

*Immagini pensanti. Post-memorie dell'Africa nel lungo-metraggio e nel corto-metraggio portoghese<sup>1</sup>*

Rebecca Saldanha  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

---

ABSTRACT

---

The article is a reflection on the relationship between images and the evocation processes. In particular, the analysis of the artistic production of colonial post-memory questions the gaps of the Portuguese past in Africa and its official representations. It focuses on a selection of feature films and short films as an expression of the relationship between memory transmission of trauma and the possibility of its representation, starting from the will to re-imagine the past in the present.

**Keywords:** post-memory, Portuguese contemporary cinema, colonial war, interculturality, alternative epistemologies.

L'articolo presenta una riflessione sulla relazione tra immagini e processo di rievocazione. In particolare, l'analisi della produzione artistica della post-memoria coloniale che interroga le lacune del passato portoghese in Africa e le sue rappresentazioni ufficiali, si focalizza su una selezione di lungometraggi e cortometraggi in quanto espressione del rapporto tra la trasmissione del trauma e la possibilità della sua rappresentazione a partire da una volontà di re-immaginazione del passato nel presente.

**Palavras-chave:** post-memoria, cinema portoghese contemporaneo, guerra coloniale, interculturalità, epistemologie alternative.

---

<sup>1</sup> Questo lavoro è in parte il risultato di un'intervista alla regista afro-portoghese Bárbara Oliveira, realizzata tra i mesi di Luglio e Agosto 2020, da parte dell'autrice.

In un'epoca satura di immagini, dove all'ossessione per la loro fruizione immediata sembra corrispondere una produzione di massa e istantanea del ricordo, si acutizza l'esigenza di interrogare i codici del linguaggio visivo non solo per via dell'impatto che essi hanno sulla nostra percezione del presente, ma anche sull'influenza che le immagini esercitano in relazione ai processi di narrazione e re-interpretazione riferiti al passato, specialmente se traumatico. L'unità minima di significato della fotografia si basa sulla possibilità di attestare che ciò che è ritratto è inequivocabilmente accaduto, il noema è *stato* - per citare il noto saggio di Barthes (Barthes, 1980). Difatti, i processi di costruzione della memoria, intesi come movimento retrospettivo di rielaborazione dell'esperienza a partire dai suoi frammenti, sono intimamente legati alle fotografie e influenzati dal diffondersi di tecniche cinematografiche sempre più sofisticate che simulano visivamente le dinamiche di rievocazione a partire dall'operazione di selezione e montaggio, riutilizzando i frammenti del reale e contribuendo alle forme della sua manipolazione. Non è forse un caso che il cambiamento di paradigma relativo alla memoria, dovuto all'emergere del testimone come figura sociale, sia stato accompagnato dalla proiezione su scala internazionale delle immagini relative al primo processo mediatico della storia. Nel 1961 le scene del processo ad Adolf Eichmann hanno contribuito enormemente alla diffusione della narrazione sullo Stato di Israele in quanto vittima della violenza nazista, confermando così il potenziale ideologico delle immagini, specie quando rivolte ad una generazione più lontana dagli eventi nel tempo e nello spazio (Wieworka, 2006). Oggi, la progressiva e inesorabile scomparsa delle vittime di avvenimenti traumatici porta a valorizzare ancor di più il documento visivo, fotografie e video in particolare, in quanto preziosi registri di un mondo che scompare alla vista - richiedendo quindi di potenziare la nostra abilità nel decodificare il passato attraverso la mediazione dello sguardo, di costruire una prospettiva in grado di contestualizzare le immagini, di interrogarle in quanto frammenti del reale e come strumento di narrazione da parte dell'ideologia. L'arte interroga l'archivio di immagini in quanto propulsore di mitologie, proponendo un'idea di costruzione della memoria collettiva a partire da un processo che integra nella narrazione sul passato ciò che le versioni ufficiali tendenzialmente escludono con l'intento di innescare in chi osserva specifiche reazioni (Sontag, 2003, p.67). Ciò implica la necessità di intendere la trasmissione dell'esperienza al di là di una mera fruizione passiva, e di sviluppare una prospettiva critica in grado di interrogare i traumi del passato a partire dall'interpretazione del rapporto tra rappresentazione discorsiva e produzione visiva, anche quando si tratta di immagini in movimento, e anche quando esse si presentano apparentemente svincolate da un principio di realtà, come nel caso della produzione del cinema di animazione.

