

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Letterature moderne, comparate e postcoloniali

Ciclo XXVII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/E1

Settore Scientifico disciplinare: L-LIN/08 Letteratura Portoghese e brasiliana

António Lobo Antunes, memorie che si narrano

Presentata da: Lucia Viola Zampieri

Coordinatore Dottorato

Silvia Albertazzi

Relatore

Roberto Vecchi

Esame finale anno 2017

Indice

Introduzione	4
Capitolo 1	
L'approccio genealogico alla letteratura: la genealogia di Foucault.	8
Capitolo 2	
Esperienza urbana e letteratura: una genealogia del trauma.	13
Capitolo 3	
La polifonia nell'opera di António Lobo Antunes e il ruolo del lettore.	23
Capitolo 4	
L'esperienza diretta del conflitto coloniale: <i>Os Cus de Judas</i> .	33
Capitolo 5	
Il ritorno a casa: <i>O Esplendor de Portugal</i> .	56
Capitolo 6	
Le voci del trauma: <i>Comissão das Lágrimas</i> .	73
Conclusioni	89
Bibliografia e sitografia	98
Ringraziamenti	100

Introduzione

L'intento di questa tesi è studiare la rielaborazione della memoria traumatica del conflitto coloniale in Angola, nell'opera letteraria di António Lobo Antunes.

A. Assmann nel suo saggio *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* distingue fra due tipi di memoria: la memoria intesa come archivio (*ars*) e il ricordo soggettivo (*vis*). L'autrice considera la scrittura: “un mediatore di immortalità e un supporto della memoria”¹, la cui funzione è quella di conservare su un supporto materiale la cultura orale di una comunità e allo stesso tempo di mantenere vivi i ricordi soggettivi, assolvendo contemporaneamente al ruolo di *ars* e *vis*.

La rappresentazione di un trauma attraverso la scrittura comporta da un lato la stabilizzazione del ricordo e dall'altro la sua rielaborazione soggettiva. La letteratura funge quindi da mediatrice del ricordo emotivo e allo stesso tempo custodisce la memoria in una sorta di archivio. Il processo di dialogo fra passato e presente, ricordo e narrazione, memoria e interpretazione, che la letteratura intraprende, costruisce rielaborazioni soggettive degli accadimenti umani, compresi gli eventi traumatici che compongono la storia di una comunità o di un individuo.

Il primo capitolo fornisce una breve introduzione all'approccio genealogico, che prende spunto dallo studio che M. Foucault fece della genealogia nietzschiana nel suo saggio: *Nietzsche, la genealogia, la storia*. L'approccio genealogico allo studio della letteratura, ci ha fornito la possibilità di intraprendere una scelta libera del *corpus* letterario, è una sorta di anti-metodo, un approccio non ufficiale agli eventi, che non si basa sulla ricerca di un'origine, né tenta di tracciare

¹ Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, 2002, p. 201

un'evoluzione degli accadimenti umani, ma al contrario si occupa di salvaguardare la dispersione che li caratterizza. Questo ci permette di pensare la letteratura come memoria, o contro-memoria, come archivio, non ufficiale, di storie e non di Storia.

Nel secondo capitolo, a partire da una riflessione sullo *choc* dell'uomo moderno nella folla elaborata da W. Benjamin in *Angelus Novus*, abbiamo configurato una sorta di genealogia del trauma. Benjamin sostiene che l'esperienza dello *choc* sia il fulcro, il motore creativo, del lavoro artistico di Charles Baudelaire.

Il punto di partenza della produzione letteraria di António Lobo Antunes invece, è l'esperienza traumatica della guerra in Angola, ed è da questo evento che scaturisce la sua narrazione dirompente, un flusso di parole che ricostruiscono la memoria soggettiva e oggettiva del conflitto. Citando E. Lourenço, filosofo portoghese contemporaneo, è l'esperienza di questo impero che gli fa scoprire la necessità di riscrivere la storia portoghese.

Nel terzo capitolo ci addentriamo nell'opera di Lobo Antunes, soffermandoci sulle scelte stilistiche intraprese, in particolare sulla polifonia e sul ruolo del lettore nei suoi romanzi. In questo capitolo citiamo diverse opere dell'autore, non limitandoci solo a quelle che affrontano le questioni coloniali ed ex-coloniali del Portogallo e dell'Angola. Ci interessa delineare un panorama più ampio del suo lavoro artistico per comprenderne più a fondo la poetica.

All'interno della grande varietà dell'opera di Lobo Antunes abbiamo deciso di soffermarci su tre romanzi: *Os Cus de Judas*, *O Esplendor de Portugal* e *Comissão das Lágrimas*. Prendendo in considerazione la distinzione elaborata da Margarida Calafate Ribeiro in *Uma História de Regressos*, fra testi-riflesso della guerra e testi-conseguenza della guerra, abbiamo deciso di strutturare il lavoro su un testo-riflesso di partenza in cui viene

narrata l'esperienza diretta del conflitto coloniale in Angola, *Os Cus de Judas*, e due testi-conseguenza che, in modo diverso, elaborano il problema di cosa accade dopo la guerra coloniale in Angola e in Portogallo.

Os Cus de Judas è uno dei primi romanzi scritti sull'esperienza diretta della guerra coloniale. Margarida Ribeiro lo definisce: “sem dúvida o primeiro livro de grande impacto editorial sobre a vivência da Guerra colonial”². Ambientato in una notte in un bar di Lisbona e costruito sul dialogo fra il narratore e una donna sconosciuta, il romanzo si concentra sugli aspetti esperienziali del conflitto in Angola. È un libro/testimonianza che riempie un vuoto narrativo nel contesto portoghese.

O Esplendor de Portugal è il testo centrale di questa triade e funge un po' da colonna portante del discorso, nel quale emergono varie tematiche, fra queste: la disgregazione della casa coloniale e del colonialismo, i *retornados* (gli ex-coloni portoghesi ritornati in patria dopo l'indipendenza dell'Angola) e la loro difficile integrazione nel tessuto sociale portoghese.

Comissão das Lágrimas è il punto di arrivo del nostro percorso. È un romanzo composto da voci di narratori che perdono corporeità e fisicità, e il lettore non può far altro che ascoltare. La cornice storica è quella del periodo post-indipendenza in Angola e il tema che viene indagato è quello delle violenze commesse dal governo nei confronti degli oppositori politici.

² Margarida Calafate Ribeiro, As ruínas da casa portuguesa em *Os Cus de Judas* e em *O esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes incluso in *Portugal não é um país pequeno, contar o Império na pós-colonialidade*, Edição Cotovia, 2006, p. 43

1. L'approccio genealogico alla letteratura: la genealogia di Foucault.

*Di qui per la genealogia un'indispensabile cautela:
reperire la singolarità degli avvenimenti al di fuori di ogni
finalità monotona, spiarli dove meno li si aspetta e in ciò che
passa per non avere storia – i sentimenti, l'amore, la
coscienza, gli istinti; cogliere il loro ritorno, non per tracciare
la curva lenta di un'evoluzione, ma per ritrovare le diverse
scene dove hanno giocato ruoli diversi, definire anche
l'istante della loro assenza, il momento in cui non hanno
avuto luogo (Platone a Siracusa non è diventato Maometto...)
Michel Foucault³*

La scelta di un approccio genealogico allo studio della letteratura, nasce dall'esigenza di costruire un percorso di ricerca nei testi letterari che si basi più su coordinate tematiche che storiche e cronologiche. Il punto di vista genealogico, ci fornisce la possibilità di attingere liberamente al *corpus* letterario prodotto dagli scrittori di una nazione, lontani da qualsiasi finalismo storico, ma costruendo un'altra prospettiva conoscitiva, anzi un sapere alternativo.

L'approccio genealogico, che utilizzeremo per lo studio dettagliato di alcune opere letterarie di António Lobo Antunes, prende spunto dallo studio che Michel Foucault intraprese della genealogia nietzschiana, nel suo saggio: *Nietzsche, la genealogia, la storia*. In questo saggio del 1977, M. Foucault descrive le caratteristiche e le potenzialità della genealogia, intesa come prospettiva di studio, come approccio agli eventi storici e agli accadimenti umani.

Come vedremo in seguito, questo tipo di approccio si basa su uno studio atipico degli eventi storici, che privilegia il *focus* sui dettagli piuttosto che sui processi del divenire storico. Le opere

³ Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, Einaudi, 1977, p. 29.

artistiche e letterarie, acquisiscono nell'universo genealogico, un valore documentario fondamentale. Questo perché, nell'ottica della genealogia foucaultiana, l'opera letteraria non rispecchia solamente i pensieri e l'immaginario dell'autore che l'ha creata, ma anche il clima storico, politico e culturale in cui l'autore vive o ha vissuto.

La genealogia, ovvero la disciplina che si occupa di ricostruire e documentare le origini familiari, le discendenze e i legami di parentela, occupa uno spazio rilevante, nella sua rifondazione critica, nell'opera di Nietzsche (*Genealogia della morale*) e in seguito anche in quella di Foucault.

La genealogia nietzschiana che servì da riferimento a Foucault nel suo *Nietzsche, la genealogia, la storia*, cerca di reperire la singolarità degli avvenimenti al di fuori di qualsiasi finalismo, non si esplicita attraverso procedimenti storico-causali o dialettici (a differenza di quella hegeliana), non si riferisce a un sapere assoluto, né a una verità ultima. È una prospettiva attenta ai particolari, alle singolarità, che si basa su piccoli avvenimenti e piccole verità che spesso non fanno parte della storia ufficiale, come i sentimenti, la coscienza e gli istinti.

Secondo Foucault la genealogia è un approccio che studia la specificità e singolarità degli avvenimenti, per poi documentarli meticolosamente. La genealogia si occupa di reperire il momento storico in cui gli avvenimenti sono successi, non per riscontrare una qualche finalità, né per tracciare la curva di un'evoluzione; ma per esaltarne la peculiarità e per riconoscere la diversità delle circostanze in cui hanno avuto luogo.

La ricerca genealogica quindi, non si prefigge di tracciare una teleologia degli avvenimenti, ma si attarda a spiarne i dettagli, per definire anche l'istante dell'assenza.

Foucault sostiene che l'approccio genealogico non si oppone alla storia, ma alla ricerca dell'origine, in quanto scardina il mito dell'origine perfetta del mondo e dell'uomo.

S'oppono al dispiegamento metastorico dei significati ideali e delle indefinite teleologie. S'oppono alla ricerca dell'origine.⁴

Studiare la genealogia dei valori, della morale e della conoscenza non significa ricercare la loro origine, ma soffermarsi con attenzione e precisione sui casi dei loro inizi.

Dietro le cose c'è tutt'altra cosa: non il loro segreto essenziale e senza data, ma il segreto che sono senza essenza, o che la loro essenza fu costruita pezzo per pezzo a partire da figure che le erano estranee.(...) La storia insegna anche a sorridere delle solennità dell'origine. Piace credere che all'inizio le cose erano nella loro perfezione, che uscirono scintillanti dalle mani del creatore.(...) Ma l'inizio storico è basso.(...) Fare la genealogia dei valori, della morale, dell'ascetismo, della conoscenza, non sarà mai dunque partire alla ricerca della loro origine, sarà al contrario attardarsi sulla meticolosità e sui casi degli inizi⁵.

La genealogia quindi, demitologizzando il concetto di origine mantiene la dispersione che le è propria e si concentra sullo studio della provenienza anziché dell'origine. Per provenienza Foucault intende l'appartenenza ad un gruppo, che si realizza fra persone con legami di sangue, o di tradizione.

La ricerca della provenienza non è finalizzata a ricostruire e riordinare in un percorso evolutivo i caratteri di un individuo o di una stirpe, ma a riconoscere la dispersione dei caratteri per mantenerla tale.

Lo studio della provenienza mostra l'eterogeneità e la complessità dei fatti. Inoltre la genealogia come studio della provenienza, ha a che fare col corpo e con tutto ciò che lo riguarda.

La provenienza ha a che fare col corpo. S'iscrive nel sistema

⁴ Id., « Nietzsche, la genealogia, la storia », p. 30.

⁵ Ibidem, p. 33.

nervoso, nell'umore, nell'apparato digestivo.(...) Il corpo e tutto ciò che ha a che fare col corpo, l'alimentazione, il clima, il suolo- il luogo della provenienza: sul corpo si trova lo stigma degli avvenimenti passati.(...) La genealogia, come analisi della provenienza, è dunque all'articolazione del corpo e della storia: deve mostrare il corpo tutto impresso di storia e la storia che devasta il corpo.⁶

La provenienza è impressa nel corpo, in quanto è nel corpo che si possono riscontrare i risultati dell'azione di una serie di fattori come l'alimentazione, il clima e il suolo. I corpi, come ci ricorda Foucault, non sono oggettivi, né statici, ma vengono modificati dagli eventi e dalle circostanze. I segni degli avvenimenti passati sono riscontrabili nei corpi, perché essi subiscono e manifestano le circostanze storiche. La genealogia, in quanto analisi della provenienza, studia i mutamenti storici che si manifestano nei corpi. È la scienza che tenta di ricostruire i mutamenti dei corpi.

Noi pensiamo che il corpo non ha altre leggi che quelle della fisiologia e che sfugge alla storia. Errore, esso è preso in una serie di regimi che lo plasmano; è rotto a ritmi di lavoro, di riposo e di festa: è intossicato da veleni-cibo o valori, abitudini alimentari e leggi morali insieme. La storia effettiva si differenzia da quella degli storici per il fatto che non si fonda su nessuna costante: nulla nell'uomo -nemmeno il suo corpo- è abbastanza saldo per comprendere gli altri uomini e riconoscersi in essi.⁷

La storia effettiva di Foucault, quella che Nietzsche chiamava la *wirkliche Historie*, è la storia che non si fonda su nessuna costante, ma ammette la dispersione delle origini e la caducità dei corpi. Il corpo che subisce i mutamenti storici finisce per rappresentare lo stile di vita di un'epoca. Sono quindi i corpi, nella loro caducità e soggettività, a raccontare la storia.

⁶Ibidem, p. 36.

⁷ Ibidem, pp. 42-43.

Secondo Foucault, non esistono costanti di nessun tipo nella storia, nemmeno i corpi rimangono uguali a se stessi, perché cambiano assieme alle epoche e ai regimi a cui sono sottoposti.

2. Esperienza urbana e letteratura: una genealogia del trauma.

*È con la folla invisibile delle parole,
dei frammenti, degli inizi di versi,
che il poeta combatte, nei viali abbandonati,
la sua lotta per la preda poetica.
Walter Benjamin⁸*

La descrizione del primo impatto dell'uomo moderno con le grandi masse cittadine, ne *Les Fleur du Mal* di Baudelaire, diventa per Benjamin uno *choc*, un evento che non riesce ad essere parato dalla coscienza e passeggiare soli in una folla composta da sconosciuti è un'azione simbolo del cambiamento della vita del singolo nella società moderna.

Il saggio di Walter Benjamin *Di alcuni motivi in Baudelaire* si apre con una riflessione sul grande successo di pubblico de *Les Fleurs du Mal* (1857). Benjamin sostiene che le poesie liriche non hanno più avuto, dopo *Les Fleur du Mal*, un così grande successo di massa e che l'esperienza della poesia lirica viene sempre più raramente provata dai lettori, probabilmente perché l'esperienza stessa si è trasformata nella sua struttura. Si tratta di un cambiamento strutturale nella relazione fra esperienza vissuta e poesia, che viene indagato nel saggio compiendo un breve percorso che si sofferma sulle teorie filosofiche che mettono in relazione l'esperienza vissuta, il ricordo dell'esperienza e la poesia.

La prima tappa è rappresentata dall'opera di Henri Bergson: *Matière et Mémoire* (1896) in cui già dal titolo è possibile intravedere il ruolo fondamentale giocato dalla memoria nella struttura filosofica dell'esperienza, la quale consisterebbe non tanto in singoli eventi fissati nel ricordo, quanto in dati accumulati

⁸ Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, 1995, p. 93.

spesso inconsapevolmente.

Subito a seguire giunge l'opera di Marcel Proust pubblicata in sette volumi fra il 1913 e il 1927, *À la recherche du temps perdu*, in cui viene coniato il termine di *mémoire involontaire* e l'autore si sofferma sull'interessante rapporto fra memoria involontaria e memoria volontaria.

Il tassello successivo viene posto da Sigmund Freud nel suo saggio del 1921 *Al di là del principio del piacere* che stabilisce una correlazione fra memoria involontaria e coscienza. Ciò che Benjamin si appresta a sottolineare, nella complessa formulazione teorica di Freud, è il fatto che la coscienza non accoglierebbe tracce mnemoniche ma avrebbe l'importante funzione di proteggerci dagli stimoli esterni. Facendo riferimento alla teoria psicoanalitica, Benjamin scrive che gli *choc* traumatici sono una: "rottura della protezione contro gli stimoli".⁹ E la funzione peculiare della difesa dagli *choc* è quella di inscrivere l'evento che lo ha creato in un esatto posto nella coscienza, fare cioè dell'evento un'esperienza vissuta. L'evento che viene parato e captato in questo modo dalla coscienza diviene sterile per quanto riguarda l'esperienza poetica e viene incorporato direttamente nell'archivio del ricordo consapevole. Al contrario il fallimento della difesa contro gli *choc* comporta lo spavento, lieto o sgradevole che sia.

È importante soffermarsi sull'interpretazione di Benjamin del concetto Freudiano di *choc*, per capire la relazione che il filosofo tedesco vuole intraprendere fra *Les Fleur du Mal* e l'esperienza vissuta dall'uomo nella megalopoli moderna. L'incontro del singolo con la folla, produce uno *choc* nel poeta che gli permette di ridefinire il rapporto fra poesia e vita. Benjamin sostiene che l'esperienza dello *choc* sia il fulcro, il motore creativo, del lavoro artistico di Charles Baudelaire.

Baudelaire si è assunto il compito di parlare degli *chocs* da

⁹ Id., «Angelus Novus», p. 95.

qualunque parte provenissero, con la propria persona intellettuale e fisica.¹⁰

Nella dedica alla raccolta *Spleen de Paris*, Baudelaire esplicita la sua concezione dell'intimo rapporto esistente fra l'immagine dello *choc* e il contatto con le grandi masse cittadine. La folla in questione non appartiene a nessuna classe sociale, né a un gruppo compatto, è la folla amorfa dei passanti, il popolo delle strade. Si tratta di una sorta di figura segreta, perché nonostante sia una presenza costante, non viene mai rivelata esplicitamente.

Chi di noi non ha sognato, nei giorni dell'ambizione, il miracolo di una prosa poetica, musicale senza ritmo né rima, abbastanza duttile e nervosa da sapersi adattare ai movimenti lirici dell'anima, alle ondulazioni del sogno, ai soprassalti della coscienza?- è soprattutto dalla frequentazione delle città immense, dal groviglio dei loro rapporti innumerevoli che nasce questo ideale ossessionante.¹¹

Benjamin interpreta quindi la descrizione del primo impatto dell'uomo moderno con le grandi masse cittadine, ne *Les Fleur du Mal* di Baudelaire, come uno *choc*, un evento che non riesce ad essere parato dalla coscienza nell'accezione Freudiana e passeggiare soli in una folla composta da sconosciuti diventa per lui un'azione-simbolo del cambiamento della vita del singolo nella società moderna. In una novella di Edgar Allan Poe, tradotta da Baudelaire, che si intitola: *L'uomo della folla* ritroviamo il motivo della massa cittadina informe.

La maggior parte di quelli che passavano avevano l'aspetto di gente soddisfatta di sé e solidamente installata nella vita, pareva che pensassero solo ad aprirsi il varco tra la folla. (...) Altri, e anche questo gruppo era numeroso, si muovevano scompostamente, avevano il viso acceso, parlavano fra sé e

¹⁰ Ibidem, p. 97.

