematicamente il rapporto tra la voce narrante e quella materia corporea che, poco alla volta, rende sempre più difficile al detenuto pensare sé stesso come soggetto. Questa relazione contraddittoria raggiunge l'apice della tensione nella descrizione delle scene di tortura, nelle quali il supplizio fisico conduce a una progressiva sconnessione tra la voce che parla e il corpo che essa rappresenta:

Le ginocchia, le spalle, il petto, i muscoli del collo e della nuca rabbriviscono ciascuno indipendentemente, con contrazioni una diversa dall'altra. [...] Sento pietà di questo mio corpo. Questo corpo sarà torturato, è idiota. [...] Afferro la necessità di questo cappuccio: non sarò una persona, non avrò nessuna espressione. Sarò soltanto un corpo, un volume, avranno a che fare solo con questo.³⁵

Nella prima parte dell'estratto, Valdés allude alla scomparsa di uno schema corporale unitario come effetto del dolore: ogni parte del suo corpo sembra isolata dalle altre, in preda a contrazioni, spasmi e movimenti involontari, che sfuggivano al controllo di un soggetto in pieno crollo. In un secondo momento, questa sconnessione si trasferisce alla sintassi stessa della frase, e il corpo si trasforma in un oggetto sintattico, separato dal soggetto senziente che, per tutto il testo, ha fatto ruotare fenomenicamente il mondo rappresentato attorno a sé: «Sento pietà di questo mio corpo». In terza battuta, la relazione diventa più complessa: l'io parlante si identifica completamente, e in un modo paradossale, con quella materia corporea in eccesso, pura vita nuda priva di significazione: «Sarò soltanto un corpo, un volume».

È come se mi tagliassero in due. Per qualche frazione di secondo perdo conoscenza. Mi riprendo perché sto per soffocare. [...] Non trovo l'aria. Il petto sobbalza, le costole sono come una inferriata che mi opprime. Non resta nulla di me se non questa avidità isterica del petto di ingoiare aria.³⁶

34 «Senza identità, il prigioniero si trasforma in pura esistenza somatica, in carne nuda». *Ibid.*

35 H. Valdés, *op. cit.*, pp. 141-42.

36 *Ivi*, p. 144.

In questo frammento Valdés porta all'estremo quella logica di rappresentazione del corpo torturato e, soprattutto nell'ultima frase, condensa alla perfezione la paradossale relazione tra corpo e soggettività che ha luogo nella scena della tortura. Può un soggetto enunciare/narrare la propria perdita di coscienza e il proprio ristabilimento nel presente? Può un soggetto decretare che di sé «non resta nulla» eppure continuare a parlare? È questo il paradosso che affronta il testo di Valdés, rappresentando la violenza del campo di concentramento ed esplorando il rapporto conflittuale tra corpo e soggettività che si produce con la tortura. Il paradosso di una voce impossibile, che si identifica con il corpo escrementizio del detenuto e che allo stesso tempo se ne separa. Quello di uno sguardo rivolto all'impossibile fantasia di vedere da fuori e da dentro il proprio crollo e la propria scomparsa. Quello di un soggetto, in definitiva, che cerca di parlare dallo stesso luogo in cui tutte le sue facoltà sono colate a picco. È questa, senza dubbio, una delle maggiori difficoltà con cui il genere testimoniale si misura nell'affrontare con serietà la conflittuale questione del corpo violentato.

«Ardo le mie unghie»: un linguaggio poetico per il corpo violentato

Dinanzi a un simile coagulo di difficoltà, paradossi e violenze, per concludere queste riflessioni può risultare utile fare ricorso al linguaggio poetico. Le poesie di Aristóteles España, imprigionato sull'isola Dawson³⁷ all'età di diciassette anni, conferiscono infatti un nuovo volto all'intera questione, spostando il problema testimoniale all'ambito della creazione poetica. Nei casi precedenti si è osservata una progressiva tensione tra l'aspirazione referenziale e iperrealista della testimonianza e la necessità di plasmare uno sguardo impossibile, talvolta fantasmagorico, per meglio rappresentare l'esperienza della violenza. Nelle poesie di España, scritte durante la sua reclusione a Dawson, questa tensione si risolve in un'atmosfera irreal («fuori dallo spazio e dalla materia», «invisibili pantani») nella quale, come lampi di realtà, si inseriscono brevi frasi di grande concretezza e veemenza, che alludono direttamente alla violenza corporale («corrente elettrica sul corpo», «colpiscono una donna incinta»). Come nelle testimonianze commentate sopra, la rappresentazione si trasforma in

37 Isola cilena, situata nello stretto di Magellano circa 100 chilometri a sud della città di Punta Arenas, appartenente all'arcipelago della Terra del Fuoco. Durante il golpe del 1973, sull'isola furono confinati moltissimi esponenti dell'Unidad Popular, come lo stesso Luis Corvalán, mentre alcuni tra i più stretti collaboratori del governo Allende vennero rinchiusi in un campo di concentramento. [N.d.C.]

una successione di immagini apparentemente prive di ordine e, soprattutto, di una voce forte in grado di dotare di continuità i frammenti sparsi. Da tale assenza derivano l'effetto poetico e la tremenda bellezza del testo. Le poesie di España, pertanto, non fanno che portare all'estremo una tendenza essenzialmente poetica che palpita nell'enunciazione testimoniale e che è stata sottolineata nel corso di questo lavoro. La tendenza, cioè, a inventare un linguaggio dall'aspetto irrealista (vicino alla fantasia, alla finzione, all'impossibilità) per rappresentare quella violenza sul corpo, del tutto reale invece, che la dittatura militare ha imposto a migliaia di cittadini cileni e che, in virtù della sua intensità e dei suoi eccessi, è stato difficile per i sopravvissuti trasformare in parola in modo più semplice e diretto.

Fuori dallo spazio e dalla materia,
in una regione altera (senza tratti né colori)
piena di fumo orizzontale
che attraversa invisibili pantani,
rimango seduto
come un condannato alla camera a gas.
Scopro che il timore è un bimbo disperato,
che la vita è una grande stanza
o un molo deserto in mezzo all'oceano.
Ci sono spari, rumori di macchine da scrivere,
mi applicano corrente elettrica sul corpo.
Sono uno passeggero sconosciuto verso l'ignoto,
ardono le mie unghie e i miei pori, i tram,
nella sala attigua colpiscono una donna incinta.³⁸

38 A. España, *op. cit.*, p. 10.

Bibliografía

- AGAMBEN G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, Homo sacer*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- ARCE L., *El infierno*, Planeta, Santiago de Chile 1993.
- CABIESES M., *Chile: 11808 horas en campos de concentración*, Rocinante, Caracas 1975.
- CARRASCO R., *Nelle mani di Pinochet*, tr. it. di A. Caiani, Teti, Milano 1978, ed. or. *Prigüé*, Agencia de Prensa Novosti, Mosca 1977.
- COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURAS, *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Torturas*, La Comisión, Santiago de Chile 2005.
- DORFMAN A., *Código político y código literario. El género testimonio en Chile hoy*, in R. Jara, H. Vidal (a cura di), *Testimonio y literatura*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis 1986, pp. 170-234.
- ESPAÑA A., *Dawson*, Bruguera, Santiago de Chile 1985.
- GUERRA CUNNINGHAM L., *Polivalencias de la confesión en la novela chilena del exilio*, in L. Guerra Cunningham (a cura di), *Texto e ideología en la narrativa chilena*, The Prisma Institute, Minneapolis 1987, p. 227-249.
- GUERRERO M., *Democratización chilena y control social. La transición del encierro*, in M. Salazar, M. Valderrama (a cura di), *Dialectos en transición. Política y subjetividad en el Chile actual*, LOM, Santiago de Chile 2000, pp. 129-161.
- HUNEEUS C., *El régimen de Pinochet*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile 2000.
- KLEIN N., *Shock economy. L'ascesa del capitalismo dei disastri*, tr. it. di I. Katerinov, Rizzoli, Milano 2007.
- MERINO M.A., *Mi verdad. Más allá del horror, yo acuso...*, ATG, Santiago de Chile 1993.
- MOULIAN T., *Chile Actual. Anatomía de un mito*, LOM, Santiago de Chile 1996.
- PERIS BLANES J., *La imposible voz. Memoria y testimonio en los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2005.
- , *El quiebre, la traición, una socialista en la DINA. El caso de Luz Arce*, in A.M. Toscano (a cura di), *Mulheres Más. Percepção e Representações da Mulher transgressora no Mundo Luso-Hispánico*, vol. 3, América Latina, Edições Fernando Pessoa, Oporto 2006, pp. 154-67.
- , *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*, cap. II, Quaderns de Filología, Valencia 2008.
- ROJAS C., *Recuerdos de una mirista*, Ediciones del Taller, Montevideo 1988.
- ROJAS R., *Jamás de rodillas. Acusación de un prisionero de la junta fascista en Chile*, Agencia de Prensa Novosti, Mosca 1974.
- SCARRY E., *La sofferenza del corpo. La costruzione e la distruzione del mondo*, tr. it. di G. Bettini, Il Mulino, Bologna 1990, ed. or. *The body in pain. The making and unmaking of the World*, Oxford University Press, New York-Oxford 1985.
- SUCASAS A., *Anatomía del Lager. Una aproximación al cuerpo concentracionario*, in «Isegoría», 23, 2000, pp. 197-207.

VALDÉS H., *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, Ariel, Barcellona 1974, tr. it. di F. Nicoletti Rossini, *Tejas Verdes. Diario di un prigioniero di Pinochet*, Bompiani, Milano 1977.

WITKER A., *Prisión en Chile*, FCE, México 1975.

ŽIŽEK S., *L'epidemia dell'immaginario*, a cura di M. Senaldi, tr. it. di G. Illarietti e M. Senaldi, Meltemi, Roma 2004.





CRISTIAN MONTES CAPÓ*

VIAGGIO E TESTIMONIANZA IN *UN VIAJE POR EL INFIERNO* DI ALBERTO GAMBOA¹

I. Scopo di queste pagine è condurre uno studio del libro-testimonianza *Un viaje por el infierno* di Alberto Gamboa, giornalista e direttore del quotidiano *Clarín*² dal 1960 al 1973 e prigioniero politico durante la dittatura militare. L'esperienza a cui si rimanda è quella condensata nel titolo del libro, titolo che sintetizza quanto vissuto da Gamboa dal momento dell'arresto (1973) fino alla sua liberazione (1976). La scrittura testimoniale è inscindibile dal motivo del viaggio, che diventa elemento costitutivo dell'esperienza vissuta fissando il testo come declinazione di un percorso che va dall'ambito familiare a quello dell'ignoto, dalla sicurezza all'incertezza, dall'umano al disumano. Un viaggio – testimoniale, in questo caso – che finirà col tradursi in un nuovo apprendistato sul significato dell'essere testimoni nel periodo dell'orrore dittatoriale.

Pubblicato a episodi sulla *Revista Hoy* nel 1984 e riproposto in volume nel 2010, *Un viaje por el infierno*³ fa parte della narrativa testimoniale che è andata sviluppandosi in Cile dai tempi della dittatura.⁴ L'obiettivo di Alberto Gamboa, com'è proprio di questa pratica di scrittura, è stato quello di testimoniare la sua esperienza al fine di rendere noto ciò che realmente ac-

* Universidad de Chile

1 Questo lavoro rientra nel Progetto “Fondecyt Regular 1110886”, del quale sono ricercatore responsabile.

2 Quotidiano cileno pubblicato dal 1954 al 1973, anno in cui fu chiuso in seguito al golpe militare dell'11 settembre, che vide l'ascesa al potere di Augusto Pinochet. [N.d.C.]

3 A. Gamboa, *Un viaje por el infierno*, Editorial Forja, Santiago de Chile 2010.

4 A tal proposito è paradigmatico il libro di Hernán Valdés *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, pubblicato in Cile nel 1996 (tr. it. di F. Nicoletti Rossini, *Tejas verdes. Diario di un prigioniero di Pinochet*, Bompiani, Milano 1977), nel quale l'autore testimonia la sua detenzione nel reggimento militare presso Tejas Verdes, situato nella V Regione cilena, in cui fu detenuto per un mese nel 1974 e sottoposto a prolungate sessioni di tortura.



cadde a quanti subirono la repressione, la tortura e la *desaparición*.⁵ Come afferma María Teresa Johanson, è dagli anni Ottanta che si assiste, nel contesto culturale dell'America del Cono Sud, a una produzione crescente di racconti testimoniali al cui centro si rinnova la figura del sopravvissuto che cerca di rappresentare l'esperienza traumatica subita. Un processo, questo, nel quale il personaggio stesso del testimone si diversifica in un ventaglio di gradazioni: dal letterato militante e solidale alle «*figuras límites del "desaparecido"*», «*el rehén encapuchado*», «*el prisionero*», «*el exiliado*».⁶ In tale divenire concettuale del termine si assiste a un cambiamento sostanziale nel carattere acquisito dalla scrittura testimoniale:

Por una parte, una matriz de alto rendimiento es aquella que sigue las estéticas testimoniales de filo más político. La[s] escritura[s] de la[s] experiencia[s] de prisioneros militantes realizadas por profesionales docentes y periodistas por lo general anclan su voz en la historia de la colectividad, destacan la fortaleza moral y la solidaridad, la historia de la resistencia en una voz comunitaria que opera con categorías explicita o veladamente ideológicas.⁷

5 Il dramma e l'angoscia derivanti dal subire violenze da parte di persone che appartengono al proprio Paese e che in tale violenza negano l'umanità dell'altro sono condensati in modo eloquente nelle riflessioni di Julio Cortázar sulla violenza della dittatura: «Cuando la desaparición y la tortura son manipuladas por quienes hablan como nosotros, tienen nuestros mismos nombres y nuestras mismas escuelas, comparten costumbres y gestos, provienen del mismo suelo y de la misma historia, el abismo que se abre en nuestra propia conciencia y en nuestro corazón es infinitamente más hondo que cualquier palabra que pretendiera describirlo» [«Quando la *desaparición* e la tortura sono manipolate da coloro che parlano come noi, che hanno i nostri stessi nomi e le nostre stesse scuole, che condividono con noi costumi ed espressioni, che provengono dalla stessa nostra terra e storia, l'abisso che si apre nella nostra coscienza e nel nostro cuore è infinitamente più profondo di qualsiasi parola che si prefigga di descriverlo»]. A. Conte Mc Donell, E. Fermín Mignone, *Estrategia represiva de la dictadura militar. La doctrina del paralelismo global*, Colihue, Buenos Aires 2006, p. 88.

6 «*Figure límite del "desaparecido"*, dell'«*ostaggio incappucciato*», del «*prigioniero*» e dell'«*esiliato*»». M.T. Johanson, *Literatura y testimonio en el Cono Sur*, in *Recordar para pensar. Memoria para pensar para la democracia*, Ediciones Boll Cono Sur, Santiago de Chile 2010, pp. 80-1.

7 «Da una parte, una matrice proficua è quella che rispetta le estetiche testimoniali dal taglio spiccatamente politico. In generale, i discorsi sull'esperienza di prigionieri militanti elaborati da docenti e giornalisti affondano le loro radici nella storia della collettività, mettono in rilievo la forza morale e la solidarietà, la storia della resistenza in una voce comunitaria che opera con categorie esplicitamente o velatamente ideologiche». *Ivi.*, p. 81.

Le scritture testimoniali si propongono, secondo Beatriz Sarlo, come la strada da percorrere per riuscire a esprimere ciò che sembra indicibile e inimmaginabile, abbracciando così le diverse storie individuali:

La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, lo redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común.⁸

Testimoniare l'esperienza diventa un imperativo etico perché significa parlare in nome di coloro che non possono farlo, affermando un'esigenza vitale che si trova al centro esatto del racconto testimoniale. A ciò si riferisce Primo Levi quando, nel contesto dell'esperienza concentrataria subita dagli ebrei per mano dei nazisti, scrive:

Il bisogno di raccontare agli "altri", di fare gli altri partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento [...]; il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore.⁹

II. Fin dall'inizio del libro, Alberto Gamboa sottolinea che *Un viaje por el infierno* «no es una novela ni una ficción, sino un sincero testimonio»,¹⁰ in altre parole «un relato de vida donde se contará únicamente la verdad de lo sucedido».¹¹ Eppure, nonostante l'esplicita dichiarazione dell'autore, *Un viaje por el infierno* rimanda immediatamente, fin dal titolo a uno dei testi fondamentali della storia della letteratura: *La Divina Commedia*. Si crea perciò un rimando intertestuale alla cantica in cui Dante attraversa l'inferno e alle esperienze e rivelazioni che vive. Nel caso del viaggio descritto da Gamboa non si tratta di un inferno di carattere teologico, bensì di una

8 «La narración de la experiencia è connessa al corpo e alla voce, a una presenza reale del soggetto sulla scena del passato. Non c'è testimonianza senza esperienza, ma nemmeno esperienza senza narrazione: il linguaggio libera la parte taciuta dell'esperienza, la redime dalla sua immediatezza o dall'oblio e la trasforma in esperienza comunicabile, ovvero comune». B. Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires 2012, p. 29.

9 P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1989, p. 2.

10 «Non è un romanzo né un'opera d'invenzione, bensì una sincera testimonianza». A. Gamboa, *op. cit.*, p. 14.

11 «Un racconto di vita nel quale verrà narrata solo la verità su quanto accaduto». *Ivi*, p. 27.

vicenda concreta di brutalità e di abuso di potere mai accaduta prima nella storia del Cile.

Nella prima tappa del suo viaggio, Gamboa è costretto a trascorrere quaranta giorni nell'Estadio Nacional de Chile, un tempo fulcro dei grandi eventi sportivi e all'epoca trasformato nel più grande centro di detenzione del Paese. Fin dal suo arrivo viene sottoposto a molteplici forme di violenza: deprivazione del sonno, insulti verbali, pestaggi arbitrari.

Il progressivo avanzamento nei gironi infernali prevede che gli aguzzini incappuccino i prigionieri per togliere loro qualsiasi punto di riferimento. Gamboa definisce i suoi spostamenti come un percorso "nelle tenebre", attraverso lunghi corridoi che lo conducono fino alla sala di tortura. È qui che il viaggio all'inferno raggiunge il suo culmine. Il dispositivo messo in atto per rendere efficace la tortura prevede che le dosi di dolore siano distribuite sul corpo martoriato in una sequenza ordinata. Attraverso una vera e propria meccanica della crudeltà che varia a seconda del grado di specializzazione dei seviziatori, le varie parti del corpo vengono isolate. Gamboa descrive come una "carneficina umana" il momento diversi uomini lo colpiscono alle gambe, allo stomaco, alla bocca e alla testa. I torturatori si spartiscono il corpo per produrre un dolore che trasforma la scena in una "camera sacrificale" e in un inferno in cui le proprie grida si confondono con quelle delle altre vittime falcidiate accanto a lui dalla violenza della repressione. Il corpo martoriato, come indica Raquel Olea, «pierde así su individualidad, pero no para sumarse a un carnaval que lo colectiviza, sino para aparecer como pura biología despojada de su humanidad».¹²

Oltre a infliggere sofferenza fisica, la tecnica della tortura implica una strategia psicologica finalizzata a instillare insicurezza nel prigioniero e ad annullarne totalmente la volontà. Nello specifico, la tattica messa in pratica nei confronti di Gamboa consiste nel dirgli che suo figlio è stato ucciso e che a lui accadrà lo stesso. In seguito, un falso sacerdote cerca di estorcergli alcune importanti informazioni. Secondo Gamboa «todo el interrogatorio, violento y despiadado, tenía un solo objetivo. Hacerme añicos anímicamente. Con mentiras, con calumnias, con injurias».¹³ La sua riflessione coincide con l'opinione di Idelber Avelar quando sostiene che «el

12 «Perde così la sua individualità, ma non per unirsi a un carnevale che lo rende collettivo, bensì per rivelarsi come biologia pura, spogliata della sua umanità». R. Olea, *Cuerpo, memoria, escritura*, in R. Nelly, A. Moreiras (a cura di), *Pensar en / la postdictadura*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2001, p. 201.

13 «Tutto l'interrogatorio, violento e spietato, aveva un unico obiettivo: distruggermi psicologicamente. Con menzogne, calunnie, ingiurie» A. Gamboa, *op. cit.*, p. 43.

objetivo [de la tortura] es producir en el sujeto torturado mismo un efecto: autodesprecio, odio, vergüenza».¹⁴

La tecnica della tortura ha lo scopo di infondere nella coscienza del prigioniero politico lo spettro del terrore: terrore della tortura, terrore di non riuscire a sopportarla, terrore, in fin dei conti, di morire in quelle condizioni e di trasformarsi in un *desaparecido*.¹⁵ Il mese di settembre viene definito dai superstiti di Chacabuco come «il mese del terrore», poiché molti di coloro che subirono l'esperienza della tortura non fecero mai ritorno alle rispettive celle, senza che di loro si seppe più nulla. Tuttavia, nel caso di Gamboa, il terrore non riesce a scalfire il desiderio di sopravvivere: «Esa pelea de la mente y el espíritu la había ganado yo. De nuevo estaba entero».¹⁶

La seconda tappa del viaggio attraverso l'inferno comporta il trasferimento del testimone dall'Estadio Nacional al campo di prigionia di Chacabuco.¹⁷ Gamboa lo descrive come un viaggio verso «l'ignoto», altro modo di nominare quell'inferno da cui non sa se mai riuscirà a fare ritorno. Nell'episodio del viaggio in aereo predominano l'odio e l'aggressività perpetrati dagli aguzzini su persone considerate nient'altro che «rifiuti». Dal punto di vista di Gamboa, lo scopo ultimo di tanta ferocia è far sentire loro un'«assoluta inferiorità». Prima di arrivare a Chacabuco, i prigionieri vengono informati del fatto che chiunque cerchi di ribellarsi verrà punito e

14 «Lo scopo [della tortura] è produrre uno specifico effetto nel soggetto torturato: autoesecrazione, odio, vergogna». I. Avelar, *Las prácticas de la tortura y la historia de la verdad*, in Nelly R., Moreiras A. (a cura di), *op. cit.*, p. 183.

15 In relazione alla figura del *desaparecido* sono significative le parole di Rodolfo Walsh, contenute nella lettera aperta inviata a diversi giornali argentini il 24 marzo 1977, nella quale denuncia le condizioni create dalle dittature dell'America del Cono Sud che producono una nuova figura della violenza nel sistema totalitario, il *desaparecido*: «De este modo han despojado a ustedes a la tortura de su límite en el tiempo. Como el detenido no existe, no hay posibilidad de presentarlo al juez en diez días según manda una ley que fue respetada aún en las cumbres represivas de anteriores dictaduras» [«In codesto modo voi avete liberato la tortura da ogni limite di tempo. Se il detenuto non esiste, non c'è possibilità di presentarlo al giudice entro dieci giorni, così come impone la legge, rispettata persino negli eccessi repressivi di precedenti dittature»]. R. Walsh, *Lettera aperta alla Giunta Militare: lineadifrontiera.com/tag/desaparecidos/* (ultima consultazione: 02/03/2016), tr. it. di G. de Caro, in «Hortus Musicus», 20, V, ottobre-dicembre 2004, p. 50.

16 «Quella lotta della mente e dello spirito l'avevo vinta io. Ero di nuovo intero». A. Gamboa, *op. cit.*, p. 43.

17 Il campo di detenzione di Chacabuco si trovava a 100 chilometri dalla città di Antofagasta, nel nord del Cile, attuale municipio di Sierra Gorda, negli edifici abbandonati della vecchia Oficina Salitrera.

giustiziato, non solo perché disobbediente, ma anche in quanto rappresentante del governo decaduto dell'Unidad Popular.

La metafora del viaggio verso l'ignoto rafforza l'idea di invisibilità del luogo, visto che la località di Chacabuco non compariva nelle carte degli anni Settanta. Per questo motivo, Gamboa si fa carico di informare il lettore del glorioso passato di Chacabuco nel decennio tra il 1920 e il 1930. La descrizione comprende aspetti relativi alla geografia e alla storia di un giacimento di sodanitro – il cosiddetto “nitro del Cile” – che all'epoca aveva dato lavoro a più di 3.500 operai favorendo la creazione di un insediamento urbano dotato di tutte le risorse necessarie per una vita sociale, come un teatro, un'orchestra sinfonica, centri sportivi e vari spazi ricreativi e di ristoro. Lo scopo della descrizione è quello di accentuare il contrasto fra quel passato e ciò che Chacabuco è diventato nel presente, un luogo che Gamboa definisce un «carcere o inferno». Nel 1973 Chacabuco è il centro di prigionia più grande del Paese, una specie di campo di concentramento con fili spinati elettrificati, mine collocate lungo il perimetro esterno, un edificio nero con disegni di teschi, riflettori sempre in allerta dall'alto, militari sulle torri di guardia con mitragliatrici costantemente puntate sui prigionieri, coprifuoco e divieto di collaborare con i prigionieri di altri edifici. L'eccesso di vigilanza è definito da Gamboa come «un despliegue inútil de fuerza, producto de una belicosidad demencial»¹⁸ di militari che, in coerenza con l'inferno che hanno creato, agiscono agli ordini di colui che i prigionieri soprannomineranno «el Capitán del diablo».¹⁹

III. Tuttavia, nonostante la smisurata ostentazione di forza, questa seconda fase del viaggio non è caratterizzata dall'imposizione della tortura né da altre forme di violenza fisica. L'inferno consiste adesso nell'arbitrarietà della repressione, nella disumanità del trattamento quotidiano dei detenuti, nell'incertezza derivante dal non sapere che cosa succederà, quanto tempo rimarranno imprigionati, se riusciranno a sopravvivere o se invece saranno giustiziati lì, in mezzo al deserto. La coscienza di gruppo che si va progressivamente formando consente loro di far fronte all'insicurezza e garantisce a coloro che si sentono ormai «hermanados por las mismas ideas, la misma angustia, la misma esperanza»²⁰ un minimo di dignità per sopravvivere. Si genera così uno spazio familiare che trasforma quella prigione inospitale in

18 «Un inutile dispiego di forze, prodotto di un'aggressività demenziale». A. Gamboa, *op. cit.*, p. 74.

19 «Il Capitano del diavolo». *Ivi*, p. 70.

20 «Uniti da un legame fraterno grazie alle stesse idee, la stessa angoscia, la stessa speranza». *Ivi*, p. 108.

un luogo abitabile. In ciascun edificio vengono esposte fotografie di mogli e figli, si cucina insieme, si rende l'ambiente meno opprimente e si creano le condizioni di solidarietà e affetto che permettono ai prigionieri di sentirsi come in una seconda famiglia. A poco a poco i detenuti dei diversi edifici si organizzano e perdono il timore di riunirsi.