Nel medesimo anno del processo ad Eichmann, il Portogallo intraprendeva una guerra in Africa che si sarebbe prolungata per più di un decennio, combattendola, anche su un piano mediatico, tanto attraverso il ricorso alle immagini, quanto alla loro censura. Mentre infatti nei primi anni del conflitto la presenza di obiettivi fu categoricamente proibita dall'esercito, in seguito vennero prodotte immagini volte a mostrare una narrazione edulcorata della guerra (Antunes, 2020). Il Portogallo rappresenta oggi un contesto privilegiato per l'analisi della connessione tra arte e trasmissione della memoria traumatica, essendo caratterizzato dal protagonismo di una generazione di scrittori e artisti che, cresciuti in un contesto domestico tormentato dai fantasmi della violenza coloniale, è impegnata nel dare forma a ciò che, come il trauma della guerra e della decolonizzazione, resiste ai tentativi di definizione. Al fianco della produzione letteraria e teatrale che già da alcuni anni ha aperto il dibattito sulla relazione che la contemporaneità stabilisce con le controverse e plurali eredità africane, la produzione cinematografica contribuisce alla re-immaginazione degli archivi ufficiali compiendo un gesto di oggettivazione simbolica che, attraverso la rielaborazione del materiale visivo d'epoca e la creazione di immagini di finzione, propone un'esperienza estetica che coniuga lo sforzo di interrogazione del passato nazionale all'istanza di pareggiare i conti con i silenzi e le aporie della memoria familiare da parte del presente, traducendo un esercizio di post-memoria. Il concetto di post-memoria, seguendo la proposta di Marianne Hirsch, si costituisce in quanto relazione: "of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to constitute memories in their own right." (Hirsch, 2008, p. 105). L'esperienza di post-memoria non deve la sua peculiarità all'inevitabile carattere postumo delle memorie indirette. Analogamente alla riflessione relativa ad altre categorie critiche come "post-coloniale" e "post-moderno", anche il "post" della post-memoria costituisce un prefisso altamente problematico. La valorizzazione della posteriorità dei ricordi di una generazione lontana dagli eventi veicolati nelle memorie altrui, segnala la qualità temporale e solo apparentemente lineare della trasmissione, trascurando la natura problematica di un processo caratterizzato da omissioni, sovrapposizioni e silenzi impronunciabili all'origine di una memoria che si costruisce come palinsesto dentro una cornice di prossimità intima e relazionale tra il testimone diretto e chi interroga il passato familiare. Tutta la memoria, inoltre, possiede un carattere vicario (Sarlo, 2008). Il problema originato dalle esperienze di coloro che Raffaella Di Castro, riprendendo Blanchot, definisce efficacemente come "testimoni del non-provato" (Di Castro, 2008) consiste in una dimensione emotiva caratterizzata dall'impossibilità di oggettivare i turbamenti derivati dall'esposizione al ricordo traumatico durante l'infanzia, quando il processo di decodifica del "linguaggio del trauma" (Caruth, 1996, pp. 19-20) non è