¹¹ Ibidem, p. 99.

gesticolavano come se proprio nella folla innumerevole che li circondava si sentissero perfettamente soli.¹²

Nella folla descritta da Poe è ben visibile però una distinzione fra due differenti classi sociali, la classe degli impiegati che si muove in modo deciso nella folla, aprendosi un varco, e gli altri, che si aggirano confusamente senza una direzione, fermandosi ogni qual volta intralciano il tragitto dei primi. La scena descritta da Poe, con il suo carattere fortemente teatrale, risulta decisiva nell'interpretazione di Benjamin. Gli incontri-scontri di questi due gruppi sociali, sono esperienze scioccanti e snervanti, muoversi attraverso il traffico delle grandi città è come immergersi in un serbatoio di energia elettrica¹³, comporta una serie di *choc* e collisioni che modificano il comportamento dell'abitante di città.

Lo *choc* di cui parla Benjamin non è da intendersi solamente come un evento traumatico che porta a conseguenze negative, si tratta essenzialmente di un violento impatto con qualcosa o qualcuno di inaspettato. La poesia di Baudelaire *A une Passante*¹⁴ permette di allargare ulteriormente il significato di *choc*, nella folla questa volta il poeta incrocia lo sguardo con una sconosciuta che indossa un velo da vedova e l'apparizione affascina e seduce l'abitante della metropoli. La folla non è più solamente un elemento ostile, perché è dalla massa informe e assordante che

¹² Ibidem, p. 105.

¹³ Ibidem, p. 110.

¹⁴ *A une passante*

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Lingue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?
Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! Jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, o toi qui le savais.

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Newton e Compton Editori, 2004, p. 233

nasce l'immagine della passante. Nell'episodio dell'incontro fugace con la passante, Benjamin vede rappresentato il paradigma della condizione sentimentale del cittadino moderno e scrive:

Che questi versi potevano nascere solo in una grande città come ha scritto Thibaudet, è ancora insufficiente, essi fanno emergere la stimate che la vita in una grande città infligge all'amore.¹⁵

È ancora la grande città che condiziona la vita dell'uomo e modifica i suoi comportamenti. Dall'esperienza dello *choc* della passante nella folla Benjamin passa ad analizzare l'incontro dell'uomo con un altro aspetto della modernità, la macchina. Le innovazioni tecnologiche hanno sostituito ad una serie complessa di operazioni un semplice gesto, l'esempio per eccellenza è lo scatto del fotografo.

Fra i gesti innumerevoli di azionare, gettare, premere eccetera, è stato particolarmente grave di conseguenze lo scatto del fotografo. Bastava premere un dito per fissare un periodo illimitato di tempo. L'apparecchio comunicava all'istante, per così dire, uno *choc* postumo.¹⁶

Un procedimento così complesso, una lunga serie di azioni, viene risolta in un solo gesto che fissa un'immagine per un periodo lunghissimo di tempo. L'apparecchio fotografico comunica all'istante un evento avvenuto poco prima, il flash del fotografo sulla persona, sull'oggetto o sul paesaggio viene descritto da Benjamin come uno *choc* postumo. Lo *choc* postumo creato dalla fotografia viene paragonato allo *choc* derivato dall'esperienza della passeggiata nella folla, in entrambi i casi si tratta di un'accumulazione esagerata di gesti, di movimenti e di informazioni che creano confusione e spaesamento nel soggetto.

La dagherrotipia, la macchina fotografica e in seguito la

¹⁵ Id., «Angelus Novus», p. 103

¹⁶ Ibidem, p. 110

cinepresa permettono di fissare un momento preciso nella vita di una persona, contribuendo alla costruzione di quella memoria volontaria che sarebbe sterile per quanto concerne la creazione poetica, ma fondante per quanto riguarda l'archiviazione consapevole del ricordo.

I procedimenti fondati sulla macchina fotografica e sugli apparecchi analoghi successivi estendono l'ambito della *mémoire volontaire*; in quanto permettono di fissare un evento sonoramente e visivamente, con l'apparecchio in qualunque momento.¹⁷

La fotografia nella sua concezione avrebbe quindi una parte decisiva nel fenomeno della perdita dell'aura, intendendo per aura ciò che circonda le immagini appartenenti alla *mémoire involontaire*, il ricordo involontario che produce il germe per la creazione di un nuovo immaginario.

Aleida Assmann nel suo saggio: *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, si occupa dei numerosi aspetti del ricordare distinguendo innanzitutto due tipi di memoria. La memoria come archivio (*ars*), che l'autrice considera una funzione peculiare della memoria umana e il ricordo soggettivo (*vis*), che invece sarebbe fondante nella costruzione dell'identità personale. L'affidabilità della scrittura e degli altri "mediatori" del ricordo come mezzi utili alla conservazione della memoria storica, viene discussa in modo elaborato nel saggio di Assmann, secondo l'autrice l'oblio sarebbe nemico dell'archiviazione, ma complice del ricordo soggettivo. Il ricordo soggettivo non teme l'oblio, perché i ricordi sono già di per sé discontinui e mutevoli e hanno bisogno di un periodo di latenza prima di essere riportati a galla.

Non ci si può ricordare di ciò che è presente: perché sia possibile ricordarlo, è necessario che esso venga temporaneamente

¹⁷ Id., «Angelus Novus», p. 122

rimosso e riposto in un luogo dal quale si possa poi richiamarlo alla mente.¹⁸

Nel saggio in questione l'autrice analizza la metaforica utilizzata da diversi scrittori e filosofi per riferirsi al ricordo e mentre Freud e De Quincey, anche se in modo diverso, si concentrano entrambi sulla metafora della scrittura, Benjamin si focalizza sul momento dell'assenza di memoria, la latenza del ricordo, per giungere a soluzioni metaforiche differenti che ampliano le prospettive della ricerca.

Walter Benjamin ha sintetizzato questa indefinibilità nel momento della decifrazione, della lettura. Nel Novecento egli sostituisce la metafora della scrittura con quella della fotografia, (...) nella fotografia sono necessari agenti chimici che consentano di rendere leggibile una scrittura invisibile...¹⁹

Anche Remo Ceserani nel suo saggio su fotografia e letteratura intitolato: *L'occhio della medusa*, si occupa della relazione fra memoria e fotografia, analizzando le svariate metaforizzazioni della memoria utilizzate da filosofi, pensatori e scrittori. Riguardo a Benjamin e alle sue considerazioni sulla fotografia, Ceserani sottolinea la qualità ambivalente del suo sguardo sulla modernità, collegandolo al mito di Medusa che combina assieme effetto affascinante e paralizzante e cita un saggio scritto negli stessi anni in cui lavorava ai *Passagen*, intitolato *Zentral Park*.

Che senso ha parlare di progresso a un mondo che sprofonda nella rigidità cadaverica? L'esperienza di un mondo che entra in uno stato di rigidità cadaverica Baudelaire la trovò esposta con incomparabile forza in Poe. Ciò che gli rese Poe insostituibile fu il fatto che questi descrivesse il mondo in cui poesia e aspirazioni di Baudelaire ottenevano giustizia. Vedi la testa di

¹⁸ Aleida Assmann, *Ricordare, forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, 2002, p. 170

¹⁹ Id., «Ricordare», p. 174

Le considerazioni di Benjamin si articolano spesso a partire da coppie di opposti, contrari e ambivalenze, il concetto di progresso è fondato sull'idea di catastrofe, la città moderna affascina e allo stesso tempo distrugge, lo *choc* alimenta l'esperienza poetica ma sconvolge la coscienza. Ed è probabilmente alla luce di queste considerazioni che vanno interpretati i saggi di Benjamin in questione.

Franco Moretti nel suo saggio, *Segni e stili del moderno*, rimette in discussione il nesso tra esperienza urbana e produzione letteraria istituito da Benjamin nei saggi su Baudelaire. La poesia di Baudelaire ci pone effettivamente davanti a degli *choc*, Moretti li definisce “delle figure retoriche particolarmente audaci”²¹ e non sarebbe superfluo soffermarsi su quali siano le figure retoriche scelte dal poeta, ma il saggio prosegue e si focalizza in particolare sul testo di Freud: *Al di là del principio del piacere* da cui prende le mosse l'interpretazione di Benjamin. Moretti sostiene che essendo il concetto di *choc* elaborato da Freud incentrato fondamentalmente sul trauma di guerra, non può essere ricondotto all'interpretazione che ne dà Benjamin. Lo *choc* non può che partire da esperienze eccezionali e Moretti si chiede se la categoria dell'evento traumatico sia davvero la più appropriata per analizzare le esperienze della vita urbana. Benjamin avrebbe quindi esteso indebitamente il concetto di *choc* e travisato l'essenziale dell'esperienza urbana.

Secondo Moretti lo *choc* presuppone un sistema di aspettative rigide e un evento che sorga improvviso e frastornante, mentre la vita di città è più elastica e gli stimoli esterni si presentano più come occasioni da cogliere che come offese.

Esser sospesi tra la ferrea abitudine e la catastrofe improvvisa è situazione molto più tipica delle società tradizionali, rurali, di

²⁰ Remo Ceserani, *L'occhio della medusa*, Bollati e Boringhieri, 2011, p. 200

²¹ Franco Moretti, *Segni e stili del moderno*, Einaudi, 1987, p. 147

villaggio, di provincia. Al confronto, la vita di città attutisce gli estremi, e insieme amplia lo spettro delle possibilità intermedie.²²

In contrasto con quanto afferma Benjamin che è alla ricerca dei dati specifici e inediti della personalità urbana, Moretti sostiene che la città non può stagliarsi come oggetto meritevole di attenzione in sé e per sé, ma solo come sfondo²³. L'attraversamento della strada e il passeggiare, considerati eventi simbolo nell'interpretazione di Benjamin, vengono messi in dubbio da Moretti, che si chiede in che misura lo stare per strada sia rilevante nella vita dell'abitante di città. Secondo Moretti la rilevanza di questa situazione nella vita di città è diminuita rispetto alla vita di campagna, che si svolgeva molto di più per strada e in luoghi esposti allo sguardo del passante, mentre la vita di città si svolge per la maggior parte del tempo rinchiusi in casa.

La grande novità della vita urbana non consiste nell'aver gettato la gente per strada ma nell'averla rastrellata e rinchiusa negli uffici e nelle case.²⁴

Moretti si riferisce evidentemente a una classe sociale in particolare, la borghesia cittadina che fa del suo *status symbol* la casa e l'attività lavorativa in uffici, entrambi elementi che vengono a mancare se ci riferiamo invece a chi vive per strada. I personaggi delle poesie di Baudelaire però non appartengono a una sola classe sociale, la folla amorfa che si riversa nelle strade, di cui parla Benjamin nei saggi su Baudelaire, è composta anche da barboni, prostitute, lustrascarpe, ritrattisti, oltre che da uomini d'affari e affascinanti donne dell'alta borghesia. La strada può non essere il luogo più frequentato da tutti gli abitanti delle megalopoli ottocentesche, ma di sicuro lo è per una buona fetta di quella popolazione. Certo è una strada diversa da quella del

²² Id., «Segni e stili del moderno», p. 148

²³ Ibidem., p. 158

²⁴ Ibidem., p. 161

villaggio e le esperienze che vi si fanno sono indubbiamente molto differenti, ma forse è proprio questa grossa differenza a costituire parte dello *choc* di cui parla Benjamin. L'esperienza di spaesamento provata dall'uomo moderno nella folla, è anche un'esperienza di solitudine che contrasta con l'esperienza della vita di campagna in cui la sfera pubblica comporta un legame sociale completamente diverso rispetto a quello che si viene a creare fra sconosciuti che camminano fianco a fianco su un marciapiede di Parigi.

Benjamin, nei suoi saggi su Baudelaire, si concentra sul primo impatto dell'uomo con la realtà metropolitana e si sofferma sugli aspetti più estremi di questa esperienza e sulla loro rappresentazione in versi.

L'eco ininterrotta che *Les Fleurs du Mal* hanno trovato fino ad oggi si riconnette profondamente a un certo aspetto assunto qui dalla grande città, la prima volta che entrava nel verso. Ciò che si ode, in Baudelaire, ogni volta che evoca nei suoi versi Parigi, è la caducità e la fragilità di questa grande metropoli.²⁵

Lo *choc*, raccontato da Benjamin come tratto distintivo dell'uomo moderno, rimanda a una questione molto dibattuta riguardo alla testimonianza letteraria e cioè l'incomunicabilità del trauma²⁶.

²⁵ Id, «Angelus Novus», p. 138

²⁶ Riguardo al dibattito sulla testimonianza letteraria e l'incomunicabilità del trauma si parlerà nei prossimi capitoli che affrontano nello specifico il *corpus* di testi di Lobo Antunes che abbiamo deciso di approfondire.

3. La polifonia nell'opera di Lobo Antunes e il ruolo del lettore.

Felipe Cammaert nel suo saggio: *L'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, analizza l'opera di Lobo Antunes, concentrandosi in particolar modo sulle sue scelte stilistiche e sulle tecniche narrative che utilizza. Cammaert iscrive l'opera di Lobo Antunes nella categoria significativa di scrittura della memoria, si tratta infatti di una scrittura che intende riprodurre la stratificazione non lineare dei ricordi attraverso una rottura con il modello tradizionale di narrazione. Vengono individuati diversi espedienti narrativi che contribuiscono a creare la specificità dello stile di Lobo Antunes, fra questi: la moltitudine di voci narranti che intervengono nel corso della narrazione e l'utilizzo di numerose figure retoriche che appartengono alla categoria dell'analogia per tradurre la sensazione di simultaneità e scomporre la logica del ricordo.

La simultanéité sert ici de modèle de représentation de la logique mnésique dans la mesure où le souvenir est capable de contenir, sans les annuler, les différentes réalités spatio-temporelles.²⁷

Lo stile di Antonio Lobo Antunes è particolarmente complesso e poliedrico, l'autore utilizza diverse tecniche narrative, fra queste: la polifonia, la frammentazione della trama, punti di vista differenti, narratori multipli e un linguaggio che rimanda all'oralità.

La polifonia, è un tratto distintivo dell'opera di Lobo Antunes, attraverso la polifonia l'autore esprime la molteplicità di punti di

²⁷ Felipe Cammaert, *L'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, l'Harmattan, Paris, 2009, p. 145

vista all'interno della narrazione e costruisce la complessa architettura dei suoi romanzi. Il concetto di polifonia viene utilizzato da M. Bachtin nel suo saggio: *La poétique de Dostoyevskij, Le Roman Polyphonique de Dostoyevskij et son analyse dans la critique littéraire* per analizzare l'opera di Dostoevskij. Bachtin sostiene in questo saggio che Dostoevskij sia il fondatore di un nuovo genere, il romanzo polifonico, il quale è costituito da una moltitudine di coscienze indipendenti e equipollenti che senza fondersi si combinano fra di loro a creare un tutt'uno. Secondo Bachtin inoltre, i personaggi nel romanzo polifonico non rappresentano l'oggetto del discorso dell'autore, come accade invece nei romanzi monologici, ma acquisiscono valore di soggetto dei loro stessi discorsi, ottenendo quindi un'indipendenza eccezionale.

Chaque opinion devient en effet, chez lui un être vivant, et ne peut être séparé de la voix humaine qui l'incarne²⁸.

Nelle opere di Lobo Antunes è possibile riscontrare questo primo tratto distintivo del romanzo polifonico, molto spesso non ci sono protagonisti, il lettore ha a che fare con una moltitudine di personaggi, appartenenti a diverse classi sociali e diverse nazionalità, che possiedono tutti uguale importanza all'interno del romanzo, coscienze equipollenti, personaggi sia maschili che femminili, che esprimono le loro opinioni sui fatti, senza che vi sia una opinione dominante sulle altre. In molti dei suoi romanzi l'autore concede ad ogni personaggio uno o più capitoli per raccontare la sua versione della storia e spesso i narratori raccontano lo stesso evento da punti di vista differenti, a volte diametralmente opposti. Nessuno dei narratori prevale sugli altri, perché il romanzo polifonico non prevede alcuna coscienza che inglobi monologicamente le altre, al contrario è interamente strutturato per lasciare l'opposizione dialogica senza soluzioni.

²⁸ Mikhail Bakhtin, *La poétique de Dostoyevsky, Le Roman Polyphonique de Dostoyevsky et son analyse dans la critique littéraire*, Editions du Seuil, 1970, p. 46

Il romanzo polifonico secondo Bachtin è un metodo artistico speciale per introdursi dentro l'essenza della contraddittoria collettività umana, al cuore stesso delle relazioni sociali che torturano l'autore.

Dostoievski a pensé avec des images élaboré à travers la psychologie mais il pensait socialment²⁹.

Bachtin scrive che addentrandosi nel labirinto del romanzo polifonico è facile perdersi e a causa della diversità di voci e non capirne l'insieme, ma è un errore trattare la parola dell'autore come se fosse una sola voce. I principi artistici che contribuiscono a creare l'idea di unità in un romanzo polifonico, sono complessi e oscuri.

Paul Ricoeur in una serie di conferenze tenute alla Texas Christian University dal 27 al 30 Novembre del 1973, intitolate: *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*³⁰, afferma che una opera di discorso è un processo accumulativo, olistico, il testo in quanto tale contiene una specie di plurivocalità. La plurivocalità testuale è tipica delle opere complesse del discorso e apre ad una molteplicità di costruzioni possibili, la relazione fra il tutto e le parti in una opera d'arte esige un tipo specifico di giudizio. La ricostruzione dell'architettura di un testo prende la forma di un processo circolare nel senso che nel riconoscimento delle parti, dei dettagli, è implicata la presupposizione del tutto. Costruire un testo significa costruirlo come un individuo. Il testo in quanto totalità singolare può essere comparato a un oggetto che è possibile vedere da vari punti di vista, ma non si può mai vedere da tutti i punti di vista allo stesso tempo.

Gli atti del colloquio internazionale su António Lobo Antunes, tenutosi a Évora dal 14 al 16 novembre del 2002: *A escrita e o*

²⁹ Id, «La poétique de Dostoyevsky, Le Roman Polyphonique de Dostoyevsky et son analyse dans la critique littéraire», p. 73

³⁰ Paul Ricoeur, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Fort Worth: Texas Christian Press, 1976

mundo em António Lobo Antunes, sono composti da una moltitudine di saggi che forniscono un ampio ventaglio di approcci analitici differenti, rispecchiando la varietà già presente nelle opere dell'autore portoghese.

Petar Petrov in: *A escrita polifonica em Auto dos danados e em Exortação aos crocodilos de Lobo Antunes*³¹ sottolinea l'assenza di un personaggio principale in entrambi i romanzi di Lobo Antunes di cui si occupa, secondo il critico, nessuno dei personaggi riesce ad assumere un ruolo fondamentale, perché la storia è organizzata in funzione di un incrocio dialogico e di molteplici livelli discorsivi, promulgando un plurivocalismo radicale.

Maria M. D. Chagas nel suo saggio: *Da multiplicidade de vozes narrativas à incomunicabilidade: O esplendor de Portugal- uma narrativa plurivocal*³² evidenzia la presenza di una visione prismatica formata da una molteplicità di punti di vista e di narrazioni differenti. Secondo M. Chagas, attraverso questa tecnica Lobo Antunes vuole rimarcare l'importanza di veicolare al lettore la complessità strutturante che costituisce ogni personaggio. La molteplicità di visioni diverse che vengono fornite al lettore, permettono, nel loro insieme, di delineare un disegno completo della personalità di ogni personaggio.

Bachtin nel saggio sopra citato, sostiene che lo statuto stesso della storia nei romanzi polifonici sia completamente diverso da quello dei romanzi monologici, l'informazione viene presentata in modo nuovo, perché la storia viene formulata a partire da una nuova posizione, il punto di vista di plurimi narratori. A partire da questi nuovi presupposti, tutti gli elementi della struttura romanzesca subiscono degli stravolgimenti e acquisiscono originalità.