Le strategie che i prigionieri utilizzano per neutralizzare le ostili condizioni in cui si trovano rimandano a quelle che James Scott indica come "forme di resistenza", a partire dalle quali si rafforza ciò che lo studioso definisce "infrapolitica dei gruppi subordinati". Le distrazioni e le nuove forme di convivenza che si generano da tali pratiche consentono, oltre che una sana evasione dalle circostanze imperanti e una trasformazione della quotidianità, anche una ricostruzione dello spirito collettivo.²¹ In questo senso, *Un viaje por el infierno* illustra anche un insieme di pratiche dalle quali sorge un'organizzazione democratica diretta da un "consiglio di anziani" che sancisce le norme di convivenza sociale. A partire da questa iniziativa prendono vita un gruppo folclorico, una biblioteca, laboratori teatrali e letterari, corsi di lingue, elettronica, astronomia e, infine, un giornale murale.

La predisposizione collettiva dei prigionieri a costruire un ambito affettivo che consenta di umanizzare l'esperienza e il contesto è oggetto dell'analisi di Jorge Montealegre, anch'egli detenuto a Chacabuco. Secondo Montealegre, tra le diverse forme artistiche che si sviluppano,

se destaca la recurrencia a la música, la literatura y otras formas de representación, como las expresiones humorísticas, gráficas, narrativas y teatrales que en el contexto de la prisión política pueden llegar a ser evasivas, en varios sentidos: entretienen, son ambiguas y son canales de una forma de fuga, sin salir físicamente de la prisión, evasiones imaginarias cuando la evasión material aparece inviable.²²

21 J. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, Ediciones Era, México 2000, tr. it. di R. Ambrosoli, *Il dominio e l'arte della resistenza: i "verbali segreti" dietro la storia ufficiale*, Eleuthera, Milano 2006 (in particolare il capitolo "L'infrapolitica dei gruppi subordinati", pp. 243-66).

22 «Spiccano la musica, la letteratura e altre forme di rappresentazione – come l'umorismo, le arti grafiche, narrative e teatrali – che nel contesto della prigionia politica possono risultare evasive in vari sensi: divertono, sono ambigue e rappresentano vie di fuga senza che si esca fisicamente dalla prigione, evasioni immaginarie quando l'evasione materiale è irrealizzabile». J. Montealegre, *Representaciones visuales humorísticas y evasiones imaginarias en la resistencia cultural de prisioneras y prisioneros de Chile y Uruguay: acciones colectivas y condiciones para la resiliencia en la prisión política*, in *Recordar para pensar. Memoria para la democracia*, Ediciones Boll Cono Sur, Santiago de Chile 2010, p. 156.

Per Montealegre le attività di svago organizzate dai prigionieri sono azioni di gruppo rivelatrici di una capacità di resilienza che soltanto la dimensione collettiva riesce a generare. Alberto Gamboa si riferisce proprio a tale qualità di resilienza quando spiega che, di fronte all'autoritarismo imperante, il gruppo intero risponde con intelligenza e creatività, valori che secondo lui hanno costituito «la hábil respuesta a la tremenda brutalidad que los acosaba».²³

Da tutte queste vicende vissute sorge in Gamboa l'urgenza di testimoniare l'esperienza a partire dalla scrittura.²⁴ Pertinenti a tal proposito sono le ipotesi di Elizabeth Jelin, che afferma: «La necesidad imperiosa de contar puede ser insaciable, y el sujeto puede sentirse traicionado por la falta de palabras adecuadas o por la insuficiencia de los vehículos para transmitir sus vivencias».²⁵

23 «L'abile risposta alla tremenda brutalità che li perseguitava». Secondo lo storico Luis Vitale, anch'egli prigioniero a Chacabuco, i detenuti si cimentavano in diverse forme di espressione artistica e altre attività creative per far fronte alla disperazione della prigionia e riuscire, nonostante tutto, a sopravvivere: «Los suicidios eran producto de estados depresivos profundos, derivados de los problemas políticos y familiares, como asimismo de la situación que vivíamos. Este factor situacional era el desencadenante de los estados depresivos latentes. Por eso nuestra mayor preocupación era levantar el ánimo de todo compañero que comenzaba a mostrar signos de depresión» [«I suicidi erano il risultato di profondi stati depressivi derivanti tanto dai problemi politici e familiari, quanto dalla situazione in cui vivevamo. Era questo fattore circostanziale la causa scatenante degli stati depressivi latenti. La nostra più grande preoccupazione, però, era sollevare l'animo di qualsiasi compagno che iniziasse a presentare sintomi di depressione»]. L. Vitale, *La vida cotidiana en los campos de concentración de Chile*, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1979, p. 62.

24 Come segnala Nora Strejilevich, il testimone parla come delegato, ovvero a nome di coloro che non hanno potuto parlare, e in questo processo sorge la difficoltà del linguaggio nel nominare tale mancanza: «El testimonio habla por delegación, habla por los hundidos, sabiendo que eso es imposible. Los que pasaron por lo peor no dejaron el mensaje, ni un texto, ni una palabra, y esto nos obliga a buscar sentido en una zona imprevista, la zona gris [...] donde todas las distinciones de nuestro mundo –el bien, el mal, lo justo, lo injusto– colapsan y se confunden» [«Il testimone parla per delega, per i sommersi, sapendo che è impossibile. Coloro che vissero il peggio non lasciarono messaggi, testi, nemmeno una parola e questo ci obbliga a cercare un senso in una zona imprevista, la zona grigia [...] in cui tutte le opposizioni del nostro mondo – il bene e il male, il giusto e l'ingiusto – collassano e si confondono»]. N. Strejilevich, *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay*, Ediciones Catálogo, Buenos Aires 2006, p. 5.

25 «L'imperiosa necessità di raccontare può essere insaziabile e il soggetto può sentirsi tradito dalla mancanza di parole adeguate o dall'insufficienza di mezzi per

Per narrare l'accaduto durante il viaggio all'inferno, Gamboa ha bisogno non soltanto di riferire l'orrore di quanto vissuto, ma anche di rendere omaggio alla sua comunità di amici, che hanno fatto propri i valori che l'autore sintetizza nelle parole "dignità", "coraggio", "integrità", "generosità" e "amore per gli altri". In questo senso, secondo la proposta di Nora Strejilevich, la testimonianza qui «no solo es el medio para nombrar y asumir la pérdida y la derrota sino también para resistir social y culturalmente, un deber para la recuperación ética de la comunidad».²⁶

La terza fase del percorso lungo l'inferno è costituita da due viaggi che Gamboa è costretto a compiere verso la città di Antofagasta, dove deve presentarsi ai processi intentati contro di lui da alcuni parlamentari della destra cilena. L'incertezza e la paura di quello che potrebbe accadere derivano dal fatto che molti prigionieri politici erano stati crivellati a raffiche di mitra per aver cercato di fuggire. Gettato sul cassone di un autocarro con i ceppi ai polsi e alle caviglie, Gamboa subisce le umiliazioni e le violenze inflittele dal militare incaricato del trasferimento. Tuttavia, una circostanza fortuita – l'incontro con un noto professionista della televisione cilena – capovolge la sua sorte in modo radicale. Quell'uomo generoso, oltre a ottenere che gli vengano liberati mani e piedi e a offrirgli delle sigarette, riesce soprattutto a far sì che il trattamento riservatogli dagli aguzzini cambi considerevolmente. A partire da questo contrasto tra il militare e l'uomo di spettacolo, si rafforza in Gamboa l'idea che il bene e il male sono dimensioni radicalmente opposte: «¡La bondad humana! ¡la maldad humana ¿Existen? Yo puedo afirmar que existen».²⁷ Al termine di questo primo viaggio ad Antofagasta, Gamboa conclude che «la bondad era más grande que la maldad».²⁸

Nel secondo viaggio ad Antofagasta il pensiero sulla condizione umana in situazioni limite subisce una nuova inflessione. Malgrado tutto ciò che ha vissuto, Gamboa specifica che anche nel mondo militare ci sono differenze: alcuni incarnano il bene e altri il male, e non tutti sono contaminati da una violenza arbitraria. Quest'impressione si consolida grazie al

trasmettere la sua esperienza». E. Jelin, A. Longoni (a cura di), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la representación*, Siglo XXI Editores, Madrid 2005, p. 82.

26 «Non è solo il mezzo per nominare e prendere coscienza della perdita e della sconfitta, ma anche per resistere dal punto di vista sociale e culturale, un dovere fondamentale per ristabilire il senso etico della comunità». N. Strejilevich, *op. cit.*, p. 17.

27 «La bontà umana! La malvagità umana! Esistono? Io posso affermare di sì». A. Gamboa, *op. cit.*, p. 154.

28 «La bontà era più grande della malvagità». *Ivi*, p. 155.

trattamento umano e generoso che gli riserva il militare incaricato del suo trasferimento. Adesso Gamboa viaggia nell'abitacolo dell'autocarro, non è ammanettato e può sostenere una vivace conversazione con il soldato, che cercherà di intercedere per farlo dormire in una cella senza prigionieri comuni. Il «buon sottufficiale», come lo definisce Gamboa, gli confida che i prigionieri politici sono brave persone, che lui stesso ha dei parenti detenuti e che è molto difficile essere giusti in simili condizioni. Il giorno successivo lo invita a casa sua per un pranzo in famiglia durante il quale tutti i presenti esprimono grande ammirazione per il quotidiano *Clarín*, che Gamboa aveva diretto fino al momento del colpo di Stato. Da questa esperienza Gamboa apprende che non tutti i militari erano golpisti. Le sue parole, riferite al nuovo amico, affermano: «En su casa, por segunda vez, conocí la bondad».²⁹

IV. L'ultima parte del libro include un insieme di lettere che Gamboa ha inviato alla moglie e ai figli, oltre ad alcune poesie scritte dai suoi compagni. Come accade in molte testimonianze, anche qui la scrittura assume un carattere dialogico attraverso l'inserimento di altri generi discorsivi, soprattutto di forme tipiche della letteratura. In riferimento al carattere di oggetto artistico che una testimonianza deve possedere, sono eloquenti le parole di Jorge Semprún:

Soltanto coloro che sapranno fare della loro testimonianza un oggetto artistico, uno spazio di creazione, o di ricreazione, riusciranno a raggiungere questa sostanza, questa densità trasparente. Soltanto l'artificio di un racconto abilmente condotto riuscirà a trasmettere in parte la verità della testimonianza.³⁰

Quanto allo spazio letterario che si apre nella scrittura testimoniale latinoamericana, Alicia Salomone indica che «este género literario, desde hace varias décadas, es asumido como un espacio textual particularmente idóneo para rastrear la plasmación discursivo/literaria de experiencias traumáticas».³¹ Eloquente in tal senso è la testimonianza di Alberto Gamboa, poiché inserisce queste scritture proprio allo scopo di imprimere ancor

29 «A casa sua, per la seconda volta, ho conosciuto la bontà». *Ivi*, p. 160.

30 J. Semprún, *La escritura o la vida*, Editorial Tusquets, Buenos Aires 2004, p. 25, tr. it. di A. Sanna, *La scrittura o la vita*, Guanda, Parma 1996, p. 20.

31 «Questo genere letterario viene assunto, da parecchi decenni a questa parte, come uno spazio testuale particolarmente adatto a ricercare la creazione discorsivo-letteraria di esperienze traumatiche». A. Salomone, *Ecos antiguos en voces nuevas. Pos-memorias poéticas de mujeres en Chile y Argentina*, in «América sin nombre», n. 16, 2011, p. 122.

più vigore a ciò che, suo malgrado, ha potuto apprendere dall'esperienza vissuta:

He aprendido a golpes que el ser humano, en la adversidad, es mucho más generoso, mucho más valiente y mucho más solidario. Nadie puede quebrar, nadie puede abatir a un hombre que tiene ideales, que ama a sus semejantes y que respeta a los demás. Aquí, en esta caldera humana rodeada por el odio, atizada por el odio, quedó en evidencia esa verdad.³²

V. Sia le esperienze narrate, sia le riflessioni di Gamboa su quanto da lui sofferto nel periodo trascorso all'inferno consentono di riconoscere che al viaggio esterno ne è corrisposto un altro, profondo, nell'interiorità del testimone. L'apprendimento dell'alterità e il modo in cui esso si è consolidato inscrivono il testo in una genealogia di narrazioni che in virtù della loro funzione pedagogica, e cioè per il loro insegnamento su come vivere una vita umana in qualsiasi circostanza, raggiungono un registro mitico.³³

La testimonianza di Gamboa rimanda, nella parte conclusiva, ai momenti della sua liberazione e di quella di alcuni suoi compagni. Gli amici organizzano una festa d'addio durante la quale vengono letti i nomi di coloro che sono stati liberati e a ciascuno viene dedicato un applauso.

Il ritorno alla capitale, nel 1976, comporta per Gamboa la contraddizione di sentirsi sì libero, ma in una città segnata dalla morte e dalla repressione generalizzata. Si rende conto che attorno a lui è cambiato tutto, che adesso Santiago è una città triste, sotto assedio, abitata da persone che hanno perduto la gioia di vivere. Il dramma personale, oltretutto, si aggrava perché Gamboa deve prendere coscienza del fatto che praticamente tutti i suoi amici sono stati assassinati, così come i colleghi del *Clarín*. Nonostante il *viaje por el infierno* di Gamboa si sia concluso nella sua manifestazione più individuale e concreta, a livello simbolico il viaggio all'inferno – naturalmente *un altro* tipo di inferno – non è ancora terminato ed è ancora attivo nell'interminabile esperienza del testimone.

32 «A furia di colpi ho imparato che l'essere umano, nelle avversità, è assai più generoso, assai più coraggioso e assai più solidale. Nessuno può distruggere, nessuno può abbattere un uomo che nutre degli ideali, che ama i suoi simili e che rispetta il prossimo. Qui, in questo calderone umano circondato e attizzato dall'odio, è emersa, palese, questa verità». A. Gamboa, *op. cit.*, p. 172.

33 Occorre qui ricordare che, come sottolinea Joseph Campbell in *Il potere del mito* (1988), il mito possiede quattro funzioni: metafisica, cosmologica, sociologica e pedagogica.

Bibliografía

- AVELAR I., *Las prácticas de la tortura y la historia de la verdad*, in Nelly R., Moreiras A. (a cura di), *Pensar en / la postdictadura*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2001, pp. 179-94.
- CAMPBELL J., *El poder del mito*, Editorial Emecé, Barcellona 1991, tr. it. di A. Grieco e V. Lingiardi, *Il potere del mito. Intervista di Bill Moyers*, Guanda, Parma 1988.
- CONTE MC DONELL A., FERMÍN MIGNONE E., *Estrategia represiva de la dictadura militar. La doctrina del paralelismo global*, Colihue, Buenos Aires 2006.
- GAMBOA A., *Un viaje por el infierno*, Editorial Forja, Santiago de Chile 2010.
- JELIN E., LONGONI A. (a cura di), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la representación*, Siglo XXI Editores, Madrid 2005.
- JOHANSON M.T., *Literatura y testimonio en el Cono Sur*, in *Recordar para pensar. Memoria para pensar para la democracia*, Ediciones Boll Cono Sur, Santiago de Chile 2010.
- LEVI P., *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1989.
- MONTEALEGRE J., *Frazadas del Estadio Nacional*, LOM Ediciones, Santiago de Chile 2003.
- , *Representaciones visuales humorísticas y evasiones imaginarias en la resistencia cultural de prisioneras y prisioneros de Chile y Uruguay: acciones colectivas y condiciones para la resiliencia en la prisión política*, in *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia*, Ediciones Boll Cono Sur, Santiago de Chile 2010, pp. 155-72.
- OLEA R., *Cuerpo, memoria, escritura*, in Nelly R., Moreiras A. (a cura di), *Pensar en / la postdictadura*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2001, pp. 197-219.
- SALOMONE A., *Ecós antiguos en voces nuevas. Pos-memorias poéticas de mujeres en Chile y Argentina*, in «América sin nombre», n. 16, 2011, pp. 121-30.
- SARLO B., *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires 2012.
- SCOTT J., *Los dominados y el arte de la resistencia*, Ediciones Era, México, 2000, tr. it. di R. Ambrosoli, *Il dominio e l'arte della resistenza: i "verbali segreti" dietro la storia ufficiale*, Eleuthera, Milano 2006.
- SEMPRÚN J., *La escritura o la vida*, Editorial Tusquets, Buenos Aires 2004, tr. it. di A. Sanna, *La scrittura o la vita*, Guanda, Parma 1996.
- STREJILEVICH N., *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay*, Ediciones Catálogo, Buenos Aires 2006.
- VALDÉS H., *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, LOM Ediciones, Santiago de Chile 1996, tr. it. di F. Nicoletti Rossini, *Tejas verdes. Diario di un prigioniero di Pinochet*, Bompiani, Milano 1977.
- VITALE L., *La vida cotidiana en los campos de concentración de Chile*, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1979.
- WALSH R., *Lettera aperta alla Giunta militare*: lineadifrontiera.com/tag/desaparecidos/ (ultima consultazione: 02/03/2016), tr. it. di G. de Caro, in «Hortus Musicus», n. 20, a. V, ottobre-dicembre 2004, pp. 50-53.
- , *Operación masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 2005, tr. it. di E. Rolla, *Operazione massacro*, a cura di A. Morino, Sellerio, Palermo 2002.



KIRSTEN MAHLKE*

FRA MEMORIA COSMICA E MEMORIA UMANA.
DIMENSIONI DELLA TESTIMONIANZA
IN *NOSTALGIA DE LA LUZ*
DI PATRICIO GUZMÁN

In *Nostalgia de la luz* di Patricio Guzmán,¹ uno dei più recenti documentari sul Cile del post-dittatura, lo spettatore è coinvolto in un meccanismo sperimentale che muove da due interrogativi fondamentali: a) come si è generato l'Universo? e b) dove si trovano i resti dei *desaparecidos* della dittatura militare cilena? Quest'opera di sperimentazione, dal taglio scientifico e politico insieme, sottende una tesi vertiginosa: che cosa succederebbe se i presunti testimoni del Big Bang e i testimoni di uno sterminio compiuto dagli esseri umani potessero incontrarsi?

In questo film, la testimonianza non è uno strumento finalizzato a corroborare materialmente una verità, sia essa di carattere giuridico, storico o scientifico, né tantomeno l'atto del testimoniare è messo in scena per illustrare e rendere credibile la dimensione biografica dell'orrore perpetrato dagli uomini. La figura del testimone è presentata attraverso differenti sfaccettature. Nelle loro parole e nei silenzi, i protagonisti – tra cui possiamo contare oggetti, paesaggi e persone – sono tutti testimoni della condizione umana, con i suoi desideri, le sue curiosità, le sue speranze, il dolore, la rabbia, la disperazione. Tutti danno voce alle proprie tragedie e al proprio vissuto quotidiano a partire dalle più disparate situazioni esistenziali, siano esse astronomiche, archeologiche, storiche oppure biografiche. In ognuno di loro risuona una stessa domanda, indirizzata non solo all'immensità dell'Universo ma anche ai crimini commessi dall'umanità: "Che cos'è l'essere umano?" Tutti sono testimoni che rispondono in prima istanza ai propri ricordi soggettivi, alle proprie esperienze e alla propria posizione etica e storica, e che per questo non possono essere considerati unicamente come portatori della storia degli Altri, i morti. La loro circostanza umana, sociale e scientifica nel qui e ora della geografia desertica lega i testimoni degli albori dell'Universo ai testimoni delle violazioni dei diritti umani avvenute durante e dopo il regime militare di Pinochet. Da

* Universität Konstanz

1 P. Guzmán, *Nostalgia de la luz*, Chile 2010.



ciò deriva un profondo ridimensionamento sia della storia “cosmica”, sia della storia “politica” contemporanea, che sul piano narrativo si traduce, come avrò modo di illustrare, in “cosmologie soggettive” e in “biografie cosmiche”. Questo ridimensionamento riesce a sovvertire e a trasformare il genere letterario e filmico della testimonianza (o del cinema testimoniale) sul piano estetico e politico attraverso una modalità che è sì soggettiva, ma che al tempo stesso è scientifico-oggettiva.

In *Nostalgia de la luz* Patricio Guzmán scopre nel deserto di Atacama il luogo ideale (e *reale* nel contempo) per l’incontro di persone tra loro così diverse da sembrare unite soltanto dallo scenario in cui si svolge la loro ostinata ricerca. L’esperimento cinematografico di mettere a confronto la memoria astronomica con la memoria biografica può apparire d’acchito come un proposito molto fantasioso e persino surreale. Che cos’hanno a che vedere l’origine dell’Universo e le stelle con la ricerca dei *desaparecidos*? Guzmán stravolge l’estetica del genere del documentario politico (nel quale si può senz’altro includere la sua trilogia sulla rivoluzione di Allende e la successiva repressione da parte di Pinochet)² avvalendosi sia di strategie proprie del cinema documentale scientifico, sia di artifici poetici tratti dal linguaggio visivo e dal *voice-off*, e dando vita a una creazione in cui scienza, tecnologia, poesia e politica si intrecciano in modo travolgente.

Attraverso il confronto tra l’Universo e la sofferenza umana nello spazio reale e allegorico del deserto, Guzmán si interroga anche su che cosa resti dell’uomo all’interno di una dimensione temporale che lo trascende. Il deserto, infatti, funge qui da archivio della memoria culturale dell’umanità. Il regista mette in relazione l’era “pre-” e “post-umana” a partire dall’esibizione di un’esistenza radicalmente presente e perciò precaria: invece di perdersi nel nulla temporale e spaziale di fronte alla maestosità del cosmo, o di congedarsi definitivamente dall’idea stessa di umanità di fronte degli orrori compiuti dagli esseri umani, il film mostra un appassionato attaccamento alla vita di tutti i giorni, alla sopravvivenza e all’impegno politico e sociale; tuttavia, lo strumento adeguato per misurare la loro grandezza è un semplice oggetto di uso domestico: «Comparados con la dimensión del Universo, los problemas de los chilenos podrían ser considerados insignificantes, pero si los colocáramos encima de una mesa serían tan grandes

2 Cfr. I. Rodríguez, *Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán*, in «Imagofagia. Revista de la Asociación argentina de Estudios de Cine y Audiovisual», n. 2, 2010: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/35> (ultima consultazione: 10/02/2016). Fra gli altri, Rodríguez menziona in particolare i film *La batalla de Chile* (1972-1979), *Chile, la memoria obstinada* (1996-1997) e *Salvador Allende* (2004).

como una galaxia». ³ Proprio questo rapporto di relatività e reciprocità fra lo sguardo cosmologico e lo sguardo umano quotidiano che chiude il film mi servirà da chiave di lettura per interpretare le figure della testimonianza.

Nostalgia de la luz: una provocazione per il genere del docufilm

Fra le numerose fiction e documentari dedicati al tema della dittatura cilena ⁴ ho scelto *Nostalgia de la luz* perché trascende i modelli classici di rappresentazione e di genere, e apre a nuovi paradigmi interpretativi sui temi della memoria e della testimonianza capaci di superare la cronaca giornalistica politicamente impegnata e la testimonianza biografica soggettiva. È sintomatico che questo “documentario d’autore” – così come viene definito dal regista stesso – sia stato rifiutato da quindici canali televisivi e due volte dalla CNC (Cámara Nacional de Comercio, servicios y turismo de Chile), prima che Guzmán decidesse di avvalersi della propria casa di produzione, la Atacama Productions, e di sponsor privati. ⁵ Con questa pellicola Guzmán si avventura in nuovi territori cinematografici nel contesto del cinema documentale della postdittatura.

Per prima cosa, la trama non è incentrata sulla dittatura: le prime inquadrature (un *long take* del movimento circolare di un telescopio tedesco del XIX secolo) fanno pensare a un documentario storico-scientifico e il testo in *voice-off* che le accompagna sembra evocare ricordi mitici e fantasie suggestive dell’infanzia del narratore. Persino il genere del testo in *voice-over* è atipico per un documentario: lo svolgimento della sceneggiatura è guidato da un testo poetico-filosofico pronunciato dalla prospettiva in prima persona della sonora voce in *off* del narratore. Il montaggio si limita

3 «Se paragonati alla maestosità dell’Universo, i problemi dei cileni potrebbero sembrare insignificanti, ma se li mettessimo sopra un tavolo, sarebbero grandi quanto una galassia». P. Guzmán, *op. cit.*, 1:26’14”-1:26’30”.

4 Per una ricerca storico-comparativa sul genere cinematografico documentale cileno della postdittatura segnalò: J. Mouesca, *El documental chileno*, LOM, Santiago de Chile 2005, pp. 99-136; E. Ramírez, *Estrategias para (no) olvidar. Notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura*, in «Aisthesis», n. 47, 2010, pp. 45-63; A. Traverso, *Nostalgia, Memory and Politics in Chilean Documentaries of Return*, in P.L. Swier, G. Riordan-Gonçalves (a cura di), *Dictatorships in the Hispanic World. Transatlantic and Transnational Perspectives*, Fairleigh Dickinson, Maryland 2013, pp. 49-78.

5 Cfr. in proposito P. Guzmán, *La odisea financiera de Nostalgia de la luz*, 02/02/2011: <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=28> (ultima consultazione: 12/02/2016).

a evocare in modo molto associativo una causalità cosmica, geografica e storica; le immagini colorate dello spazio siderale si alternano a quelle in bianco e nero dei cantieri della ferrovia e dei complessi dove si lavorava il salnitro nel XIX secolo, mentre agli scavi archeologici delle mummie incaiche seguono le esumazioni di anonime fosse comuni.

Altro aspetto inusuale di *Nostalgia de la luz* è il modo in cui viene presentata la figura dello scienziato. Gli interlocutori del narratore – che si tratti di un archeologo, un astronomo o un medico forense – non sono inquadrati dalla prospettiva distanziata propria di un realismo oggettivo, ma ognuno di loro è dipinto come un soggetto in carne e ossa che intrattiene una relazione personale e biografica con il proprio oggetto di studio. Primo fra tutti, lo scienziato è presentato come un essere umano animato dalle passioni, così che lo stesso Big Bang si converte in una questione estremamente intima. Anche la regia alterna ripetutamente il campo lunghissimo (lo sguardo sull'Universo, sul deserto e sui pianeti) e la soggettiva attraverso una telecamera che, caricata in spalla all'operatore, si sposta attraverso il deserto o accompagna le interviste. La “svolta soggettiva”⁶, che Ignacio Rodríguez già rilevava nei precedenti documentari di Guzmán, e la “svolta affettiva”⁷, che caratterizza la nuova generazione di documentaristi, arrivano qui addirittura ad abbracciare la dimensione cosmica.

Solo nella seconda parte del film le testimonianze dei sopravvissuti, i racconti dei familiari delle vittime e le immagini delle donne che cercano le ossa dei loro cari nel deserto iniziano ad avere un ruolo preponderante. Infine, nell'ultima scena, le donne di Calama incontrano gli astrofisici, fanno visita all'osservatorio del Cerro Paranal e, guidate dal giovane astronomo Galaz, osservano il cielo notturno che sovrasta il deserto. Il “plot”, per così dire, è rappresentato dal ruolo del deserto di Atacama come testimone, come archivio della memoria. Uno scenario sublime delle umane tragedie e dell'evoluzione terrestre, nelle cui stratificazioni geologiche sono documentate le tracce indelebili delle più diverse esistenze e dei loro modi di morire: dai molluschi agli esseri umani, dai nomadi dell'epoca precolombiana ai prigionieri del campo di concentramento di Chacabuco, passando per i minatori ottocenteschi. Al posto della storia nella sua cronologia lineare, il film mostra una serie di stratificazioni accumulate in uno spazio ridotto, che nella ricezione soggettiva rimandano dalla crosta terrestre fino

6 I. Rodríguez, *op. cit.*

7 E. Ramírez, *Estrategias para (no) olvidar. Notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura*, in «Aisthesis» n. 47, 2010, p. 48.

alla stella più distante, stabilendo una relazione emozionale fra il narratore e lo spettatore.