accompagnato dal sostegno di una prospettiva critica. È l'immaginazione a costituire non solo un primo strumento di compensazione rispetto alla mancanza di un dialogo aperto sui fantasmi del passato, ma essa rappresenta un elemento chiave anche in età adulta, essendo alla base della rimodulazione del rapporto con eventi passati che continuano a produrre effetti, interiorizzati senza essere stati pienamente compresi (Hirsch, 2012, p. 31). Il ricorso alle tecnologie cinematografiche d'avanguardia asseconda l'immaginazione dislocando il referente fotografico già noto in mondi alternativi oppure recuperando nell'arte l'immagine di volti e contesti ormai scomparsi, e che la memoria può evocare soltanto in forme imperfette. In anni recenti, il cinema di lingua portoghese ha prodotto opere che si sono concentrate sulla rappresentazione della guerra coloniale, denunciandone la lunga assenza in seno al dibattito pubblico che ha impedito al ricordo dell'Africa di coagularsi in un'immagine condivisa. Emerge uno sforzo di denuncia diretto ai fantasmi della memoria familiare che diventa un pretesto importante per riflettere su quelli che tormentano la coscienza nazionale. Al contempo, le storie legate alla guerra e al processo di decolonizzazione raccontano di esperienze vissute tra Africa e Portogallo, mostrando il carattere eterogeneo e plurale di memorie coloniali e post-coloniali che allargano la prospettiva sul passato e sfidano qualsiasi narrazione monolitica sulle identità nazionali. Si tratta di opere che mettono in discussione la rigidità dei confini geografici e politici portando sullo schermo vicende traumatiche che hanno per protagonisti soggetti diasporici, depositari di memorie disperse e legate simultaneamente a più contesti.

*Tabu* (2012), terzo film del regista e critico cinematografico portoghese Miguel Gomes, racconta gli effetti sul presente generati dalla memoria di una violenza antica che, a dispetto della fine formale del colonialismo portoghese nelle ex-colonie africane alla metà degli anni '70, sopravvive nella figura tormentata di Aurora, una anziana donna prigioniera dei fantasmi del suo passato. L'estetica in bianco e nero immerge lo spettatore in una dimensione rievocativa e malinconica, attraverso *flashbacks* sulla vita quotidiana della borghesia europea fatta di feste e battute di caccia in un contesto mozambicano idealizzato e totalmente alienato dalla realtà di una guerra che resta sullo sfondo, udendosi appena in lontananza. Alle scene rievocative si alternano quelle di una cupa Lisbona del presente, dove Aurora, un tempo giovane ereditiera di una fazenda, vive tormentata dai rimorsi e assistita da Santa, discendente nera di un sistema schiavista, e con la quale intrattiene un rapporto conflittuale, trasposizione contemporanea del tipo di relazione vigente tra Aurora e i *criados* che lavoravano nella fazenda. Durante i suoi deliri, l'anziana donna denuncia di essere vittima di "macumbas malditas" perpetrate a suo danno dall'impiegata, una sorta di vendetta postuma contro i "crimes monumentais" commessi un tempo e rimasti inconfessati nelle profondità