Le opere di Lobo Antunes, subiscono questo cambio di

³¹ Petar Petrov, *A escrita polifonica em Auto dos danados e em Exortação aos crocodilos de Lobo Antunes*, *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora, Publicações Dom Quixote, 2003, p. 229

³² Maria M. D. Chagas, *Da multiplicidade de vozes narrativas à incomunicabilidade: O esplendor de Portugal- uma narrativa plurivocal*, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora, p. 171

prospettiva, perché la storia viene raccontata da diversi narratori, soggetti interi e complessi che forniscono una visione multifaccettata degli eventi. Nella struttura dei suoi romanzi spesso la trama passa in secondo piano e la storia è costituita da una grande varietà di frammenti, presentati al lettore in ordine sparso, non necessariamente cronologico.

Maria Regina Brasil nel suo saggio: *Silêncios em Memória de Elefante*³³ sostiene che Lobo Antunes nelle sue opere abbia progressivamente depurato la sua scrittura da tutto ciò che è accessorio, conquistando la capacità di silenziare la voce del narratore e di tagliare il filo narrativo. La trama perde così di importanza, vengono presentate versioni diverse della stessa storia e il *focus* viene spostato dal contenuto alla forma. Aumentando l'indeterminazione semantica, dovuta alla moltiplicazione di voci in antagonismo e contraddizione, la trama si concentra in un numero limitato di fatti, e diventa un'interrogazione esistenziale e antropologica, una specie di enigma esistenziale in cui si nega lo sviluppo della storia.

Bachtin analizzando le opere di Dostoevskij afferma anche che il punto cardine dei romanzi polifonici, si può trovare nell'isolamento delle coscienze dei personaggi, imprigionati dentro ai loro universi: “la catastrophe d'une conscience isolée³⁴” Il romanzo polifonico, secondo il critico russo, sarebbe la rappresentazione in letteratura dell'isolamento e della solitudine dell'uomo nelle società capitalistiche.

Nei romanzi di Lobo Antunes l'isolamento e l'incomunicabilità fra i personaggi, sono elementi fondanti e rappresentano il risultato di una polifonia portata all'eccesso. Le voci dei narratori si incrociano a formare una rete sottile di relazioni, ben visibile al lettore che conosce tutti i pensieri dei personaggi, ma oscura ai narratori che non riescono a comunicare fra di loro. Carlos J. F. Jorge, nel suo saggio: *A*

³³ Maria Regina Brasil, *Silêncios em Memória de Elefante*, A escrita e o mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora, p. 103

³⁴ Mikhail Bakhtin, *La poétique de Dostoevskij, Le Roman Polyphonique de Dostoevskij et son analyse dans la critique littéraire*, p. 38

*encenação das vozes quando todos falam sobre Que farei quando tudo arde?*³⁵, scrive che Lobo Antunes, raggiunge in questo romanzo un punto limite che potremmo chiamare la dominanza assoluta della polifonia. È come se le voci, rappresentate dai personaggi, si volessero far sentire senza prestare attenzione a quello che le altre voci dicono, rendendo impossibile il dialogo.

M. M. Duarte Chegas nel saggio sopracitato, afferma che il testo si presenta al lettore raccontato in modo alternato, in una condivisione costante di ruoli narrativi. La ricerca di un dialogo che ristabilisca l'ordine e la conoscenza di se stessi e dell'altro si intravede nella struttura simbolica della diegesi, conseguita grazie al gioco delle voci narrative che si alternano, ma questo dialogo risulta un'aspirazione vana, senza concretizzazione, sottolineando la difficoltà di comunicazione manifestata dai personaggi di Lobo Antunes. Secondo Bachtin, il romanzo polifonico è strutturato sui principi di coesistenza e interazione e non su un'idea di sviluppo e di divenire. La simultaneità dei piani spazio temporali si può intravedere nella struttura stessa della diegesi fondata su un'alternanza di piani paralleli.

penser le monde c'était penser ses différents contenu dans leur simultanité et deviner leur relations sous l'angle d'un moment unique.³⁶

Le opere di Lobo Antunes sono costruite sulla simultaneità degli eventi, i pensieri dei suoi personaggi coesistono e interagiscono continuamente, le contraddizioni non sono dialettiche, né si evolvono come qualcosa in divenire, ma si sviluppano sullo stesso livello come se fossero giustapposte sullo stesso piano, senza fondersi. La trama dei romanzi non prosegue in modo lineare, ma si espande in modo caotico, come se gli

³⁵ Carlos J. F. Jorge, *A encenação das vozes quando todos falam sobre Que farei quando tudo arde?*, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora, p. 195

³⁶ Id, «La poétique de Dostoyevsky, Le Roman Polyphonique de Dostoyevsky et son analyse dans la critique littéraire», p. 61

eventi non seguissero nessun ordine cronologico, ma si sviluppavano a raggiera, o si incrociavano fra di loro come i rami di un albero.

Per questi, ed altri motivi la narrativa di Lobo Antunes può produrre nel lettore un effetto di *choc*, di disorientamento, perché la grande varietà di voci spesso crea delle difficoltà nella comprensione dei messaggi e lascia il lettore senza coordinate spazio temporali a cui aggrapparsi per seguire gli eventi raccontati.

pluralidade de pontos de vista, desconstrução das categorias espacio-temporais cuja intensificação põe obstáculos na descodificação das mensagens³⁷

Anche Bachtin pone l'accento sull'effetto di straniamento che può produrre il labirinto di voci del romanzo polifonico, sottolineando le difficoltà che può incontrare il lettore nel cogliere un senso di insieme, di unità, nella molteplicità di visioni e di voci.

tout ceux qui entrent dans le labyrinthe du roman polyphonique s'y égarent et a cause de la diversité des voix n'entendent l'ensemble³⁸.

Eppure è proprio il lettore l'unico ad avere tutte le informazioni necessarie per ricostruire la storia, riordinare i tasselli del puzzle e vedere l'insieme. I narratori rimangono chiusi nei loro universi, senza condividere le loro conoscenze e costruendosi spesso un'idea distorta della realtà. Il lettore invece assiste a diverse spiegazioni di un fatto unico e può in questo modo costruire la sua interpretazione, questo processo gli fornisce un ruolo attivo nel delineamento dei personaggi.

³⁷ Id, «A escrita polifonica em Auto dos danados e em Exortação aos crocodilos de Lobo Antunes», , p. 231

³⁸ Id, «La poétique de Dostoyevsky, Le Roman Polyphonique de Dostoyevsky et son analyse dans la critique littéraire», p. 80

O leitor tem uma miríade de visões que no conjunto permitem delinear o esboço integro de cada um dos personagens.³⁹

L'autore affida al lettore il compito di ricostruire e interpretare la storia, spingendolo a diventare parte della sua narrazione.

O leitor é então aquele que na sua mente, reproduz o universo ficcional erigido pelo escritor.⁴⁰

La posizione privilegiata del lettore nei confronti dei protagonisti della storia, si deve anche al fatto che i personaggi sono acuti osservatori e elaborano congetture sui comportamenti degli altri personaggi, ma non sempre le congetture dei personaggi sono attendibili, per cui il lettore percepisce che ci sono dei mancati incontri, basati su falsi presupposti e sulla mancanza di comunicazione.

La polifonia, l'abbondanza di ripetizioni, la mancanza di comunicazione fra i personaggi, contribuiscono a creare un altro aspetto interessante dei romanzi di Lobo Antunes. Secondo Carlos J. F. Jorge, nel saggio sopracitato, una delle grandi figure presenti nei romanzi di Lobo Antunes è il rumore, creato da un'accumulazione di informazioni, a volte contraddittorie.

No emergir confuso das vozes em multidão, delineando-se e desaparecendo, por vezes no mesmo enunciado, uma das grandes figuras que nos parece tutelar a encenação destas vozes que dizem, repetem, reformulam e desdizem os factos é o ruído. (...) O ruído ao contrario concentra informação, na medida em que provoca um máximo de busca de conhecimento e uma quase perda dos apoios do reconhecimento.⁴¹

³⁹ Id, «Da multiplicidade de vozes narrativas à incomunicabilidade: O esplendor de Portugal- uma narrativa plurivocal», p. 174-175

⁴⁰ F. Cammaert, *L'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, p. 298

⁴¹ Id, «A Encenação das Vozes quando Todos Falam sobre Que Farei quando tudo arde?», p. 201

La struttura polifonica dei suoi romanzi provoca una quasi totale perdita di appoggi di riconoscimento. L'ambiguità, in quanto figura epistemologica, nell'opera di Lobo Antunes, viene veicolata non tanto dalle distorsioni semantiche quanto dalle distorsioni nell'atto di enunciazione. La moltitudine di voci e le diverse versioni dei fatti, rendono indifferente il tentativo di percepire l'attendibilità o meno di una fonte, perché nessuna fonte è sicura, è qualificata come veritiera, quindi tutte le voci si annullano. La verità di una storia non si basa sull'attendibilità di una voce, ma sulla ricostruzione di molte fonti e voci diverse, a sottolineare la complessità che sottende qualsiasi narrazione. Una voce rimane costante all'interno del labirinto polifonico, è quella che esprime una critica acuta e dolorosa alla società portoghese. Il Portogallo che viene rappresentato nei romanzi di Lobo Antunes è sempre problematico, critico, patria di incomprensioni e di traumi irrisolti.

Tito Cardoso e Cunha in un testo intitolato: *Silencio e comunicação, ensaio sobre uma retorica do não-dito*, affermano che la ripetizione nel linguaggio, in particolare nel linguaggio della narrativa dove ha una funzione rilevante, può costituire una strategia per evitare il silenzio nel senso che lo riempie, di una ridondanza accresciuta.⁴² Un discorso è reso possibile solo dalla simultanea inserzione di successivi silenzi che permettono di distinguere ogni elemento significativo. La ridondanza, le ripetizioni la moltitudine di voci nella narrativa di Lobo Antunes riempiono il silenzio, non permettono il dialogo, provocando incomunicabilità.

Da questa analisi sono sorte alcune questioni. La narrativa polifonica di Lobo Antunes dà spazio a numerosi soggetti diversi contemporaneamente, permettendo al lettore di sentire molti punti di vista differenti, percepire la complessità strutturante della società e mantenere un ascolto attento di tutte le voci che la compongono. Il lettore assume quindi un ruolo fondamentale in

⁴² Tito Cardoso e Cunha: *Silencio e comunicação, ensaio sobre uma retorica do não-dito*, p. 58

questo processo, diventa parte attiva della narrazione, perché senza la sua presenza, la storia raccontata nel romanzo non può essere ricostruita e ricordata.

4. L'esperienza diretta del conflitto coloniale:

Os Cus de Judas

*Porque camandro é que não se fala nisto?
Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens
que passaram por África não existiram nunca
e lhe estou contando uma especie de romance de mau gosto
impossível de acreditar(...)
Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca:
jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar⁴³*

Il corpus di opere di António Lobo Antunes che abbiamo deciso di analizzare in questa tesi si struttura a partire da una distinzione elaborata da Margarida Calafate Ribeiro nella sua monografia *Uma história de regressos*, l'autrice delinea una dicotomia fra due categorie di testi:

textos reflexos da guerra, testemunhos de uma experiência e textos consequência, que elaboram a partir da experiência⁴⁴

Os Cus de Judas, il secondo romanzo di Lobo Antunes, pubblicato nel 1979, si inserisce nella prima categoria di testi. Si tratta di un romanzo fortemente autobiografico in cui l'autore rielabora l'esperienza della guerra in Angola.

Il romanzo è strutturato come un dialogo fra il narratore e una donna incontrata per caso in un bar di Lisbona, da questo dialogo scaturisce una narrazione dirompente che inonda il lettore, trasportandolo in un continuo gioco di *flashback* dall'Angola al Portogallo. Il romanzo si svolge nel tempo di una notte sola, in cui si intrecciano i diversi tempi della narrazione, dall'infanzia del narratore, passando per la guerra in Angola, fino al presente.

⁴³ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, D. Quixote, 2012, p. 710

⁴⁴ Roberto Vecchi, *Excepção Atlântica Pensar a literatura da Guerra colonial*, Edições Afrontamento, 2010, p. 43

Ogni capitolo è intitolato con una lettera dell'alfabeto, *Os Cus de Judas* é “um alfabeto do trauma”⁴⁵ scrive Roberto Vecchi in *Excepção Atlântica, pensar a literatura da guerra colonial*. Alla prima lettera dell'alfabeto corrisponde il racconto dell'infanzia del narratore e man mano che l'alfabeto procede, ci si addentra sempre di più nell'inferno della guerra coloniale in Angola.

L'incipit del romanzo ci fa intravedere già quale sarà il destino del narratore.

Do que eu gostava mais no jardim zoológico era do rinque de patinagem sob as arvores e do professor preto (...) rodeado de meninas de saias curtas e botas brancas que se falassem possuíam seguramente vozes de gaze como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões.⁴⁶

I ricordi dell'infanzia del narratore cominciano al giardino zoologico di Lisbona dove il narratore andava con suo padre tutte le domeniche. La casa paterna si trovava proprio di fronte allo zoo, dalla finestra dei fratelli si vedeva la gabbia dei cammelli e dalla camera di sua madre all'alba si sentiva il gemito dell'elefante.

Sembra che tutto contribuisca a portare il protagonista del romanzo verso l'Africa, compresa l'educazione familiare. La parte femminile della famiglia ripete incessantemente: “a tropa há-de torná-lo homem”⁴⁷, una profezia trasmessa durante l'infanzia e l'adolescenza e che finisce per avverarsi. Gli uomini della famiglia non sono da meno e contribuiscono a forzare il futuro del narratore: la loro solennità pomposa lo affascina, ascolta i loro discorsi e nella sua immaginazione lo spettro di Salazar li salva dal socialismo, mentre la polizia politica prosegue la sua crociata contro la democrazia.

Così quando si imbarca per l'Angola in una nave piena di

⁴⁵ R. Vecchi, *Excepção Atlântica Pensar a literatura da Guerra colonial*, p. 35

⁴⁶ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, p. 20

⁴⁷ Id, «Os cus de judas», p. 100

truppe, tutta la famiglia va a salutarlo al molo, ringraziando il governo che gli dava la possibilità, gratis, di diventare finalmente uomo, ma per il narratore non c'è niente di patriottico e di positivo in questa partenza, a lui ricorda un quadro che raffigura un condannato a morte per ghigliottina e una gran folla che va ad assistere alla sua morte.

Durante il suo addestramento militare prima di partire per l'Angola la famiglia lo va a trovare per spiare la sua metamorfosi da larva civile a guerriero perfetto. L'addestramento avviene in un'atmosfera da collegio e gli ricorda ancora una volta la sua infanzia, i giochi perversi dei bambini, i riti iniziatici e gli stratagemmi per scappare alla vigilanza dei superiori. Il tutto in un'atmosfera infantile e malinconica.

L'addestramento avviene in tre diverse città, Mafra, che viene ricordata per la tristezza del suo convento, labirinto di corridoi popolati da fantasmi; Tomar e Elvas, dove il narratore desiderò evaporarsi fra i muri della città come il violinista di Chagall.

Le signore del movimento nazionale femminile andavano a volte a distrarre le truppe, distribuendo medaglie della signora di Fatima e portachiavi con l'effigie di Salazar, accompagnate da preghiere nazionaliste e minacce dell'inferno biblico di Peniche. Il protagonista si immagina queste donne come creature mostruose e grottesche, metà uomo e metà volpe.

Sempre imaginei que os pelos dos seus púbis fossem de estola de raposa (...) sentadas à mesa do brigadeiro, comiam a sopa coma a ponta dos beiços tal como os doentes das hemorróidas se acomodam no vértice do sofá.⁴⁸

Lisbona si allontana in un turbinio di marce militari e il narratore si sente improvvisamente senza passato, come la casa dei suoi genitori d'estate, i tappeti arrotolati nei giornali, la casa vuota e “o gigantesco eco dos passos de ninguém nas salas

⁴⁸ Id, «Os Cus de Judas», p. 153

desertas”.⁴⁹ L'eco letteraria che risuona in queste parole è quella del *Frei Luís de Sousa* di Almeida Garrett, dramma teatrale portoghese ambientato nel XVI secolo durante il periodo di dominazione spagnola, periodo storico di grandi fragilità e contraddizioni. Nel *Frei Luís de Sousa* vengono ricostruiti alcuni eventi fondamentali della storia nazionale e toccati alcuni temi fondanti il pensiero culturale critico e autocritico degli intellettuali portoghesi. Nell'opera teatrale in questione c'è un personaggio, D. João de Portugal, che è stato creduto morto per molto tempo e torna a casa travestito da pellegrino. Alla prima domanda che gli viene posta sulla sua identità, D. João risponde: “ninguém”⁵⁰, citando un noto *Nessuno* dell'epica classica. Questa risposta è stata interpretata da Eduardo Lourenço, filosofo portoghese, come una chiara manifestazione dell'incarnazione del Portogallo nel personaggio di D. João.

Colui che risponde per bocca di D. João (del Portogallo...), definendosi nessuno, non è solamente un marito che risuscita fuori stagione, è la Patria stessa.⁵¹

D. João rappresenta una patria fantasmatica senza una precisa direzione e coscienza politica, ma che alimenta grandi nostalgie e superstizioni. Lobo Antunes citando Garrett iscrive *Os Cus de Judas* in una genealogia di opere portoghesi che attraverso le metafore rivelano il profilo storico della nazione. Il *ninguém* di Lobo Antunes che risuona nelle sale deserte è una patria fantasmatica, che ritorna a ossessionare i suoi abitanti. Eduardo Lourenço sul *Frei Luís de Sousa* scrive ancora che:

La coscienza della nostra fragilità storica proietta i suoi fantasmi simultaneamente sul passato e sul futuro. Già in un'altra occasione, a proposito del *Frei Luís de Sousa* abbiamo

⁴⁹ Ibidem, p. 166

⁵⁰ Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1982, p. 174

⁵¹ Eduardo Lourenço, Della letteratura come interpretazione del Portogallo, da *Il labirinto della Saudade*, a cura di Vecchi R. e Russo V., Edizioni Diabasis, 2006, p. 4

provato a dimostrarlo. Il dramma di Garrett è fondamentalemente la teatralizzazione del Portogallo come popolo che ormai possiede soltanto un essere immaginario (o addirittura fantasmatico) – realtà indecisa, incerta del suo profilo e del posto nella Storia, oggetto di impotenti saudades o di tragici presentimenti.⁵²

Il Portogallo di Lobo Antunes che si proietta nella guerra coloniale in Angola è una nazione che si rispecchia nei fallimenti e nelle fragilità del passato. Margarida Calafate Ribeiro in *As ruínas da casa Portuguesa em Os Cus de Judas* e in *Esplendor de Portugal de António Lobo Antunes* scrive, a proposito di questa citazione, che l'eco garrettiano lavorato dall'iperbole fino all'assurdo (“gigantesco eco dos passos de ninguém”) rende inaudibile il gigantesco vuoto che riempie gli spiriti, impotenti contro questo passato dentro al presente che continua gigantesicamente a sentirsi.