Testimonianze di persone e cose: resto, reliquia e superstes in dialogo

La presente analisi delle dimensioni della testimonianza muove da una concezione molto ampia della figura del testimone. Dal punto di vista ermeneutico, le testimonianze dei sopravvissuti e dei familiari dei *desaparecidos* devono essere ben distinte da altre dimensioni della testimonianza. Nei prossimi paragrafi indagherò come il concetto di “testimonianza” sia particolarmente precario in relazione alla *desaparición*; successivamente mostrerò la tematizzazione filmica di altre dimensioni della testimonianza per poi, infine, operare un raffronto con la rappresentazione cinematografica oggetto d’indagine.

La critica cinematografica e letteraria latinoamericana del genere testimoniale è fortemente influenzata dai modelli di testimonianza presenti nella letteratura e nella filmografia della Shoah. Questi, a loro volta, sono dominati dalla controversa definizione del *superstes* agambeniano: la figura del “sopravvissuto fino alla fine”.⁸ La tanto discussa aporia di questo concetto di testimonianza sorge dal confinamento del testimone al ruolo di semplice surrogato del testimone vero, cioè di colui che ha subito il processo di disumanizzazione in modo assolutamente radicale, come nel caso dei *Muselmänner*, i cosiddetti “musulmani” descritti da Primo Levi ad Auschwitz in *Se questo è un uomo*.⁹ La prospettiva del “testimone integrale” è irrecuperabile: il testimone integrale *non può* testimoniare. Le implicazioni che il *superstes* comporta in qualità di testimone illegittimo, inaffidabile, parziale e quindi di mero “portavoce”, sono state esposte in modo paradigmatico e dettagliato da Carlo Ginzburg,¹⁰ con l’implicita allusione a Primo Levi e a favore della credibilità del “testimone unico”. In *Políticas y estéticas de la memoria*, Nelly Richard,¹¹ partendo da Agamben, segnala il riproporsi del “paradosso di Levi” nella figura del *desapa-*

8 G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone, Homo sacer*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 24.

9 P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1970.

10 C. Ginzburg, *Just on witness*, in S. Friedlander (a cura di), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the ‘Final Solution’*, Harvard University Press, Cambridge-London 1992, p. 82.

11 N. Richard, *Políticas y estéticas de la memoria*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2006.

recido prodotta dal terrorismo di Stato: il *desaparecido*, in quanto tale, non potrà mai rendere fino alla fine testimonianza dell'esperienza del crimine da lui vissuto.¹² Nel contesto della *desaparición*, la figura del testimone risulta particolarmente precaria: a causa del prolungato silenzio dei carnefici, della sistematica distruzione e sottrazione degli atti, e della carenza di prove materiali, spesso chi è sopravvissuto agli eventi consumatisi nei centri di tortura può fare affidamento solo sulla propria memoria uditiva e tattile. In un simile contesto, è a mio avviso importante sottolineare che in *Nostalgia de la luz* Guzmán offre un'interpretazione meno esclusiva, meno paradossale e altresì meno deficitaria del *superstes*, in cui il ricordo intersoggettivo della sofferenza e della forza di sopravvivenza proprie hanno lo stesso peso della funzione di riferire la *desaparición* altrui. Inoltre, la forza "situativa" della cronaca testimoniale è presentata nel film documentario in modo del tutto innovativo: invece di filmare i diversi testimoni mentre riferiscono i loro ricordi seduti e immobili in uno spazio neutro, Guzmán li riprende a casa, attivi e in movimento. Non vengono narrati gli orrori dei campi di concentramento: la rappresentazione di tali momenti, tanto nella resa filmica quanto sul piano narrativo, è estremamente discreta. Vediamo ad esempio l'architetto Miguel, che, nel suo stesso appartamento, ci mostra il metodo mnemotecnico da lui impiegato dentro il campo per registrare e memorizzare le dimensioni dell'orrore: cammina lungo le pareti di casa e misura in tempo reale i quattro lati della sua abitazione contando i passi ad alta voce, *come se si trovasse* ancora nel campo di concentramento ed *esattamente come aveva fatto quando era nel campo*. Quello che la scena mette in mostra non è tanto l'esperienza della prigionia di Miguel nel centro di tortura di Chacabuco, quanto i suoi passi, il loro ritmo cadenzato, la tecnica corporale della sua arte mnemonica. Vediamo *come* ricorda (e come probabilmente si è mosso dentro il campo), non *che cosa* ricorda. Lo vediamo in qualità di attore e in qualità di sopravvissuto, e vediamo in che modo *in quel momento* sia riuscito a recuperare il controllo, seppur parziale, sullo spazio in cui si trovava prigioniero, misurandolo con i suoi stessi passi. L'atto del testimoniare è legato alla sua corporeità individuale, al suo movimento, alla sua voce. Non si tratta, in questo caso, di riprodurre l'accaduto, bensì di mostrare, esibire, narrare e insegnare: un semplice "gesto testimoniale"¹³ che permette all'intervistatore e allo spettatore di avere ac-

12 *Ivi*, p. 131.

13 S. Weigel, *Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von identity politics, juristischem und historiographischem Diskurs*, in *Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einstein Forums 1999*, Akademie-Verlag, Berlin 2000, p. 116.

ceso a una dimensione di partecipazione e di apprendimento di una tecnica elementare. Per mezzo della rappresentazione delle pratiche mnemoniche (contare, fare passi, disegnare), pericoloso atto di resistenza all'interno del campo di concentrazione, lo spettatore si trasforma in un testimone del testimone.¹⁴ Grazie alla ripetizione quotidiana di quella sequenza mnemotecnica (contare i passi, disegnare, distruggere e memorizzare), la stupefacente memoria spaziale di Miguel diviene una minaccia per gli stessi carnefici: il suo ricordo è così preciso da poter addirittura rimpiazzare le planimetrie del campo. La stampa, con il disappunto dei militari, rende pubblici tutti i suoi disegni, compresi quelli delle torture ai prigionieri che Miguel ha ritratto. In *Nostalgia de la luz* il *superstes* è un protagonista del presente e, attraverso il suo dialogo con il narratore, si trasforma a sua volta in autore di nuove narrative di sopravvivenza. Il raccontare e il riferire uniscono la dimensione *quantitativo-misuratrice* con quella *qualitativo-semantizzante* del testimoniare, riuscendo così a riunire entrambe le funzioni segnalate da Agamben nella sua sinossi etimologica dell'*auctor* e del *superstes* latini: quella della testimonianza e quella della narrazione (ri-)creatrice, la narrazione "che ri-crea", "che torna a creare" a partire dal ricordo e dal vissuto. Mentre Agamben muove dal vincolo simbiotico fra autore e tema, fra testimone e vittima, sempre in relazione al passato, Guzmán ci mostra la relazione dialogica fra i sopravvissuti (in qualità di autori e testimoni) e i loro contemporanei con la coscienza storica del presente e di un futuro denso di incertezze.

Il testimoni-sopravvissuti, i *superstes* in senso stretto, sono Miguel («el arquitecto de la memoria»¹⁵) e Luís («un transmisor de la historia»¹⁶), entrambi superstiti del campo di concentrazione di Chacabuco, nel deserto di Atacama. I familiari dei *desaparecidos*, i testimoni della repressione durante e dopo la dittatura di Pinochet, sono le donne di Calama che cercano nel deserto i resti dei loro parenti scomparsi; sono l'astronoma Valentina Rodríguez, figlia di genitori *desaparecidos*, e l'astronomo Víctor, nato durante l'esilio in Germania da una madre, Graciela, che cura le vittime della

14 A proposito del nucleo tematico della testimonianza secondaria e della crisi della testimonianza, segnalò qui S. Felman, D. Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992; G. Hartmann, *Die Wunde lesen. Holocaust-Zeugenschaft, Kunst und Trauma*, in *Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einstein Forums 1999*, Akademie-Verlag, Berlin 2000, pp. 83-108; U. Baer (a cura di), *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000.

15 «L'architetto della memoria». P. Guzmán, *Nostalgia de la luz*, cit., 37'17"-37'19".

16 «Un trasmettitore della storia». *Ivi*, 36'33"-36'36".

tortura con la fisioterapia. I familiari dei *desaparecidos* incarnano la testimonianza di chi continua a vivere in una fase di transizione, testimoniando, sottolineando e denunciando il perpetrarsi delle ingiustizie, del silenzio, della negazione dei crimini. È una resistenza che viene opposta sul piano discorsivo e performativo: il forte risalto dato dalle immagini all'atto di vagare nel deserto, di abbassarsi, scavare e riprendere ad andare, è la rappresentazione di una sopravvivenza malgrado – e contro – tutta l'ostilità, la solitudine, la disperazione, le bugie ufficiali e le dimensioni incommensurabili dello spazio della ricerca.

Ampliandone il significato enciclopedico, il Dizionario della Real Academia Española definisce, nella sua terza accezione, il termine *testimone* come: «Cosa, aunque sea inanimada, por la cual se arguye o infiere la verdad de un hecho».¹⁷ Intesi in tal senso gli oggetti sono, sotto forma di reliquie o di resti di altri tempi e spazi (senza per questo essere necessariamente legati a crimini storici), testimoni e garanti della testimonianza narrativa, e sono indispensabili per la ricerca di indizi da parte di storici, archeologi, astronomi e familiari delle vittime. In virtù di questa duplice essenza, la testimonianza degli esseri umani e degli oggetti può essere interpretata nel quadro sociale della “teoria dell’attore-rete” (*actor-network theory*) di Bruno Latour¹⁸ e nel suo ampliamento verso una teoria degli affetti.¹⁹

Trovando, mostrando e interpretando i fenomeni nella loro fisicità e attraverso la loro relazione affettiva con gli oggetti materiali e con il paesaggio, i “testimoni umani” del film sono collocati in un determinato ruolo sociale, personale e storico. In altre parole, il paesaggio desertico è il punto di partenza dal quale, in modo commovente, il soggetto può essere *reinscritto* e riorientato, andando al di là del dolore immediato e rendendo possibili nuovi legami sociali e narrativi.

A livello filmico, Guzmán conferisce a questi “testimoni materiali” un’eccezionale importanza: gli oggetti vengono spesso inquadrati a lun-

17 «Cosa, anche inanimata, attraverso cui si deduce o si intuisce la verità di un fatto». Per ragioni di fedeltà abbiamo mantenuto nel testo il passo originale tratto dal DRAE e citato dall'autrice. Lo stesso avviene, ad ogni modo, anche nel Vocabolario Treccani della Lingua Italiana, che alla terza accezione del lemma *testimone* recita: «Cosa, oggetto, manifestazione, aspetto che rappresenta un indizio o una prova, una dimostrazione o una documentazione palese». [N.d.T.]

18 B. Latour, *Reassembling the Social*, Oxford University Press, Oxford 2005.

19 Cfr. in proposito: T. Brennan, *The Transmission of Affect*, Cornell University Press, New York 2003; R.M. Krauss, J.L. Freedman, M. Whitcup, *Field and Laboratory Studies of Littering*, in «Journal of Experimental Social Psychology», n. 14, 1978, pp. 109-22; Y. Navaro-Yashin, *The Make-Believe Space. Affective Geography in a Postwar Polity*, Duke University Press, Durham 2012.

go, presi da angolature inusuali, associati gli uni agli altri e montati su una colonna sonora penetrante. Ampliando lo spettro tecnico-materiale degli oggetti, le riprese sono chiamate a rendere testimonianza sia della radiazione cosmica, sia di una serie di apparecchi di uso domestico (un telescopio del XIX secolo, una radio degli anni Cinquanta, gli utensili impiegati dagli operai addetti alla lavorazione del salnitro negli stabilimenti ottocenteschi). Vi sono perfino reperti archeologici (incisioni precolombiane nella roccia, mummie, capi di vestiario) e oggetti allo studio dei medici forensi (scheletri e frammenti ossei dei *desaparecidos*). Al di sopra di tutto, in qualità – potremmo dire – di testimone universale degli avvenimenti planetari, troviamo la luce, che dà il titolo al film. La luce, pur nei limiti generati dalla sua estrema velocità, è testimone e, al tempo stesso, contesto nel quale si verificano gli avvenimenti, che vanno da pochi secondi dopo il Big Bang al presente della narrazione, il XXI secolo. La luce li concentra tutti nello spazio del deserto di Atacama che, in questo modo, si trasforma in uno scenario incredibilmente denso, in testimone e archivio di eventi personali, nazionali, planetari e persino cosmici. Uno scenario che è singolare da molti punti di vista: nessun altro luogo più del deserto è in grado di trasmettere la precarietà e l'intrinseca fragilità della condizione umana. Un deserto, questo, che è lo spazio più arido e perciò più ostile al mondo: di notte, al solo volgere lo sguardo al cielo, l'uomo non può che percepirsi come una insignificante particella di polvere di fronte all'incommensurabilità dell'Universo. Inoltre, in nessun altro luogo più che qui si potrebbe avvertire come così urgente il bisogno di interrogarsi sull'ordine dell'Universo, del Pianeta, della società (non a caso, nella narrativa dell'apocalisse ecologica o militare, al deserto è affidato il compito di rappresentare l'idea del Pianeta post-umano). Nel deserto di Atacama si può toccare con mano la realtà di una zona climatica morta, di un paesaggio che potrebbe sembrare lunare (associazione che, nelle immagini della Valle de la Luna, è evocata anche dalla toponimia). Ciò che è ostile alla vita si presta però più che mai alla conservazione della materia e del ricordo. Da un punto di vista fisico concreto, il deserto di Atacama è fossa comune e obitorio non solo dei morti di caldo e di sete, ma anche delle vittime delle catastrofi provocate dall'uomo, di cui la *desaparición* forzata è un illustre esempio.

A differenza di altri spazi geologici, il deserto di Atacama conserva la materia rendendo impossibile il suo deterioramento. Il clima iper-arido di Atacama è troppo secco per consentire i processi biologici di decomposizione, e il deserto funziona quindi come archivio materiale delle ere tanto umane quanto geologiche: «Tierra castigada impregnada de sal, donde los

restos humanos se mumifican y las cosas permanecen».²⁰ In questo luogo la testimonianza e la memoria si incontrano: «El aire trasparente, delgado, nos permite leer en este gran libro de la memoria, hoja por hoja».²¹

Il deserto è apolitico. Tuttavia, potendo conservare la materia per milioni di anni, agisce come inusitato depositario della memoria dei crimini di lesa umanità, come quello della *desaparición*. Qui niente scompare. E anche se la sua infinita vastità e l'ostilità del suo clima rendono quasi impossibile la ricerca dei resti dei familiari, la sua indiscriminata capacità di conservazione mantiene aperta, quanto meno, la possibilità della presenza oggettiva e intatta dei resti. La dimensione materiale e umana si uniscono qui in un importante aspetto: in virtù delle sue caratteristiche climatiche, il deserto permette di opporre resistenza all'atto della *desaparición* forzata, quantomeno da un significativo punto di vista psicosociale e giuridico: gli scheletri possono essere ritrovati e, quindi, seppelliti.

Memoria: biografica, collettiva, cosmologica

Così come il concetto di testimone, anche il concetto di memoria ha nel film una connotazione molto ampia: il narratore e alcuni degli intervistati trasmettono e costruiscono la memoria collettiva e biografica²² del passato cileno fra il fulgore rivoluzionario degli anni di Allende, la repressione massiccia iniziata nel 1973 e le politiche di insabbiamento successive al 1991. La memoria storica del Cile, quella nazionale (XIX e XX secolo) e quella coloniale e pre-coloniale (fino a 20.000 anni fa), è rievocata attraverso le interviste e attraverso le immagini dei reperti archeologici trovati nel deserto. Il succedersi di molte storie dalla carica violenta – la conquista e il genocidio, le guerre di indipendenza e del salnitro, lo sfruttamento dei minatori – culmina con l'ultimo strato geologico, nel quale si trovano i frammenti delle ossa dei *desaparecidos*. In questo modo, risalendo verticalmente la disposizione delle sue stratificazioni, il deserto-memoria funziona come generatore virtuale di narrative storiche della violenza, architettoni-

20 «Terra castigata, impregnata di sale, dove i resti umani si mummificano e gli oggetti si conservano». P. Guzmán, *Nostalgia de la luz*, cit., 10'00"-10'10".

21 «L'aria trasparente, sottile, ci permette di leggere questo grande libro della memoria, pagina per pagina». *Ivi*, 10'15"-10'23".

22 Cfr. in proposito J. Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in J. Assmann, T. Hölscher (a cura di), *Kultur und Gedächtnis*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, pp. 9-19, tr. ingl. J. Assmann, J. Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, in «New German Critique» n. 65, 1995, pp. 125-33.

camente inscritte in un particolarissimo luogo della memoria. Chi riesce a scoprire, leggere e interpretare le tracce, si lascia guidare da Guzmán fino alla preistoria della dittatura di Pinochet, trovando nelle rovine dei complessi che ospitavano i lavoratori del salnitro le fondamenta dei campi di concentramento del XX secolo. Il campo di Chacabuco, impianto di estrazione del salnitro fra il 1924 e il 1938, fu dichiarato da Allende monumento nazionale nel 1971 e nel 1973 fu trasformato da Pinochet in un centro di prigionia e tortura.²³ Oggi è in rovina, un agglomerato fantasma circondato da miniere abbandonate, e nel film sono Miguel e Luis a ricostruirne la realtà in quanto campo di concentramento. Alla fine del film viene conferita alla memoria stessa una materialità fisica: la memoria ha una sua forza di gravità. Non è soltanto una capacità contenitiva fatta di struttura (memoria) e contenuto (ricordo), ma anche di una consistenza materiale: «Yo creo que la memoria tiene fuerza de gravedad. Siempre nos atrae».²⁴ Una forza per cui in quest'ultima, intensa immagine poetica di Guzmán, che mostra la galassia sopra una Santiago notturna, la memoria si trasforma in attore sociale. I ricordi non sono solo qualcosa che si possiede, ma sono essi stessi ad attrarci, a prendere possesso di noi, tanto più sono dolorosi, quanto più riescono/riusciranno a possederci. Ai ricordi non si può sfuggire.

Le stelle e la sopravvivenza: filiazioni cosmologiche

Le scienze naturali e la natura inorganica sono presentate da Guzmán attraverso immagini e storie inusitadamente poetiche, soggettive, emozionali e di resistenza politica. *Nostalgia de la luz* non mostra l'astrofisica come una scienza fatta di freddi calcoli e misurazioni, ma come una passione umana, come una forma scientifica e un'arte della luce e delle radiazioni intesa in senso molto più ampio. L'enigmatico titolo, "Nostalgia della luce", gioca alternatamente con i due significati sottesi al rapporto empatico tra uomo e luce: nostalgia dell'uomo per la luce o nostalgia provata dalla luce stessa? Dal punto di vista grammaticale, l'affetto del ricordo nostalgico può partire dalla luce o essere diretto verso di essa. Sul piano metaforico, il film associa la luce sia all'epoca felice ed euforica precedente al golpe sia alla rivelazione dello scenario di terrore della dittatura

23 Cfr. in proposito W. Heynowski, G. Scheumann, P. Hellmich, *Anflug auf Chacabuco. Mit Kamera und Mikrofon in chilenischen KZ-Lagern*, Verlag der Nation, Berlin 1974; A. Cozzi, *Chacabuco*, Sudamericana, Santiago de Chile 2002.

24 «Credo che la memoria abbia una sua forza di gravità. Ci attrae sempre». P. Guzmán, *Nostalgia de la luz*, cit., 1:27'13"-1:27'17".

ma, nonostante queste evocazioni, rimane sempre strettamente legata alla scienza delle stelle.

Per mezzo del film l'astronomia diviene, da passione personale, strategia di sopravvivenza, modalità del ricordare, identificarsi e narrare la/e storia/e. Il narratore – e con lui l'occhio della telecamera – appare sulla scena attraverso un ricordo infantile, trasognato e nostalgico, accompagnato nelle immagini della prima inquadratura lunga del telescopio, presentandosi come un appassionato che viene iniziato all'osservazione delle stelle dall'antico "telescopio tedesco". Guzmán sovrappone la storia della propria adolescenza all'"infanzia" mitizzata della sua città, Santiago: «Santiago dormía al pie de la cordillera, sin ninguna conexión con la tierra.²⁵ [...] Nunca ocurría nada. El único tiempo existente era el presente».²⁶ Questa vita mitica, storica, immersa in sé stessa, si chiude bruscamente con l'inizio dell'epoca rivoluzionaria sotto Allende. Grazie a tale "vento nobile", afferma il narratore, il Cile è catapultato verso il centro della storia mondiale. Al posto dei tumulti rivoluzionari a cui ci hanno abituato i precedenti film di Guzmán, lo spettatore scorge unicamente nubi di polvere luminosa che accompagnano il racconto fin dalle prime scene e avvolgono il grande osservatorio del Paranal. Grazie a questo effetto speciale, le particelle di polvere e le stelle diventano visivamente indistinguibili, determinando la connessione simbolica fra i racconti di vita e la dimensione cosmica. L'ingresso nella dimensione della coscienza storica è equiparato all'ingresso nel programma astronomico cileno, un progetto unico al mondo e messo a repentaglio dal regime di Pinochet. Ecco allora che, fin dai primi quadri del film, l'astronomia assurge a simbolo di resistenza politica: è stata oggetto di repressione fin dagli albori della dittatura e gli astronomi cileni hanno potuto proseguire le loro ricerche solo grazie all'aiuto degli scienziati stranieri.

Le galassie lontane non raggiungono il campo visivo dello spettatore solamente a partire dalla prospettiva terrestre. Un'immagine satellitare mostra la Terra da un'enorme distanza, mettendo a fuoco una macchiolina marrone nell'immensità azzurra dei mari: il deserto più arido del Pianeta è visibile da molto, molto lontano. È un luogo dal quale è possibile osservare l'Universo, ma è anche un luogo che può essere visto dall'Universo, perché le nuvole non lo coprono mai. Inoltre, la visione satellitare della Terra è antropomorfizzata: «Las estrellas nos observan».²⁷ La luce lontana

25 «Santiago dormiva ai piedi della cordigliera, senza alcuna connessione con la Terra». *Ivi*, 05'00"-05'10".

26 «Non succedeva mai niente. L'unico tempo esistente era il presente». *Ivi*, 05'36"-05'38".

27 «Le stelle ci osservano». *Ivi*, 11'06"-11'09".

diventa osservatrice degli eventi che accadono nel deserto, di “noi umani”, e in questo modo il film funziona come dispositivo cosmico di testimonianza, capace di contenere, in virtù della grande distanza di osservazione, uno sfasamento temporale. Vista dal punto di vista delle stelle, la storia si svolge in un passato che si fa tanto più lontano quanto più marcata è la distanza dal nostro Pianeta. La misura della luce è dunque indice costante dell’asincronia che caratterizza i rapporti fra uomini e cosmo. *Nostalgia de la luz* vuole evidenziare un chiaro sfasamento epistemico: l’astronomia è elevata al di sopra delle altre scienze, e la politica e la storia raggiungono dimensioni astronomiche (nel senso letterale del termine).

La luce non è unicamente mediatrice (testimone) delle dinamiche cosmiche, è anche il metro di misura della materia di cui sono fatti uomini e stelle, della sostanza cosmica e di quella umana. Come mostrano e spiegano gli astronomi di fronte alla telecamera, attraverso la misurazione dello spettro di radiazione delle stelle è possibile identificarne la composizione elementare, e l’elemento che, grazie alle ampiezze descritte, più nitidamente si distingue è il calcio. *En passant*, ma senza celare un certo entusiasmo, l’astronomo statunitense George Preston spiega il rapporto di parentela fra lo scheletro umano e la materia stellare definito dal calcio. Seduto nel suo laboratorio di fronte a un grafico proiettato su uno schermo, Preston descrive l’Adamo cosmico mostrando le linee dello spettro: «It is the story of the beginning of us. Some of the calcium in my bones was made right after the Big Bang».²⁸ La storia del cosmo è presentata nella sua materialità e, sin dall’alba della creazione, ci viene descritta come una storia umana. I vari salti mentali attraverso l’orizzonte temporale astronomico sono costruiti con l’aiuto del calcio, elemento che funge da sineddoche delle stelle e delle ossa.

Dal punto di vista narrativo di Preston, il mito originario è radicalmente soggettivo («my bones»²⁹), è pensato cosmologicamente in coerenza con il suo orizzonte temporale («right after the Big Bang»³⁰) ed è incredibilmente vitale: «We live among the trees, we live among the stars, we live among the galaxies. We live among the universe».³¹ La teoria dell’evoluzione («We live among the trees») è ampliata – e non relativizzata! – in direzione della

28 «È la storia della nostra genesi. Una parte del calcio contenuto nelle nostre ossa si è creato pochi istanti dopo il Big Bang». *Ivi*, 1:05’38”-1:05’45”.

29 «Le mie ossa». *Ivi*, 1:05’42”

30 «Subito dopo il Big Bang». *Ivi*, 1:05’44”-1:05’45”.

31 «Viviamo in mezzo agli alberi, viviamo in mezzo alle stelle, viviamo in mezzo alle galassie. Viviamo in mezzo all’Universo». *Ivi*, 1:05’49”-1:05’53”.

sua preistoria galattica e cosmica. Una storia, questa, che non risponde alla domanda “Da dove veniamo?”, bensì alla domanda “Dove viviamo ora?”.