dell'Io. Nel film, i temi della memoria e della violenza si legano infatti inestricabilmente a quello del peso della colpa e di un amore destinato alla tragedia: un sentimento ambiguo come quello per un contesto africano piegato dall'attività predatoria del bianco e ormai perduto per sempre; o come l'amore che Aurora nutre ancora, a distanza di anni, per il ricordo del suo antico amante. Il desiderio di rivedere Gian Luca Ventura grazie all'aiuto di Pilar, la solitaria vicina di mezza età impegnata nel sociale e testimone attonita delle stranezze della vecchia donna, nasconde la volontà di espiare la colpa per un crimine commesso molti anni prima. L'omicidio per mano di Aurora dell'unico testimone del suo amore clandestino per Ventura viene fatto coincidere con il precipitare degli eventi che porteranno all'inizio della guerra e alla perdita ineluttabile delle colonie in Africa da parte del Portogallo. Nella scena di apertura, il presagio della catastrofe è già tangibile. La camera inquadra un uomo in abiti coloniali, un esploratore che osserva di rimando lo spettatore per poi tornare come ad uno stato di malinconia che lo porta ad interrompere il suo vagare per la savana. Sembra una caricatura, un colonizzatore privo di spinta vitale, demistificato dall'obiettivo che simula la riproduzione di un'immagine di archivio. Oggetto di uno sguardo postumo sugli eventi, il colonizzatore è già conscio della sconfitta che lo attende al termine di un'impresa senza sbocchi positivi. La voce di un narratore onnisciente supporta le immagini creando un'atmosfera romanzesca e raccontando di come, tormentato dalla sofferenza per la perdita della donna amata, l'esploratore abbia infine scelto di gettarsi in un fiume, dove viene divorato da un coccodrillo. Da quel momento, secondo quanto riporterebbe una leggenda africana, alcuni avrebbero avvistato un coccodrillo triste vagare nel fitto della foresta, accompagnato dallo spettro di una giovane donna. La presenza del coccodrillo non si limita al prologo ma attraversa tutto il film, segnando in particolare il passaggio dalla prima parte — in cui l'Africa viene rievocata in quanto paradiso tropicale — alla seconda, dove vengono narrati i fatti che porteranno alla sua drammatica perdita. Il rettile funge da simbolo dell'amore come condizione tragica legata al rimorso e alla colpa, sentimenti che si associano alla relazione proibita tra Aurora e Gian Luca Ventura ma anche, in senso più ampio, al rapporto impari tra colonizzatore e colonizzato. Dopo averlo ricevuto in dono dal marito, un bizzarro pegno che iscrive problematicamente l'allusione alla violenza nel gesto amoroso, l'animale viene perduto e poi ritrovato in casa di Ventura, diventando il pretesto per l'incontro tra quest'ultimo e la protagonista. Il suo strisciare silenzioso nella storia è un rimando al carattere inesorabile del tempo a cui nulla sfugge. Nell'incalzare del ritmo naturale che sopravvive a tutto, il coccodrillo si colloca come l'assoluto testimone degli eventi: non solo di quelli rievocati dai personaggi, ma di tutte le tragedie che li hanno preceduti, condensandosi nella sua figura selvatica la memoria preistorica del mondo che, come le immagini, resta muta pur mostrandosi, confermandosi

inaccessibile all'essenza fallace della soggettività umana. Il film propone così una riflessione sul lavoro della memoria inteso specialmente come processo (de)costruttivo che problematicamente cita il passato attraverso la polifonia delle voci narranti. Queste ultime costruiscono la testimonianza a partire da una rete di rievocazioni imperfette e parziali che confermano la stretta dipendenza tra la comunicabilità dell'esperienza e il carattere finito, frammentato e deperibile del ricordo. L'inesorabile approssimarsi della fine del tempo coloniale minaccia le vite dei protagonisti che, immersi in una atmosfera onirica e ingenua, ignorano gli spari udibili in lontananza, ad annunciare l'avanzare del conflitto armato. Nel passato come nel presente, la guerra non smette di produrre effetti, gettando la sua ombra sulla vita di Aurora, che muore proprio quando Pilar rintraccia Ventura. La memoria coloniale, impensabile e impensata, è l'enorme tabù della storia, ciò che segna il rapporto problematico tra tempi differenti, incarnato nella relazione conflittuale tra Aurora e la figlia, figura assente dallo schermo come dalla vita della protagonista. Il film trae ispirazione da un lungo-metraggio omonimo *Tabu: A Story of the South Seas*, capolavoro degli anni trenta realizzato da F.W. Murnau, suggerendo la volontà del regista di realizzare l'opera come omaggio alla settima arte attingendo ad elementi e a stili riconducibili al passato. L'esercizio di meta-cinema non è tuttavia fine a se stesso ma confronta lo spettatore contemporaneo con un linguaggio formalmente complesso che contribuisce a strutturare la riflessione sulle implicazioni tra dimensioni e tempi differenti nel processo di rievocazione e fruizione del passato da parte del presente. Le scene di muto e le immagini in bianco e nero orientano l'attenzione dello sguardo sull'espressività dei volti, creando la necessità di una doppia competenza di chi, come dinanzi al racconto che accompagna la visione di un album di fotografie, osserva le immagini mentre elabora le informazioni fornite dalla voce narrante, unica fonte di conoscenza. Il richiamo alle atmosfere hollywoodiane degli anni cinquanta caratterizza le scene di convivio della borghesia coloniale, contrapponendosi radicalmente alla realtà africana più periferica, legata ai villaggi e allo sfruttamento del lavoro della popolazione nativa. Il ricorso ai codici di un cinema di altri tempi per la rappresentazione della vita spensierata della classe media europea, di cui i personaggi principali sono esponenti, tende a lasciare sullo sfondo la cruda verità di una guerra che travolge ogni cosa con la brutalità della sua violenza. Sebbene *Tabu* si costruisca come uno sforzo di coniugare nel linguaggio cinematografico il discorso della memoria e la sua rivisitazione a partire da uno sguardo contemporaneo che ironizza sulla melodrammaticità della rievocazione, non si fa carico di una visione apertamente critica, creando un'atmosfera di ambiguità intorno a temi controversi che rischia di alimentare pervicaci stereotipi sul passato portoghese in Africa. Seguendo quanto espresso da Paulo de Medeiros in un saggio dedicato al film (Medeiros: 2016), alla rappresentazione della Lisbona