Ritornando a *Os Cus de Judas*, il viaggio verso l'Angola del suo protagonista viene descritto come un'implacabile metamorfosi dall'inverno freddo di Lisbona all'estate gelatinosa dell'equatore. Quando finalmente approda a Luanda, nel terzo capitolo del libro, la prima descrizione dell'Angola è quella del primo molo dove attraccano:

Luanda começou por ser um pobre cais sem majestade cujos armazéns ondulavam na humidade e no calor.⁵³

Fra i bar di periferie, la spazzatura e i cani randagi, il narratore trova i segni del colonialismo portoghese:

em toda a parte do mundo a que aportamos vamos assinalando a nossa presença aventureira através de padrões manuelinos e de latas de conserva vazia⁵⁴

⁵²Id, «Della letteratura come interpretazione del Portogallo», p. 4

⁵³ Id, «Os cus de judas», p. 183

⁵⁴ Ibidem p. 195

La colonizzazione portoghese non porta niente di positivo nel mondo, solo spazzatura e *padrões manuelinos*, sculture di pietra simbolo della conquista e della colonizzazione portoghese. Il narratore con tono amaro, suggerisce di levare questi simboli della colonizzazione e di mettere al loro posto un monumento allo sputo, a evidenziare ancora una volta l'inutilità e la bassezza della colonizzazione portoghese.

Le truppe portoghesi arrivano a Luanda e iniziano a percorrere le strade dei quartiere miserabili e colorati della città, quando l'attenzione del protagonista si sofferma ad osservare una fila di bare. Si chiede chi le occupi adesso e chi le occuperà in futuro, se lui o il suo compagno e conclude il capitolo dicendo che è la nostra morte che temiamo, quando vediamo la morte di qualcun altro, ed è per questo che diventiamo codardi.

Una volta installati in una caserma nella periferia di Luanda, inizia a descrivere quello che vede attorno, le somiglianze e le differenze con l'universo a cui era abituato. A volte questi due mondi si fondono e non gli permettono di capire dove si trova.

La fora um céu de estrelas desconhecidas surpreendia-me:
assaltava-me por vezes a impressão de que haviam sobreposto
um universo falso ao meu universo habitual⁵⁵

La nave che l'aveva portato lì, ancorata al porto, si preparava a tornare senza di lui nell'inverno di Lisbona dove tutto procedeva uguale e con lo stesso ritmo, mentre a Luanda lui e i suoi compagni aspettavano di essere spediti in zona di guerra. Il narratore allora ammette che sì in effetti era diventato uomo come avevano previsto i suoi parenti: una specie di avidità, triste e cinica, fatta di disperazione, di egoismo e di fretta di nascondersi da se stesso aveva sostituito per sempre il fragile piacere dell'allegria infantile. Riconosce un'appartenenza, ma ad

⁵⁵ Ibidem, p. 254

altri luoghi, talmente distanti nel tempo e nello spazio da essere irrecuperabili. Forse allo zoo di Lisbona si sentirebbe a casa, il *Jardim Zoológico* che intravedeva dalla casa paterna, che lo riconduce alla sua infanzia. Continuando a parlare con la sua interlocutrice al bar, descrive in questo modo la sua provenienza:

sou homem de um país estreito e velho, de uma cidade afogada de casas que se multiplicam e reflectem umas às outras nas frontarias de azulejo e nos ovais dos lagos⁵⁶

A questa poetica descrizione di Lisbona si abbina il racconto dell'educazione che ha ricevuto, è stato abituato all'estetica del soprammobile, all'universo dell'uncinetto, gli hanno proibito il canto nono di *Os Lusíadas* e gli hanno insegnato a salutare sempre con un fazzoletto alla mano.

Os Lusíadas di Luís Vaz de Camões, è il poema che consacra l'avventura marittima e imperiale portoghese e che allo stesso tempo inizia a svelare il lato oscuro della colonizzazione. Il canto nono di *Os Lusíadas*⁵⁷ è il canto in cui gli esploratori giungono all'isola dell'amore, è il canto utopico del testo, l'isola dell'amore viene descritta come un paradiso in terra. È emblematico quindi che da piccolo gli sia stato proibito proprio l'unico canto utopico, del poema.

⁵⁶ Id, «Os cus de judas», p. 309

⁵⁷ Isto bem revolvido, determina
De ter-lhe aparelhada, lá no meio
Das águas, algũa ínsula divina,
Ornada d' esmaltado e verde arreio;
Que muitas tem no reino que confina
Da primeira co terreno seio,
Afora as que possui soberanas
Pera dentro das portas Herculanas.
Ali quer que as aquáticas donzelas
Esperem os fortíssimos barões
Todas as que têm título de belas,
Glória dos olhos, dor dos corações
Com danças e coreias, porque nelas
Influirá secretas afeições,
Pera com mais vontade trabalharem
De contentar a quem se afeiçoarem.

Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, Livraria Civilização Editora, p. 279

Filigranaram-me a cabeça na infância, habituaram-me à pequenez do bibelô, proibiram-me o canto nono de *Os Lusíadas* e ensinaram-me desde sempre a acenar com o lenço em lugar de partir.⁵⁸

L'educazione che ha ricevuto lo ha abituato alle cose superflue e tradizionali, senza potersi perdere nella fantasia e nell'utopia, ma soprattutto ci confida che: “policiam-me o espírito”⁵⁹. Spiegando alla sua compagna di bevute cosa significa il Portogallo dell'epoca, aggiunge: “todo esse mundo em diminutivo”, “toda essa teia de hábitos tristes”⁶⁰. Definire il Portogallo un mondo in diminutivo è una metafora ironica interessante per parlare della cultura portoghese e del periodo Salazarista.

La descrizione di un universo piccolo, polveroso, casalingo e tradizionale, in cui le persone parlano per diminutivi contrasta con la facciata esterna del regime che voleva far credere alle altre nazioni europee, e a se stessa, di essere una grande nazione imperiale. Risulta interessante a questo proposito citare lo slogan coloniale dell'epoca: “Portugal não é um país pequeno”, utilizzata come propaganda dal regime dittatoriale per convertire le dimensioni del Portogallo, da piccolo paese periferico europeo a grande nazione imperiale.

Il narratore quindi sta giocando con questi opposti, poiché la sua è stata un'educazione piccola, basata su piccole cose, una geografia di fusi orari, non di grandi scoperte, una storia di soprammobili e uncinetto. Il Portogallo è un paese stretto e vecchio, non una grande nazione imperiale e la guerra in cui lui si ritrova a combattere perde ancora più di senso alla luce di queste considerazioni. Una guerra inutile come l'educazione che il narratore ha ricevuto, destinata ad un futuro senza grandi utopie.

⁵⁸Id, «Os Cus de Judas», p. 310

⁵⁹Ibidem, p. 310

⁶⁰Ibidem, p. 311

Durante il tragitto da Luanda verso la zona di guerra dove è diretto, il narratore vede ogni tanto degli scorci di Portogallo, abitazioni di portoghesi che si sono installati in Angola e che tentano disperatamente di ricreare la propria patria in quella terra africana.

De tempos a tempos, no entanto Portugal reaparecia sob a forma de pequenas povoações à beira da estrada, nas quais raros brancos translúcidos de paludismo tentavam desesperadamente recriar Moscavides perdidas.⁶¹

Le truppe passano per Nova Lisbõa e si dirigono verso Luso in treno, lungo la ferrovia costruita dal generale Machado, tante volte nominato dal nonno del narratore. Anche in questo caso percepiamo che la sua infanzia è intrisa di propaganda coloniale. Arrivati a Luso il narratore vede l'ultimo avamposto portoghese e lo descrive in questo modo:

Na messe de oficiais do Luso, espécie de bairro de madre de deus de ruas geométricas e casas econômicas no espírito português dos pequeninos corporativo que fez do estado novo uma constante aberração por defeito ou por excesso, vi pela última vez em muito tempo, cortinas, cálices, mulheres brancas e tapetes.⁶²

Da questo punto in poi la truppa si addentra nel territorio angolano: “descíamos de Luso para as terras do fim do mundo”⁶³. Procedono in fila sotto la pioggia passando per deserti, caserme abbandonate, piccoli villaggi. Con questo viaggio inizia il percorso di formazione del narratore, non per diventare uomo, come gli avevano detto i suoi famigliari, ma un lungo e doloroso viaggio di apprendimento dell'agonia.

La descrizione di Gago Coutinho dove si trova a esercitare la

⁶¹ Id, «Os Cus de Judas», p. 328

⁶² Ibidem, p. 356

⁶³ Ibidem, p. 370

professione di medico è terrificante, una discesa nell'inferi. Il sole è impietoso perché illumina con luce potente tutte le ferite, le malformazioni, il sangue, le rughe e le facce stanche dei malati e dei soldati. In questo inferno di malati, ciechi, amputati, c'è un infermiere che si muove distribuendo pastiglie e disinfettando ferite, mentre impreca contro la morte. Nel frattempo i malati di paludismo svengono di febbre sugli scalini di entrata, in corridoio e nella stanza delle iniezioni, aspettando le ampolle di chinino.

La situazione dei soldati al fronte è impietosa, non possono cacciare né pescare, mangiano pesce secco, vengono spiati dalla polizia politica e si sentono prigionieri nel loro stesso campo, per questo scappano nella foresta dove l'MPLA, nemico invisibile, si nascondeva. Il narratore definisce nuovamente questa guerra: una allucinante guerra di fantasmi⁶⁴ e si chiede contro chi sta combattendo e chi li sta uccidendo.

Quem me enfiou sem aviso neste cus de judas de pó vermelho e de areia, a jogar as damas com o capitão idoso (...) quem me decifra o absurdo disto.⁶⁵

L'assurdità e l'infondatezza della guerra, portano il narratore a interrogarsi sulla ragione per la quale si trova lontano da casa e dalla sua famiglia, in un angolo remoto della terra a combattere una guerra di cui non capisce il senso e la ragione, contro un nemico che non conosce. Il capitano della truppa, "o capitão das damas", si perde in giochi erotici con le ragazze più giovani, cantando sempre lo stesso ritornello ossessivamente: "o branco chegou com um chicote e bateu no soba e no povo"⁶⁶.

Il narratore si ricorda anche dei soprusi che subivano i prigionieri, le torture e le fucilazioni e quando si rammenta di questi episodi, l'eco del ritornello del capitano risuona nella sua

⁶⁴ Id, «Os Cus de Judas», p. 417

⁶⁵ Ibidem, p. 418

⁶⁶ Ibidem, p. 417

testa: “o branco veio com um chicote e bateu no soba e no povo”.⁶⁷

Quando il flusso di coscienza della memoria si esaurisce, il protagonista ritorna sempre al bar, ormai è notte fonda e i due hanno già bevuto parecchio, il corpo inizia a dondolare e la mente a vacillare, intravede Fernando Pessoa in un angolo del bar e si immagina che Scott Fitzgerald si sieda da un momento all'altro al loro tavolo. Poi ritorna in *Os Cus de Judas* a descrivere gli orrori del campo militare dove lavorava.

Nunca as palavras me pareceram tão superfluas como nesse tempo de cinza, desprovidas do sentido que me habituara a dar-lhes, privadas de peso, de timbre, de significado, de cor.⁶⁸

Le parole non sono sufficienti a descrivere l'eccezionalità delle esperienze vissute, Aleida Assmann nel suo saggio: *Ricordare, forme e mutamenti della memoria culturale*, occupandosi della narrazione di casi limite come l'Olocausto, afferma che le parole non possono registrare il trauma, in quanto essendo di dominio pubblico non riescono a contenere l'eccezionalità delle emozioni che intendono descrivere, ma il trauma necessita comunque delle parole per essere rielaborato, raccontato e in qualche modo superato.

Secondo Roberto Vecchi in *Excepção Atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial*, è un eccesso di realtà che caratterizza il trauma e che impedisce la sua citabilità letterale.

A re-apresentação do real poderia não ser desejável por parte do sujeito traumatizado que teria dificuldades em encontrar a voz e o modo pelos quais a cena se integraria, de maneira não patológica, através do trabalho do trauma, na sua vida actual.⁶⁹

R. Vecchi aggiunge che il reale nella psicanalisi lacaniana si

⁶⁷ Ibidem, p. 457

⁶⁸ Ibidem, p. 488

⁶⁹ Roberto Vecchi, *Excepção Atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial*, Edições Afrontamento, p. 40

costituisce come alternativo ed esterno al simbolico, e che il trauma crea un'antitesi fra reale e simbolico, una negazione. In *Os Cus de Judas* di Lobo Antunes, attraverso un registro ironico, si mostra che la resistenza dei fatti alla simbolizzazione porta all'eccesso opposto, l'impossibilità di descrivere il reale fino in fondo, la necessità di bloccare il flusso della narrazione e di reinventare la storia, attraverso immagini, ricordi del passato e allucinazioni.

Come avevamo già visto nel capitolo che affronta il tema dello *choc* come tratto emblematico dell'uomo moderno, l'esperienza traumatica vissuta nella modernità diventa discontinua, sfilacciata, impossibile da essere compresa nella sua totalità e quindi comunicabile.

O encapsulamento do trauma, na verdade, e a sua projecção enquanto choque como traço próprio da vida moderna, como Benjamin detecta na sua leitura de Baudelaire estrutura um aspecto da experiência que remete directamente para uma das questões mais debatidas a respeito da possibilidade de testemunho – literário - da experiência da guerra colonial. A experiência em si (...) torna-se incomunicável.⁷⁰

Il dibattito sulla attendibilità della testimonianza di guerra e sulla canonizzazione dei testi letterari che fungono da testimonianza è ancora aperto. La grande varietà di interpretazioni e di visioni su cosa fu effettivamente l'esperienza della guerra coloniale in Angola per il Portogallo e come questa sia diventata un punto centrale della letteratura portoghese sono aspetti fondanti la questione della memoria del conflitto.

Maria Alzira Seixo nel suo *Dicionário da obra de A. Lobo Antunes*, alla voce memoria scrive:

Actividade psicológica que determina a actuação discursiva e por vezes narrativa, dos narradores e personagens desta obra,

⁷⁰ Id., «Excepção Atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial», p. 41

todos presos a lembranças de um passado que vão recordando de modo obsessivo, revelador de incidentes traumáticos⁷¹

La memoria nei romanzi di Lobo Antunes ritorna in forma ossessiva nelle vite dei narratori, in particolare Maria Alzira Seixo sostiene che l'originalità nel trattamento della memoria nelle opere di Lobo Antunes consiste in un modo specifico di stabilire relazioni fra la memoria e i luoghi che le danno sostanza. In riferimento a *Os Cus de Judas* scrive che:

os lugares rememorados, isto é os territórios de Angola durante o periodo em que o narrador-autor participou na guerra colonial são vistos em contraponto com os lugares do Portugal e estabelecem sobretudo uma articulação questionante com o Hospital Miguel Bombarda onde exerce clínica psiquiátrica e que pelos horrores que ele entende que ali se praticam na terapia das doenças mentais, considera similar ao território da Africa, pois em ambos a loucura e a alienação levam a efeito a destruição do ser humano em nome de ideias clinicas incorrectas e de poderes autoritários falhos de discernimento.⁷²

L'osservazione di Maria Alzira Seixo trova riscontro nell'analisi di *Os Cus de Judas* che abbiamo fatto in questo capitolo; le memorie del conflitto in Angola sono sempre contrapposte ai ricordi del Portogallo e spesso riconducono il flusso del narratore all'ospedale psichiatrico Miguel Bombarda; i luoghi sono connessi ai ricordi e la loro contrapposizione provoca degli interessanti confronti. Il narratore saltando da un luogo all'altro e da una memoria all'altra si ritrova e si ridefinisce continuamente, e lo stesso avviene con i luoghi che acquisiscono qualità diverse nel corso della narrazione grazie al continuo confronto e al gioco della memoria. La memoria del narratore ritorna al suo paese, che descrive in questo modo:

⁷¹ Maria Alzira Seixo, *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, Imprensa Nacional, Casa da moeda, p. 382

⁷² Id, «*Dicionário da obra de António Lobo Antunes*», p. 383

Sentia-me melancolicamente herdeiro de um velho pais desajeitado e agonizante⁷³

A essa hora na minha cidade castrada pela policia e a censura as pessoas coagulavam-se de frio nas paragens dos autocarros, a soprarem diante da boca o vapor de agua dos balões das legendas de uma história de quadradinhos que o Governo proibia.⁷⁴

La descrizione del Portogallo Salazarista è ancora una volta estremamente negativa. Viene utilizzata una metafora organica, il suo paese è un corpo goffo e agonizzante. Le metafore organiche per descrivere il corpo della nazione sono molto comuni nella letteratura portoghese, e non solo, ed esiste una lunga genealogia di autori che le utilizzano. Il processo di decomposizione del corpo del Portogallo che sta avvenendo, metaforicamente, durante la dittatura di Salazar, lascerà molti resti, rovine e fantasmi dell'impero nell'immaginario postcoloniale.

Le categorie metaforiche di resto, traccia, rovina e fantasma in riferimento alla letteratura della guerra coloniale sono state indagate approfonditamente da Roberto Vecchi nel suo saggio intitolato: *Das relíquias às ruínas. Fantasmias imperiais nas criptas literárias da guerra colonial* incluso nel volume di Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, *Fantasmias e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. A proposito di *Os Cus de Judas*, Roberto Vecchi scrive:

No texto de Lobo Antunes não se propõe uma tautologia romanesca, mas antes andanças diversas por uma paisagem comum, composta por restos do passado – jardins zoológicos, ringues de patinagem, imagens familiares, obsessões, Angola e Lisboa, que começam a revelar o segredo, isto é a forçar, a violar a cripta, com os seus lutos incontornáveis enterrados às

⁷³ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, p. 497

⁷⁴ Id, «Os Cus de Judas», p. 497

escondidas.⁷⁵

Attraverso un percorso non lineare fra i resti del suo passato, il narratore inizia ad aprire la cripta, ad affrontare il lavoro del lutto e a ricostruire la storia della sua esperienza traumatica. L'esperienza traumatica funge da cassa di risonanza per tutte le storie vissute in Angola durante il periodo della guerra coloniale, la testimonianza letteraria costituisce un archivio di storie e di corpi. Citando il primo capitolo metodologico di questo lavoro, sono i corpi impressi di storia che producono la narrazione.

Um tumulto aberto que se abre, também esta pode ser a chave de compreensão de *Os Cus de Judas*, nele a abertura da cripta encena uma ruptura entre a experiência literal traumática em si não comunicável do autor-cristoforo e a representação literária do trauma criada pelo romance. (...) O autor como guardador do cemitério pode acompanhar os visitantes para o lugar onde os restos (as ruínas) são reconhecidas e onde podem portanto ser ocultados, tornando assim as criptas literárias um lugar coletivo da memória de representificação simbólica do passado.⁷⁶

L'autore come "guardador do cemitério"⁷⁷ è una citazione della poesia Alberto Caeiro, eteronimo di F. Pessoa, *O guardador de rebanhos*⁷⁸, il pastore, colui che si occupa delle greggi, ma in

⁷⁵ Roberto Vecchi, *Das relíquias às ruínas. Fantasmas imperiais nas criptas literárias da guerra colonial* incluso nel volume di Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Campo das Letras, 2003, p. 198

⁷⁶Id., «Das relíquias às ruínas. Fantasmas imperiais nas criptas literárias da guerra colonial», p. 200

⁷⁷ Ibidem., p. 200

⁷⁸

IX

Sou um guardador de rebanhos.

O rebanho é os meus pensamentos

E os meus pensamentos são todos sensações.

Penso com os olhos e com os ouvidos

E com as mãos e os pés

E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la

E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor

Me sinto triste de gozá-lo tanto,

E me deito ao comprido na erva,

questo caso si tratta di un custode del cimitero, colui che si occupa di mantenere intatta la memoria del trauma per poter fornire una rappresentazione simbolica del passato. L'autore attraverso la finzione della narrativa rende comunicabile l'esperienza incomunicabile del trauma, apre la cripta letteraria e la rende patrimonio pubblico per le generazioni future.