Se per Preston la “presenza cosmologica” è solo una delle varianti tra le tante possibilità di collocarsi nell’Universo scientifico, il suo collega Galaz, invece, opta per una focalizzazione tutta tesa verso il passato. Per Galaz il passato è oggetto, strumento e materia della sua scienza: «El pasado es la gran herramienta del astrónomo».³² Gastón Galaz considera il proprio lavoro di astronomo non solo come un modo per registrare il passato cosmico o per decodificare la storia dell’evoluzione; per lui il passato è piuttosto materia per una genuina forma poetica di narrazione storica: «Nosotros somos grandes manipuladores del pasado».³³ Mentre Preston sceglie la prospettiva in prima persona per localizzarsi in un presente universale – che include anche il Big Bang –, Galaz si considera interprete di un’intromissione attiva nel passato, intesa come possibilità di manipolazione e cambiamento. Le conoscenze prodotte dall’astronomia hanno sì conseguenze immediate nell’interpretazione della vita presente, ma questo presente, secondo Galaz, è «una linea molto sottile», un tempo precario che scompare prima di poter essere assimilato. Per l’astronomo, la stessa esperienza umana è sempre passata: «Todas las experiencias que uno tiene en la vida, incluso esta conversación, ocurren en el pasado. [...] Esa es la trampa: el presente no existe».³⁴

C’è una domanda inquietante che attraversa tutto il film: come mai si indaga con tanta passione l’origine del cosmo, lontana migliaia di milioni di anni, quando il recente passato non è stato analizzato nemmeno superficialmente? «Es una paradoja. El pasado más cercano lo tenemos encapsulado»,³⁵ afferma Lautaro Núñez, l’archeologo al quale, all’interno del film, è affidato il compito di presentare l’impressionante concentrazione, nello spazio di Atacama, di ogni tipo di resto del passato. Núñez accompagna e guida il narratore in una sorta di viaggio nel tempo attraverso il deserto, come un novello Virgilio che pazientemente traghetta il narratore-Dante nella sua ricerca, passando dalle più antiche alle più recenti stratificazioni dell’aldilà storico e condividendo la sua preoccupazione per il passato più recente. Le tracce della violenza e della morte conducono Lautaro

32 «Il passato è il grande strumento dell’astronomo». *Ivi*, 19’19”-19’21”.

33 «Noi siamo dei grandi manipolatori del passato». *Ivi*, 19’07”-19’10”.

34 «Tutte le esperienze che viviamo nella nostra vita, compresa questa conversazione, avvengono nel passato. [...] Qui sta il tranello: il presente non esiste». *Ivi*, 19’05”-19’10”.

35 «È un paradosso. Il passato più recente rimane per noi come encapsulato». *Ivi*, 26’26”-26’30”.

proprio a quel passato prossimo e “incapsulato” che vede la sua origine nel XIX secolo: «Nuestro pasado reciente lo hemos guardado a un nivel de ocultamiento como si fuera una prehistoria acusatoria».³⁶ I cadaveri dei minatori, i loro cucchiari, i loro attrezzi, le loro scarpe sono lì, come “strati di minatori” direttamente al di sotto dei corpi dei prigionieri-*desaparecidos* di Chacabuco.

Per finire, vengono presentate alcune scatole contenenti di resti di ossa custodite in un archivio di antropologia forense, e il narratore afferma: «Hoy en día hay otros huesos que no están en ningún museo. Son de calcio. El mismo calcio que tienen las estrellas. Pero al revés que ellas no tienen nombre».³⁷ L'identità sostanziale delle ossa e con le stelle raggiunge la sua espressione più piena nel luogo in cui tale “incapsulamento storico” si frantuma e implode, il luogo in cui prende corpo la tragedia personale di migliaia di esseri umani. A partire dalla fine degli anni Ottanta, un gruppo di donne di Calama si reca nel deserto per cercare i familiari *desaparecidos*. All'inizio Pinochet aveva fatto sotterrare i corpi delle persone assassinate nel deserto, ma dopo la fine della dittatura li fece riesumare con grandi escavatrici, dividere in gruppi più piccoli e trasportare verso altre destinazioni. Dove, non si sa. Violeta Berríos ci mostra le sue mani cariche di scheghe di ossa. Nella sterminata desolazione del deserto, Violeta cerca il figlio assassinato servendosi soltanto delle proprie mani e di una piccola pala. Ascoltiamo la storia di Graciela, che non si accontenta di aver identificato la mascella e un piede del fratello: «Lo quiero entero. [...] De todos, de todos».³⁸ I volti segnati delle donne parlano di tristezza, rabbia, impotenza e speranza. Una panoramica dell'area di ricerca nel deserto mostra ai confini dell'immagine le piccole ombre che si muovono, si abbassano, scavano e riprendono a camminare. Veniamo a sapere che sono stati ritrovati alcuni scheletri e che, grazie agli indizi da essi rivelati, è stato possibile dissotterrare intere fosse comuni. Dopo quasi quarant'anni di ricerche nel deserto, le donne hanno imparato a distinguere le ossa umane da quelle animali, a riconoscere l'osso di una mandibola, di una gamba, di una mano. La probabilità statistica di riuscire a identificare tra queste ossa il proprio DNA è così bassa che ogni ritrovamento è simbolo di un miracolo

36 «Abbiamo mantenuto il nostro passato recente nell'occultamento, come se si trattasse di una preistoria accusatrice». *Ivi*, 27'15"-27'20".

37 «Oggi ci sono altre ossa che trovano spazio in nessun museo. Sono fatte di calcio. Lo stesso calcio di cui sono fatte le stelle. Contrariamente a queste ultime, però, non hanno nome». *Ivi*, 1:15':07"-1:15':27".

38 «Lo rivoglio tutto intero. [...] [E non soltanto lui, ma] tutti loro». *Ivi*, 1:02':15"-1:02':30".

fatto di perseveranza, di caparbietà, di resistenza e di volontà di scoprire da sole la verità. Le donne, che al di là dello scenario filmico non sembrano interessarsi alle ricerche astronomiche che avvengono in quella stessa area, riferiscono all'intervistatore che per scandagliare il suolo vorrebbero avere una strumentazione avanzata come quella dei telescopi: così potrebbero scrutare oltre la superficie e cercare il calcio delle ossa dei *desaparecidos*.

Valentina Rodríguez, astronoma di professione, viene ripresa all'interno della sua casa. Le sue parole esprimono un altro modo di continuare a vivere con l'aiuto delle stelle. Nelle riprese appaiono per qualche istante anche i nonni che l'hanno allevata e il suo bimbo appena nato. I nonni non parlano. Il racconto filmico apre a una inedita dimensione dell'orrore, inscritta tutta nei volti calmi, immobili e impassibili dei nonni, che lasciano intuire che cosa abbia significato per loro dover fornire informazioni sui propri figli pur di avere salva la vita propria e quella della nipote. In quanto figlia di *desaparecidos*, nel caso di Valentina la narrativa genealogica familiare non è disponibile nella sua integrità. Si rifà, invece, ai cicli cosmici della morte e della rinascita:

La astronomía me ha dado, yo creo, la posibilidad de darle otra dimensión al tema del dolor, de la ausencia. [...] Todo es parte de un ciclo que no comenzó ni va a terminar en mí, ni en mis padres ni en mis hijos también, sino que somos todos parte de una corriente, de energía o de materia que se recicla como ocurre con las estrellas.³⁹

Nel caso di Valentina, l'integrazione – o addirittura la sostituzione – della narrativa familiare con la dimensione ciclico-cosmica non è solo uno strumento psicologico per spiegare la relazione fra l'uomo e le stelle (come per George Preston), ma diviene modalità atta a forgiare la propria identità e trovare consolazione: «Cobra otro sentido, cobra otra dimensión, y me libera de esta pena y de este dolor grande».⁴⁰

Lo strato più superficiale del deserto di Atacama è il più recente e al tempo stesso il più difficile da capire, perché coinvolge il vissuto emozionale di un'intera società. La prospettiva delle stelle “che ci osservano”, nel con-

39 «Penso che l'astronomia mi abbia permesso di affrontare il dolore e l'assenza in un modo nuovo. [...] Tutto è parte di un ciclo, che non è iniziata e non si concluderà né con me, né con i miei genitori e, forse, nemmeno con i miei figli, siamo tutti parte di un flusso di energia, di una materia che si rigenera, come succede alle stelle». *Ivi*, 1'17"-1'21"

40 «Acquista un altro significato, un'altra dimensione, e mi libera da questo grande dolore». *Ivi*, 01:18:27"-01:18':30"

testo del negazionismo politico dell'elaborazione storica, riecheggia come un monito proveniente dal futuro.

Dall'universale al quotidiano

In *Nostalgia de la luz* la testimonianza temporale non si riferisce unicamente all'attualità di una storia ritratta nel ricordo soggettivo di sopravvissuti e familiari, ma è anche testimonianza del tempo (e della storia contemporanea) in una dimensione inimmaginabile per l'essere umano e in ultima istanza pone, quindi, una serie di interrogativi sulla dimensione temporale dell'atto del testimoniare. Tuttavia, il fatto che in questa sede si sia tracciato un arco temporale così esteso, che va dal Big Bang al XXI secolo, non deve portare a relativizzare e dunque minimizzare le violazioni dei diritti umani occorse durante il regime di Pinochet, così come durante gli anni dello sfruttamento industriale dei giacimenti minerari del deserto. Ciò che si evidenzia è, invece, la "dimensione astronomica" di tale violenza: le sue inenarrabili conseguenze affettive sono tradotte nella rappresentazione di spazi temporali incommensurabili per l'essere umano. Gli effetti di tale condizione sono letteralmente calati nella storia della genesi e della fine dell'Universo e possono essere tradotti a livello universale. Ciò nonostante, i grandi interrogativi che attraversano il film non sono formulati in modo astratto. Che cos'è la Terra? Chi è l'uomo? Sono domande poste da persone che ci raccontano le loro relazioni soggettive con i testimoni materiali. Il Big Bang e la rivoluzione cilena dei primi anni Settanta incarnano, a seconda della prospettiva, l'inizio della storia e le grandi aspettative di ognuno dei protagonisti del film. Il deserto di Atacama, luogo inumano e ostile all'uomo per eccellenza, assume qui la qualità di archivio e testimone: è in grado di condensare in un unico spazio l'inizio delle ere astronomiche, planetarie e storiche e, grazie al suo clima, di opporre una resistenza permanente a ogni intento di occultamento dei corpi dei *desaparecidos*.

Il paradosso cronologico sta nel fatto che, poiché l'aridità ferma i processi dell'essere e dello scomparire, il deserto non conosce il tempo. Il deserto è archivio di tutte le tappe del Pianeta e pertanto scenario della simultaneità del passato più remoto, del presente e del futuro più distante. In nessun altro luogo della Terra ci potrebbe essere una maggior consapevolezza del modo in cui il passato agisce sul presente (e non solo in senso metaforico). Il deserto di Atacama è testimone imparziale e archivio di ricordi potenziali: conserva indistintamente resti fossili e umani, utensili e apparecchiature tecniche o domestiche, mummie dell'epoca incaica

e cadaveri sepolti durante la dittatura militare. Il film si propone di legare narrativamente gli oggetti ai ricordi della gente, alle epoche e alle esperienze. Le sessanta “orecchie” del radiotelescopio Alma, posto a 5000 metri di altitudine, sono state piazzate «para escuchar las ondas del cielo [...] la energía que se produjo en el Big Bang».⁴¹ Si tratta della stessa energia che muove le storie di vita e i corpi dei testimoni umani del XXI secolo. I dialoghi muti fra Gastón Galaz e le donne di Calama, che chiudono il film, portano l’Universo sulla Terra: se li mettessimo sopra un tavolo, i problemi sociali del Cile sarebbero grandi quanto una galassia.

41 «Per ascoltare le onde del cielo [...] l’energia prodotta dal Big Bang». *Ivi*, 43’-44’.

Bibliografia

- AGAMBEN G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, Homo sacer*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- ASSMANN J., *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in J. Assmann, T. Hölscher (a cura di) *Kultur und Gedächtnis*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, pp. 9-19, tr. ingl. J. Assmann, J. Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, in «New German Critique» n. 65, 1995, pp. 125-133.
- , *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997.
- BAER U. (a cura di), *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000.
- BRENNAN T., *The Transmission of Affect*, Cornell University Press, New York 2003.
- COZZI A., *Chacabuco*, Sudamericana, Santiago de Chile 2002.
- FELMAN S., LAUB D., *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992.
- GINZBURG C., *Just on witness*, in S. Friedlander (a cura di), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*, Harvard University Press, Cambridge-London 1992.
- GUZMÁN P., *Chile, la memoria obstinada*, La Sept, Chile 1996-1997.
- , *La Batalla de Chile*, I-II-III, Equipo Tercer Año, Chile 1972-1979.
- , *La odisea financiera de Nostalgia de la luz*, 02/02/2011: <http://www.patriocioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=28> (ultima consultazione: 12/02/2016).
- , *Salvador Allende*, Alta Films, Chile 2004.
- , *Nostalgia de la Luz*, Atacama Productions, Chile 2010.
- HARTMANN G., *Die Wunde lesen. Holocaust-Zeugenschaft, Kunst und Trauma*, in *Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einstein Forums 1999*, Akademie-Verlag, Berlin 2000, pp. 83-108.
- HEYNOWSKI W., SCHEUMANN G., HELLMICH P., *Anflug auf Chacabuco. Mit Kamera und Mikrofon in chilenischen KZ-Lagern*, Verlag der Nation, Berlin 1974.
- KRAUSS R.M., FREEDMAN J.L., WHITCUP M., *Field and Laboratory Studies of Littering*, in «Journal of Experimental Social Psychology», n. 14, 1978, pp. 109-122.
- LEVI P., *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1970.
- MOUESCA J., *El documental chileno*, LOM, Santiago de Chile 2005, pp. 99-136.
- NAVARO YASHIN Y., *The Make Believe Space. Affective Geography in a Postwar Polity*, Duke University Press, Durham 2012.
- RAMÍREZ E., *Estrategias para (no) olvidar. Notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura*, in «Aisthesis», n. 47, 2010, pp. 45-63.
- RICHARD N., *Políticas y estéticas de la memoria*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2006.
- RODRÍGUEZ I., *Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán*, in «Imagofagia. Revista de la Asociación argentina de Estudios de Cine y Audiovisual», n. 2, 2010: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/35> (ultima consultazione: 10/02/2016).

TRAVERSO A., *Nostalgia, Memory, and Politics in Chilean Documentaries of Return*, in P.L. Swier, G. Riordan-Gonçalves (a cura di), *Dictatorships in the Hispanic World. Transatlantic and Transnational Perspectives*, Fairleigh Dickinson, Maryland 2013, pp. 49-78.

WEIGEL S., *Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von identity politics, juristischem und historiographischem Diskurs*, in *Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einstein Forums 1999*, Akademie-Verlag, Berlin 2000, pp. 111-135.

LAURA SCARABELLI

LA PAROLA POSSIBILE.
DIAMELA ELTIT E LA PRATICA
DELLA TESTIMONIANZA*

In un recente saggio la scrittrice cilena Diamela Eltit, convocata a riflettere sulla testimonianza, sulla sua eredità e trasmissione, ricorda l'ambiguo destino di un insieme di prigionieri che scamparono alle fucilazioni clandestine realizzate nel 1973 da rappresentanti dello Stato cileno, nel quadro del colpo di Stato.¹

L'autrice si interroga sul loro statuto di sospensione tra la vita e la morte, sulla doppia impossibilità di tornare a vivere una vita che è stata inesorabilmente interrotta dalla fucilazione e, al tempo stesso, di poter godere pienamente del riposo eterno.

Questi ex prigionieri sono *sopravvissuti*: né interamente vivi né ancora morti, intrappolati in una condizione di incertezza, in bilico tra la volontà di gridare a viva voce ciò che hanno vissuto, di esercitare il linguaggio al fine di esplicitare la propria storia, e il profondo sentimento di inadeguatezza derivato dalla loro paradossale condizione, dall'impossibilità di affermare integralmente un'esistenza incrinata in quel lontano settembre del

* Questo contributo è la continuazione e, insieme, il superamento di una riflessione sullo statuto della testimonianza e sulle sue possibilità e impossibilità nell'opera di Diamela Eltit, pubblicata nel 2012.

1 Tale vicenda ci viene raccontata dalla viva voce dei protagonisti nel libro della sociologa e giornalista Cherie Zalaquett, *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho historias reales* (El Mercurio, Santiago de Chile 2005). L'autrice evidenzia le grandi difficoltà nella raccolta di tali testimonianze, a causa della frustrazione dei sopravvissuti, stanchi di depositare in tribunale la loro storia senza essere ascoltati e ottenere un minimo risarcimento per i danni subiti. Perché, allora, rivivere quei momenti? Quale ragione giustifica l'atto del ricordo se nessuno è disposto ad ascoltare? Perché sottoporsi al martirio della memoria se la società preferisce l'oblio e non è pronta a farsi carico del loro diritto alla vita? A partire da questo interrogativo si dipanano una serie di importanti questioni, che sfiorano la dimensione ontologica dell'evento traumatico. La testimonianza è davvero possibile? Il fatto traumatico può essere processato in discorso? Esiste una realtà del trauma indipendente dalla sua elaborazione soggettiva?

La prefazione al testo è della stessa Diamela Eltit e proprio in questa sede l'autrice inaugura la riflessione sul destino dei sopravvissuti.

1973, dal timore di non essere creduti, riconosciuti, compresi. Morti in vita e vivi nella morte, paradossali testimoni di un indefinito tempo della fine:

Esta es una arista quizás lateral, pero muy significativa de la tragedia chilena, pues no se trata de meros “sobrevivientes”, sino de habitantes que quedaron capturados o encapsulados en un pliegue. Porque para los registros históricos son “los fusilados”. Ellos viven una situación otra, inédita o inusual que produce un desplazamiento tanto de la vida como de la muerte.²

Il loro racconto, tessuto per sé e per gli altri, riverbera l'orrore, è spettro di ciò che non può essere affermato e ascoltato, sfida della dicibilità che altera inesorabilmente le categorie stabili e rassicuranti con le quali siamo soliti dipanare la matassa del reale.³

Proprio nelle maglie di questa sfida, in tale soglia sospesa tra il narrabile e l'inenarrabile, si installa la loro testimonianza, una testimonianza che ripercorre il sentiero del vuoto e dell'assenza, spazio per il quale non si trova agilmente la parola.

Tali inusitate figure della “morte in vita” ci offrono un nodo interpretativo importante per entrare nella peculiare visione della testimonianza di Diamela Eltit, frequentata trasversalmente all'interno della sua opera e incarnata in almeno quattro “esercizi”,⁴ grazie ai quali l'autrice edifica una profonda riflessione su tale pratica.

2 «Questo forse non è un aspetto centrale ma di grande importanza nell'economia della tragedia cilena, dato che non si tratta di meri “sopravvissuti”, ma di cittadini che sono rimasti catturati, incapsulati in una piega di senso. Perché nei resoconti storici vengono definiti come “i fucilati”. Vivono una condizione altra, inedita, inusuale, che produce una dislocazione sia nella vita, sia nella morte». D. Eltit, *En la zona intensa del otro, yo misma*, in *Réplicas, Escritos sobre literatura, arte y política*, Seix Barral, Santiago de Chile 2016, p. 377.

3 Questa costante sfida alla dicibilità ben viene espressa dalle parole di Primo Levi che, interrogandosi sullo statuto del testimone, afferma che uno degli incubi più ricorrenti dei prigionieri era quello di raccontare la propria storia ma di non venire creduti per la incommensurabilità dei fatti narrati. Cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2003.

4 Mi riferisco a: *El Padre Mío* (1989), esperimento testimoniale composto insieme alla artista visuale Lotty Rosenfeld, trascrizione letterale di tre monologhi di uno schizofrenico incontrato nei sobborghi di Santiago e principale oggetto di questo lavoro; *El infarto del alma* (1994), foto-testo realizzato con la collaborazione della fotografa Paz Errázuriz a figurazione della vita all'interno della comunità psichiatrica di Putaendo; *Puño y letra* (2005), resoconto documentato del processo argentino del cittadino cileno Arancibia Clavel, accusato della morte del generale Carlos Prats e della moglie; e l'intervista realizzata alla femminista Elena Caffarena, *Elena Caffarena: el derecho a voz, el derecho a voto* (2003). Tutte queste

Come la stessa Eltit ci ricorda, l'esempio dei sopravvissuti alla fucilazione del 1973 ben rappresenta il paradosso della testimonianza, configurando una risposta solo apparentemente risolutiva all'impossibilità di testimoniare, così come viene formulata da Giorgio Agamben.

Il filosofo, riferendosi al dramma di Auschwitz attraverso il prisma di Primo Levi,⁵ sostiene che chi potrebbe testimoniare integralmente non è sopravvissuto e se lo è, può unicamente esibire una parola rotta, incrinata dagli eventi. Chi, invece, può parlare, l'"eccezione" di Levi, non ha vissuto l'esperienza in forma diretta, l'ha ereditata dal "musulmano", il testimone integrale, ridotto al silenzio. Guardandolo negli occhi, intercetta l'abisso di quell'esperienza, ne ha visione. Solo tale mettersi in ascolto, tale possibilità di accoglienza dello sguardo dell'altro, rende possibile il suo dire, sempre parziale, frutto di un'interrogazione permanente, costruita attraverso una lacuna e un vuoto. Si tratta, in definitiva, dell'azione di un testimone vicario che diviene portatore di uno spazio abissale di questionamento.

Ciò che mi interessa dell'argomentazione di Agamben non è tanto la riflessione sull'impossibilità *per se*, sulla validità del paradigma del testimone integrale;⁶ ciò che ritengo centrale è l'esplorazione delle possibilità che emergono da questa presunta impossibilità.

incursioni nella pratica testimoniale mostrano una costante riflessione sulla natura del genere e una ridefinizione dello stesso, a partire dalla messa in discussione dei suoi principali nodi di articolazione: la referenzialità del discorso, la relazione tra testimone primario e vicario, la sovrapposizione tra differenti piani e tempi della testimonianza.

- 5 Levi afferma: «Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i "musulmani", i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione...». P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2003, p. 64.
- 6 Dobbiamo riconoscere che una lettura riduttiva della complessa teoria agambeniana, limitata a evidenziare l'impossibilità della testimonianza integrale, potrebbe portare a forme di delegittimazione della voce del testimone, al questionamento della sua verità. In realtà lo stesso Agamben evidenzia che tra le etimologie a cui è possibile ricondurre il termine "testimone" non vi sono unicamente *Testis* e *Superstes* ma anche *Martyrs*, "martire". È interessante notare che lo stesso termine greco deriva da un verbo che significa "ricordare", per cui il martire è colui che ha una vocazione per il ricordo, che non può non ricordare. Agamben evidenzia, quindi, che la testimonianza non prende unicamente la sua verità dalla presenza ai fatti: il martire è colui che è disposto a sacrificare la sua stessa esistenza per attestare una verità che professa e in cui crede. Di qui che la veridicità del racconto del testimone non sia tanto vincolata alla storia che ha vissuto ma alla fede che professa in tale vissuto, di cui si è fatto carico, alla sua implicazione con tale

Lungi dall'affermare la radicale indicibilità della testimonianza, il filosofo apre lo spettro del paradigma ponendo l'accento su un nodo focale dell'esperienza testimoniale: la presenza ai fatti, la presa in carico di un vissuto altro, che si possiede solo nella parzialità e nella lacuna, circostanza a cui ci si avvicina, soglia, confine.⁷

Di qui che la responsabilità del testimone sia quella di dare conto di tale "visione" attraverso una serie di approssimazioni che pongono in discussione non tanto e non solo la possibilità della testimonianza ma le modalità attraverso le quali tale testimonianza viene portata.

Sia il testimone diretto, integrale o meno, sia il pseudo-testimone o testimone vicario (cioè chi riceve la testimonianza) si trovano di fronte a un dilemma quantomeno simile: come fare a trovare la parola per dire l'incommensurabile? Come esplicitare ciò che sta al di fuori dei confini del rappresentabile, al di fuori della lingua?

La lingua della testimonianza è una lingua che non significa più, ma che, nel suo non significare, s'inoltra nel senza-lingua fino ad accogliere un'altra insignificanza, quella del testimone integrale, di colui che, per definizione, non può testimoniare.⁸

Detto in altre parole, al di là di ogni discorso sull'indicibile, assodato che, malgrado tutto,⁹ la rappresentazione è sopravvissuta all'orrore, ciò che

vissuto, per il quale è disposto persino al sacrificio supremo, quello della vita. Nell'argomentazione di Agamben non è in questione la "verità" della testimonianza ma la sua "autorità", affermata a piene lettere, pur nella parzialità implicita della sua condizione, nella tensione a colmare un'impossibilità inscritta, peraltro, nel nostro linguaggio. Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, Homo sacer*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 140 e segg.

7 La chiosa dell'introduzione al testo avvalora questa mia ipotesi di lettura: «L'autore si riterrà pago della sua fatica se, nel tentativo di identificare il luogo e il soggetto della testimonianza, sarà riuscito anche soltanto a piantare qua e là i picchetti che potranno eventualmente orientare i futuri cartografi della nuova terra etica». Di qui è chiaro che l'intento di Agamben, al di là di tutte le catene di impossibilità rintracciabili nel suo testo, sia quella di sondare nuove possibilità della testimonianza, della parola possibile. Cfr. G. Agamben, *op. cit.*, pp. 9-10.

8 *Ivi*, pp. 35-36.

9 Già Didi-Huberman articola un'intensa riflessione sulla possibilità e necessità del confronto con tale "inimmaginabile". L'estetica negativa che ha edificato le teorie legate all'indicibilità dell'Olocausto viene confutata attraverso il richiamo alle fotografie rubate ad Auschwitz, atto d'immagine capace di rendere l'invisibile visibile, per sempre. A noi il compito etico di farci carico di tale visione e di trovare le forme e i modi di rappresentare tale paradosso. Cfr. *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano 2005, in particolare la parte seconda.



rimane da indagare è quale sia la rappresentazione possibile, la parola possibile. E l'esperienza limite dei sopravvissuti cileni, tornati simbolicamente dalla morte per il portare su di sé il peso della narrazione, per raccontare la morte, la propria morte e quella degli altri, diviene, in quest'ordine di ragionamento, paradigmatica:

...desde el punto de vista más material que porta lo simbólico, estos testigos chilenos “volvieron” en un sentido dual, regresaron como dobles testigos, tanto para contar sus propias muertes como para relatar la de los otros. Más aún se reconocen ellos mismos como asesinados y son contenidos y clasificados en los archivos de la masacre chilena como “los fusilados”.¹⁰

El Padre Mío: *luogo della parola possibile*

L'accezione agambeniana di testimonianza come paradossale incontro tra il dicibile e l'indicibile della lingua è il grimaldello teorico che orienterà la mia analisi della pratica testimoniale di Diamela Eltit, tradotta nell'opera *El Padre Mío*.

La genesi del testo ci viene descritta dalla stessa autrice in una sorta di continuità con la vicenda dei sopravvissuti cileni. Dopo aver presentato la sua scrittura come zona apertamente politica, scenario in grado di albergare un regime segnico sempre trasgressivo, evasivo e nomadico,¹¹ Eltit comincia a tratteggiare lo spazio e la circostanza che ha dato origine all'operazione testimoniale, inscritta nei margini della città e nella relazione di amicizia e di stima con l'artista visuale Lotty Rosenfeld. Un lavoro di ricerca poco strutturato e ai limiti dell'irrazionale, volto a sondare i differenti spettri della città.¹² In una di queste peregrinazioni si imbattono in

10 «Da un punto di vista più materiale, iscritto nel simbolico, questi testimoni cileni “sono tornati” in modo duplice, sono ricomparsi come doppi testimoni, sia per raccontare la loro stessa morte sia per narrare quella degli altri. C'è di più, loro stessi si riconoscono come gli assassinati e vengono denominati e classificati negli archivi del massacro cileno come “i fucilati”». D. Eltit, *En la zona intensa del otro, yo misma*, cit., p. 379.

11 La poetica eccentrica e analogica della scrittrice viene ben definita nelle sue linee generali all'interno del saggio *Errante, errática* in J.C. Lértora (a cura di), *Una poética de literatura menor. La narrativa de Diamela Eltit*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 1993.

12 Come la stessa Eltit afferma nel saggio che accompagna i tre monologhi del *Padre Mío*, con Lotty Rosenfeld iniziò a percorrere diversi luoghi periferici della città di Santiago (ospedali dismessi, quartieri dominati da postriboli, spazi di vagabondaggio) con la speranza di poter catturare «una estética ganadora de signifi-



colui che, a distanza di alcuni anni, avrebbe assunto il Nome del Padre. Uno schizofrenico installato in un anfratto dimenticato della periferia di Santiago, con la sua precaria casa, una serie di oggetti accumulati in forma sparsa, ricco unicamente della sua esuberanza di parola, non senso in grado di riflettere totalmente e letteralmente il nucleo dell'esperienza cilena della transizione.

Così ci viene presentato il momento dell'incontro:

Así fue, callejeando, como conocimos al que años después iba a denominar El Padre Mío. Y cuando se produjo ese momento todo, el suspenso de ese tiempo y parte de mi historia, adquirió un sentido. Supe que no solo lo había encontrado a él, sino que había encontrado el centro más exacto de una parte vagabunda y callejera de mí misma. Fue el fin de una búsqueda y el apaciguamiento de mi sed de calle. Ocurrió en el año 1983. Volvimos a buscarlo en 1984 y allí seguía hablando y hablaba también vertiginosamente el año 1985. Cuando retornamos en 1986 él ya no estaba.¹³

Lotty Rosenfeld registra in video tre monologhi del Padre Mío, e Diamela Eltit, insieme alla figlia, si incarica di effettuarne la trascrizione letterale. Risultato di questa operazione corale è il testo, unicamente "accompagnato" da un prologo, o meglio, una Presentazione di alcune pagine.

Già da queste prime battute è evidente che la posizione di Eltit nei confronti dell'operazione artistica che trova breccia nella fisicità del vagabondo non vuole isolare un caso di studio, selezionarne il dire, prenderne distanza ordinata. Ciò che prima di tutto interessa all'autrice è individuare una zona, una breccia in grado di mobilitare la scrittura.

caciones culturales», prisma opaco della società cilena, frammentata e scissa, nel ricordo vivo delle politiche dittatoriali. I risultati di queste incursioni nella città sono documentati da una serie di filmati realizzati da Rosenfeld tra il 1981 e il 1985, nei quali Diamela Eltit intervista un omosessuale, un venditore ambulante, un transessuale. Cfr. M. Lazzara, *Una poética de lo imposible (El Padre Mío, de Diamela Eltit)*, in *Prismas de la memoria. Narración y trauma en la transición chilena*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2007, p. 75.

- 13 «Fu così che, girovagando, conoscemmo chi, a distanza di qualche anno, avrei battezzato come Il Padre Mio. In tale preciso istante tutto, il tempo che mi aveva portato sin lì e parte della mia storia, ebbe un senso. Mi resi conto che non avevo solamente incontrato lui, ma il centro esatto di una parte vagabonda e randagia di me stessa. Il punto finale di una ricerca e la soddisfazione della mia sete di strada. Ciò accadde nel 1983. Tornammo a cercarlo nel 1984 ed era ancora lì che parlava, anche nel 1985 continuava a parlare, vertiginosamente. Nel 1986, invece, lo cercammo e non c'era più». D. Eltit, *En la zona intensa del otro, yo misma*, cit., p. 382.

A partire da questa premessa, la mia lettura delle pagine di *El Padre Mio* non intende ripercorrere la pista dell'impossibilità della parola del protagonista, fruibile unicamente attraverso l'operazione di mediazione di Eltit, e nemmeno la sfida di non-senso che l'autrice sembra lanciare alla trasparenza e monoliticità del discorso del Padre. In altri termini, ciò che voglio evidenziare non è la modalità di legittimazione di una voce altrimenti silenziata e oscura come quella dello schizofrenico: ciò che risulta ai miei occhi più stimolante è lo scenario che edifica l'esercizio testimoniale nel suo farsi, nella sua costruzione, ritratto vivido dello spazio tra dicibile e indicibile, del movimento che porta al di fuori e al di là della lingua.

Parafrasando un'affermazione della stessa autrice, mi piace pensare alla fisicità del vagabondo, alla sua parola esuberante, come luogo della memoria.¹⁴ Esibizione di ciò che non può essere raccontato, di ciò che non può essere addotto a un senso, ma che necessita unicamente di essere mostrato, di essere portato in parola, aperto al di là di ogni linguaggio possibile. Ecco che il Padre Mio prima di tutto diviene Scultura, simulacro in carne viva del Cile, di ciò che resta dello Stato cileno smantellato dalla dittatura, risonanza di un passato e di un presente che deve essere ridefinito e ri-enunciato. Non allegoria,¹⁵ poiché non vi è nulla di immobile in tale parola, non crittografia, né reliquia, nulla che assomigli a una cripta in grado di ospitare una concettualizzazione nascosta e sempre uguale a sé stessa: siamo di fronte a un movimento analogico che si edifica nel dipanarsi dell'immagine verbale, sempre cangiante nelle sue indefinite trame, una tessitura che non abita stabilmente il linguaggio ma che oscilla dentro e fuori dalla lingua, che sfiora i confini del senso, sfidandoli e sondando la stessa dicibilità. Una stratificazione che si avvicina alle fluide sembianze di

14 Nell'accezione di Pierre Nora, i luoghi della memoria non sono solo spazi fisici ma anche figurati, elementi che, in una determinata cultura, sono stati investiti di una carica simbolica rilevante, capace di convertirli in fattore di riconoscimento dell'identità nazionale. Cfr. P. Nora, *Le lieux de la mémoire*, Seuil, Paris 1984.

15 Sull'allegoria come chiave di lettura per il romanzo argentino e cileno del post-dittatura si veda il saggio di Idelber Avelar, *Alegorias de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (Cuarto Propio, Santiago de Chile 2000), in particolare il primo capitolo. Avelar, lasciandosi guidare dalla interpretazione dell'allegoria da parte di Benjamin, lettore di Baudelaire, la definisce come «immagine aggrappata al passato, che rimanda a simboli e totalità ora inesorabilmente spezzate, anacroniche, e le riscrive nella transitorietà del tempo storico. Le legge come se fossero cadaveri» (p. 22). A mio avviso, tale immobilità della rovina, la resa all'impossibilità e alla sconfitta, non è propria della scrittura di Diamela Eltit che, invece, elabora pratiche di fuga che si fondano su una profonda fede nella letteratura e nella vigenza della sua aura, in tempi di postauratico.

quei senza-storia che abitano informalmente la città di Santiago, scompaginando ogni tentativo di visione:

Sus presencias armadas en la pura apariencia, siguiendo un complejo y desgarrado orden cosmético, dejaban entrever significaciones múltiples, desde la multiplicidad de aditivos que componían la violenta exterioridad a la que se habían reducido [...] Cargando todas sus pertenencias en sacos, bolsas, cajas o paquetes, esos bultos eran una apariencia más [...] La copia de una historia personal marcada por la posesión de objetos testimoniadores de la existencia de un pasado. De esta manera la elaboración de significaciones solo era legible en la suma de síntomas externos que se ponían a operar. [...] *Es cultura, pensé. Esculturas diseminadas en los bordes negando la interioridad arquitectónica*, tomando en cambio, las fachadas, a partir de constituirse ellos mismos en puros ornamentos, en fachadas después de un cataclismo.¹⁶

Il passaggio dai vagabondi alla potente fisicità del Padre Mio è breve. La stessa autrice non può far altro che abbandonarsi alla sua esistenza attraverso una vivida immagine verbale scolpita nella periferia, immagine che naviga tra il dettaglio e l'intero, che accoglie in simultaneità icone del passato e istantanee del presente, potente figurazione che dispiega più che spiegare la penosa circostanza nazionale:

Conocí al Padre Mío en 1983. Habitaba en un eriazó en la Comuna de Conchalí. Su modo de apropiación del espacio hablaba de una ya larga instalación en el lugar; ropas colgadas en los arbustos, diarios antiguos, piedras de una fogata, y un gran tarro lleno de agua demarcaban un centro que era recorrido una y otra vez por el hombre que llamo el Padre Mío. [...] *Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre*. Jirones de diario, sílabas de muerte, pausas de mentiras, frases comerciales, nombres de difuntos. En una

16 «Le loro presenze edificate nella pura apparenza, seguendo un complesso e lacerato ordine cosmético, lasciavano intravedere molteplici significazioni, a partire dalla molteplicità di additivi in grado di comporre la violenta esteriorità alla quale erano ridotte [...] Con tutte le loro proprietà in sacchi, borse, pacchi e cartoni, queste sagome costituivano un'ulteriore apparenza [...] La copia di una storia personale marcata dal possesso di oggetti in grado di testimoniare l'esistenza di un passato. In questo modo l'elaborazione di significazioni si rendeva unicamente leggibile nella sommatoria dei sintomi esterni mobilizzati. [...] *Sono culture, pensai. Sculture disseminate nei margini, negando la interiorità architettonica*, prendendo invece le facciate, costituendosi esse stesse come puro ornamento, facciate dopo un cataclisma». D. Eltit, *El Padre Mío*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile 1989, p. 11.

honda crisis del lenguaje, una infección de la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. *Es una pena pensé. Es Chile, pensé...*¹⁷

Il Padre Mio, vagabondo tra i vagabondi, diviene l'unico spazio di rappresentazione in grado evocare il Cile, integralmente. Nella sua consistenza lacerata assume la crisi del linguaggio, digerisce l'infezione della memoria, abita la disarticolazione di ogni ideologia. Non è immobile allegoria della sconfitta ma metafora viva che ci permette di affacciarci al disastro, di farcene carico e, forse, al tempo stesso, di scorgere una linea di fuga. La stessa linea di fuga che accompagna la penna di Eltit. Perché, a chiosa di quella che apparentemente potrebbe sembrare un'icona della resa, l'autrice incalza:

Reconociendo que las palabras me hablan cuando me hablan, que en general me entrapa el lenguaje oral, que estoy seducida y comprometida por esta habla que recibí o encontré en la ciudad inesperadamente precisa, hoy recuerdo que pensé: *es literatura, es como literatura*.¹⁸

Come dare possibilità alla parola impossibile dello schizofrenico? Come tradurre questo verbo che si è disvelato, che è apparso e di cui è necessità etica farsi carico? Come testimoniare la consistenza precaria e, insieme, esatta dell'esuberanza orale del Padre Mio? Nel prisma della letteratura, a cui si riconosce, nonostante tutto, una funzione procreativa. Eltit, mediatrice della consistenza tragica di quello che diverrà il Padre, suo Padre, accetta di farsi testimone, di accogliere la testimonianza, la voce dell'altro, sfidando i limiti della dicibilità, rendendola possibile.

Vediamo in che modo.

17 «Conobbi il Padre Mio nel 1983. Abitava in un terreno nel comune di Conchalí. La sua modalità di appropriazione dello spazio ci segnalava una lunga permanenza nel luogo; vestiti appesi sugli alberi, giornali vecchi, pietre di un focolare, un grande contenitore pieno d'acqua circoscrivevano un centro più volte percorso dall'uomo che ho chiamato il Padre Mio. È il Cile, pensai. Il Cile intero e a pezzi nella malattia di quest'uomo. Brandelli di giornale, sillabe di morte, pause di bugie, frasi commerciali, nome di defunti. È una profonda crisi del linguaggio, una infezione della memoria, una disarticolazione di tutte le ideologie. È una pena, pensai. È il Cile, pensai...». *Ivi*, p. 12.

18 «Riconoscendo che le parole mi parlano quando mi parlano, che di norma l'oralità mi cattura, che questa parola inaspettatamente precisa ricevuta o incontrata nella città mi ha sedotto e implicato, oggi ricordo che pensai: è letteratura, è come letteratura». *Ivi*, p. 17.

Le tre azioni del testimoniare

L'articolazione in parola della consistenza del vagabondo, sempre sconfinante nell'irrisolutezza, si organizza attraverso tre azioni,¹⁹ nelle quali è evidente lo sforzo di cogliere ciò che di per sé non può essere colto, definito, intrappolato in una gabbia di senso, cioè il corpo, o meglio il farsi-corpo della testimonianza.

Prima azione: la disseminazione del testimone

In una nota di apertura, ancor prima della Presentazione, Diamela Eltit ci indirizza sulla natura del testo, condividendo la sua autorità sullo stesso con le diverse mani che ne hanno permesso la genesi. In primo luogo, l'esibizione del Padre Mio è stata resa possibile grazie ai filmati di Lotty Rosenfeld, da cui è ricavata l'immagine di copertina del volume, a traccia della reale esistenza del vagabondo. In seconda istanza, la testimonianza non sarebbe stata possibile senza l'azione dell'amico editore, che ha dato consistenza al testo, permettendo la condivisione di questa "parola incontrata nella città". Infine Eltit ringrazia lo scrittore Gonzalo Muñoz, il cui apporto è stato fondamentale per la produzione della "Presentazione", e la figlia Dánisa, che ha aiutato l'autrice nella trascrizione letterale dei tre monologhi dello schizofrenico.

A questo punto è lecito domandarsi: chi è l'autore dell'opera? Il vagabondo? Lotty Rosenfeld, che effettua le riprese? Diamela Eltit, che lo firma? Dánisa, che lo trascrive? Gonzalo Muñoz, che interviene nella Presentazione? Tutti insieme o nessuno?

È chiaro che l'operazione di controllo e disciplina dell'autore qui è totalmente ribaltata a favore di una prassi corale, fondata sul dialogo e sulla contaminazione, una prassi che non "occupi" la parola del testimone ma la "accompagna", non la seleziona e la scandisce ma la fa unicamente essere, abilitando tutti i suoi scarti.

Non si tratta soltanto di esibire l'indicibile ma di condurlo, affiancarlo e sfiorarlo mediante uno sforzo di senso che si esplicita a vari livelli: l'operazione filmica,²⁰ la trascrizione e, soprattutto, la Presentazione, analogico

19 Parlo di "azioni" per indicare il movimento analogico insito nell'operazione testuale, che, lungi dal volersi cristallizzare in discorso, mostra la sua indefinitezza, la sua permanente evasione dalle maglie del linguaggio, esibisce la carica significativa del farsi-corpo della testimonianza.

20 Per un'analisi della relazione tra voce e immagine nel video del Padre Mio cfr. M. Lazzara, *Prismas de la memoria*, cit., pp. 104-6.

movimento del pensiero, che rimanda indefinitamente ogni senso ultimo e che riesce a dare conto della parola, per sé e per gli altri.

Se il desiderio che muove il testo è totalmente inscritto nell'operazione di soccorso al verbo lacerato del vagabondo, l'autrice si riconosce ancella di tale verbo, occupata dalle oscure trame che dipanano da tale dire, intrapolata dall'oralità esuberante del Padre. La parola di colui che assumerà come suo Padre è rivelazione, parola a cui si accede attraverso un atto di fede,²¹ parola a cui bisogna innanzitutto credere. La testimonianza qui non si configura come certezza bensì come credo, che non obbedisce a una *doxa* ma deriva dalla relazione con il testimone, dalla fiducia incondizionata nella parola dell'altro. In altri termini la testimonianza è, prima che oggettività consegnata a un discorso, soggettività del testimone che la produce e che parla per sé stesso, per il suo corpo, per la sua carne, ancor prima che per le sue parole. Come interpretare questa soggettività? Il gesto che muove l'autrice viene così sintetizzato, sempre nella Presentazione, apparato testuale che fa essere il vagabondo:

Hube de ubicarme, otra vez, en un lugar diverso, en un espacio de suplantación, que no apela a revertir nada, a curar nada, como no sea instalar el efecto conmovedor de esta habla y la relación estética con sus palabras vaciadas de sentido, de cualquier lógica, salvo la angustia de la persecución silábica, el eco

21 Riprendo qui le argomentazioni di Paul Ricoeur sulla testimonianza come attestazione. Per Ricoeur il testimone fedele non coincide con il testimone esatto: è colui che consacra la sua adesione alla causa che difende grazie a una profonda convinzione, che lo può portare anche a porre a repentaglio la sua stessa vita per la sua causa. Di qui che la testimonianza non può essere considerata semplice trasmissione di una serie di eventi vissuti ma va intesa come interpretazione degli stessi attraverso un'opinione e un giudizio: il testimone nell'atto della testimonianza non trasferisce unicamente la percezione del suo vissuto ma la sua valutazione dello stesso, la sua interpretazione. Non è importante tanto il "contenuto" della testimonianza quanto l'attendibilità del testimone, la sua autorità, che è data dalla stessa azione del testimoniare, è sempre prova extra-tecnica, che sta al di fuori dell'argomentazione. Cfr. P. Ricoeur, *L'herméneutique du témoignage*, in E. Castelli, *Le Témoignage, Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome*, Aubier-Montaigne, Paris 1972, pp. 35-61. Lo stesso Agamben, tra le etimologie che riconducono alla sua definizione di testimone, include il greco *Mártys*, che deriva da un verbo che significa "ricordare". Il martire ha la vocazione al ricordo, non può non ricordare. C'è di più: questa azione del ricordare non risponde a una volontà di farsi comprendere, di fare accettare il proprio verbo, ma coincide con la fede nella causa della propria testimonianza come azione, nella esibizione del proprio verbo come significanza; coincide, insomma, con il farsi-corpo della testimonianza.

encadenatorio de las rimas, la situación vital del sujeto que habla, la existencia rigurosamente real de los márgenes en la ciudad y en esta escena marginal.

En suma, actuar desde la narrativa. Desde la literatura.²²

La dicibilità debilitata del protagonista occupa l'intero scenario. Non diviene importante cogliere il significato del suo dire sconnesso ma lasciarsi guidare da ciò che viene letterariamente evocato nell'insieme: la circostanza vitale dell'individuo è letteratura, è come letteratura. L'«effetto di verità»²³ che la parola dello schizofrenico è capace di creare vale molto di più dell'oggettività di un pregnante contenuto, veicola un senso sempre sfuggente eppure capace di penetrare nelle più intime corde del nostro essere, viaggia al di là del linguaggio, al di sopra della ragione, buca la cripta della iscrizione nella pagina e ne esplora indefinitamente i margini.

Seconda azione: la testimonianza come filiazione

Nonostante la stessa autrice riconduca il titolo del testo a una citazione letterale del primo monologo del vagabondo, nel quale evoca ossessivamente tre personaggi, il signor Colvin, il signor Luengo e il Padre Mio, incarnazione di un potere pervasivo, in grado di controllare e disciplinare la sua esistenza, *El Padre Mio* ci dice molto di più. L'operazione letteraria di Eltit è capace di aprire tale significante, apparentemente intercambiabile con gli altri due, a nuove significazioni, grazie a un'operazione di assunzione della parola lacerata. Il procedimento di presa in carico del verbo dello schizofrenico passa per una pratica di assimilazione della sua fisicità all'interno dell'esistenza della protagonista. Per sottrarlo all'anonimato e al silenzio, per farlo «essere» è innanzitutto necessario dargli un nome. Di qui la scelta radicale: convertirlo in Padre. Eltit mette in scena un movimento di filiazione che determina una nuova genealogia: lo sconosciuto diviene non solo un Padre ma *suo* Padre. Questa relazione Padre-Figlia è

22 «Ho dovuto collocarmi, di nuovo, in un luogo diverso, uno spazio sovversivo che non ambisce ad alcun riscatto, che non intende curare, che non ha la pretesa di creare un effetto di commozione, né una relazione estetica con una parola svuotata di significato, di logica. Ciò che mi interessa è l'angoscia della persecuzione sillabica, l'eco della catena di rime, la condizione vitale del soggetto che parla, l'esistenza rigorosamente reale dei margini nella città e di questa scena marginale. In definitiva, agire dalla narrativa. Da parte della letteratura». D. Eltit, *El Padre Mio*, cit., p. 19.

23 Per un approfondimento della definizione cfr. M. Lazzara, *Prismas de la memoria*, cit., pp. 85-100.

metafora viva della pratica di attestazione di una parola ereditata e accolta nel testo. Far essere il vagabondo come Padre Mio significa legittimare la sua voce al di là di qualsiasi prova, significa rendere la sua parola credibile e possibile. C'è di più: significa installare la sua parola al di sopra e al di là del discorso monologico del potere, identificato nella pervasiva figurazione del signor Colvin, signor Luengo, Padre Mio. Ora il Padre Mio è prima di tutto il vagabondo, la sua parola è possibile e degna di fede, il suo verbo scomposto diviene l'unico luogo capace di enunciare una verità, scomoda, autoescludente ma pulsante:

Y su apropiación de la ciudad demuestra que, a pesar de todos los presupuestos, reglas, análisis y hasta buenas intenciones, existen personas con una maravillosa pulsión de sobrevivencia y que, sin renunciar al sufrimiento y a la autoexclusión, optan por una forma parecida a un tipo de admirable autonomía.²⁴

Una parola definitivamente autonoma, che interviene nel discorso monorde ed eufemistico imposto dalla dittatura.

Terza azione: la testimonianza come soglia

Se, come ben afferma Michael Lazzara, trovare un senso ai tre monologhi del Padre Mio è di per sé improduttivo, ciò che si rivela interessante da esplorare è ciò che rimane, la traccia di questa parola, ciò che è capace di evocare e di insinuare al di là di ogni lingua possibile.

Di qui che non cercherò di penetrare nei meccanismi di tale discorso, operazione peraltro già percorsa da alcuni apporti critici.²⁵ La mia proposta risiede in un avvicinamento diverso, alternativo: mi accingo a una lettura

24 «E la sua appropriazione della città dimostra che, nonostante tutti i presupposti, le regole, le analisi e perfino le buone intenzioni, esistono persone con una meravigliosa pulsione di sopravvivenza che, senza rinunciare alla sofferenza e alla autoesclusione, optano per una forma di vita che si avvicina a una specie di ammirabile autonomia». D. Eltit, *En la zona intensa del otro, yo misma*, cit., p. 385.

25 Lo stesso Lazzara, nonostante la dichiarazione di impossibilità, cerca delle operazioni testuali in grado di penetrare nel meccanismo discorsivo del vagabondo e le trova nella retorica del silenzio e nello scarto tra significante e significato. Cfr. M. Lazzara, *Prismas de la memoria*, cit., p. 85 e segg., e anche il saggio di G. Norat, *Marginalities. Eltit and the subversion of Mainstream Literature in Chile*, Associated University Presses, London 2002, in particolare pp. 70-84.

in grado di esplorare le soglie del testo,²⁶ a partire dal titolo e dalla presentazione.

Attraverso il ribaltamento della significazione del Padre Mio, Eltit raggiunge un doppio obiettivo: da un lato denuncia la parola contaminata e contaminante del potere, nelle figure del signor Colvin, il signor Luengo e il Padre Mio, tutte repliche perturbanti di Pinochet; dall'altra evade queste stesse figure e, insieme, il controllo del linguaggio imposto dalla dittatura, attraverso l'acquisizione della filiazione paterna e la presa in carico del suo dire.

È bene ricordare che durante la dittatura di Pinochet non solo assistiamo a un irrobustirsi dei meccanismi di censura, volti a cancellare e silenziare ogni scampolo di dissidenza ai disegni imposti dal regime, ma prende corpo una vera e propria trasformazione della lingua, che diviene funzionale alla nuova costruzione dello Stato all'ombra del governo militare. Di qui l'ingresso sulla scena pubblica di una serie di eufemistiche deviazioni in grado di giustificare più o meno razionalmente il perpetrarsi di forme di violenza, abuso e costante violazione dei diritti umani. Un linguaggio totalmente autoreferenziale, costruito a immagine e somiglianza dell'icona di tale trasformazione, il generale Pinochet, che, dalla sua prima apparizione televisiva in quella notte dell'11 settembre, invade le case cilene con il suo volto ingombrante e saturo, sintomo di nuovo ordine del dire, algido e monolitico. La stessa Eltit riflette sulla costruzione di tale nuovo "lessico nazionale", proprio a partire da un intenso ritratto del suo leader:

Por primera vez, para algunos de nosotros, aparecía públicamente el rostro que no iba a cesar, porque era el general Pinochet quien encabezaba la nueva Junta, amparado tras lentes oscuros, escamoteando la dirección de su mirada, una mirada imposible de detectar detrás de esos lentes que eran otra forma.

De blindaje, ratificándose la implantación de una atmósfera rígida, solventada por el nuevo lenguaje público que perseguía una comunicación idéntica a los bandos militares, idéntica por su abismante escasez, por su tono impositivo, por la palabra seca y oclusiva que circulaba por la cara menos que impasible de lo que semejava a un padre arcaico que, desde la convincente teatralidad de su enojo, parecía decidido a tomar cualquier medida para demostrar la plenitud de su poder patriarcal.²⁷

26 Uso questo termine nell'accezione di Genette, che definisce gli apparati paratestuali come "soglie" del testo. Cfr. Genette, G., *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989 (in particolare l'introduzione).

27 «Per la prima volta, per alcuni di noi, appariva pubblicamente quel volto che non avrebbe mai smesso, perché era il generale Pinochet a presiedere la nuova Giunta, protetto da lenti scure, dissimulando la direzione del suo sguardo, uno sguardo

Le lenti scure del generale, sorta di prisma opaco attraverso il quale leggere il mondo, ben rappresentano la nuova “visione” dello Stato. Sottolineano una paradossale e drammatica cesura tra il disegno comunicativo del governo e il suo referente, il Cile. Le algide geometrie dei discorsi sincopati e caotici della giunta militare si affiancano così al fraseggio sconnesso del vagabondo, nella con-fusione dei suoi significanti (signor Colvin, signor Luengo, Padre Mio, Pinochet), suggerendo un’assimilazione che trova il suo fondamento nella tragica tensione verso l’assoluto e il pieno, verso un io ipertrofico capace di contenere il mondo, una sorta di schizofrenica letteralizzazione della realtà.²⁸

A partire dalla risemantizzazione del nome del Padre, in grado di sottrarre all’invisibilità e al silenzio il vagabondo, l’autrice costella di punti di fuga la impossibile integralità della sua parola attraverso una tecnica che potrei definire di “accompagnamento” del testo, peraltro già propria della condizione liminale della Presentazione, che prima di tutto diviene presentazione del corpo del testimone, del farsi-corpo della testimonianza. Il Padre Mio che, come il testimone di Ricoeur, è voce che fonda la sua autorità sulla stessa azione del testimoniare, una testimonianza alla quale prima di tutto bisogna credere per la sua stessa presenza:

El Padre Mío era diferente. Su vertiginosa circular presencia lingüística no tenía principio ni fin. El barroco se había implantado en su lengua móvil haciéndola estallar. [...] Enjuto, rigurosamente limpio, su físico estragado acusaba el efecto de someterse a variadas e intensas condiciones climáticas. Vivía permanentemente a la intemperie.