Tornando al testo, il narratore a questo punto compie uno di quei salti spazio temporali che lo portano dal campo di battaglia al luogo dove lavorava prima di diventare soldato. La situazione precaria in cui vivono i soldati ricorda al narratore l'atmosfera dell'ospedale psichiatrico di Lisbona, "ilhas de desesperada miséria"⁷⁹ dalla quale la città si difendeva con muri e grate, si immagina di ritornare a casa e capisce che non sa gli sarebbe servita sicuramente una "reaprendizagem da vida"⁸⁰.

Il flusso di coscienza del narratore continua e lui descrive la situazione del campo dove vivono i soldati, paragonando il campo militare a un campo di concentramento.

As cabanas das casernas onde a profundidade do sono se media pela intensidade do cheiro dos corpos, amontoados ao acaso como nas fossas de Auschwitz⁸¹ (p. 592)

Il paragone con il campo di sterminio definisce perfettamente l'eccezionalità del trauma di cui sta parlando il narratore.

Il narratore conclude il capitolo dicendo che forse la guerra ha fatto di lui quello che è oggi, e cioè un uomo solitario e malinconico. L'infermiere che lo aiutava aveva un accento del nord e ripeteva incessantemente come un mantra:

caralho, caralho caralho, viemos de todos os pontos do nosso

E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.

Fernando Pessoa, *Guardador de Rebanhos* (Poemas Completos de Alberto Caeiro), Lisboa, Ática, 1946

⁷⁹ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, p. 534

⁸⁰ Id, «Os Cus de Judas», p. 543

⁸¹ Ibidem, p. 592

pais para morrer em Ninda, do nosso triste pais de pedra e de mar para morrer em Ninda⁸².

Come avevamo già visto nel capitolo incentrato sullo stile di Lobo Antunes, nei suoi romanzi, uno dei tratti distintivi dei suoi romanzi è l'incomunicabilità fra i personaggi: ognuno ripete incessantemente le proprie ossessioni, senza riuscire a dialogare con gli altri. Il dialogo su cui si fonda la struttura del romanzo, fra il narratore e la donna conosciuta nel bar di Lisbona, è un monologo in realtà, perché la voce della donna è completamente assente. Mentre ognuno vaga per il campo militare ripetendo le proprie ossessioni, il narratore si ricorda che in una delle stanze dell'ospedale da campo c'era un morto e si immagina il suo corpo crescere fino a rompere le pareti e arrivare fino alla foresta in cerca del luogo della sua morte. Come il corpo di Alice nel romanzo per l'infanzia di Lewis Carrol, il cadavere della guerra coloniale cresce a dismisura e si espande nella foresta, a significare forse che anche la loro presenza lì si stava trasfigurando e stava acquisendo dimensioni mostruose.

Quando un soldato con cui aveva una relazione di amicizia viene ammazzato da una mina a cinquanta metri da lui, il narratore racconta che si lancia sul cadavere per fargli il massaggio cardiaco, ma non esiste più un petto sul quale fare il massaggio. Attorno a questa immagine di violenza si crea il silenzio, il capitano torna con più *whiskey* nel bicchiere, l'infermiere ripete la sua ossessione, e tutti si ritrovano a ripetere a bocca stretta lo stesso ritornello. La descrizione degli occhi dei soldati è particolarmente interessante.

Olhos acusando os proprios rostos defuntos, desertos e sem nuvens como os dos quadros de Magritte⁸³

Il parallelismo fra lo scenario di guerra e i quadri di Magritte,

⁸² Ibidem, p. 645

⁸³ Id, «Os Cus de Judas», p. 658

uno dei maggiori esponenti del surrealismo, esemplifica perfettamente la sensazione di assurdità e di mancanza di senso vissuta dal protagonista.

Il narratore procede con il suo racconto, continuando a descrivere la situazione del campo militare e delle relazioni fra i soldati, e afferma che il desiderio comune di non morire rappresentava l'unica fraternità possibile.

Poi inizia un resoconto breve dell'epoca della dittatura che termina con una riflessione sul maggio del 1974.

falamos do primeiro de maio de 74 que os politicos inquinavam
jà da massa folhada sem recheio dos seus discursos veementes,
mas onde cresceia nas ruas uma irrestistível fermentação de
esperança⁸⁴

Mentre i ministri di Caetano se ne andavano a Madeira e la polizia politica a Caxias, una festa di fiamme rosse si aggirava per Lisbona. Il narratore chiede perdono alla donna del bar per tutti i morti in Angola e nel suo flusso di coscienza inserisce la citazione di un famoso verso dell'*Ode Marítima* di Álvaro de Campos: “todo cais é uma saudade de pedra!”⁸⁵ La poesia dell'eteronimo modernista di Fernando Pessoa, è un'ode malinconica e allo stesso tempo energica, un'ode a tutte le partenze e a tutti gli arrivi, ma anche una riflessione amara sui crimini che sono stati commessi da quando è iniziata la colonizzazione. Inevitabile per Lobo Antunes citare Álvaro de Campos: i versi simili a una cascata d'acqua dell'*Ode Marítima* si inseriscono perfettamente nel flusso di coscienza delirante del narratore, a ricordare la genealogia portoghese della letteratura che parla di partenze e di arrivi, di conquiste e di colonizzazioni. Come spesso accade nella poesia di F. Pessoa, l'*Ode Marítima* contiene dentro di sé una grande varietà di punti di vista. È la visione prismatica dell'autore che si rispecchia nella storia

⁸⁴ Ibidem, p. 686

⁸⁵ Id, «Os Cus de Judas», p. 691

marittima del Portogallo e non solo, di tutte le nazioni che si sono imbarcate in navi-nazione, navi-colonizzatrici che sono partite da un unico grande molo. Anche Lobo Antunes come Álvaro de Campos vuole immedesimarsi in tutti i navigatori, tutti i soldati in partenza, ma questa volta lo fa per gridare:

Cabrões de merda aos cabrões de merda que para aqui nos andaram, professores patetas penteados e preciosos, cabrões de merda, cabrões de merda⁸⁶

La rabbia del protagonista nei confronti di chi li ha mandati a morire in Africa, è una rabbia nei confronti di una classe sociale che ha pianificato la guerra, ma poi è rimasta a guardarla dal salotto di casa, senza rendersi conto della sua insensatezza. L'accusa del narratore si rivolge poi verso l'intera società portoghese e al silenzio che si era creato dopo la rivoluzione del 25 Aprile 1974, un vuoto nella memoria storica collettiva del paese.

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África nao existiram nunca e lhe estou contando uma especie de romance de mau gosto impossível de acreditar(...) Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar⁸⁷

La mancanza di una elaborazione storica e politica del conflitto impedisce la narrazione del reale, il ruolo stesso di testimone del narratore diventa confuso e ambiguo. Margarida Calafate Ribeiro nel suo saggio: *As ruínas da casa portuguesa em Os Cus de Judas e em O Esplendor de Portugal de António Lobo Antunes*, a proposito di questo frammento di *Os Cus de Judas*, scrive:

⁸⁶ Ibidem, p. 695

⁸⁷ Id, «Os Cus de Judas», p. 710

A ocultação da guerra feita pelo antigo regime, projectando um retrato de nada estar a acontecer (...) como se fosse possível fazê-la desacontecer como se tudo tivesse sido um engano, ou (...) uma história de mal entendidos. Porém ela tinha de facto acontecido lá longe em África, mas a guerra não estava só em África, como o antigo regime pretendia, mas ela vinha a bordo dos navios que regressavam ao cais. Por isso o 25 de Abril não foi a libertação pacífica que todos rapidamente quiseram ver(...) Desde o seu primeiro movimento o 25 de Abril estava manchado pelo sangue derramado em África.⁸⁸

La narrazione costruita dall'antico regime per legittimare la guerra coloniale in Africa si fonda sulla negazione, e sull'occultazione del conflitto. Siccome avveniva in un luogo lontano e sconosciuto allora non esisteva.

“Guerra colonial? Os territórios ultramarinos estão em paz”, dizia Marcelo Caetano em 1972⁸⁹

Il termine: “territórios ultramarinos⁹⁰”, utilizado per riferirsi all'Angola e alle altre colonie africane, amplifica la distanza fra il Portogallo e la guerra coloniale che stava avvenendo in quel paese e sottolinea il fatto che erano possedimenti portoghesi.

A relação comprometida e tensa que esta literatura apresenta entre uma falha da memória colectiva e um excesso de memória pessoal, ou, por outras palavras, entre a história e o testemunho elaborado mais ou menos romanescamente. Da leitura desta literatura fica a imagem de um Portugal em acelerado processo de fragmentação e esvaziamento o que explica a tematização obsessiva por parte dos narradores, da sua identidade, num exercício de reencontrar o seu rosto e o

⁸⁸ Margarida Calafate Ribeiro, As ruínas da casa portuguesa em *Os Cus de Judas* e em *O esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes incluso in *Portugal não é um país pequeno, contar o Império na pós-colonialidade*, Edição Cotovia, 2006, p. 44

⁸⁹ Id., «As ruínas da casa portuguesa em *Os Cus de Judas* e em *O esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes», p. 44

⁹⁰ *Ibidem.*, p. 44

sujeito português⁹¹

Os Cus de Judas di Lobo Antunes è uno dei primi romanzi scritti sull'esperienza diretta della guerra coloniale, Margarida Ribeiro lo definisce: “sem dúvida o primeiro livro de grande impacto editorial sobre a vivência da Guerra colonial”⁹². Il romanzo di Lobo Antunes riempie un vuoto narrativo riportando a galla l'immagine di un paese che, come il suo protagonista, ossessivamente si interroga sulla sua identità, sul suo passato e sul suo futuro, cercando di ricostruire una narrazione che rispecchi i vari aspetti del conflitto, senza occultarne la drammaticità.

La prima figlia del protagonista nasce proprio mentre si trova in Angola, aumentando la sua distanza da tutto ciò che ha un senso per lui.

Pensava na filha que tanto desejava como testemunho vivo de mim próprio na esperança de que por intermedio dela, me redimisse um pouco dos meus erros⁹³

Grazie alla nascita della figlia il narratore ha il permesso di tornare a Lisbona per un tempo limitato, ripassa quindi per Luanda che descrive come un luogo che non gli appartiene e che mai gli apparterrà.

Cidade colonial, pretensiosa e suja de que nunca gostei (...) não te pertenço nem me pertences, tudo em ti me repele, recuso que seja este o meu país, eu que sou homem de tantos sangues misturados⁹⁴

Una volta tornato a Lisbona, anche la sua città non gli appartiene, non la riconosce più, non sa perché vi è tornato e non

⁹¹ Id., «As ruínas da casa portuguesa em *Os Cus de Judas* e em *O esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes», p. 45

⁹² Ibidem., p. 43

⁹³ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, p., 789

⁹⁴ Id., «Os Cus de Judas», p. 875

ci trova più niente di grandioso o di affascinante. L'unica Lisbona che ha un senso è quella del ricordo.

Eu procurava desesperadamente reconhecer a minha cidade.⁹⁵

Lisboa é uma quermesse de provincia, um circo ambulante montado junto ao rio, uma invenção de azulejos que se repetem, moramos numa terra que não existe, Lisboa começa a tomar forma na distancia.⁹⁶

Dopo il breve periodo vicino alla sua famiglia è costretto a tornare in Angola, dove le violenze e le atrocità della guerra si perpetuano. Il flusso dei pensieri diventa sempre più veloce e ripetitivo, fino ad arrivare all'ultimo capitolo, in cui si può riprendere fiato e il narratore si ricollega al discorso sull'irrealtà della guerra.

Amanheceu, tudo é real agora⁹⁷

Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar, nem Pide, nem revolução, jamais houve, nada, os calendários deste país imobilizaram-se há tanto tempo que nos esquecemos deles (...) Luanda é uma cidade inventada de que me despeço (...) o avião que nos traz a Lisboa transporta consigo uma carga de fantasmas que lentamente se materializam⁹⁸

⁹⁵ Ibidem., p. 941

⁹⁶ Ibidem., p. 1046

⁹⁷ Ibidem., p. 2282

⁹⁸ Ibidem., p. 2314

5. Il ritorno a casa: *O Esplendor de Portugal*

*Não adormeci nada estava a pensar em África*⁹⁹

Il secondo testo di Lobo Antunes che abbiamo deciso di approfondire, si intitola: *O Esplendor de Portugal* ed è stato pubblicato nel 1997. Tredicesimo romanzo dell'autore, è strutturato sulla storia familiare di quattro personaggi, alternata ai ricordi degli ultimi anni del dominio coloniale portoghese in Angola e ai primi anni dell'indipendenza e della guerra civile. Il miraggio dello splendore del Portogallo, evocato dal titolo, viene subito smentito dalla disgregazione della famiglia e della nazione.

Il titolo del libro evoca l'inno nazionale portoghese scritto da Lopes Mendonça durante l'epoca dell'Ultimatum inglese al Portogallo¹⁰⁰, un periodo traumatico per la storia imperiale portoghese.

Margarida Calafate Ribeiro in: *As ruínas da casa portuguesa em Os Cus de Judas e em O Esplendor de Portugal de António Lobo Antunes*, a proposito dell'inno nazionale portoghese scrive: “No hino, que ainda hoje cantamos, o esplendor de Portugal era algo que já tinha sido e que a memória insistia em actualizar de uma forma que era já, e apenas, saudade imperial”.¹⁰¹

⁹⁹ António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*, D. Quixote, 2007, p. 1130

¹⁰⁰ I possedimenti portoghesi dell'Africa orientale furono amministrati dal governo dell'India Portoghese fino al 19 aprile 1752, quando un decreto reale istituì un'amministrazione separata per la colonia del Mozambico. Quest'ultima aveva conosciuto fin dal secolo precedente l'avvio di un processo di sfruttamento delle sue risorse minerarie, mentre nel corso del XVIII secolo i Portoghesi vi avevano sviluppato il commercio degli schiavi, tentando inoltre di impiantare un'economia di piantagione lungo le coste. In seguito, all'epoca della gara per l'accaparramento dei territori in Africa da parte delle potenze europee, Lisbona dedicò più attenzione al Mozambico, progettando anche l'unione con l'Angola, ma si scontrò con l'espansione inglese. Con l'ultimatum del 1890 e con i successivi trattati del 1891 e del 1894, la Gran Bretagna bloccò il Portogallo nell'attuale Mozambico.

¹⁰¹ Id., «As ruínas da casa portuguesa em *Os Cus de Judas* e em *O esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes», p. 54

All'inizio del romanzo vengono citati alcuni versi dell'inno portoghese:

*Heróis do mar, nobre povo,
Nação valente, imortal,
Levantai hoje de novo
O esplendor de Portugal
Entre as brumas da memória
Ó Pátria, sente-se a voz
Dos teus egrégios avós
Que há-de guiar-te à vitória.
As armas, às armas,
Sobre a terra, sobre o mar!
Às armas, às armas,
Pela Pátria lutar!
Contra os canhões marchar, marchar.¹⁰²*

La retorica imperiale dell'inno portoghese e il titolo del romanzo contrastano con il contenuto del romanzo, in cui di splendido c'è ben poco, a sottolineare il dialogo ironico che il testo costruisce, fin da subito, con la narrazione coloniale.

Il romanzo racconta la vita di una famiglia di coloni portoghesi che si sono stabiliti in Angola, dove coltivano e commerciano il cotone. Dopo la guerra coloniale, di cui abbiamo parlato nel capitolo incentrato su *Os Cus de Judas*, i figli vengono mandati dalla madre a vivere a Lisbona. Il padre, alcolista, muore di cirrosi epatica dopo otto anni di malattia e la madre decide di rimanere in Angola, tentando di tenere in piedi le rovine della casa coloniale in piena guerra civile. I figli trasferitisi in Portogallo diventeranno quindi dei retornados, così vengono chiamati in portoghese i coloni che tornarono in patria dopo la de-colonizzazione.

La struttura di base del romanzo è formata dai monologhi di quattro personaggi che narrano i loro ricordi, fra l'Angola

¹⁰² António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*, p. 19

coloniale della memoria e quella post-coloniale della guerra civile. Il romanzo è diviso in tre parti, che a loro volta si suddividono in dieci capitoli. Tutti i capitoli hanno una indicazione temporale. Il 24 dicembre del 1955 è la data di inizio di quindici dei trenta capitoli che compongono il romanzo e viene alternata con altre date, che vanno dal 24 giugno 1978 al 24 dicembre 1995.

Il 24 dicembre del 1995, la vigilia di Natale, uno dei protagonisti, Carlos, aspetta nel suo appartamento di Ajuda con la moglie Lena, i suoi fratelli, Rui e Clarisse. Fin da subito però si capisce che i fratelli non verranno mai alla cena della vigilia.

-Já não vês os teus irmaos há quinze anos de forma que de repente me dei conta do tempo que passara desde que chegámos de África, das cartas da minha mãe da fazenda primeiro e de Marimba depois¹⁰³

I vari racconti dei narratori/testimoni sono uniti fra loro dal ricordo dell'Africa, dalla memoria di una presenza portoghese in rovina, visibile nelle persone e negli edifici.

a baía de Luanda, esquecida de coqueiros, reduzia-se a um vestíbulo diminuto¹⁰⁴

Il paesaggio della fazenda e dei campi è un paesaggio desolante in cui tutto è triste e in decomposizione, non solo i campi ma anche le persone hanno perso il loro vigore e la loro forza morale.

girassois murchos, arroz murcho, algodão murcho, o tractor sem rodas numa vala (...) soldados descalços a procura de moedas e comida, de qualquer coisa pudessem roubar¹⁰⁵

¹⁰³ António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*, D. Quixote, 2007, p. 33

¹⁰⁴ Id, «O Esplendor de Portugal», p. 41

¹⁰⁵ Ibidem, p. 95

I ricordi di Carlos, il primo narratore, sono tutti legati al periodo coloniale in Angola, in cui la famiglia era ancora unita, ma vengono interrotti da una voce che ripete: “puseste-os na rua e agora queres os teus irmãos de volta se fosse a ti não esperava visitas esta noite Carlos”¹⁰⁶. Questa frase ci ricorda che nel presente la famiglia non è più riunita. Un senso di colpa ossessivo tormenta il narratore, per aver cacciato di casa i fratelli e con questi l'ultima parte rimanente della sua famiglia. I ricordi del suo passato coloniale ritornano a galla e vengono esplicitate le violenze che i portoghesi compivano nei confronti degli africani:

introduzia um cubo de gelo no anus do soba para servir de exemplo¹⁰⁷

Anche Carlos, nonostante sia sposato, si ritrova solo a Lisbona, ad aspettare invano l'arrivo dei fratelli. Nessuno dei tre fratelli è riuscito a costruirsi il proprio spazio all'interno del contesto portoghese.

a Lena que previa um Natal sozinha comigo (contar ate cem outra vez, contar de cem a zero, contar ate trezentos) identico aos últimos quinze Natais desde que como ela teima os expulsei da Ajuda¹⁰⁸

a Lena sozinha na sala, eu sozinho no umbral, a garrafa de espumante no balde de gelo, os pratinhos de nozes e pinhões, o bolo-rei (...) eu a contar ate cem, ate quinhentos, ate mil, certo que viram, (...) a contar mil vezes de um a cem ate de madrugada diante da travessa de bacalhau intacto¹⁰⁹

Il secondo capitolo si intitola 24 luglio del 1978 ed è il

¹⁰⁶ Ibidem, p. 103

¹⁰⁷ Ibidem, p. 193

¹⁰⁸ Id, «O Esplendor de Portugal», p. 242

¹⁰⁹ Ibidem, p. 258

monologo della madre, Isilda, i suoi ricordi risalgono al periodo della sua infanzia in Portogallo e dell'infanzia dei suoi figli in Angola. Isilda vive in Angola aspettando notizie dei figli. Non ha voluto tornare a Lisbona e diventare “os pretos dos brancos de Lisboa”, ma vive lontana dalla famiglia con le vecchie domestiche di casa. Margarida Ribeiro in *As ruínas da casa Portuguesa*, che abbiamo già citato precedentemente, riguardo ai monologhi di Isilda, scrive:

Nos pensamentos de Isilda que testemunhamos nos seus monologos, o passado irrompe como espaço de remorso “há qualquer coisa de terrível em mim que vocês desconhecem mas que os bichos e os pretos se dão conta, as criadas se dão conta fitando-me a medo logo que entro na cozinha”¹¹⁰

I monologhi di Isilda iniziano sempre con questa confessione intima che la narratrice fa ai lettori. Come spesso accade nei romanzi di Lobo Antunes, ogni personaggio presenta una ossessione, un ritornello che ripete incessantemente e che serve a scandire il ritmo della narrazione, ogni monologo viene costruito dall'autore ritmicamente e musicalmente, per questo il termine ritornello risulta appropriato. Anche Isilda ripete continuamente una frase, e all'inizio non è chiaro che cosa sia questa cosa terribile che nasconde, questo segreto: lei lo definisce come un urlo che cresce in lei. Man mano che procede la narrazione i monologhi di Isilda diventano sempre più precisi e il lettore scopre di cosa si tratta.

há qualquer coisa de terrível em mim que voces desconhecem mas que os bichos e os pretos se dão conta, as criadas se dão conta (...) qualquer coisa de terrível que se prolonga no Rui¹¹¹

Um problema hereditario no cerebro minha senhora correntes electricas

¹¹⁰ Id., «As ruínas da casa portuguesa em *Os Cus de Judas* e em *O esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes», p. 57

¹¹¹ António Lobo Antunes, «O Esplendor de Portugal», p. 304

desordenadas epilepsia o comportamento dele pode mudar¹¹²

Il seguente monologo di Carlos, racconta la disgregazione della famiglia coloniale, in cui tutti fingono.

A fingirem não dar fê que o meu pai estava bêbedo, o Rui a morder-se e a espumar, a Clarisse na esperança de eu lhe mentir¹¹³

Quando si trasferiscono a Lisbona, Rui e Clarisse vivono con Carlos e sua moglie, dormendo in soggiorno. In seguito Carlos decide di internare Rui in un istituto e caccia Clarisse di casa. Per questo il suo senso di colpa non lo abbandona e dopo quindici anni di assenza li vorrebbe ancora con sé a Natale, ma i fratelli non arrivano e Carlos si ritrova da solo a cena con la moglie, anche lei distante. La nostalgia dell'infanzia e del periodo coloniale, coincidono. L'Africa per i retornados rimane uno spazio di saudade e di immaginazione, in cui potersi rifugiare con la memoria.

A Lena, a Clarisse, o Rui e eu quinze anos depois como se estivéssemos em África, escutássemos o sopro do algodão no escuro, sentíssemos o cheiro da terra, como se a Josélia e a Maria da Boa Morte estivessem ao lado a trabalhar para nós¹¹⁴

Margarida Ribeiro in *As ruínas da casa portuguesa em Os Cus de Judas* e em *O Esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes, analizzando i due testi in questione, si sofferma sulla figura della casa coloniale, che rappresenta, secondo l'autrice, la metafora del sistema coloniale.

Partindo da metáfora da casa colonial, a narrativa de Lobo Antunes denuncia a violência e a desumanidade que a sua produtividade gerava, anunciando assim o seu previsível fim por

¹¹² Id, «O Esplendor de Portugal», p. 462

¹¹³ Ibidem, p., 574

¹¹⁴ Ibidem, 785

esvaziamento e degradação dos seus habitantes¹¹⁵

La grande casa portoghese, la fazenda, con le sue gerarchie di potere rappresenta, in piccolo, la struttura dello stato coloniale.

A casa de *Esplendor de Portugal* é a grande casa portuguesa do império representada na metáfora da casa colonial habitada por colonos da Baixa do Cassanje, dedicados à exploração de algodão. Em nome dela e da sua defesa, se faz a guerra trazida à narrativa em *Os cus de Judas*. Esta casa, mantida na sua versão final por uma mulher, Isilda, não sobreviverá à independência apesar de Isilda não a ter abandonado, não porque soubesse que poderia sobreviver, mas pura e simplesmente porque não tinha casa para onde ir, como bem mostra a suposta geração de colonos, personificada pelos seus filhos, enviados para Lisboa, após a descolonização. Da casa colonial sobrevive apenas o seu obsessivo registo na memória dos personagens que a habitaram e que permanecerão assombradas pelo seu fantasma, vagueando, ora na nação adiada angolana entregue à guerra e ao terror, ora na Lisboa pós-colonial que não os acolhe e onde são incapazes de construir algum futuro.¹¹⁶

In uno dei monologhi di Carlos, viene esplicitata l'importanza della grande casa, metafora della presenza portoghese in Africa: finchè sopravviverà la fazenda vivranno anche i personaggi del romanzo. La permanenza di Isilda in Angola acquisisce quindi un valore simbolico, andando contro a ogni buon senso e istinto di sopravvivenza, la madre rimarrà in Angola a tenere in vita la casa coloniale.

Durante muitos anos se me acontecia acordar antes de outros pensava que o bater do rélogio de parede na sala era o coração da casa e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvi-la viver na certeza de que enquanto o pêndulo dançasse

¹¹⁵ Id., «As ruínas da casa portuguesa em *Os Cus de Judas* e em *O esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes», p. 45

¹¹⁶ Ibidem, p. 47

de um lado para o outro sístole diástole, sístole diástole, sístole diástole nenhum de nós morreria.¹¹⁷

La grande casa portoghese dell'impero, comprendeva anche la *senzala*, la zona dell'abitazione riservata agli schiavi. Nel libro dell'antropologo brasiliano Gilberto Freyre, *Casa-grande & Senzala* pubblicato nel 1933, la grande casa coloniale e la sua architettura rappresentano l'organizzazione sociale e politica del Brasile, i rapporti di proprietà del patriarca-proprietario della terra nei confronti di tutto quello che si trovava nel suo territorio: la terra, gli schiavi, i figli, la sposa, i parenti. Altro tema fondamentale del libro di Freyre è il concetto di *miscigenação*, tipico del sistema coloniale portoghese. Per la prima volta viene data una grande importanza agli schiavi neri nella costruzione della ibrida, razza brasiliana. La *miscigenação* venne poi utilizzata dalla propaganda imperiale portoghese per raccontare il colonialismo portoghese come un colonialismo più blando, più buono, rispetto ad altri colonialismi.

Boaventura de Sousa Santos, sociologo portoghese contemporaneo, osserva:

La *miscigenação* non è la conseguenza della assenza di razzismo come pretende la ragione luso-colonialista o luso-tropicalista ma è certamente la causa di un razzismo di tipo diverso¹¹⁸.

Roberto Vecchi, nel suo saggio: *Periphery as a Work Eccentric Modernities and Lusophone-Tropical Rearrangements*, affrontando il caso specifico dell'impero portoghese e dei suoi rapporti con le colonie, utilizzando diversi dispositivi teorici, interseca il concetto di post-coloniale, di impero come immaginazione del centro e di studi subalterni, arrivando a delle riflessioni che de-strutturano l'idea di

¹¹⁷ António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*, p. 1042

¹¹⁸Boaventura Sousa Santos, *Entre Prospero e Caliban. Colonialismo, pos-colonialismo e inter-identidade*, e R. A. Sousa (a cura di), *Entre ser e estar. Raizes, percursos e discursos da identidade*. Afrontamento, 2001, pp 23-85, a p. 41

specificità del colonialismo portoghese. Il colonialismo subalterno praticato da paesi come il Portogallo non è più debole, ma al contrario è più intenso e complesso, perché il colonialismo prodotto da paesi semi-periferici riproduce sia il colonialismo della metropoli sulla colonia che quello indiretto di cui la metropoli è vittima.

Similarly, a dose of unrealism can be noted in the insurgence of this Luso-Tropicalist, nostalgic view regarding the Imperial experience of Portugal outside Europe. According to this revisionist theory of the colonial experience, from the point of view of colonial violence, Portugal practised a much more friendly ("cordially") type of colonialism within the borders of its empire. This conviction contributed to the formation of a rather widespread stereotype regarding the existence of a colonial model specific to the Portuguese empire, in which the conditions were created for a progressive alliance between the colonizer and the colonized (Brazil is the alleged example of this).

This model is very different in nature compared with the one that went on in other colonial contexts, for example within the context of British "regulatory" colonialism. Even this re-interpretation suffers, as it happens when the Imperial narration is at stake, from a substantial manipulation of the relationship between *factum* and *fictum*, between history and myth. This is absolutely indecipherable in the Portuguese case, because it overlooks a substantial detail which the most attentive postcolonial studies have readily pointed out: the "subordinate" colonialism practised by countries such as Portugal is not at all weaker, as it may be claimed; on the contrary, it is more intense and complex because the colonialism practised by a semiperipheral country reproduces both the direct colonialism of the metropolis on the colony, as well as parts of the indirect colonialism which the metropolis is subjected to by other centres.¹¹⁹

¹¹⁹Roberto Vecchi, *Periphery as a Work Eccentric Modernities and Lusophone-Tropical Rearrangements*, p. 33

Gli schiavi, nella casa coloniale, secondo Margarida Ribeiro, rappresentano il cuore del sistema coloniale, e sono loro a provocare la fine del colonialismo e la resurrezione della nazione africana.

era na não vida desses homens e mulheres sistematicamente explorados, humilhados e vendidos como mercadoria (...), que residia o verdadeiro coração da sua casa colonial, metonímia de um sistema que a aparente não vida destes homens ia combatendo até provocar a morte da casa colonial e com ela do tempo colonial e da ressurreição da nação africana¹²⁰

Isilda in uno dei suoi monologhi spiega la relazione della sua famiglia con il sistema coloniale e schiavista angolano.

Vozes que contavam uma história sem sentido de gente e bichos e assassínios e guerra como se segredassem sem parar a nossa culpa, nos acusassem, repetindo mentiras, que a minha família e a família antes da minha tinham chegado como salteadores e destruído África, o meu pai aconselhava

-Não ouças

visto que moro no que me pertence, na quinta fizemos e me pertence como a Maria da Boa Morte e a Josélia as eduquei e me pertencem.¹²¹

Le voci che Isilda sente, ma che non vuole ascoltare, o meglio, che le viene consigliato di non ascoltare, le raccontano la verità sul sistema di sfruttamento della colonia: la famiglia è complice omertosa dei soprusi che sono stati compiuti in Africa. Il possesso della fazenda e della servitù giustificano, agli occhi del narratore, i meccanismi di potere e sopraffazione che il colonialismo prevedeva. Sempre nel monologo di Isilda vengono esplicitate le ragioni che avevano portato i portoghesi a trasferirsi in Angola.

¹²⁰ Id., «As ruínas da casa portuguesa em *Os Cus de Judas* e em *O esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes», p. 59

¹²¹ Ibidem., 800

O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em África não era dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de facto ainda que o tivéssemos não tínhamos por não sermos mais do que tolerados, aceites com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria (...)

conforme o meu pai costumava explicar

olhavam para nós como criaturas primitivas e violentas que aceitavam o degredo de Angola (...), habitando no meio dos pretos e quase com eles, reproduzindo-nos como eles na palha, nos desperdícios, nos dejectos para formarmos uma raça detestável e híbrida que aprisionavam por medo em África mediante teias de decretos, ordens, câmbios absurdos e promessas falsas.¹²²

Il concetto già espresso da Isilda in un mologo precedente, tornare a Lisbona avrebbe reso gli ex coloni, “os pretos dos outros”, esplicita il meccanismo di gerarchie di potere insito nel colonialismo. La razza ibrida di cui parla Isilda non riguarda solo il mondo esterno alla casa coloniale, ma anche i suoi abitanti. Carlos, anche se è stato cresciuto nella fazenda è figlio della relazione adultera di Amadeu, marito di Isilda, con una domestica nera, Maria da Boa Morte. Il marchio di alterità di Carlos, la pelle scura, si iscrive in modo indelebile nella sua identità, provocando una solitudine che non trova rimedio. Non riesce ad avere rapporti né con la sua famiglia né con Lena, la moglie. L'unica persona a cui si sentiva legato fin dall'infanzia è Maria da Boa Morte, la domestica. In una lite fra fratelli, Clarisse esplicita il disprezzo e il sentimento di superiorità che sente nei confronti del fratello meticcio.

¹²² Ibidem., 809

-Sentes-te vingado dos brancos por bateres numa branca julgas que ficas igual aos brancos por me bateres?¹²³

Anche Lena, nonostante sia bianca, condivide con i mulatti la stessa precarietà delle condizioni di vita, è povera ed è cresciuta sulla frontiera che separa la città dei colonizzati dalla città dei colonizzatori. Questa ambiguità che accomuna i due personaggi, invece di avvicinarli per solidarietà, li distanzia. Dopo molti anni assieme, sul punto di separarsi, Carlos dichiara:

e nisto ao cabo de dezoito anos de casado entendi que não queria engravidar de mim para não trazer a vergonha de um mestiço na barriga¹²⁴

Clarisse decide di non avere figli, abortisce, e vive una esistenza triste, confortata solo da un amante sposato. Garantisce di non avere nostalgia dell'Africa, ma si definisce come: “una amante da senzala”¹²⁵, paragonandosi alle schiave nere, che venivano usate come oggetto sessuale dagli uomini bianchi della fazenda. Nessuno dei tre fratelli ha figli, a rappresentare la difficoltà, fra questi *retornandos*, di creare una nuova generazione, un progetto di continuità.

Il ritorno in patria, per gran parte degli ex coloni africani, non fu facile. Avevano perso i loro possedimenti e il loro ruolo nella colonia e tornavano più poveri di quando erano partiti. Per chi non aveva una famiglia in Portogallo il futuro era incerto e tutto da costruire. La condizione dell'esiliato o del rifugiato viene spiegata in modo efficace da Edward Said nel suo saggio in cui raccoglie riflessioni sull'esilio.

E, embora seja verdade que a literatura e a história contém episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida

¹²³ António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*, p. 1278

¹²⁴ Id., «O Esplendor de Portugal,» p. 1560

¹²⁵ Id., «O Esplendor de Portugal,» p. 1560

do exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre¹²⁶

Margarida Ribeiro, in *Uma história de Regressos*, occupandosi della letteratura che racconta il ritorno dalla periferia al centro dell'impero, scrive:

assistimos a um movimento de repensar a nação, que, entre o espaço aberto pela revolução e a revisitação das ruínas do império, da guerra, do exílio, da ditadura ou da nossa própria história, tenta reimaginar o centro, já não enquanto espaço monolítico de representação de uma ficção nacional unificadora, mas no sentido em que Jacques Derrida o define, ou seja, como função aglutinadora de uma série de imagens diversas, polifônicas e fragmentárias que compõem o retrato precário da nação que se dispersou¹²⁷.

Il ritorno in Portogallo rappresenta per molti un viaggio verso un luogo sconosciuto, in cui è difficile integrarsi dopo aver vissuto tanti anni in Africa.

In *As Naus*, un romanzo del 1988, Lobo Antunes affronta il tema del ritorno e dei retornados, intersecando due momenti diversi della storia del Portogallo: i viaggi di scoperta del secolo XVI e la de-colonizzazione dell'Africa avvenuta dopo il 25 aprile 1974. In questo romanzo Lobo Antunes, con un registro ironico e grottesco, dà voce a dei personaggi degradati, grotteschi, malati e mentalmente confusi che ritornano in una patria che non riconoscono più e che non li riconosce. Nel romanzo, costruito sulla storia dei portoghesi, ex coloni, che ritornano a Lisbona, senza riuscire a reintegrarsi nella loro patria, i protagonisti

¹²⁶ Edward, Said, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, Trad. Pedro Maia Soares, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 46

¹²⁷ Margarida Calafate Ribeiro, *Uma história de regressos: império, Guerra colonial e pós-colonialismo*, Edições Afrontamento, 2004, p. 236

portano nomi relazionati con il periodo delle conquiste marittime: Pedro Álvares Cabral, Luis de Camões, Diogo Cão, São Francisco Xavier, Manoel de Sousa Sepúlveda e Vasco da Gama. Nel monologo di una prostituta di Luanda in cerca di Diogo Cão a Lisbona troviamo una descrizione dei retornados che esplicita chiaramente la loro condizione di disagio.

Nunca encalhei, no entanto, em homens tão amargos como nessa época de dor em que os paquetes volviam ao reyno repletos de gente desiludida e raivosa, com a bagagem de um pacotinho na mão e uma acidez sem cura no peito, humilhados pelos antigos escravos e pela prepotência emplumada dos antropófagos".¹²⁸

Il tema del ritorno è stato affrontato recentemente anche da Dulce Maria Cardoso, nel suo romanzo: *O retorno*, uscito nel 2012. Il romanzo è incentrato sulla storia di una famiglia di *retornados* che si ritrova a vivere in una stanza di albergo per più di un anno. Il protagonista, Rui, un ragazzo di quindici anni, costruisce relazioni con gli altri retornados che vivono nell'albergo e con i portoghesi che incontra, ma il paese che aveva studiato sui libri di geografia e storia non è come se lo aspettava, perché Rui non è un *retornado*, è nato in Angola e non aveva mai visto prima il Portogallo.

L' albergo dove vive si trasforma in un campo di rifugiati e la loro stanza diventa la sua casa, è qui che Rui cresce e impara molte cose sull'amicizia e sull'amore. Per molti aspetti si tratta di un romanzo di formazione, perché il protagonista subisce una trasformazione, anche se attorno a lui tutto sembra immobile, e lui stesso vive nell'attesa del ritorno di suo padre, che è stato fermato in Angola per questioni politiche, e nel ricordo di Luanda.

estavam lá (no hotel) retornados de todos os cantos do império, o

¹²⁸ António Lobo Antunes, *As Naus*, Dom Quixote, 1988, p. 200

império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e de comida, um império derrotado e humilhado, um império de que ninguém queria saber¹²⁹.

L'impero stanco e affamato, umiliato e sconfitto di *O retorno*, è lo stesso di cui parla Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal* è una critica malinconica e distruttiva al colonialismo portoghese e al post-colonialismo in Angola. Il processo di elaborazione del lutto è stato interrotto e ha lasciato i protagonisti del romanzo, senza una casa, senza un proprio spazio dove trovarsi e ritrovarsi, che sia nella ex colonia o in patria, nella periferia o nel centro dell'impero. L'unico spazio che continuano ad abitare ossessivamente è quello della memoria e dell'immaginazione.