Debo enfatizar su extraordinaria capacidad de sobrevivencia, dado que su mente estaba detenida en un punto único. Esta mente vaciada de realidad, dedicada a urdir la manera de descifrar su dolorosa y definitiva verdad.²⁹

impossibile da decifrare dietro quelle lenti che erano un’altra forma. Scudo che ratificava l’istituzione di un’atmosfera rigida, risolta nel nuovo linguaggio pubblico che perseguiva una comunicazione identica ai bandi militari, identica per la sua straordinaria povertà, per il suo tono impositivo, per la sua parola secca e occlusiva, che circolava sulla faccia infimamente impassibile di ciò che assomigliava a un padre arcaico che, dalla convincente teatralità della sua collera, sembrava risoluto a intraprendere qualsiasi misura per dimostrare la pienezza del suo potere patriarcale». D. Eltit, *Las dos caras de la moneda*, in *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, Planeta/Ariel, Santiago de Chile 2000, pp. 21-2.

28 Sulla costruzione della realtà da parte dello psicotico si veda il saggio di S. Consoli *El relato del psicótico*, in J. Kristeva (a cura di), *Loca verdad. Verdad y verosimilitud del texto psicótico*, Fundamentos, Madrid 1995, pp. 94-8.

29 «Il Padre Mio era diverso. La sua vertiginosa circolare presenza linguistica non aveva né inizio né fine. Il barocco si era impiantato nella sua lingua mobile, facen-

Il movimento di questa parola lontana e nomade, una parola delirante, senza fine, che sfonda i confini del linguaggio, ben rappresenta il farsi-corpo della testimonianza, la sua ostinazione, la sua sfida alle intemperie del reale, la sua volontà di dire malgrado tutto. Una parola che prima di tutto deve essere avvicinata, accolta, compresa.

L'immagine del vagabondo nel suo eccesso di parola riesce a donarci una visione della testimonianza come processo; tendersi al suo ascolto significa sfidare l'abisso di una voce possibile nella sua impossibilità, tentativo di allargare le maglie della significazione per lasciare posto a ciò che ne abita i bordi, ne attraversa i confini, non ancora lingua su cui è necessario interrogarsi indefinitamente. Il corpo del testimone, del sopravvissuto, è lì per dirci l'indicibile, per mostrarlo in tutte le sue pieghe, esibizione che ci avvicina alle profondità di una verità intelligibile solo nella tensione, nel gesto, nello slancio dell'approssimazione.

Tutta la scrittura di Diamela Eltit interpreta questo gesto, è mano tesa verso l'insondabile, è ferita aperta del linguaggio, è corpo debilitato come quello del vagabondo che per tre anni ha occupato quel terreno nel comune di Conchalí e poi se n'è andato, lasciando dietro di sé un'orma, una traccia, luogo della memoria che si costituisce come esercizio di resistenza a un'assenza.

dola scoppiare. [...] Allampanato, rigorosamente pulito, il suo fisico consumato accusava gli effetti dell'esposizione a diverse e intense condizioni climatiche. Viveva perennemente all'intemperie. Devo enfatizzare la sua straordinaria capacità di sopravvivenza, dato che la sua mente era stretta in un unico punto. Una mente vuota di realtà, dedicata a scovare il modo di decifrare la sua dolorosa e definitiva verità». D. Eltit, *El Padre Mío*, cit., p. 14.

Bibliografía

- ACHUGAR H., *Historias paralelas/historias ejemplares. La historia y la voz del otro*, "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana", [numero monografico], Dartmouth College, n. 36, 1992, pp. 50-63.
- AGAMBEN G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, Homo sacer*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- AVELAR I., *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2000.
- BEVERLEY J., ACHUGAR H. (a cura di), *La voz del otro, testimonio subalternidad y verdad narrativa*, "Revista de crítica latinoamericana", [numero monografico], Dartmouth College, n. 36, 1992.
- BRITO E., *Campos Minados. Literatura post-golpe en Chile*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 1990.
- CONSOLI S., *El relato del psicótico*, in J. Kristeva (a cura di), *Loca verdad. Verdad y verosimilitud del texto psicótico*, Fundamentos, Madrid 1995, pp. 94-8.
- DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano 2005.
- DORFMAN A., *Código político y código literario. El género testimonio en Chile hoy*, in R. Jara, H. Vidal (a cura di), *Testimonio y Literatura*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis 1986, pp. 170-234.
- ELTIT D., *El Padre Mío*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile 1989.
- , *Elena Caffarena: el derecho a voz, el derecho a voto*, Cuadernos Casa de Chile, México 1993.
- , *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, Planeta/Ariel, Santiago de Chile 2000.
- , *Puño y letra*, Seix Barral, Santiago de Chile 2005.
- , *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*, Seix Barral, Santiago de Chile 2016.
- ELTIT D., ERRÁZURIZ P., *El infarto del alma*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile 1994.
- EPPLE J.A., *El arte de recordar*, Mosquitos Editores, Santiago de Chile 1994.
- GENETTE G., *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.
- LAGOS M.I. (a cura di), *Creación y resistencia. La narrativa de Diamela Eltit 1983-1998*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2000.
- LAZZARA M.J., *Prismas de la memoria. Narración y trauma en la transición chilena*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2007.
- LÉRTORA J.C. (a cura di), *Una poética de literatura menor. La narrativa de Diamela Eltit*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 1993.
- LEVI P., *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2003.
- , *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 2005.
- LLANOS MARDONES B., *El sujeto explosionado: Eltit y la geografía del discurso del padre*, "Literatura y Lingüística", Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile, n. 10, 1997: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58111997001000002&script=sci_arttext (ultima consultazione: 29/04/2017).

- MALVERDE I., *Esquizofrenia y literatura: la obsesión discursiva en El Padre Mío de Diamela Eltit*, in J.C. Lértora (a cura di), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 1993, pp. 155-66.
- MORALES L., *La verdad del testimonio y la verdad del loco*, in R. Carreño Bolívar (a cura di), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Iberoamericana, Madrid 2009, pp. 175-90.
- MOREIRAS A., *The Aura of Testimonio*, in G. Gugelberger (a cura di), *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*, Duke University Press, Durham 1996, pp. 192-224.
- NARVÁEZ J. (a cura di), *La invención de la memoria*, Editorial Pehuén, Santiago de Chile 1988.
- NORAT G., *Marginalities. Eltit and the subversion of Mainstream Literature in Chile*, Associated University Presses, London 2002.
- RICHARD N., *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 1998.
- RICOEUR P., *L'herméneutique du témoignage*, in E. Castelli, *Le Témoignage, Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome*, Aubier-Montaigne, Paris 1972, pp. 35-61.
- , *La memoria, la storia, l'oblio*, Cortina, Milano 2003.
- , *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano 2010.
- TIERNEY-TELLO M.B., *Testimony, Ethics and the Aesthetic in Diamela Eltit*, "PMLA", Modern Language Association of America, n. 114, v. 1, 1999, pp. 78-96.
- ZALAUQUETT C., *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho historias reales*, El Mercurio, Santiago de Chile 2005.



EMILIA PERASSI
TESTIMONIANZA E GENEALOGIA:
MARTA DILLON, SEBASTIÁN HACHER,
JULIÁN LÓPEZ

Non solo orfani

«Los huérfanos no son personas sin padres, al menos no son *solo eso*. Los huérfanos son – somos – arqueólogos, investigadores privados, desenterradores de detalles, buscadores de explicaciones».¹ L'immagine è di Raquel Robles, autrice di *Pequeños combatientes*,² racconto scritto a trent'anni di distanza dal sequestro della madre e del padre, Flora Celia Pasatir e Gastón Robles, avvenuto il 5 aprile del 1975, quando la bambina ha cinque anni e il fratello tre. La si può mettere in dialogo con quella che emerge dalle riflessioni di Félix Bruzzone, anch'egli figlio di *desaparecidos*,³ autore de *Los topos*,⁴ che spiega la sua indagine sul male come frutto de «la mirada extrañada de una infancia recuperada *más allá de* la orfandad».⁵ Appena tratteggiato, ma limpido, l'autoritratto che i «giovani artisti» propongono di sé stessi contiene alcune chiavi di autorappresentazione che possono

-
- 1 «Gli orfani non sono persone senza genitori, o quantomeno non sono *solo questo*. Gli orfani sono – siamo – archeologi, investigatori privati, disseppellitori di dettagli, ricercatori di spiegazioni». In A. Badagnani, *La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de los hijos de desaparecidos*, «Oficios Terrestres», n. 29, 2013: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/download/1963/1755> (ultima consultazione: 29/04/2017).
 - 2 R. Robles, *Pequeños combatientes*, Alfaguara, Buenos Aires 2013, tr. it. I. Caputo, *Piccoli combattenti*, Guanda, Milano 2013.
 - 3 Sequestrati nel 1976, la madre di Félix Bruzzone viene vista per l'ultima volta nel campo di concentramento di Campo de Mayo, il padre in quello di Campo de La Ribera, a Córdoba. Si legga la Lettera ai genitori, scritta a 40 anni dal golpe: F. Bruzzone, *40 años del golpe. Paciencia de tenedores y cucharas*: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/paciencia-de-tenedores-y-cucharas/> (ultima consultazione: 29/04/2017).
 - 4 F. Bruzzone, *Los topos*, Mondadori, Buenos Aires 2008.
 - 5 «[L]o sguardo straniato di un'infanzia recuperata *al di là* dell'orfanezza». N. Privera, *El plan de evasión*: <http://haciaelbicentenario.blogspot.it/2009/05/plan-de-evasion.html> (ultima consultazione: 29/04/2017).



essere utilizzate per il complesso della scrittura dei figli delle vittime della dittatura: la condizione di carenza (l'essere orfani) è sì tratto di un volto, ma è un tratto dai margini non definitivi, che restano impressi su una tela più ampia, una tela che si estende al di là del non essere «*solo eso*» del biografema, nel quale l'orfanezza è postulata come parte di un intero, non come assoluto, ancorché traumatico. Ambedue i frammenti appena citati alludono alla complessità di un volto che si disegna a partire da quell'"al di là" di questa stessa orfanezza che rinvia alla potenza e alla potenzialità di un destino più vasto, non ancora scritto, ulteriore rispetto a quello contenuto nella relazione coi genitori. È questo "al di là" che sostiene e istiga la scrittura come processo di riparazione.

L'immagine di Raquel Robles induce al collegamento tra orfanezza ed eredità così come lo suggerisce Massimo Cacciari: 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.⁶ 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»,⁷ cioè colui che, nello scoprire l'abbandono, si porrà all'ascolto del "così fu", per cogliere in esso «quelle voci, quei simboli che ci siano riconoscibili come relazioni essenziali, costitutive della trama del nostro stesso esserci».⁸ È una ricerca che si estende in direzione dell'"al di là" della relazione, la implica e la supera, l'assume e la riformula, in un tessuto denso e complesso fra ciò che sono, ciò che furono essi, ciò che fummo insieme, ciò che sono senza di loro. A partire dall'abbandono, l'eredità: ciò che resta e ciò che si costruisce dalle rovine. Raquel Robles traduce questo processo attraverso le figure metaforiche dell'archeologo, del detective, del dissepellitore, simboli di "vita activa" e propria: sono infatti figure che rinviano a un'elaborazione del lutto che ha a che fare con la pazienza, con l'abitudine a abitare l'oscurità della terra che nasconde resti, reperti, frammenti, o della mente che contiene segreti, senza temere né la profondità né l'abisso. Per i "giovani artisti" impegnati in quest'elaborazione, vale l'intelligente definizione di un altro figlio di scomparsi, Nicolás Prividera – autore della docu-fiction *M*, dedicata al se-

6 Cfr. M. Cacciari, *Il peso dei padri*, in I. Dionigi (a cura di), *Eredi. Ripensare i padri*, Rizzoli, Milano 2012, p. 28.

7 *Ivi*, p. 27.

8 *Ivi*, p. 30.

questro della madre, scomparsa nel 1976 – quando parla di figli “mutanti” (che si fanno carico delle proprie origini ma non restano catturati in esse), per distinguerli dai figli “replicanti” (che riproducono fantasmaticamente la voce dei padri) e dai figli “frankensteiniani” (che tentano di sfuggire al mandato negandosi a esigere vendetta simbolica).⁹

Le opere di questi figli “mutanti” costituiscono un corpus letterario precocemente canonico, riconosciuto, citato, autorevole, composto da una serie di narrative che si muovono attraverso un’estrema varietà di registri, generi e operazioni: narrazioni letterarie, film e documentari, composizioni fotografiche, opere di teatro, performance. Mi occuperò esclusivamente della serie letteraria, che in questo momento annovera i nomi di Paola Bombara, Mariana Eva Perez, Laura Alcoba, Ernesto Semán, Angela Urondo Raboy,¹⁰ oltre a quelli dei già citati Robles e Bruzzone. Ho motivo di credere che fra non molto tale corpus di riferimento verrà integrato da un altro titolo: *Aparecida*, di Marta Dillon, pubblicato nel 2015,¹¹ straordinaria memoria costruita su cronaca, diario intimo, autobiografia, biografia, racconto, indagine documentaria per ricreare – a partire dal ritrovamento nel cimitero di San Martín, a Buenos Aires, grazie all’*Equipo Argentino de Antropología Forense* (EAAF), di cinque ossa del suo cadavere – il grande personaggio della madre, l’avvocatessa Marta Taboada, militante del MR17 (*Movimiento Revolucionario Diecisiete de Octubre*), sequestrata all’alba del 28 ottobre del 1976, assassinata il 3 febbraio del 1977 quando ha 35 anni ed è incinta di due gemelle. La prima figlia ha in quel momento nove anni.

Matergrafie

Il libro di Marta Dillon introduce potentemente nel corpus – che più frequentemente si è mosso alla ricerca della necessaria distanza fra genitori e figli – una definitiva storia d’amore: l’amore per la madre, l’infinita nostalgia del suo corpo, del suo abbraccio, del suo profumo, voce, paro-

9 N. Prividera, *op. cit.*

10 P. Bombara, *El mar y la serpiente*, Editorial Norma, Bogotá 2005; L. Alcoba, *La casa de los conejos*, Edhasa, Buenos Aires 2008 e id., *Los pasajeros del Anna C.*, Edhasa, Buenos Aires 2012; M.E. Perez, *Diario de una princesa montonera: 110% verdad*, Capital Intelectual, Buenos Aires 2012; E. Semán, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Mondadori, Buenos Aires 2011; A. Urondo Raboy, *¿Quién te creés que sos?*, Capital Intelectual, Buenos Aires 2013.

11 M. Dillon, *Aparecida*, Sudamericana, Buenos Aires 2015.

la. Un corpo che abbandona la condizione iniziale di sacchetto d'ossa per tornare alla figlia, che lo veste e lo adorna con la sua storia, personalità, grazia e splendore. Assunzione del cadavere a corpo, del *corpse* al *body*, per usare le parole dell'artista etiope Maaza Mengiste,¹² che terminerà in uno spettacolare funerale pubblico. Atto di scrittura che è dunque atto di sepoltura: canzone che è culla ed epitaffio, rituale, anagnorisi. Testo nel quale una madre e una figlia muoiono e nascono contemporaneamente, in questa stessa successione, all'ordine simbolico del racconto. «El libro es el cierre del duelo – dice Marta Dillon in un'intervista –. Yo necesitaba darle cuerpo, poner palabras donde hubo silencio, construir un epitafio que me sobreviviera, darle su lugar en la historia de nuestra familia y en la historia de todos y todas».¹³ A partire da queste ossa, che non sono “povere”, ma “belle” («los huesos hermosos de mi madre»),¹⁴ che non sono mute, ma eloquenti; dai brandelli di vestiti rimasti con esse, che suscitano la frenetica attività della memoria per ricordarne gli abiti più propri; dalle schegge di episodi d'infanzia d'improvviso vividissimi – al mare, in casa, in macchina –, Marta restituisce alla madre, agli scarni reperti di una fossa anonima, tutta la vita di cui è capace, mettendo al centro la relazione con lei e per lei, in una sorta di resurrezione agita dagli affetti profondi. Non c'è più silenzio, inerzia, povertà di narrato attorno a queste poche ossa, ma la loquacità, l'attività, la ricchezza delle immagini della madre che la figlia rimette in scena («darle su lugar en la historia de nuestra familia», ha appena detto), traendole dall'archivio del suo vissuto, da quello dei compagni e delle compagne di militanza e di prigionia, da quello dei fratelli. La figura di Marta Taboada torna ad erigersi intera al centro del racconto, viva, desiderante, memorabile perché narrabile. Una figlia è testimone di questa vita che a sua volta è testimonianza: memoria, ascolto, trasmissione, eredità sono le parole chiave di una catena di filiazione e di affiliazione, grazie alla quale il testo materno viene ripristinato dal testo filiale.

12 M. Mengiste, *The Act of Naming*, « Words Without Borders », settembre 2016: <http://www.wordswithoutborders.org/article/september-2016-italy-the-act-of-naming-maaza-mengiste> (ultima consultazione: 29/04/2017).

13 «Il libro è la fine del lutto. Avevo bisogno di darle corpo, di porre parole laddove ci fu il silenzio, costruire un ricordo che mi sopravviva, darle posto nella storia della nostra famiglia e nella storia di tutti e di tutte». C. Sirvén, *Marta Dillon ¿Cómo tener la certeza de que no he construido una madre a mi medida?*, «ArteZeta», 19/08/2015: <http://artezeta.com.ar/marta-dillon-como-tener-la-certeza-de-que-no-he-construido-una-madre-a-mi-medida/> (ultima consultazione: 29/04/2017).

14 «[L]e ossa belle di mia madre». M. Dillon, *op. cit.*, p. 106.

Aparecida aggiunge complessità alla definizione delle caratteristiche proprie della narrativa dei figli di *desaparecidos*: una narrativa che la critica ha teso a qualificare come eterogenea, di fatto appiattendone sovente la varietà in cerca di costanti ideologiche o formali – forse proprie di alcune delle opere, ma non di tutte – quali l’ironia, il sarcasmo e persino il riso. Oppure, fra i temi giudicati ricorrenti, la messa in discussione dei valori della militanza dei genitori, l’accusa di aver abbandonato i figli preferendo loro la lotta politica, la presa di distanza dalle politiche istituzionali di costruzione della memoria. La testimonianza di Dillon non rispecchia praticamente alcuna di queste costanti, neanche quella relativa alla critica alla rigidità dei codici ufficiali della commemorazione delle vittime. Si potrebbe arrivare a dire che forse quella di Dillon sia fra le poche «novelas K», per riprendere la domanda provocatoria di Alejo Vivacqua e Joel Vara nel lanciare un’inchiesta sull’eventuale esistenza di una «narrativa kirchnerista». ¹⁵ È, in effetti, una chiara dichiarazione di sostegno politico il commento di Dillon alla morte del presidente nel 2010, avvenuta lo stesso anno in cui Marta viene informata del ritrovamento dei resti della madre: «Albertina y yo nos sumamos como hijas a las endechas desafinadas por la muerte del líder [...] que había reivindicado parte de la generación masacrada». ¹⁶

Al di là di questo argomento (a mio parere ermeneuticamente secondario), ciò che qui mi importa osservare è che il racconto di Marta Dillon trova la sua specificità nell’introdurre nel corpus quella che si potrebbe definire una vera “matergrafia”, ¹⁷ ovvero testo in cui «la madre funziona come el Otro para quién, por quién y desde quién se estructura el relato». ¹⁸ Una madre che si installa al centro del testo come portatrice di una parola di civiltà che è risultato del suo orizzonte etico, politico, militante: una pa-

15 Rispettivamente, «romanzi K» e «narrativa kirchnerista». A. Vivacqua, J. Vargas, *En busca de la novela K*, «ArteZeta» 21/12/2016: <http://artezeta.com.ar/en-busca-de-la-novela-k/> (ultima consultazione: 29/04/2017).

16 «Albertina [Carri, regista de *Los rubios*, opera centrale nell’elaborazione del discorso degli *Hijos*, con la quale è in procinto di sposarsi] e io ci affiancammo come figlie ai lamenti non sempre intonati che si sono levati alla morte del leader [...] che aveva rivendicato gran parte della generazione massacrata». *Ivi*, p. 97.

17 V. Vilches, *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del yo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2003.

18 «[L]a madre funziona come l’Altro per il quale, in nome del quale e dal quale si struttura la narrazione». M. Peller, *Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijos de desaparecidos en Argentina*, «Revista Criacao&Crítica», n. 17, dicembre 2016, pp. 75-90: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120887/121521> (ultima consultazione: 29/04/2017).

rola non autoritaria poiché non si fonda sul potere della sua irrevocabilità, semmai – come ricorda Recalcatti quando riflette sulla Legge della Parola come «l'evento che umanizza la vita»¹⁹ – sul potere di non detenerla come ultima e legiferante. Una madre la cui militanza viene ricordata, tesaurizzata come forma di esemplarità definitivamente morale:

Creo que ella había aprendido sobre todo a *maternar*, y eso tiene una ética particular, dar cobijo y a la vez ir a la guerra, poner la palabra para que sobreviva aun cuando no haya cuerpo, inscribir la chance de moldear su propio destino, construir el nido y a la vez estar listo para abandonarlo. Para mí es puro amor rajarse aun a costa de dejar los hijos, porque quien se queda a toda costa vive vidas prestadas, y eso es una enseñanza de mierda.²⁰

Vita propria e non prestata è quella della madre militante di Marta Dillon, terra fertile e prodiga, «corazón generoso»,²¹ che concepisce la propria militanza come donazione, superamento di sé, colmandola di quel sapere materno che è trasmissione del desiderio, legato di resistenza e antitesi del nichilismo. Il sapere materno, infatti, così come lo definisce Luisa Muraro,²² si pone come sapere che fornisce un altro ordine per la cultura. Un ordine basato sulla carenza, ovvero sul riconoscersi permanentemente come “parte di”, non sulla potenza egolatrica, sentenziosa, dell'io; sull'etica della cura; sulla poetica e sulla politica della relazionalità. La “lingua madre” non si propone come ideale normativo. Al contrario, rinvia alla categoria di natalità in senso arendtiano: natalità, dare vita, inizio, apparire, entrare a far parte di un mondo in comune già esistente e rendersi visibile di fronte agli altri. Di fronte alla presenza più tradizionalmente forte della morte, ciò che nella Arendt di *Vita activa*²³ assume priorità è la nascita, evento che costituisce singolarità e uguaglianza al tempo stesso. La natalità

19 M. Recalcatti, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 30.

20 «Credo che lei avesse imparato soprattutto a *maternare*, cosa dotata di un'eticità speciale: dare rifugio e insieme andare in guerra, porre la parola in modo che essa sopravviva anche quando non vi sia più corpo, offrire la possibilità di modellare il proprio destino, costruire il nido e insieme predisporre al suo abbandono. Per me è stato amore puro non tirarsi indietro anche a costo di lasciare i figli, poiché chi si obbliga a restare vive vite prestate, e sarebbe proprio un insegnamento di merda». Dall'intervista a C. Reiger, *Todo sobre mi madre (entrevista a Marta Dillon)*, «Página 12», 14/06/2015: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5611-2015-06-14.html> (ultima consultazione: 29/04/2017).

21 «Cuore generoso». *Ibid.*

22 L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 2006.

23 H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2015.

come sede della pluralità. La madre di Marta è definitivamente arendtiana nell'eredità che affida. Un'eredità scaturita da «una chica tan joven que supo albergarme tan bien como para ser todavía el continente de la mujer madura que soy»,²⁴ scrive la figlia.

La forma della “matergrafia” può essere utile anche per leggere un'altra delle opere già entrate nel piccolo ma potente canone al quale sto alludendo, ovvero *Una muchacha muy bella*,²⁵ di Julián López, altra immensa storia d'amore di un figlio per la madre, elegia per la sua morte, lentissima elaborazione di un lutto che, come in Dillon, può avvenire solo attraverso la scrittura. Tuttavia, a differenza di Dillon e del complesso della narrativa dei figli di *desaparecidos*, l'opera di Julián López trova la sua specificità nel fatto di essere considerata il primo romanzo sul tema che non si basa su un'esperienza autobiografica. Ciononostante, il narrato porta traccia di una personale orfanezza: senza essere figlio di *desaparecidos*, all'autore muore la madre quando ha sette anni, nel 1973, epoca dalla quale parte il romanzo. Un sottile filo autobiografico si insinua a partire da qui nel racconto, cui protagonisti sono un bambino e una madre militante *desaparecida*, colti nell'immensità dell'amore che li lega, conferendogli la verità di un vissuto di morte. Provoca tenerezza pensare a un commento dello stesso Julián López quando spiega l'ispirazione del romanzo, che devia l'autobiografismo in direzione di un biografismo generazionale più prestigioso: «Mi madre murió cuando era chico, pero de una muerte civil; me hubiera gustado una muerte con un sentido más social, esa que también te hace compartir valores y te aúna a otra gente».²⁶ La privata solitudine trova la sua dicibilità nell'accedere a uno scenario storico e pubblico, anche quando questo scenario sia stato la brutale macchina di orfanezza del terrorismo di Stato. Al contempo, la trasfigurazione narrativa dell'evento, che eternizza la morte della propria madre nel tema della morte della “Madre” consente di affrontare il proprio lutto attraverso una prospettiva impersonale.

Il sostrato autobiografico lascia tuttavia traccia di fondo attraverso l'attenta, si direbbe quasi filologica, ricostruzione della “primavera del '73”, narrata attraverso la cultura quotidiana di quegli anni: la telenovela *Pobre*

24 «[U]na ragazza così giovane che seppe ospitarmi così bene da essere ancora il continente della donna matura che sono oggi». M. Dillon, *op. cit.*, p. 183.

25 J. López, *Una muchacha muy bella*, Eterna Cadencia, Buenos Aires 2013.

26 «Mia madre è morta quando ero piccolo, ma di una morte normale; mi sarebbe piaciuta una morte con un aspetto più sociale, una morte che ti faccia anche condividere dei valori e che ti unisca ad altra gente». P. Kolesnicov, *La historia de una muchacha muy bella*, «Clarín», 9 agosto 2013: https://www.clarin.com/teatro/saturnalia-julian-lopez_0_ryIUaIrsD71.html (ultima consultazione: 29/04/2017).

Diabla, di Alberto Migré con Arnaldo André e Soledad Silveira, “Solita” per i suoi spettatori; la rivista *Billiken* coi suoi calendari d’avvento e le sue figurine; Astroboy; la moda degli anni Settanta descritta con l’efficacia della presa diretta:

un mar de corderoy, de montgomerys, de cinturones anchísimos, de patillas y pelucas, de patas de elefante turquesas, de camperas color crema, de nudos de corbata del tamaño de una torcaza, de minifaldas y botas pegadas al tobillo con cierre a los costados subiendo por las pantorillas hasta debajo de las rodillas.²⁷

È un’archeologia della cultura che trasuda affettività: l’affettività di una memoria intima e propria. Tuttavia, come si diceva, Julián López è figlio metaforico della militanza degli anni Settanta. «La novela fue escrita desde la bronca contra algunas cristalizaciones del discurso de la memoria empantanado en la idea del pasado», dichiara lo scrittore durante un congresso a Colonia.²⁸ Il recupero dell’epoca avviene dunque *a posteriori*, quando il presente impone la propria indicazione di senso al passato. «Los 70 es una época que aún no ha sido repensada», ribadisce lo scrittore in un’intervista.²⁹ E aggiunge: «El Estado te arrasa cuando te desaparece pero también cuando te recompone»,³⁰ identificandosi con queste affermazioni nel versante critico della narrativa dei figli di *desaparecidos* e nella presa di distanza dai processi di museificazione delle vittime propri della memoria istituzionale e istituzionalizzata, percepiti come mortiferi, laddove la tensione è quella verso una memoria “viva”.