A esperança acabou tão depressa como o dinheiro e o crédito, que a proxima vez que descer à sanzala nem uma só alma mesmo inválida encontro, apenas eu, a Maria da Boa Morte a chuva nos quartos, eu a fingir que mando e ela a fingir que obedece, ha alturas em que me sento ao pé do telefone na certeza que vão ligar da Ajuda, que irei ouvi-los, conversar com eles, mentir-lhes, dizer que os americanos ou os franceses me compraram colheitas inteiras, mudo de roupa, perfume-me (...) seguro o auscultador e nada (...) no aparelho, um silêncio tão grande como o silêncio da terra¹³⁰

afinal não havia doenças, não havia morte, África, a minha casa, a minha família e eu não só éramos eternos como nada de mal nos aconteceria nunca (...) só os contratados é que cheiravam a cadáver¹³¹

Margarida Ribeiro riassume in questo modo il tema del romanzo:

O tema de *O esplendor de Portugal* é de facto universal: o

¹²⁹ Dulce Maria Cardoso, *O retorno*, Tinta da China, 2012, p. 86

¹³⁰ Id, «O Esplendor de Portugal», p. 1069

¹³¹ Id, «O Esplendor de Portugal», p. 1069, p. 1098

poder, o dinheiro, a condição humana ou talvez melhor, o negrume da natureza humana e a fantasia do poder e do dinheiro que se procurava em África transformada agora, em tempos pós-coloniais, num majestoso fantasma que persegue as ruínas das personagens que habitam o livro.¹³²

I romanzi di Lobo Antunes narrano la storia di chi soccombe al sistema dominante, grazie ai suoi personaggi, l'autore racconta attraverso una prospettiva subalterna il dramma di chi ha subito la storia, fornendo al lettore diverse chiavi di lettura per analizzare la situazione portoghese

Nos textos de Lobo Antunes analisados narra-se a história daqueles que ficaram fora do paradigma narrativo dominante, aqueles que esse mesmo paradigma assume como ruínas de imperios, de casas, de corpos, de homens, na medida em que fracturam a sua coerência narrativa.¹³³

Secondo Eduardo Lourenço, la letteratura di Lobo Antunes fa emergere un continente, una realtà che è portoghese, ma che è anche universale, a partire da una visione carnale e concreta. Il punto di partenza di Lobo Antunes è l'esperienza della guerra in Africa, che permette all'autore di percepire e scoprire l'impero e le sue conseguenze e da questa esperienza riscrive la storia portoghese.

a experiência desse império que era simbolicamente o lugar da ficção suprema de Portugal e da sua alienação histórica, que lhe fez descobrir a necessidade de a reinscrever na História Portuguesa¹³⁴

¹³² Id., «As ruínas da casa portuguesa», p. 61

¹³³ Ibidem, p. 62

¹³⁴ E. Lourenço, *Divagação em torno de Lobo Antunes, A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora, p. 350

6. Le voci del trauma: *Comissão das Lágrimas*.

*Caminhem pelas minhas páginas como num sonho porque é nesse sonho,
nas suas claridades e nas suas sombras,
que se irão achando os significados do romance,
numa intensidade que corresponderá aos vossos instintos de claridade e às sombras da
vossa pré-história.
E, uma vez acabada a viagem e fechado o livro convalesça.
Exijo que o leitor tenha uma voz entre as vozes do romance ou poema, ou visão, ou outro
nome que lhes apeteça dar a fim de poder ter assento no meio dos demônios e dos anjos
da terra.
António Lobo Antunes¹³⁵.*

Il terzo romanzo di Lobo Antunes che abbiamo deciso di approfondire è *Comissão das lágrimas*, edito nel 2011, ambientato nel periodo successivo all'indipendenza dell'Angola. La protagonista, Cristina, è una donna adulta, internata in una clinica psichiatrica di Lisbona, dove scrive un libro sulla sua infanzia in Angola negli anni '70 del Novecento. Il romanzo scritto dalla narratrice non si riduce però a quello che realmente può aver vissuto una bambina di cinque o sei anni, ma si espande temporalmente fino agli albori del conflitto in Angola, e alle prime rivolte, come quella della Baixa di Cassanje¹³⁶.

La narrazione, dà voce anche ad altri personaggi, soprattutto i genitori di Cristina, che partecipano alla polifonia del romanzo.

-Quem te contou isso miuda?

O pai escuro, a mãe clara que antes de o conhecer viera de barco para dançar num teatro (...), se as vozes nas coisas ou na cabeça perguntassem

¹³⁵ António Lobo Antunes, *Receita para me lerem. Segundo livro de crónicas*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002, p. 109-111

¹³⁶ La rivolta della Baixa di Cassanje è considerata la prima delle rivolte che portarono alla guerra di liberazione dell'Angola. Iniziò il 3 gennaio del 1961 nella regione della Baixa di Cassanje, distretto del Malanje nell'Angola Portoghese, il giorno dopo i portoghesi avevano già soppresso le rivolte con un raid aereo che distrusse venti villaggi dell'area, uccidendo la maggior parte dei civili. Il 4 gennaio è celebrato in Angola come il giorno dei martiri della repressione coloniale.

Como estas Cristina?¹³⁷

Il trasferimento della famiglia di Cristina a Lisbona, dovuto principalmente ai disordini della guerra civile, fa emergere nel romanzo questioni fondanti riguardo al periodo postcoloniale portoghese, il tema dei *retornados*, che abbiamo già affrontato nel capitolo precedente, e il dibattito sull'identità. La questione dell'identità è fondamentale nelle teorie post-coloniali che sviluppano il concetto di ibridazione, transculturalità e contaminazione. Da Fanon di *Pelle nera, maschere bianche*, a Bhabha in *Cultural diversity and cultural differences*, le teorie post-coloniali hanno portato alla caduta dello schema dualistico Occidente/Oriente e alla distruzione della scissione binaria Sè/Altro, perché contrastano con la presunta omogeneità di entrambe le parti. Si viene a formare quindi una radicale alterazione del concetto di identità, non più basato sulla divisione binaria coloniale, ma legato ai concetti di multiculturalismo e scambio di culture. I personaggi di questo romanzo di Lobo Antunes, manifestano questa molteplicità culturale e identitaria.

The time of liberation is, as Fanon powerfully evokes, a time of cultural uncertainty, and, most crucially, of signifiatory or representational undecidability: (...)

Cultures are never unitary in themselves, nor simply dualistic in relation of Self to Other. This is not because of some humanistic nostrum that beyond individual cultures we all belong to the human culture of mankind; nor is it because of an ethical relativism that suggests that in our cultural capacity to speak of and judge Others we necessarily “place ourselves in their position,” (...)

To that end we should remember that it is the “inter”—the cutting edge of translation and negotiation, the *in-between*, the space of the *entre* that Derrida has opened up in writing itself—that carries the burden of the meaning of culture. It makes it possible to begin envisaging national, antinationalist, histories of the “people.” It is

¹³⁷ António Lobo Antunes, *Comissão das Lágrimas*, Dom Quixote, 2011, p. 51

in this space that we will find those words with which we can speak of Ourselves and Others. And by exploring this hybridity, this “Third Space,” we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves.¹³⁸

Nella relazione binaria fra colonizzatore e colonizzato, entrambi gli attori, condividendo lo stesso spazio, acquisiscono qualcosa dell'altro, questo processo di ibridazione e di imitazione apre le porte per un terzo spazio, che secondo Bhabha può aiutarci a eludere la politica della polarità e farci emergere come gli altri di noi stessi.

Ashok Berry e Patricia Murray in *Comparing postcolonial cultures*, suggeriscono l'idea di una complessa stratificazione di culture, piuttosto che di un rapporto biunivoco fra cultura del paese colonizzatore e cultura del paese colonizzato: “Cross cultural influence is a multiple rather than a binary process”¹³⁹

La metafora della stratificazione e della frammentazione, se da un lato sono utili a immaginare la complessità delle influenze culturali delle letterature post-coloniali, dall'altro corrono il rischio di formare una sorta di specificità storico-culturale del postcoloniale. Il rischio è quello di pensare all'ibridità e alla migrazione come processi positivi in modo acritico. Purtroppo però nel contesto coloniale, e non solo, queste dinamiche sono state spesso dettate dai rapporti di potere.

Roberto Vecchi nel suo saggio: *Periphery as a Work, Eccentric Modernities and Lusophone-Tropical Rearrangements*, che abbiamo già citato affrontando il tema della *miscigenação* portoghese nel capitolo su *O Esplendor de Portugal*, de-struttura i concetti postcoloniali di ibridità e contaminazione utilizzati per parlare delle colonie e della cultura prodotta dalle colonie.

Mosaicism, composition, articulation - all the modern techniques

¹³⁸ Homi K. Bhabha, “Cultural Diversity and Cultural Differences,” *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, Routledge, New York 2006, p. 155–157.

¹³⁹ Ashok Berry e Patricia Murray, *Comparing postcolonial literatures, Dislocations*, Macmillan Press, 2000, p. 3

we can use when we handle hybrid and accumulated fragments of the peripheral dimension - can convert peripheral materials in a rigid hegemonic discourse without any user's assent.¹⁴⁰

Alla luce di queste considerazioni le identità fluide e ibride dei personaggi di questo romanzo acquisiscono una valenza e un tenore diverso, si arricchiscono di significati e diventano più complesse.

La madre di Cristina è una portoghese, bianca, che lavora in una “fabbrica, modista, escritorio¹⁴¹” (cambia luogo ogni volta che Cristina le chiede dove lavora). Si intuisce fin da subito che la madre si prostituisce, e per questo ha un doppio nome: Alice e Simone. Il primo è il suo vero nome e il secondo è il suo nome d'arte.

A mulher Simone ou Alice e por não estar seguro nunca a tratou por nome algum¹⁴²

Il padre di Cristina è un ex-seminarista cattolico. Fra le voci che accompagnano il suo monologo ci sono delle allusioni sessuali più o meno velate da parte di un compagno di seminario e l'imperativo “Mostra¹⁴³” e poi “Nunca me vais mostrar?”¹⁴⁴, “não gostas de mim?”¹⁴⁵, con connotazioni erotiche.

Fingi gostar, comungava no pavor da hostia, mesmo cerrando a boca, me denunciar, furiosa, e os crucifixos incliados na minha direcção
-Pecador pecador¹⁴⁶

Si intuisce che ha subito una violenza sessuale da parte dei

¹⁴⁰ Roberto Vecchi, *Periphery as a Work. Eccentric Modernities and Lusophone-Tropical Rearrangements*, revistaieb58, Editora 34, p. 33

¹⁴¹ Id, « Comissão das Lágrimas », p. 455

¹⁴² Ibidem, p. 455

¹⁴³ Ibidem, p. 387

¹⁴⁴ Ibidem, p. 402

¹⁴⁵ Ibidem, p. 409

¹⁴⁶ Ibidem, p. 417

suoi superiori in convento, che sommata alla violenza sofferta nell'era coloniale da parte dei bianchi si riflettono nella sua narrazione.

L'altro aspetto identitario che accompagna il padre di Cristina riguarda il suo essere nero, “És preto¹⁴⁷” gli fanno eco le voci ripetutamente, il personaggio descrive la situazione in cui si trova: il suo capo è bianco, la moglie del suo capo è bianca, mentre i suoi genitori sono neri e vivono in povertà.

O chefe de posto branco, a esposa do chefe de posto branca, a minha mãe preta, o meu pai preto (...), nunca viu criaturas tão submissas (...) ele na Comissão das Lágrimas¹⁴⁸

Questa descrizione viene bloccata da una unica voce tagliente che chiede: “Queres os portugueses de volta em Angola?¹⁴⁹”. Alludendo al fatto che l'epoca coloniale è finita e tornare a una condizione di sottomissione sarebbe peggiorativo per lui, per la sua famiglia e per il suo paese.

Cristina è una ragazza bianca, che provenendo da una famiglia mista, viene considerata meticcina, ma per ragioni sentimentali si sente una nera, “sou preta ou branca, eu, apesar do senhor Figueiredo julgo que sou preta¹⁵⁰”, e si dibatte in una relazione ambigua con suo padre.

Tens de matar o teu pai com a faca
graças a Deus ausente, quase paz se houvesse paz e não há, há pretos a correrem em Luanda, camionetas de soldados, tiros, gritos numa ambulancia a arder na praia¹⁵¹

Il trauma che si installa nella vita intima di Cristina è relazionata con le agitazioni politiche del post indipendenza in Angola, la narrazione però non avviene nel momento in cui

¹⁴⁷ Ibidem, p. 518

¹⁴⁸ Ibidem, p. 518

¹⁴⁹ Id, « Comissão das Lágrimas », p. 518

¹⁵⁰ Ibidem, p. 175

¹⁵¹ Ibidem, p. 42

questo è successo. Tutto quello che Cristina invoca nel suo discorso ha un'origine misteriosa e intuitiva, non controlla quello che inventa e immagina, il suo libro infatti è dettato dalla voce e dalla bocca delle foglie, ma lei non sa da dove vengono queste voci, è un mondo misterioso che le parla e che le rivela segreti sui suoi genitori e sul paese che ha dovuto lasciare. La sua maggiore perturbazione emotiva è dovuta al fatto che suo padre ha partecipato ai crimini commessi nel 1977 durante i processi politici instaurati dal governo al potere.

corpos ou antes o que se presumiam cabeças, o que se presumiam corpos e entre as cabeças e os corpos um pé verdadeiro, intacto, a abanar sempre

-Cristina

porque tudo lhe falava

-Tudo fala comigo¹⁵²

Nada a não ser de tempos a tempos um arrepio nas árvores e cada folha uma boca numa linguagem sem relação com as outras, ao princípio faziam cerimônia, hesitavam, pediam desculpas, e a seguir palavras que se destinavam a ela e de que se negava a entender o sentido, há quantos anos me atormentam vocês, não tenho satisfações a dar-vos, larguem-me, isto em criança, em África, e depois em Lisboa, a mãe chegava-se ao armário da cozinha onde guardava os remédios – São as vozes Cristina?¹⁵³

L'ambientazione storica e geografica di questo romanzo di Lobo Antunes è soggettiva, descritta dal punto di vista di Cristina e inframmezzata dalle voci che sente.

a marginal de Luanda vazia de pássaros, os restaurantes fechados, o pai

¹⁵² Ibidem, p. 126

¹⁵³ Id, «Comissão das Lágrimas», p. 11

-Não saiam¹⁵⁴

Nel racconto della guerra civile angolana si intravede un riferimento alla poesia *O guardador de rebanhos*¹⁵⁵ di Alberto Caeiro, l'eteronimo di Fernando Pessoa, considerato dal poeta il maestro ingenuo di tutti gli altri eteronimi e del suo stesso autore.

tudo tão grande nessa época incluindo desgostos e espantos, queremos ser do tamanho do que acontece na gente e não conseguimos¹⁵⁶

In questo romanzo, Lobo Antunes, affronta la questione della legittimità o meno delle violenze perpetuate dallo stato contro gli oppositori, ma evita qualsiasi contestualizzazione esplicita degli avvenimenti, concentrandosi su quello che sente Cristina. Le voci, vere o immaginate, dei torturati nella prigione di São Paulo, e le scene di violenza nelle strade di Luanda.

em Luanda os soldados disparavam não apenas sobre as pessoas,
sobre os caes¹⁵⁷

Os militares a matarem não só as pessoas, as ondas, quem julga
que o mar não morre engana-se, fica de brucos na areia a deixar
de fitar-nos¹⁵⁸

Una delle voci che costituiscono la polifonia del romanzo,

¹⁵⁴ Ibidem, p. 120

¹⁵⁵ Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer,
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...
Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu,
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos podem dar,
E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.

Fernando Pessoa, *O Guardador de Rebanhos*, In *Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa: Ática, 1946, 10ª ed. 1993.

¹⁵⁶ Id., «Comissão das Lágrimas» p. 136

¹⁵⁷ Id., «Comissão das Lágrimas», p. 157

¹⁵⁸ Ibidem, p. 235

senza nessuna premessa, chiede se il padre di Cristina ha fatto parte della *Comissão das lágrimas* che dà il titolo al romanzo.

a senhora da embaixada inclinou-se num segredo entre nos

– o seu marido não pertence à comissão das lágrimas? (...)

– Não entendo

que comissão? Que lágrimas?¹⁵⁹

La *Comissão das lágrimas* di cui si parla nel romanzo fa riferimento a una commissione che fu installata presumibilmente in Angola, durante la guerra civile, con l'obiettivo di perseguitare i possibili oppositori del partito che era al potere, il Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Riguardo alla veridicità storica della commissione, il dibattito è ancora aperto. Pepetela, uno dei più grandi scrittori angolani, vice-ministro dell'educazione durante il governo di Agostinho Neto, ha dichiarato in una intervista che la *Comissão das lágrimas* non è mai esistita e rimanda il compito di raccontare e dichiarare cosa successe in quegli anni all'MPLA.

-Foi acusado de estar envolvido no 27 de Maio, na 'Comissão das Lágrimas'.

-Isso nunca existiu

– E de ser um dos inquisidores que torturaram os envolvidos no suposto golpe.

– Sobre isso já respondi. A minha participação foi apenas de informação. Há uns que acreditam, outros que não acreditam. O problema é deles. Eu não falo muito sobre isso, não quero falar, não gosto de falar. Porque quem sabe a verdade, quem sabe de tudo o que se passou, é o MPLA. É [o MPLA] quem tem que pôr isso no papel. Tudo o resto, tudo o que se escreve ou que

¹⁵⁹ Ibidem., p. 296

se diz, é especulação. É ver só de um lado ou ver só do outro lado. Quem pode juntar o material suficiente e explicar [o que aconteceu] é o MPLA¹⁶⁰.

Lobo Antunes in una intervista al quotidiano nazionale portoghese *Público*, prima della pubblicazione del romanzo, racconta quali sono i temi centrali che ha voluto affrontare. Una donna che cantava mentre veniva torturata abitava i suoi pensieri.

“É a voz de Elvira, conhecida como Virinha, que foi presa em Angola em 1977, quando o país, recém-independente de Portugal, enfrentava problemas internos”, disse o escritor ao jornalista Ubiratan Brasil. Elvira, que esteve à frente do batalhão feminino do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), foi uma das 80 mil pessoas mortas sob suspeita de contestar Agostinho Neto. Lobo Antunes conta na entrevista que os pulsos de Elvira foram amarrados com arame e os tornozelos atados nas costas, que a levantaram a uma altura de dois metros e a soltaram repentinamente tendo o seu corpo batido no chão: “Mas, mesmo torturada, Elvira não parou de cantar, só quando morreu.” Quando o jornalista lhe pergunta “se foi essa Comissão das Lágrimas, espécie de tribunal que apenas determinava a forma da pena, a decidir o futuro de Elvira”, Lobo Antunes confirma que sim e diz: “É um nome espantoso, carregado de poesia para determinar algo tão cruel.”¹⁶¹

Nella stessa intervista Lobo Antunes dichiara anche di non aver fatto molte ricerche sull'argomento, ma di essersi affidato principalmente alla propria sensibilità. Il valore testimoniale

¹⁶⁰ “Não se festeja a morte de ninguém”, entrevista a Pepetela di Rita Silva Freire, Buala. Cultura contemporânea africana, 8/9/2013. <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/nao-se-festeja-a-morte-de-ninguem-entrevista-a-pepetela>

¹⁶¹ “Virinha e a Comissão das lágrimas andam na cabeça de António Lobo Antunes”, entrevista a Lobo Antunes di Isabel Coutinho, Público blogues, 2/05/2010. <http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2010/05/02/virinha-e-comissao-das-lagrimas-andam-na-cabeca-de-lobo-antunes/>

dell'opera va al di là del dibattito sull'esistenza della presunta commissione, e la narrazione non ha bisogno di una conferma storica ufficiale. Attraverso il racconto della storia di Elvira, detta Virinha, viene testimoniata l'esperienza di tutte le persone che sono state torturate durante la guerra civile. La fruizione di un romanzo ha un obiettivo principalmente estetico e non storico, il lettore non cerca la verità nel testo se il patto di complicità fra lettore e autore rimane integro. Inocencia Mata, esperta di letteratura angolana, riguardo alla ricerca della veridicità e del reale in letteratura scrive:

É essa obsessão do documental e, portanto, do verdadeiro, que torna legítimas as questões sobre a veracidade das palavras e das ideias das figuras reais e dos acontecimentos e situações recebidos como factuais (e já não como ficcionais) [...] As marcas do real/verdadeiro causam um baralhamento do horizonte de expectativas do leitor, o que me parece prejudicial à fruição do texto como objecto estético [...] É que assim o pacto de cumplicidade entre autor e leitor, condição necessária para a comunicação literária, não se realiza e do livro que lê o leitor não espera ficção – espera legitimamente História!¹⁶²

Tornando al romanzo antuniano è il padre di Cristina che ci fornisce la testimonianza dei crimini commessi dalla commissione. Le immagini e le urla dei prigionieri torturati nella prigione di São Paulo gli impediscono di dormire la notte, non può rivelare a nessuno la sua angoscia, nemmeno a sua moglie, nessuno deve sapere, ma spesso si ritrova a pensare a quel periodo della sua vita e di conseguenza gli tremano le mani.

em cada cruzamento a Cadeia de São Paulo crescia até alcançar a dimensão do seu panico, disseram-lhe

¹⁶² Inocência Mata, *Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*, Lisboa, Mar além, 2001, pp 224-225

– Vais fazer parte da Comissão das Lágrimas? (...)

o problema é que por mais que me esforce não consigo acalmar-me, senhora, na Cadeia de São Paulo pessoas e pessoas em corredores, em celas, com arame nos pulsos, que o fitavam a espera¹⁶³

Il padre di Cristina si ricorda anche della donna che cantava mentre veniva torturata, Virinha.

gente que ignorava quem eu fosse mas não ignorava quem ele era, no patamas chamando-o, o filho da rapariga que não parava de cantar enquanto lhe batiam, erguiam-na com um gancho, deixavam-na cair escutavam-se-lhe as gengivas contra o cimento e ela a cantar com as gengivas, uma bala no ventre e cantava, uma bala no peito e cantava, inclusive sem nariz e sem lingua, e o nariz e a lingua substituidos por coagulos vermelhos, continuava a catar, julgaram cala-la com um revolver no coração e os arbustos do patio tremiam (...)

– Que tens tu?

E como faze-la acreditar que é o canto que me não larga¹⁶⁴

Non solo il padre di Cristina ha preso parte agli interrogatori e alle violenze della suddetta commissione, ma si intuisce anche che è stato lui a uccidere Virinha, a darle il colpo di pistola finale che ha messo fine alle torture.

Pergunto-me se a bala no coração da rapariga fui eu, parece-me que a pistola, não me parece não que a pistola, como exigem que me lembre trinta anos depois, não suportava ouvi-la cantar, fui eu¹⁶⁵

Angela Beatriz de Carvalho Faria nel suo articolo: *Figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas*

¹⁶³ Id, «Comissão das Lágrimas», p. 402

¹⁶⁴ Id, «Comissão das Lágrimas», p. 439

¹⁶⁵ Ibidem, p. 476

na ficção de António Lobo Antunes, publicado nella *Revista do Cesp*, la rivista del centro di studi portoghesi della facoltà di Lettere dell'Università federale di Minas Gerais in Brasile, scrive che il canto di Virinha è un canto fantasmatico, capace di vincere la morte.

Em Comissão das Lágrimas, de Lobo Antunes, “um inferno em forma de arte”, tal contexto histórico surge insinuado e transcrito, através de resíduos e fragmentos obsedantes no espaço textual: a barbárie cometida pela Comissão das Lágrimas, em Angola, no período pós-independência de Portugal; a dizimação dos dissidentes do MPLA; a tortura e morte de Virinha (personagem real sem nome no romance) e seu canto incessante que ninguém conseguia calar, uma vez que “a rapariga não cantava com a boca cantava com o corpo todo”. Há, portanto, um canto fantasmático a vencer a morte, incorruptível e inalterado, ameaçador, e, infinitamente retido na memória do torturador. Canto capaz de provar que o poder do Estado é ilusório¹⁶⁶.

L'utilizzo di una metaforica che appartiene all'ambito semantico della morte, del lutto e del fantasmatico, si ricollega alla analisi che avevamo proposto di *Os cus de Judas* e *O esplendor de Portugal*, due romanzi in cui l'elaborazione del trauma del conflitto coloniale avviene attraverso la memoria frammentata e soggettiva dei narratori/testimoni. Le testimonianze dei narratori contribuiscono a riempire un vuoto storico, la polifonia di Lobo Antunes dà voce ai subalterni, creando un'alternativa al racconto dominante.

Assim, o canto de Virinha reflete o seu caráter, os seus princípios de vida, a sua alma, os seus desejos e conflitos, o que faz com que esta imagem (a mulher aprisionada que continua a cantar sob tortura) se torne mais verdadeira.

¹⁶⁶ Angela Beatriz de Carvalho Faria, *Figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas na ficção de António Lobo Antunes*, *Revista do Cesp*-v.33,n. 49-jan-jun. 2013, p. 24

Virinha torna-se capaz de corporificar um “fantasma” da História, a que regressa exigindo um enterro apropriado e o devido respeito para que o processo de luto possa ter início. (...) ao relacionar os fantasmas com os vencidos da história, com a dor e com a queixa, considera-os “a corporização de um tipo de luto impossível de realizar porque as condições de luto – uma “boa morte”, um “corpo bem enterrado” – não se cumpriram”. A ensaísta, inclusive, alude a *Os espectros de Marx*, da autoria de Derrida, para sublinhar que, “tal como existe um modo de produção de mercadoria, também existe um modo de produção por meio do luto”.¹⁶⁷

Virinha quindi era detentrica di un canto in grado di vincere la morte, trasformando sé stessa in un fantasma della storia, in un simbolo immortale che appartiene al paradigma dei “rifugiati della storia”, quegli uomini e donne senza paese, lanciati fuori dal proprio tempo. Non essendo in grado di raccontare la propria storia, ha delegato ad altri la redenzione del suo trauma, se si considera la cura del trauma imparare a raccontare l'indicibile. Il suo racconto interrompe la narrativa dominante della storia di Lobo Antunes e diventa capace di rompere la coerenza apparente di un racconto ufficiale.

Uno dei temi fondanti la narrativa di Lobo Antunes è il silenzio, un silenzio eloquente, in senso ossimorico, che connota un terrore indicibile, un blocco sentimentale e la perdita della capacità di esprimersi in altri modi che non siano la scrittura.

Muitos gridos mudos que ninguém escutou¹⁶⁸

E no entanto o que melhor lembrava de África, apesar das vozes, do gramofone do senhor Figueiredo e dos gritos na Cadeia de São Paulo, era o silêncio, o silêncio da mãe, o silêncio do pai, o seu próprio silêncio, todos os meus órgãos silêncio, todos os

¹⁶⁷ Id., «Figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas na ficção de António Lobo Antunes», p. 27

¹⁶⁸ Id., «Comissão das lágrimas», p. 484

meus gestos silêncio, o meu futuro um silêncio perplexo.¹⁶⁹

O jipe com o pai em Luanda que nunca teve tantas ruas como nessas noites nem tanto silêncio nas árvores, igual ao silêncio do mundo ao esquecer-se de andar, tudo quieto por instantes, gestos, odios, relógios, nos perplexos¹⁷⁰

L'altra questione fondante nella poetica di Lobo Antunes, che ritroviamo in questo romanzo, è quella della rivisitazione del passato, dell'annullamento del ricordo traumatico e della riscrittura della memoria. Ecco alcuni esempi che possiamo estrapolare dal testo, il primo è un pensiero del padre di Cristina: “Há momentos em que duvido, palavra de honra, ter lá morado em tempos¹⁷¹”; il secondo esempio fa parte di quella moltitudine di voci che parlano a Cristina e di cui non si conosce bene la provenienza: “nunca houve a Comissão das Lágrimas comprehendes?¹⁷²”.

Riguardo alla rivisitazione del passato nei romanzi di Lobo Antunes, Roberto Vecchi, in *Excepção Atlântica* scrive:

O jogo bipolar que o trauma instaura então com o real e o seu oposto, o simbólico, (...) cria no plano da memória uma instabilidade profunda, a disjunção do registo irónico mostra que a resistência dos factos à simbolização abre o espaço para o revisionismo e o requalque da história.¹⁷³

In questo romanzo, la narrativa di Lobo Antunes, diventa ancora più complessa e intricata, autoreferenziale e autoriflessiva (“se as vozes não voltam não se escreve este livro¹⁷⁴”), cerca di darsi una spiegazione, di raccontare l'indicibile e si assume il compito di essere testimone imprecisa di uno spazio e di un

¹⁶⁹ Ibidem, p. 121

¹⁷⁰ Id., «Comissão das lágrimas», p. 369

¹⁷¹ Ibidem, p. 484

¹⁷² Ibidem, p. 2345

¹⁷³ Id., «Excepção Atlântica. Pensar a literatura da Guerra Colonial», p. 40

¹⁷⁴ Id., «Comissão das lágrimas», p. 701

tempo.

“É preciso isto?”¹⁷⁵ Si chiede il padre di Cristina, o gli chiedono le voci, è necessario quello che stai facendo? E la risposta è: “salvar Angola e os girassóis e a fome ou seja a minha mãe de joelhos na cozinha do chefe do posto.”¹⁷⁶

La presenza di echi si amplifica, vengono trattati tutti i punti chiave della sua poetica: la problematica della dispersione e dello sdoppiamento della personalità, la difficoltà e l'incapacità di esprimere emozioni e il ritorno all'incosciente.

L'ultima immagine del romanzo, l'affogamento nelle acque del Tejo del personaggio che rappresentava l'oppressione, insinuano un dubbio nel lettore: è stato un suicidio o un omicidio? In ogni modo la fine dell'uomo che ha fatto parte della *Comissão das Lágrimas* avviene nelle acque del fiume dove la colonizzazione è iniziata, da cui sono partite le navi dei descobridores e dal quale sono tornati i containers dei retornados. Questa fine circolare chiude il romanzo, ma non solo, chiude anche la storia, fornendo al suo personaggio più controverso una buona morte, una sepoltura in mare: il grande tumulto aperto dell'epoca coloniale.

Desejoso que a rapariga cessasse de cantar e o deixasse em paz,
aproximou-se da água até que frio nos tornozelos, nas calças
(...)

– Adeus

a entrarem no automóvel que não ouviu partir consoante não
ouviu chamar

– Pai

porque o sudário da água o não deixava escutar-me.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Id, «Comissão das lágrimas», p. 525

¹⁷⁶ Ibidem, p. 525

¹⁷⁷ Ibidem, p. 5397

Conclusioni

Il percorso genealogico fra i romanzi di Lobo Antunes che abbiamo scelto, incentrati tutti e tre, sul periodo coloniale e post-coloniale portoghese in Africa, rivela alcuni dei temi fondanti la sua narrativa, illuminando il restante cospicuo *corpus* di romanzi scritti.

In *Os Cus de Judas*, accompagniamo il narratore in una vera e propria discesa negli inferi. Attraverso un percorso non lineare nella rielaborazione dell'esperienza traumatica vissuta durante la guerra coloniale in Angola, l'autore, citando E. Lourenço, toglie la maschera al Portogallo, rivelando tutte le nefandezze compiute dal regime Salazarista in nome di una retorica imperiale negazionista, che ha tentato fino all'ultimo di riscrivere la storia del conflitto. Con questo testo/testimonianza, l'autore si impegna a mantenerne intatta la memoria storica e culturale. È un alfabeto del trauma, come scrive R. Vecchi, non solo perché il romanzo è strutturato in questo modo, assegnando a ogni capitolo una lettera dell'alfabeto, ma anche perché è un testo fondativo e fondamentale per il Portogallo post-coloniale, come l'alfabeto lo è per una lingua.

In *O Esplendor de Portugal*, viene descritto il sistema di gerarchie di potere insito nel colonialismo, attraverso la metafora della grande casa coloniale portoghese. Ma la casa viene abbandonata, inizia il processo di decolonizzazione dell'Angola e i protagonisti del romanzo, una volta tornati in Portogallo, si ritrovano senza un proprio spazio dove trovarsi e ritrovarsi, che sia nella ex colonia o in patria, nella periferia o nel centro dell'impero. L'unico spazio che continuano ad abitare ossessivamente è quello della memoria e dell'immaginazione. Citando Margarida Ribeiro, i romanzi di Lobo Antunes

raccontano la storia di chi è rimasto fuori dal paradigma narrativo dominante, proponendo una visione alternativa degli eventi storici che hanno disegnato il profilo del Portogallo.

In *Comissão das Lágrimas* Lobo Antunes affronta la questione delle violenze perpetuate dallo stato contro gli oppositori durante il primo periodo dell'indipendenza Angolana, evitando una contestualizzazione esplicita degli avvenimenti, ma concentrandosi su quello che sente la protagonista. La narrazione è fluida e poetica, composta da voci che si fanno eco fra loro. Come suggerisce lo stesso Lobo Antunes bisogna camminare nel romanzo come in un sogno, lasciarsi trasportare dalle voci, in un mondo governato dalle leggi dell'inconscio. La profondità e la liquidità di questo testo sono spiazzanti: ha la capacità di insinuarsi nella memoria del lettore e di costruirsi uno spazio per ricordare e farsi ricordare. Le voci dei torturati rimangono impresse nella mente, come la storia di Virinha, la donna che cantava mentre veniva torturata, e quando non aveva più voce cantava con tutto il corpo. Sono i corpi impressi di storia, citando Foucault e chiudendo quindi il cerchio del nostro percorso genealogico, a costituire l'archivio della narrazione.

Bibliografia

Fonti primarie:

Antunes A. L., *Os Cus de Judas*, Dom Quixote, Lisboa, 1979.

Antunes A. L., *O Esplendor de Portugal*, Dom Quixote, Lisboa, 2007.

Antunes A. L., *Comissão das Lágrimas*, Dom Quixote, Lisboa, 2011.

Fonti critiche:

Agamben G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, 2005.

Albertazzi S. e Vecchi R. (a cura di), *Abbecedario postcoloniale, Venti voci per un lessico della post-colonialità*, Quodlibet Studio, 2004.

Albertazzi S., *Lo sguardo dell'altro*, Roma, 2005.

Alzira S. M., *Os romances de António Lobo Antunes - Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.

Alzira S. M., 1941- *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2008.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of Nationalism*, London/New York, Verso, 1991.

Antunes A. L., *As Naus*, Dom Quixote, Lisboa, 1988.

- Antunes, A. L.. *Receita para me lerem. Segundo livro de crônicas*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.
- Assmann A., *Ricordare, forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, 2002.
- Assmann J., *La memoria culturale*, Einaudi, 1997.
- Ashcroft G., Griffiths G., Tiffin H., *The Empire Writes Back, Theory and practice in post-colonial literatures*, Routledge, second edition 2002.
- Ashok B. e Patricia M., *Comparing postcolonial literatures, Dislocations*, Macmillan Press, 2000.
- Bachtin M., *La poetique de Dostoyevski, Le Roman Polyphonique de Dostoyevski et son analyse dans la critique litteraire*. éditions du Seuil, Paris, 1970.
- Baudelaire C., *Les Fleurs du Mal*, Newton e Compton Editori, 2004.
- Benjamin W., *Angelus Novus*, Einaudi, 1995.
- Benjamin W., *Parigi, Capitale del XIX Secolo. I «Passages» di Parigi*, Einaudi, 1986.
- Bery A., Murray P., *Comparing Postcolonial Literatures, Dislocations*, Macmillan Press, 2000.
- Bhabha H. K., *Nation and Narration*, Routledge, London-New York, 1990.
- Bhabha H. K., “Cultural Diversity and Cultural Differences,” *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, Routledge, New York, 2006, p. 155–157.

Cabral E., Jorge J.F. C., Zurbach Christine (org), *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*, actas do colóquio internacional António Lobo, Antunes da Universidade de Évora, Publicações Dom Quixote, 2003.

Cammaert F., *L'écriture de la memoire dans l'oeuvre d'Antonio Lobo Antunes et de Claude Simon*, l'Harmattan, 2009.

Cardoso D. Maria, *O retorno*, Tinta da China, Lisboa, 2012.

Cardoso e Cunha T., *Silêncio e comunicação, ensaio sobre uma retorica do não-dito*, Livros Horizonte, 2005.

Ceserani R., *L'occhio della medusa*, Bollati e Boringhieri, 2011.

De Camões L., *Os Lusíadas*, Livraria Civilização Editora, 1999.

De Carvalho Faria A. B., *Figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas na ficção de António Lobo Antunes*, Revista do Cesp-v.33,n. 49-jan-jun, 2013.

Foucault M., *Nietzsche, la genealogia, la storia*, Einaudi, 1977.

Jakobson R., *Essais de linguistique general*, edition de Miniut, 1963.

Lacan J., *Os escritos técnicos de Freud*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986.

Lourenço Eduardo, *O Labirinto da Saudade, Psicanálise mítica do destino português*, publicações Dom Quixote, Lisboa, 1991.

Lourenço E., *Della letteratura come interpretazione del Portogallo*, da *Il labirinto della Saudade*, a cura di Vecchi R. e Russo V., Edizioni Diabasis, 2006.

Mata I., *Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*, Lisboa, Mar

além, 2001.

Moretti F., *Segni e stili del moderno*, Einaudi, 1987.

Pessoa F., *O Guardador de Rebanhos*, In Poemas de Alberto Caeiro, Lisboa: Ática, 1946, 10ª ed. 1993.

Ribeiro M. C., As ruínas da casa portuguesa em *Os Cus de Judas* e em *O esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes incluso in *Portugal não é um país pequeno, contar o Império na pós-colonialidade*, Edição Cotovia, 2006.

Ribeiro M. C., Ana Paula Ferreira *Fantasma e Fantasias Imperias no Imaginario Portugues Contemporaneo*, Porto, Campo das Letras, 20013.

Ribeiro M. C., *Uma História de Regressos, Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, Edições Afrontamento, 2004.

Ricoeur P., *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian Press, 1976.

Said E. W., *Cultura e Imperialismo, letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti Editrice, 1998.

Sousa Santos B., *Entre Prospero e Caliban. Colonialismo, pos-colonialismo e inter-identidade*, e R. A. Sousa (a cura di), *Entre ser e estar. Raizes, percursos e discursos da identidade*. Afrontamento, 2001, pp 23-85.

Sousa Santos B., Ramalho M. I., Ribeiro A. S., Ribeiro M. C., *Atlantico Periferico, il postcolonialismo portoghese e il sistema mondiale*, edizioni Diabasis, 2008.

Vecchi R., *Excepção Atlântica. Pensar a literatura da guerra*

colonial, Edições Afrontamento, 2010.

Vecchi R., *A periferia como obra, modernidades excentricas e re-arranjos Luso-tropicalistas*, revistaieb58, Editora 34.

Vecchi R., *Das reliquias às ruínas. Fantomas imperiais nas criptas literárias da guerra colonial*, in M. C. Ribeiro e A. P. Ferreira (orgs.), *Fantomas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003, pp. 187-202.

Vecchi R., *I sepolcri vuoti della nazione. Garrett e i fantasmi dell'Impero portoghese*, in *La Questione Romantica*, 18-19 (2005) [2008], pp. 99-112.

Sitografia

“Não se festeja a morte de ninguém”, entrevista a Pepetela di Rita Silva Freire, Buala. Cultura contemporânea africana, 8/9/2013.

<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/nao-se-festeja-a-morte-de-ninguem-entrevista-a-pepetela>

“Virinha e a Comissão das lágrimas andam na cabeça de António Lobo Antunes”, entrevista a Lobo Antunes di Isabel Coutinho, Público blogues, 2/05/2010.

<http://blogues.publico.pt/ciberescritas/2010/05/02/virinha-e-comissao-das-lagrimas-andam-na-cabeca-de-lobo-antunes/>

Ringraziamenti

Ringrazio il Prof. Roberto Vecchi per i suggerimenti, gli incoraggiamenti, gli spunti di riflessione, la pazienza e l'entusiasmo con cui ha seguito questo progetto. La Prof. Margarida Calafate Ribeiro per il supporto durante il mio soggiorno in Portogallo con il progetto Marco Polo. La Prof. Rita Monticelli, la Prof. Silvia Albertazzi e tutto il collegio docenti del dottorato per le discussioni e il confronto durante i seminari metodologici annuali. Francesco e mio padre per le correzioni, mia madre, mia sorella e Silvana per avermi aiutato con la piccola Matilde a cui dedico questo lavoro.