L’assunzione di responsabilità storica e il posizionamento critico generazionale sostengono l’autenticità della narrazione. Se la morte della propria madre non ha consentito recupero di senso nel vissuto infantile

27 «[U]n mare di velluto a righine, di montgomery, di cinture altissime, di basette e capelli lunghi, di zampe di elefante turchesi, di giacche color crema, di nodi di cravatta grandi quanto un piccione, di minigonne e stivali stretti alla caviglia, con cerniera ai lati che risale i polpacci sin sotto le ginocchia». *Ivi*, p. 61.

28 «Ho scritto questo romanzo sull’onda del fastidio che provavo per la cristallizzazione di un discorso sulla memoria impantanato in un’idea di passato». Si tratta del Congresso *La niñez en tiempos de dictadura* svoltosi a Colonia fra il 13 e il 14 ottobre 2014. Cit. in I. Logie, *Una muchacha muy bella de Julián López o el gesto reparador de la escritura*, «Acta Literaria», n. 52, primo semestre 2016, p. 74.

29 «Gli anni Settanta sono un’epoca che non è stata ancora ripensata». J.M. Mannarino, *La madre militante: repensar los '70 a partir de la ficción*, «Enlace crítico. Portal de actualidad de Zárate y Campana», 19 gennaio 2014: <http://www.enlacecritico.com/cultura/la-madre-militante-repensar-los-70-a-partir-de-la-ficcion> (ultima consultazione: 29/04/2017).

30 «Lo Stato ti devasta quando ti fa scomparire ma anche quando ti ricostruisce». *Ivi*.

dell'autore, se nessuna forma di razionalità è stata pensabile in un mondo lasciato muto dalla sua assenza, viceversa è possibile ritrovare senso e parole nel proiettare tale vissuto sull'orizzonte di una Storia maggiore e che, come tale, può essere intesa con i metodi della ragion pratica. È per questa ragione che, a mio modo di vedere, *Una muchacha muy bella* offre una forma sottile, differita, di testimonianza: differita nel momento in cui il suo oggetto più intimo (la morte "normale" della madre) si proietta sullo schermo di una storia in comune e dotata di prestigio (la morte della madre militante), articolando ulteriormente i modi propri della narrativa dei figli di *desaparecidos* di intendere la relazione fra il pubblico e il privato. Nonostante López eviti di coinvolgere il bambino protagonista in fatti politici e di modellare la madre su una specifica storicità militante (solo quando viene menzionata la "Unidad Viejo Bueno" alcuni lettori potrebbero ascriverla all'ERP di Monte Chingolo),³¹ di fatto il narratore mostra di raccogliere l'eredità sociale degli anni Settanta nell'uscire dalla depressione e dall'autoesclusione che caratterizza il suo sviluppo quando vede due ragazzine raccogliere rifiuti dai cassonetti: apre la finestra sempre chiusa della sua stanza, vuol scendere in strada, abbracciarle, lasciarsi penetrare dalle loro risate, distraendo l'attenzione da sé per dirigerla a esse. La scena, finale ed emblematica, mi pare intenda segnalare l'assunzione di un'eredità salvifica di solidarietà, di apertura al mondo, di responsabilità verso l'altro, sottraendolo alla sua invisibilità.

Il mutamento di paradigma (dal vissuto alla finzione) proposto dal romanzo di Julián López ha fatto sì che si pensasse alla narrativa degli *Hijos* come nuovo genere letterario. Personalmente, trovo di poco costruito definire attraverso la forma del genere ogni fenomeno di convergenza tematica. Ritengo semmai che il caso di Julián López sia da collocarsi nel contesto delle metamorfosi del genere testimoniale, metamorfosi che assistono all'acquisizione di narrative basate non automaticamente sull'associazione a un racconto biografico di tipo privato, quanto piuttosto sull'assimilazione di un racconto di tipo collettivo. A questo riguardo, scrive opportunamente Ilse Logie, la tematica della seconda generazione si apre ad altri luoghi dell'enunciazione, consentendo di costruirsi in patrimonio traumatico co-

31 L'attacco fallito del 23 dicembre 1975 al *Batallón Depósito de Arsenales 601* "Domingo Viejobueno", nella località di Monte Chingolo, in provincia di Buenos Aires, è stata l'ultima grande azione dell'Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), conclusasi disastrosamente, con un bilancio di 62 morti e circa 30 prigionieri, fucilati illegalmente dai militari della repressione. La madre del protagonista de *Una muchacha muy bella* non partecipa a quell'azione, dichiarando di non averne il coraggio.

mune.³² Tale slittamento dal racconto autobiografico a quello biografico collettivo pare corrispondere all'entrata nella scena della scrittura di testimoni simbolici che affiancano quelli storici, ovvero di attori non necessariamente partecipi dei fatti, ma sì eredi di essi. Si tratta di attori che espletano l'indispensabile funzione degli "intermediari mnemonici" di cui parla Zerubavel, essenziale nell'emancipare la memoria dall'esperienza, consentendole di operare trans-storicamente e trans-culturalmente.³³

(Ri)costruzioni

Se la narrazione di Marta Dillon si costruisce per il tramite della testimonianza diretta e quella di Julián López della testimonianza mediata, andrebbe aggiunto alla costellazione della letteratura degli *Hijos* il testo redatto da Sebastián Hacher, *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?*,³⁴ la cui enunciazione si colloca in una posizione intermedia, poiché si presenta come una testimonianza non narrata dal testimone, ma da un autore/narratore esterno ai fatti. Il racconto si struttura come cronaca della ricerca del padre *desaparecido* condotta dalla figlia, Mariana Corral, e scritta da Sebastián Hacher, giornalista e scrittore. La relazione fra l'autore e la protagonista è di amicizia: «Mariana es como mi hermana postiza, nos conocimos en el ambiente que surgió después de la crisis de 2001», racconta Hacher durante una conversazione pubblicata su *Tiempo Argentino*.³⁵ L'unica sede in cui si menziona la doppia scrittura del testo è nella quarta di copertina, firmata da Cristián Alarcón, direttore della Collana "Ficciones Reales" dell'editore Marea di Buenos Aires. Coerentemente con la linea della collana, l'esplicitazione del patto autobiografico non pare richiedere priorità, tanto da non meritare enfasi durante la redazione del testo. Ciononostante, è indubbio che la sua semplice insinuazione contribuisca a orientare le aspettative del lettore, pur se allusa nella perifericità della

32 I. Logie, *op. cit.*, p. 62.

33 E. Zerubavel, *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 16-8.

34 S. Hacher, *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?*, Editorial Marea, Buenos Aires, 2013.

35 «Mariana è come una sorella, ci siamo conosciuti nella situazione determinata dalla crisi del 2001». S. Hacher, *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido? La función del arte en medio del horror*: <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/como-enterrar-a-un-padre-desaparecido-de-sebastian-hacher/> (ultima consultazione: 29/04/2017).

cornice paratestuale. Al tempo stesso, è proprio grazie all'evanescenza del patto autobiografico che la narrazione si colloca sulla soglia che separa testimonianza diretta e romanzo testimoniale. Anche qui, dunque, viene sottratta automaticità alla coincidenza fra testimonianza ed esperienza: il testo si orienta piuttosto verso la costruzione di quel patrimonio traumatico collettivo in cui ciò che risulta centrale è il riconoscimento del valore sociale e culturale del trauma al di là dell'esperienza delle vittime. Di fatto, argomenta Patrizia Violi, solo nel momento in cui la comunità, non solo i singoli, riconoscono e valorizzano il trauma, il suo accadere evita la marginalità e giunge a costituirsi in storia, racconto, cultura.³⁶ Da questo punto di vista, la moderazione del rinvio autobiografico consente una lettura del testo orientata a comprenderlo come parte di una biografia collettiva generazionale, sfumandosi anche qui il privato nel pubblico.

Scritto quasi completamente in terza persona, *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?* definisce il suo orizzonte simbolico nella prima scena, costruita intorno a due assi: il primo è dato dalla lettera che Manuel Javier Corral, "Manolo", scrive alla figlia un anno prima della sua *desaparición*, all'alba di sabato 5 marzo del 1977, per spiegarle le ragioni della sua militanza ed insieme per esprimerle l'amore che le porta. Si tratta di una lettera mitica o, meglio, mitopoietica, nella quale il padre dà forma a un autoritratto che è al tempo stesso figura del ricordo, ovvero immagine che dovrà costituire memoria. Manolo si descrive come un «idealista, justiciero, lírico e introvertido»,³⁷ che sin da adolescente ha coltivato «la concepción de que el acto de vivir debía ser un acto político».³⁸ Un padre che giustifica l'abbandono della figlia e della compagna come inevitabile mandato di coerenza con scelte politiche superiori all'individuo, costruendo con ciò l'edificazione di sé come «testigo de la época [y] actor, como consecuencia, siendo modelado paulatinamente en ese fuego sagrado que [...] consumirá lo mejor de mi generación».³⁹ L'estensore qualifica la lettera come «relato testimonial»,⁴⁰ definizione di registro stilistico e contenutistico che viene rafforzata da una successiva dichiarazione: «No pretendo hacer de esto un testamento, pero no puedo evitar que adquiera carácter de testimonio, el

36 P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014, p. 64.

37 «[I]dealista, amante della giustizia, poetico e introverso». S. Hacher, *op. cit.*, p. 15.

38 «[I]l convincimento che l'atto di vivere doveva essere un atto politico». *Ibid.*

39 «[T]estimone di un'epoca e, di conseguenza, attore, forgiato lentamente in quel fuoco sacro che [...] consumerà la parte migliore della mia generazione». *Ibid.*

40 «[R]acconto testimoniale». *Ivi*, p. 12.

testimonio de *mi verdad*». ⁴¹ La lettera è l'unico luogo del testo che assiste all'accadimento della prima persona. Una prima persona che funziona come dispositivo che problematizza la "verità" testimoniale e che non risulterà «soggettività garante privilegiata» ⁴² del discorso.

Il secondo asse della narrazione si struttura intorno alla figlia, che riceverà la lettera quando compirà i diciassette anni (il padre scompare quando ne ha due). Dopo averla letta, Mariana – che insegna Educazione artistica ed è tra le fondatrici del Gruppo di Arte di Strada di Buenos Aires – ne scompone le dodici pagine ritagliandole in molteplici frammenti che disordina e riordina in un *collage*, imprimendo così il proprio segno sulla lettera del padre e mantenendo aperto il dialogo con lui: «No sabe cómo se le ocurrió lo de la carta. Quizás sea una forma de responderla. Hasta ese día el texto era un monólogo de Manolo, su padre. Gracias al acto de recortar y pegar se convierte en un diálogo que rompe las líneas paralelas y los límites del papel». ⁴³

Decostruzione e ricostruzione dell'immagine del padre vengono a costituire i due poli dell'elaborazione del lutto operata da Mariana, un'elaborazione che è messa a punto della propria figura del ricordo e si compie anche attraverso la raccolta di altre lettere, foto, dati e versioni forniti da amici e amiche di Manolo, elementi utili a costruire un archivio personale dal quale far emergere la "propria" immagine del padre, indipendentemente dalla sua testimonianza e dalla "sua" verità. La costruzione dell'archivio da parte della figlia implica altresì il tema del silenzio mantenuto sulla militanza del padre da parte della famiglia: nessuno dirà mai nulla su Manolo sino a quando non inizierà la ricerca personale di Mariana.

41 «Non intendo fare di questa lettera un testamento, ma non posso evitare che assuma il carattere di una testimonianza, la testimonianza della *mia verità*». *Ibid.*

42 B. Sarlo, *La retórica testimonial*, in id., *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires 2005, p. 94. Sarlo distingue fra storia e testimonianza, la prima luogo della capacità di comprendere i fatti, la seconda pura esperienza. Ritiene tuttavia che alla narrativa testimoniale sia stato dato il privilegio di una verità indiscutibile per il "solo" fatto che chi parla ha visto. Una «sujetividad garante privilegiada» sostiene dunque il racconto testimoniale secondo Sarlo, un racconto che perciò si sottrarrebbe al giudizio storico, collocandosi in una «suerte de limbo interpretativo» («sorta di limbo interpretativo»).

43 «Non sa come le sia venuto in mente di far così con la lettera. Forse è stato un modo per darle risposta. Fino a quel giorno, il testo era un monologo di Manolo, suo padre. Grazie al gesto di ritagliarla e incollarla si trasforma in un dialogo che rompe il parallelismo delle linee e i limiti della carta». S. Hacher, *op. cit.*, p. 8.

Risultato di questa ricerca sarà la confezione di un “contro-ritratto” del padre, una verità altra rispetto a quella autorizzata da Manolo, senza che ciò costituisca un percorso di de-idealizzazione, semmai processo di formazione di un’immagine spoglia di attributi eroici e più intima, costruita cioè a partire dalla vulnerabilità, dai limiti, l’immaturità, le contraddizioni di un genitore percepito come definitivamente abbandonico e tuttavia anche in questo accettato. Giudizio lapidario, ma al tempo stesso intenerito e scherzoso, sarà quello espresso dalla figlia alla fine di quest’anatomia paterna: «Un Paulo Coelho montonero»,⁴⁴ che ne destituirà il mito rivoluzionario nella sua ortodossia politica. Le risulterà impossibile definirne l’appartenenza in termini di militanza organizzata: avrebbe potuto essere del *Movimiento Nacionalista Argentino*, delle FAR (*Fuerzas Armadas Revolucionarias*) oppure del *22 de Agosto*, così come essere parte della *Columna Norte* dei *montoneros*. Mariana non è in grado di ricostruire neanche le ragioni del periodo in carcere a Villa Devoto. Ciononostante, le immagini che si erano presentate all’inizio del racconto, ovvero quelle di un «agujero negro»⁴⁵ verso il quale la ricerca pareva condurla, un pozzo senza risposte nel quale le domande andavano affossandosi, mutano di segno a mano a mano che si compie l’attraversamento delle proprie origini, che sono ricerca del padre e al contempo di sé stessa. Emblematica una figura: Mariana, che all’inizio ha ridotto in schegge di significato la lettera del padre, ora dipinge un quadro centrato sulla rivisitazione di una carta dei tarocchi, nel quale

el personaje central de la imagen es ella misma. En la carta original, la mujer domina a un animal mezcla de perro y león. La mujer utiliza una sola mano y ambos miran hacia adelante. En la versión de Mariana, los dos están frente a frente: ella le abre la mandíbula con un gesto que no es ni de fuerza ni de terror; y se asoma al abismo que hay dentro de sus fauces.⁴⁶

Al depotenziamento dell’autorità militante del padre corrisponde il potenziamento dell’autorità figurativa della figlia: lo stato di equilibrio della relazione viene raggiunto quando il modello paterno, precostituito e dog-

44 «Un Paulo Coelho *montonero*». *Ibid.*, p. 79.

45 «[Un] buco nero». *Ibid.*, p. 82.

46 «[I]l personaggio centrale è lei stessa. Nella carta originale, la donna domina un animale che è unione di cane e leone. La donna utilizza una sola mano e ambedue le figure guardano di fronte. Nella versione di Mariana, le stesse due figure appaiono l’una di fronte all’altra: la donna apre la mascella della bestia con un gesto che non esprime né terrore; e si sporge sull’abisso rappresentato dalle sue fauci». *Ibid.*, p. 60.

matico, si incrina, precipitando in frammenti dispersi (la lettera disintegrata, le foto, i quaderni ritrovati, le lettere agli amici). Il racconto di Mariana sorge dallo smembramento (termine peraltro da lei adoperato) del racconto paterno e dalla sua successiva rivisitazione e ricomposizione. Si tratta di un'attività simbolicamente importante, poiché implica da un lato una concezione del passato come esperienza incompiuta, la cui elaborazione valoriale è affidata agli eredi; dall'altro, la riformulazione delle proprietà della linea genealogica, che cessa di essere gerarchica, tesa fra due autorità equivalenti, poste l'una di fronte all'altra, la donna e la bestia dei Tarocchi. La legge del padre non è più mascella assassina, poiché l'addomestica il potere (ri)creativo dell'attività conoscitiva della figlia: «Yo estoy en contra de las construcciones heroicas. Durante mucho tiempo lo idealicé. Ahora, lo más idealizable para mí es esa capacidad de transformación permanente, no su obsecuencia militante que quizás no era tal».⁴⁷

Anche per Mariana Corral, come già per Marta Dillon, la ricerca delle origini, il paziente lavoro di scavo archeologico che dura sette lunghi e catartici anni di profondo contatto con sé stessa, si conclude con un rituale di sepoltura, celebrato con attenti dettagli commemorativi. Al centro del rituale, la confezione di una piccola scatola (in Dillon un'urna), concentrato di reperti simbolici che ambedue le figlie restituiranno alla terra germinatrice durante una cerimonia pubblica, festiva, colorata.

Anche per Mariana Corral, così come per il protagonista senza nome de *Una muchacha muy bella*, il cammino di riconciliazione con i propri fantasmi produce l'allontanamento dello spettro della militanza, percepito al principio come causa dell'abbandono dei padri. Né Mariana né Julián propongono nelle proprie opere un'analisi sottile dell'epoca politica della loro infanzia traumatica, né mostrano lo specifico interesse o curiosità di farlo. La scrittura del proprio racconto non solo li autorizzerà all'espressione di un pensiero critico e affettuoso al tempo stesso, ma lascerà liberi i genitori della redazione del proprio, poiché ne verranno comprese le ragioni, la legittimità di realizzarsi – non solo i figli, ma anche i padri – *al di là* della relazione genitoriale. «No se puede juzgar una época pensándola desde otra», commenta Mariana.⁴⁸ Julián López afferma: «Los militantes tienen hijos. Entiendo que un hijo puede sentirse menos cuidado, pero hay

47 «Sono contraria alle costruzioni eroiche. Adesso, ciò che mi risulta più idealizzabile di lui è la sua capacità di trasformazione incessante, non la sua ossequiosità militante, che forse non è mai esistita». *Ibid.*, p. 154.

48 «Non si può giudicare un'epoca pensandola a partire da un'altra». *Ibid.*, p. 84.

un mundo compartido que también existe». ⁴⁹ Più affine alla madre, anche in termini di scelte personali, Marta Dillon – madre a sua volta, sempre accompagnata dalla figlia nelle visite agli uffici degli antropologi forensi – restituisce a Marta Taboada il più intenso e dedicato dei pensieri filiali quando scrive:

[...] la maternidad es una demencia si una no conserva algo de egoísmo. [...] Ojalá le haya alcanzado el egoísmo, ese núcleo duro que hay que proteger a pesar de ser también la tierra donde se alimentan las raíces de los hijos. Ojalá las alegrías y las luchas del pueblo latinoamericano se hayan sostenido firmes y vívidas en la sala de tortura. ⁵⁰

I giusti eredi

Postmemorie? Autofinzioni? Circa la prima delle due categorie, appoggio incondizionatamente gli argomenti di Beatriz Sarlo quando allude alla sua “innessarietà” per definire la letteratura dei figli di *desaparecidos*, perciò a essi rinvio. ⁵¹ Quanto alla seconda, “paradiso della critica lettera-

49 «I militanti hanno figli. Capisco che un figlio possa sentirsi meno accudito, ma è anche vero che esiste fra loro un mondo condiviso che non va dimenticato». J.M. Mannarino, *op. cit.*

50 «[...] la maternità è una follia se non si conserva un po' di egoismo. [...] Speriamo le sia bastato questo po' di egoismo, quel nucleo duro che bisogna proteggere anche quando si è la terra nella quale si alimentano le radici dei tuoi figli. Speriamo che la felicità e le lotte del popolo latinoamericano siano rimaste ferme e vivide nella sala di tortura». M. Dillon, *op. cit.*, p. 181.

51 B. Sarlo, *Posmemoria, reconstrucciones*, in id., *op. cit.*, pp. 125-57. In questo noto saggio, Sarlo disarticola con estrema severità il discorso sulla postmemoria sostenuto da Marianne Hirsch nei suoi altrettanto celebri lavori, a partire da *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (Harvard University Press, Cambridge and London 1997), e da James Young. Ciò che per i due autori è caratteristico della generazione dei figli dei sopravvissuti all'Olocausto, è in realtà per Sarlo «un generalizado universo» [«un universo generico»] di concetti attribuibili alla nozione di memoria *tout court*. Da qui che la categoria della postmemoria le appaia del tutto «inescesaria» [«non necessaria»]. Dimostra al contempo, attraverso lo studio di alcune opere importanti delle narrative degli *Hijos*, che il mondo della seconda generazione è estremamente articolato e vario nelle risposte al lutto e all'assenza. «No hay entonces una “posmemoria”, sino formas de la memoria» [«Non esiste dunque una “postmemoria”, semmai forme della memoria»], p. 142.

ria”, secondo Ana Caballé,⁵² penso che il concetto di autofinzione non rappresenti un utile strumento ermeneutico per arricchire criticamente lo studio di questa letteratura. Se in linea generale, nel contesto delle molteplici teorie che cercano di catturare questo non-genere sostanzialmente inafferrabile, consideriamo riassuntiva l’argomentazione di Régine Robin, secondo la quale l’autofinzione è un’autobiografia cosciente della propria impossibilità;⁵³ se insieme a tale argomentazione si acquisiscono le considerazioni di alcuni dei suoi migliori interpreti (da Doubrovsky⁵⁴ a Pozuelo Yvancos⁵⁵), ossia che l’autofinzione è sintomo della crisi del personaggio narrativo, del collasso del soggetto, della visione contemporanea dell’esistenza come somma di frammenti sconnessi, mi sento di dissentire completamente da tale ascrizione. Ritengo infatti che narrative come quelle sinora considerate siano ricerca di senso, non perdita irrevocabile di esso, poiché ciò che le contraddistingue è la volontà di ricostruire, di elaborare, di mettere fine al lutto. Se in esse appare decostruzione, il riferimento è semmai alle politiche ufficiali e istituzionali della memoria (quell’«esperanto humanitario horrible»⁵⁶ di cui parla Reati alludendo alle posizioni di Mariana Eva Pérez), non alle capacità di riparazione proprie del soggetto. Sono narrative che rivendicano “memorie”, non una memoria escludente e lineare, poiché possiedono obiettivi, politiche, proiezione verso un futuro pensabile, a cominciare da quello degli stessi autori.

È mia opinione piuttosto che risulti più coerente, rispetto all’andamento simbolico e formale di queste narrative, la loro acquisizione all’interno della categoria della testimonianza, una categoria in metamorfosi, aperta, poiché aperta e in divenire storico è la sua natura: essa evolve, si articola, assume le pratiche derivate dall’azione generativa del suo modello dianoetico, accogliendo al suo interno forme e costrutti rinnovati dal contatto

52 A. Caballé, *¿Cansados del yo?*, «Babelia», supplemento culturale de «El País», 06/01/2017: http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html (ultima consultazione: 29/04/2017).

53 R. Robin, *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, UBA, Buenos Aires 1994.

54 S. Doubrovsky, *Fils*, Gallimard, Paris 1997.

55 J.M. Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vilas Matas*, Editorial Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid 2010.

56 «[O]rribile esperanto umanitario». F. Reati, *Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en las posdictadura argentina*, «alter/nativas. revista de estudios culturales latinoamericanos», Ohio State University, v. 5, autunno 2015: <http://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/reati.html> (ultima consultazione: 29/04/2017).

intergenerazionale.⁵⁷ In particolare, rispetto alle narrazioni dei figli reali e simbolici dei *desaparecidos*, è essenziale ricordare quanto scrive María Belén Ciancio: «El trauma de los hijos no es solamente una herencia, sino una vivencia. Los hijos de los desaparecidos no nacen en el contexto cultural del después del Holocausto del que habla Hirsch. Al contrario, los hijos de los desaparecidos, en el momento del trauma, pertenecen a la misma época cultural de sus padres».⁵⁸

Ricondotta alla costellazione della narrativa testimoniale, tale letteratura può trovare utili prospettive di analisi attraverso le teorizzazioni di Leonor Arfuch sullo spazio biografico e di Massimo Recalcati sul complesso di Telemaco.

È di Arfuch la nozione di “spazio biografico” come “messa in forma” (narrativa) dell’informe, ovvero del «sordo ruido de la existencia».⁵⁹ Testi come quello di Dillon, López e Hacher di fatto convergono nel movimento dall’informe alla forma, lavorando con resti, frantumi, reperti, macerie: il processo del ricordo trasforma frammenti inutilizzabili in resti testimoni, resti irrevocabili, prove di esistenza, motori della memoria, talismani, feticci, emblemi. Il racconto elabora materiali dispersi in unità della persona (la madre, il padre che li possedevano). Resti metonimici: sono parti, ma di un tutto, e a questa totalità rinviano, laddove la macchina di sterminio intese produrre nullità. Resti-vestiti, resti-ossa, resti-lettere, resti foto, resti-disegni, resti-giocattoli ecc. Resti che vengono organizzati in altare, come in Dillon e in Hacher, o che si accumulano in casa per non abbandonare un bambino ora adulto, come in López. Se si torna a richiamare l’immagine citata all’inizio di Raquel Robles, appare evidente come le narrative di cui

57 Ho dedicato due saggi all’argomentazione: E. Perassi, *Costruendo memorie collettive: la dittatura argentina e la letteratura italiana*, in C. Cattarulla (a cura di), *Argentina 1976-1983. Immaginari italiani*, Nova Delphi, Roma 2016, pp. 15-36 e id., *Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio*, in F. Reati e M. Cannavacciuolo (a cura di), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re) presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, Prometeo libros, Buenos Aires 2016, pp. 227-42.

58 «Il trauma dei figli non costituisce solamente un’eredità, ma un vissuto. I figli dei *desaparecidos* non nascono nel contesto culturale successivo all’Olocausto del quale parla Marianne Hirsch. Al contrario, i figli dei *desaparecidos*, nel momento del trauma, appartengono alla stessa epoca culturale dei propri genitori». M.B. Ciancio, *Sobre el concepto de posmemoria*, Congreso Internacional *¿Las víctimas como precio necesario? Memoria justicia y reconciliación*, Instituto de Filosofía – CSIS, Madrid, 29-31 de octubre de 2013: <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf> (ultima consultazione: 29/04/2017).

59 «Sordo rumore dell’esistenza». L. Arfuch, *Memoria y autobiografía. Exploraciones de los límites*, FCE, México 2013, p. 75.

ci stiamo occupando siano “messa in forma” della memoria equivalente a un lavoro di scavo archeologico, lavoro tra e con le rovine, al fine di recuperarle e restituire loro senso. Rimangono in ciò esemplari le parole che usa Marta Dillon di fronte al ritrovamento del “nobile scheletro” dell’assente, per usare un verso dall’*Elegia* di Miguel Hernández: «Nada nos parecía más amoroso que desenterrar huesos con ayuda de un pincel desplazando la tierra que las había abrigado del desconsuelo de ser nadie, limpiando hasta que aparezca el hueco de los ojos, la cavidad sin nariz, los dientes que sobreviven a todo en los que es posible reconocerse».⁶⁰

Altrettanto fertile, in questo studio, l’apporto di Recalcati quando oppone al più noto e freudiano complesso di Edipo (per il quale il figlio cerca di distruggere l’autorità paterna) quello di Telemaco (che persegue l’opposto, ovvero la restaurazione dell’autorità paterna, non l’autorità della Legge ma quella della testimonianza). Telemaco attende il ritorno del padre testimone, Ulisse, che torna vestito non con le insegne regali, ma con gli stracci del mendicante. Dal mare odisseo non rientrano uomini-dèi, bensì «solo frammenti, pezzi staccati, padri [e madri] fragili, vulnerabili, [...] semplici testimoni di come si possa trasmettere ai propri figli la fede nell’avvenire, [cioè] che non tutto è già stato, non tutto è già stato visto, non tutto è già stato conosciuto».⁶¹ Il padre di cui il figlio attende il ritorno è un padre «radicalmente umanizzato, vulnerabile, incapace di dire qual è il senso ultimo della vita, ma capace di mostrare, attraverso la testimonianza della propria vita, che la vita può avere un senso».⁶² In questo senso, Telemaco è il “giusto erede”, poiché non solo è antitesi di Edipo, ma anche di Narciso, idealizzazione di sé che non riconosce altra paternità se non quella di sé stesso. Come Telemaco, i figli che hanno abitato le narrative di cui ci siamo occupati sono rimasti in attesa della testimonianza dei padri, il cui ritorno essi hanno consentito restituendo parola. Una parola il cui compimento si sarebbe altrimenti disperso nella loro inenarrabile dissoluzione.

“Giusti eredi” sono da considerare Marta Dillon, Sebastián Hacher e Mariana Corral, Julián López, i cui narrati sono stati capaci di trasformare i fantasmi in antenati, indicando da qui a quale genealogia appartenere.

60 «Niente ci sembrava più amorevole che dissepellire ossa con l’aiuto di un pennello per rimuovere la terra che le aveva protette dallo sconforto di essere nessuno, ripulendole sino a quando non appaia l’orbita vuota degli occhi, la cavità senza naso, i denti che sopravvivono a tutto nei quali è possibile riconoscersi». M. Dillon, *op.cit.*, p. 28.

61 M. Recalcati, *op. cit.*, pp. 13 e 38.

62 *Ivi*, p. 14.

Bibliografía

- ALCOBA L., *La casa de los conejos*, Edhasa, Buenos Aires 2008.
- , *Los pasajeros del Anna C.*, Edhasa, Buenos Aires 2012.
- ARENDT H., *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2015.
- ARFUCH L., *Memoria y autobiografía. Exploraciones de los límites*, FCE, México 2013.
- BADAGNANI A., *La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de los hijos de desaparecidos*, «Oficios Terrestres», n. 29, 2013: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/download/1963/1755> (ultima consultazione: 29/04/2017).
- BRUZZONE F., *Los topos*, Mondadori, Buenos Aires 2008.
- , *40 años del golpe. Paciencia de tenedores y cucharas*: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/paciencia-de-tenedores-y-cucharas/> (ultima consultazione: 29/04/2017).
- BOMBARA P., *El mar y la serpiente*, Editorial Norma, Bogotá 2005.
- CABALLÉ A., *¿Cansados del yo?*, «Babelia», suplemento culturale de «El País», 06/01/2017: http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html (ultima consultazione: 29/04/2017).
- CACCIARI M., *Il peso dei padri*, in I. Dionigi (a cura di), *Eredi. Ripensare i padri*, Rizzoli, Milano 2012.
- CIANCIO M.B., *Sobre el concepto de posmemoria*, Congreso Internacional *¿Las víctimas como precio necesario? Memoria justicia y reconciliación*, Instituto de Filosofía – CSIS, Madrid, 29-31 de octubre de 2013: <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf> (ultima consultazione: 29/04/2017).
- DILLON M., *Aparecida*, Sudamericana, Buenos Aires 2015.
- DOUBROSKY S., *Fils*, Gallimard, Paris 1997.
- HACHER S., *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?*, Editorial Marea, Buenos Aires 2013.
- , *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido? La función del arte en medio del horror*: <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/como-enterrar-a-un-padre-desaparecido-de-sebastian-hacher/> (ultima consultazione: 29/04/2017).
- KOLESNICOV P., *La historia de una muchacha muy bella*, «Clarín», 9 agosto 2013: https://www.clarin.com/teatro/saturnalia-julian-lopez_0_ryIUaIrsD7l.html (ultima consultazione: 29/04/2017).
- LOGIE I., *Una muchacha muy bella de Julián López o el gesto reparador de la escritura*, «Acta Literaria», n. 52, primo semestre 2016, pp. 59-79.
- LÓPEZ J., *Una muchacha muy bella*, Eterna Cadencia, Buenos Aires 2013.
- MANNARINO J.M., *La madre militante: repensar los '70 a partir de la ficción*, «Enlace crítico. Portal de actualidad de Zárate y Campana», 19 gennaio 2014: <http://www.enlacecritico.com/cultura/la-madre-militante-repensar-los-70-a-partir-de-la-ficcion> (ultima consultazione: 29/04/2017).
- MENGISTE M., *The Act of Naming*, « Words Without Borders », settembre 2016: <http://www.wordswithoutborders.org/article/september-2016-italy-the-act-of-naming-maaza-mengiste> (ultima consultazione: 29/04/2017).

- MURARO L., *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 2006.
- PELLER M., *Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijos de desaparecidos en Argentina*, «Revista Criação&Crítica», n. 17, dicembre 2016, pp. 75-90: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120887/121521> (ultima consultazione: 29/04/2017).
- PERASSI E., *Costruendo memorie collettive: la dittatura argentina e la letteratura italiana*, in C. Cattarulla (a cura di), *Argentina 1976-1983. Immaginari italiani*, Nova Delphi, Roma 2016, pp. 15-36.
- , *Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio*, in F. Reati e M. Cannavacciuolo (a cura di), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re) presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, Prometeo libros, Buenos Aires 2016, pp. 227-42.
- PÉREZ M.E., *Diario de una princesa montonera: 110% verdad*, Capital Intelectual, Buenos Aires 2012.
- POZUELO YIVANCOS J.M., *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vilas Matas*, Editorial Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid 2010.
- PRIVIDERA N., *El plan de evasión*: <http://haciaelbicentenario.blogspot.it/2009/05/plan-de-evasion.html> (ultima consultazione: 29/04/2017).
- REATI F., *Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina*, «alter/nativas. revista de estudios culturales latinoamericanos», Ohio State University, v. 5, autunno 2015: <http://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/reati.html> (ultima consultazione: 29/04/2017).
- RECALCATI M., *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2013.
- REIGER C., *Todo sobre mi madre (entrevista a Marta Dillon)*, «Página 12», 14/06/2015: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5611-2015-06-14.html> (ultima consultazione: 29/04/2017).
- ROBIN R., *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, UBA, Buenos Aires 1994.
- ROBLES R., *Pequeños combatientes*, Alfaguara, Buenos Aires 2013, tr. it. I. Caputo, *Piccoli combattenti*, Guanda, Milano 2013.
- SARLO B., *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires 2005.
- SEMÁN E., *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Mondadori, Buenos Aires 2011.
- SIRVÉN C., *Marta Dillon ¿Cómo tener la certeza de que no he construido una madre a mi medida?*, «ArteZeta», 19/08/2015: <http://artezeta.com.ar/marta-dillon-como-tener-la-certeza-de-que-no-he-construido-una-madre-a-mi-medida/> (ultima consultazione: 29/04/2017).
- URONDO RABOY A., *¿Quién te creés que sos?*, Capital Intelectual, Buenos Aires 2013.
- VILCHES V., *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del yo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2003.
- VIOLI P., *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014.

VIVACQUA A., VARGAS J., *En busca de la novela K*, «ArteZeta» 21/12/2016: <http://artezeta.com.ar/en-busca-de-la-novela-k/> (ultima consultazione: 29/04/2017).
ZERUBAVEL E., *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Il Mulino, Bologna 2005.



LAURA SCARABELLI
POSTFAZIONE
LA VOCE E IL TESTIMONE

Già a partire dal titolo del presente volume, che evita volutamente l'aggettivo "testimoniale" per preferire una qualificazione più estesa e parlare, dunque, di "testimonianza", è chiara la volontà di smarcare i lavori qui raccolti dal vivace dibattito che ha interessato la critica letteraria latinoamericana per almeno un paio di decenni.¹ Dal momento stesso della sua istituzionalizzazione, negli anni Settanta, grazie al premio Casa de las Américas, i più autorevoli studiosi del cosiddetto *testimonio* si sono interrogati sulla sua natura e morfologia, difficilmente riconducibile a una definizione univoca. Se la storia della testimonianza in letteratura è marcata da una serie di eventi che ne tracciano lo sviluppo e il declino, tanto da sentire la necessità di circoscriverne la portata in un genere, è pur vero che dal punto di vista formale non risponde a un insieme ordinato di caratteristiche ma oscilla tra differenti tipologie discorsive, spesso accomunate dalla loro referenzialità. Possiamo affermare, insieme a Leonidas Morales,² che la testimonianza si insinua in diverse modalità narrative, appropriandosene. Più che un gene-

-
- 1 Mi riferisco alla messe di studi prodotti tra gli anni Ottanta e Novanta volti a operare una mappatura del genere, attraverso il riconoscimento di precise tipologie e caratteristiche. Tra i molteplici lavori, segnaliamo i volumi collettivi curati da René Jara ed Hernán Vidal, *Testimonio y literatura* (1986), nell'ambito delle attività dell'Institute for the Study of Ideologies and Literature, presso l'Università del Minnesota; il numero monografico n. 36 della *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, intitolato *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (1992), coordinato da John Beverley e Hugo Achugar; il volume edito da Jorge Narváez, *La invención de la memoria*, Editorial Pehuén, Santiago de Chile 1988; e infine il saggio curato da Georg Gugelberger, *The real thing. Testimonial Discourse and Latin America*, Duke University Press, Durham 1996.
- 2 L. Morales, *Género y discurso: el problema del testimonio*, in *La escritura de al lado: géneros referenciales*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2001, p. 22.

re “ibrido”,³ diviene “poroso”,⁴ “parassita”,⁵ addirittura “onnivoro”;⁶ è un genere che mette in discussione i suoi stessi limiti, insieme a ogni categoria che intenda contenerlo, un genere naturalmente transdisciplinare che, a partire dalla letteratura, abbraccia i territori dell’antropologia, dell’etnologia, delle scienze sociali, del giornalismo; un genere che, paradossalmente, si afferma negandosi,⁷ nella contaminazione con altre tipologie discorsive; un genere paradossale che, nella sua indefinitezza, muove e rinegozia continuamente le caratteristiche capaci di definirlo.

Sebbene il dibattito qui menzionato sia di grandissimo interesse e ben lungi dall’esaurirsi, nonostante le profezie di Beverley che, distanza di nemmeno vent’anni dalla sua consacrazione, dichiarava: «The moment of testimonio is over», i lavori qui raccolti non si sono interrogati su ciò che resta della testimonianza,⁸ con l’intenzione di proporre nuove tassonomie in grado di articolare la sua presenza in campo letterario.

In queste pagine c’è una voce, quella della letteratura, con le sue forme e i suoi modelli, e c’è un corpo, quello del testimone.

Un testimone portatore di un’esperienza diretta e indiretta, vissuta sulla propria pelle, o acquisita attraverso un ascolto solidale ed empatico. Differenti gradi e modalità del fare/dare testimonianza che non cercano di rivelare un’ontologia dell’atto testimoniale ma lo definiscono come pratica, come esercizio costante di traduzione di un’esperienza limite, di una condizione inedita, estrema, per la quale non si trova la parola.⁹

3 Cfr. M. Barnet, *La novela-testimonio: socioliteratura*, in «Unión», n. 4, 1968, pp. 99-123.

4 Cfr. H. Achugar, *Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro*, in «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana», Dartmouth College, n. 36, 1992, pp. 50-63.

5 Nella definizione di Morales.

6 Cfr. Pizarro, Carolina, *Formas narrativas del testimonio*, in Scarabelli, Laura; Cappellini, Serena (eds.), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, Ledizioni, Milano, in pubblicazione.

7 Intendo dire è che la testimonianza non può essere ingabbiata in un genere, è un’espressione discorsiva onnivora, riprendendo l’espressione di Pizarro, che si esprime e si attualizza attraverso differenti tipologie e modelli narrativi.

8 È bene ricordare che la presunta estinzione del genere testimoniale si riferisce principalmente a una delle sue varianti, cioè quella che considera la testimonianza come una forma di rappresentazione – e denuncia – della subalternità, nell’ambito dei movimenti di rivendicazione delle minoranze, sociali ed etniche, nati all’ombra della rivoluzione cubana.

9 A partire dalla considerazione della scrittura come capacità dell’uomo di far essere la realtà nel linguaggio, di rendere vivo il mondo nominandolo, risulta molto produttivo ripercorrere la genealogia della testimonianza rintracciandone il segno

La letteratura di testimonianza viene così a colmare un vuoto di dicibilità: attingendo a pratiche discorsive sempre molteplici, contribuisce ad aprire nuovi territori, esclusi dai circuiti politici e culturali dominanti, spazi del testo e nel testo inusuali, capaci di farsi carico di una parola balbettante, di una parola che è sempre rivelazione. Tale prassi dischiude un margine, dunque, un discorso non ancora enunciato, un'opzione alternativa in grado di gettare una luce nuova, differente, inedita sulla realtà.

Nei contributi che compongono questo volume l'esperienza del testimoniare, l'*azione testimoniale*, è intesa come atto di parola, come esercizio di ascolto, come presa in carico di ciò che è difficile da esplicitare perché totalmente altro, diverso: storie negate, occultate o semplicemente inevase, storie che sfidano i confini della pensabilità, che spezzano l'orizzonte tranquillo in cui muove e si culla il nostro pensiero.

Diverse le esperienze e gli approcci alle materie testuali, alcuni dichiaratamente autobiografici, altri più ermeneutici, altri ancora storico-sociali, giuridico-politici. Diversi anche i territori esplorati, Argentina, Cile, Uruguay e Paraguay, Perù, Cuba. Con movimenti di andata e ritorno, che gettano un ponte tra il presente e il passato, tra la Shoah e la dittatura militare argentina, tra i *desaparecidos* e la ricezione italiana del loro racconto. E, insieme, indagano differenti spazi del narrare: la letteratura, l'arte, la fotografia.

Al centro la voce del testimone che prende corpo e azione attraverso svariate tipologie discorsive.

Di qui che sia indispensabile interrogarci su due questioni: prima di tutto, che consistenza ha tale voce testimoniale? E, in seconda istanza, quali sono le condizioni che la rendono possibile?

Parafasando Giorgio Agamben, possiamo affermare che la parola "testimone" risale ad almeno tre etimologie, due latine e la terza greca, *Testis*, *Superstes*, *Màrtys*.¹⁰

nella storia della letteratura ispanoamericana, segno che dà conto dell'intricato gioco di presenze/assenze, di voci e silenzi. Sin dal periodo della Conquista, un insieme variegato di voci ha contribuito a redigere una storia alternativa del Continente, nelle cronache, nei diari di viaggio, nelle autobiografie, negli epistolari, nei commentari, nei trattati. Tutti questi "corpi testuali" contribuiscono a edificare un racconto alternativo della cronotopia americana: portatori di una verità alternativa, spezzano il monologismo del "conquistatore" e aprono nuove possibilità di lettura e interpretazione.

10 Emilia Perassi propone di estendere l'etimologia che qualifica la testimonianza a una quarta radice, sempre latina: *Testimonium*, al fine di ritracciare l'esistenza di una pratica testimoniale interamente basata sulla citazione, o sulla citazione della citazione di testimonianze autorizzate e memorabili, capaci di trasmettere

«La prima, *Testis*, significa colui che si pone come terzo (*terstis) in un processo o in una lite tra due contendenti».¹¹ Questo tipo di testimonianza evidenzia la terzietà del testimone rispetto ai fatti, la sua presenza quanto più neutra sulla scena, da acquisire come prova per arrivare a una sentenza, a una condanna o a un'assoluzione. Poco ha a che vedere con l'accertamento della verità e della giustizia, non si interroga sulle colpe, sulle responsabilità, sulla verità, ciò che le importa è solo il giudizio, così come viene determinato dal diritto.

La seconda, *Superstes*, «indica colui che ha vissuto fino alla fine un evento e può, dunque, renderne testimonianza».¹² A partire da questa definizione di testimone, il filosofo tratterà la sua famosa e controversa teoria tesa a dimostrare, grazie alla lezione di Levi, l'impossibilità di una testimonianza integrale, una testimonianza, cioè, capace di tradurre la totalità dell'accaduto. Nel ragionamento di Agamben, la natura intrinsecamente parziale, specifica e intima di ogni testimonianza, frutto di un'esperienza unica, non impedisce l'apertura della stessa alla voce dell'altro: ogni atto testimoniale è in grado di portare con sé il resto, lo scarto, la soglia d'indicibilità determinata dalla stessa esperienza. Il testimone parla sempre per sé e per gli altri, per coloro che non vogliono o che non possono farlo.

La testimonianza, quindi, è espressione di un'individualità e insieme di una collettività, è uno spazio in tensione tra il dicibile e ciò che può solo apparire, fantasmaticamente, tra le parole. Non è mai, secondo questa lettura, espressione di una verità fattuale ma sempre riflesso di un'interpretazione, di un'attribuzione di senso che si gioca nella relazione.

E qui ci viene in aiuto la terza etimologia, *Martyrs*, da cui deriva il termine *martirium*, utilizzato dai primi Padri della Chiesa per indicare il sacrificio di quei cristiani disposti a mettere a repentaglio la propria vita pur di attestare la fede nella parola di Dio. Importante sottolineare che il termine greco deriva da un verbo che significa "ricordare", quasi a evidenziare l'intrinseca vocazione al ricordo del testimone e, insieme, il vincolo indissolubile tra memoria e storia, tra verità interpretativa e fattuale.

l'evento. I *testimonia*, infatti, non sono altro che catene di citazioni tratte da testi profetici ed esibite in qualità di prova per affermare la veridicità della parola di Dio. Cfr. E. Perassi, *Testis, superstes, testimonium. Colectivizar memoria: la literatura italiana y la dictadura militar argentina*, in «Confluencia», University of North Carolina, vol. 29, n. 1, 2013, pp. 23-32.

11 G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 15.

12 *Ivi*, p. 16.

Qui assistiamo a un importante spostamento del problema della testimonianza, dalla realtà dei fatti trasmessi alla assunzione degli stessi, alla presa in carico della circostanza testimoniale, della parola del testimone, attraverso le forme del ricordo e della memoria. Già nel 1972, Paul Ricoeur suggeriva l'esistenza di uno stretto rapporto tra verità e fedeltà nella testimonianza: la parola del testimone, prima di rispondere a un'oggettività doxica, è riflesso di un'intenzione e un'interpretazione. In altre parole, nell'atto testimoniale è importante l'affidabilità del testimone che, nella sua azione, dimostra sempre una fede. Non pretende di trasmettere con oggettività fattuale la verità di un determinato avvenimento, ma la sua personale presa in carico di tale verità, la profonda convinzione che anima la sua azione.

Se questo è vero, la parola del testimone non coincide unicamente con la presenza ai fatti ma anche con la presa in carico degli stessi, mediata dall'ascolto, dall'acquisizione, dall'interpretazione.¹³

Queste tre etimologie ben riflettono le diverse modalità di porsi nella testimonianza, a seconda dell'esperienza del testimone, sempre portatrice di un vissuto, di una voce messa in discorso attraverso le svariate possibilità offerte dalla prassi letteraria.

Se è indubbio che la testimonianza ben si appropria di alcuni generi referenziali, quali, ad esempio, l'autobiografia, il diario intimo, la cronaca, molto adatti a veicolare l'attestazione di versioni della storia inaudite, spesso inscritte contesti di violenza e di terrorismo di Stato, è pur vero che la poesia, la prosa poetica, la narrativa, grazie a un sapiente impiego delle qualità retoriche e figurative del linguaggio, riescono a indugiare su quelle

13 Queste riflessioni del 1972 (P. Ricoeur, *L'herméneutique du témoignage*, in E. Castelli, *Le Témoignage, Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome*, Aubier-Montaigne, Paris 1972, pp. 35-61) vengono poi riprese nella prima parte di *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna 2012. Dice Ricoeur, parlando della testimonianza tra memoria e storia attraverso le metafore della traccia e dell'impronta: «All'enigma della relazione di somiglianza si sostituisce quello, forse meno impenetrabile, della relazione fiduciaria, costitutiva della credibilità della testimonianza: quindi non più somiglianza di ritratto, ma credibilità di testimonianza, la cui presunta buona fede può essere sottoposta alla prova del confronto tra testimonianze. Pertanto non si può dire che la traccia semplicemente ripeta l'enigma dell'impronta. Nel sostituirsi all'impronta, infatti, la testimonianza sposta la problematica della traccia: è necessario pensare la traccia a partire dalla testimonianza, non l'inverso», p. 15. La traccia, dunque, non rimanda a un'origine ma alla mera interpretazione (e al confronto di interpretazioni) su ciò che è stato ed è perduto per sempre.

“soglie” di dicibilità che esperienze estreme come la tortura, l’abuso, fisico e psichico, il dolore, pongono in essere. Esperienze che, per essere “dette” devono essere re-immaginate, riportate al linguaggio, attraverso un’elaborazione che transita nei domini del simbolo, nella metafora, nell’immagine.

Di qui che le differenti argomentazioni qui riunite, più che la consistenza del testimone, intendono esplorare la sua parola, l’atto del testimoniare, il movimento determinato dalla testimonianza, un movimento e una ricerca che è, insieme, denuncia ed elaborazione di un passato che non passa.

La testimonianza, se letta da tale prospettiva, risulta essere una forma inarrestabile, capace di muoversi nel tempo e nello spazio, tessendo reti di senso che vincolano storie differenti, individuando il paradigma del dolore di fronte all’estremo, il seme della marginalità e della subalternità.

Accanto all’analisi delle diverse forme letterarie che articolano i racconti dei sopravvissuti e alla disamina degli interstizi testuali atti a illuminare un controdiscorso,¹⁴ attraverso le stesse narrazioni dei testimoni, in queste pagine vengono presentate modalità di testimonianza che non implicano unicamente un’esperienza diretta ma si propongono di evidenziare la presa in carico della parola del testimone, l’implicazione profonda con la sua storia, la volontà, etica e politica, di elaborazione e trasmissione del suo vissuto: una testimonianza che si nutre della voce e che grazie alla voce si fa corpo.

Itinerari della testimonianza e nella testimonianza che ci aiutano a riflettere su una pratica che vive nella letteratura, che si alimenta delle sue variegate forme, sempre di confine, di soglia, pronta a illuminare territori marginali, a trovare la parola per ciò che non può essere detto ma solo sussurrato, nel silenzio, nell’ombra.

14 In realtà la testimonianza non diviene unicamente luogo di articolazione di un controdiscorso, in grado di proporre una visione alternativa a quella proposta dalla cultura egemonica. Ciò che emerge dall’atto del testimoniare è la volontà di aprire la versione monolitica della storia ufficiale e sovvertirla, attraverso racconti alternativi e inediti.

GLI AUTORI

PILAR CALVEIRO
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
pilarcal2008@gmail.com

EDDA FABBRI
Scrittrice uruguaiana
eddafabbri@gmail.com

ROSA MARIA GRILLO
Università degli Studi di Salerno
grillovov@tiscali.it

NORA STREJILEVICH
San Diego State University
nora.strejilevich@gmail.com

LILIANA RUTH FEIERSTEIN
Humboldt-Universität zu Berlin
lfeierstein@culture.hu-berlin.de

FERNANDO REATI
Georgia State University
freati@gsu.edu

ROSSANA NOFAL
Universidad Nacional de Tucumán, Argentina
rossananofal@yahoo.com.ar

EDOARDO BALLETTA
Università degli Studi di Bologna
edoardo.balletta@unibo.it

MARIA GABRIELLA DIONISI
Università degli Studi della Tuscia –Viterbo
dionisi@unitus.it

ANA FORCINITO
University of Minnesota
aforcini@umn.edu

MARK R. COX
Presbyterian College, South Carolina
mcox@presby.edu

ILARIA MAGNANI
Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale
ilaria.magnani@libero.it

MARJORIE AGOSÍN
Wellesley College, Massachusetts
magosin@wellesley.edu

JAUME PERIS BLANES
Universitat de València
jaume.peris@uv.es

CRISTIÁN MONTES CAPÓ
Universidad de Chile
cmontes@vtr.net

KIRSTEN MAHLKE
Universität Konstanz
kirsten.mahlke@uni-konstanz.de

LAURA SCARABELLI
Università degli Studi di Milano
laura.scarabelli@unimi.it

EMILIA PERASSI
Università degli Studi di Milano
emilia.perassi@unimi.it

IDEE D'AMERICA LATINA

Collana diretta da *Emilia Perassi* e *Laura Scarabelli* (Università degli Studi di Milano)

Lineamenti

1. Walter Mignolo, *L'idea di America latina. Geostoria di una teoria decoloniale*, introduzione di Flavio Fiorani, traduzione di Elisa Vian
2. Lucio Victorio Mansilla, *Un'escursione nella terra dei ranqueles*, traduzione e cura di Amanda Salvioni
3. Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civiltà e barbarie*, introduzione e cura di Alessandra Ghezzi, traduzione e note di Giulia Pardi
4. Alfonso Reyes, *Ultima Tule*, introduzione e cura di Ana María González Luna, traduzione di Enrico Passoni
5. Roger Bartra, *I territori del terrore e dell'alterità*, introduzione di Edoardo Balletta, traduzione, note e postfazione di Maria Cristina Secci
6. Carlos Monsiváis, *I rituali del caos*, introduzione, traduzione e cura di Simone Cattaneo
7. Margo Glantz, *La nudità come naufragio. Bozze e prove di scrittura*, introduzione di Laura Silvestri, traduzione di Natalia Cancellieri
8. Ramón Grosfoguel, *Rompere la colonialità. Razzismo, islamofobia, migrazioni nella prospettiva decoloniale*, introduzione di Gennaro Avallone



*Finito di stampare
nel mese di settembre 2017
da Digital Team - Fano (Pu)*