contemporanea, grigia realtà ormai ristretta alla sua dimensione metropolitana, si contrappone l'immagine dell'Africa degli anni '60 come paradiso perduto del bianco, marginalizzando la raffigurazione di un contesto dove una minoranza europea ha costruito il suo privilegio esercitando una sostanziale forma di abuso ai danni della popolazione nativa. Il raffinato investimento estetico rende dunque *Tabu* un prodotto visuale tanto piacevole quanto problematicamente nostalgico. Temi controversi come la guerra e il razzismo vengono inquadrati attraverso una cornice che, rivisitando i codici del cinema del passato, rischia di gettare un velo nostalgico anche sull'esperienza della violenza. Sebbene la rappresentazione si basi su uno sguardo ironico. Sul colonialismo portoghese, un limite significativo del film risiede nella mancanza di una prospettiva sul passato che consenta anche ad un pubblico africano di identificarsi nella storia, prescindendo da una dimensione di vittimizzazione. La rappresentazione romanzata dell'Africa coloniale stride con l'esperienza culturale di un'audience non-europea, la cui prospettiva si costruisce a partire da un'esperienza storica e culturale profondamente diversa. Come ha dichiarato lo stesso regista durante un'intervista, infatti, il cinema non riproduce la realtà ma inventa regole alternative per accedervi, in un gioco proposto allo spettatore che risponde sulla base delle sue conoscenze e memorie pregresse<sup>2</sup>.

Il potenziale decostruttivo dell'ironia costituisce un elemento importante anche in *Redenção* (2013), un cortometraggio in cui Gomes anticipa i temi presenti in *Tabu* combinando la rielaborazione della memoria privata, legata a quattro personaggi di spicco nel panorama politico recente, ad una riflessione sulla contemporaneità dell'Europa investita dalla crisi. Più che l'impegno documentale volto a ripercorrere le traiettorie di leader politici come Nicolas Sarkozy, Angela Merkel, Silvio Berlusconi e Pedro Passos Coelho, il corto prova a risalire alla causa intima dietro le scelte politiche attraverso un'operazione di finzione. Nel caso portoghese, la memoria africana dell'ex-primo ministro socialdemocratico Passos Coelho è assunta come fulcro della narrazione che, pur avendo come obiettivo la critica del passato coloniale, si costruisce a partire da una problematica nostalgia. Il ricorso alla tradizione visuale etnografica che mostra il Portogallo più rurale e periferico, contrapposta al discorso sulla perdita dell'Africa, contribuisce all'idealizzazione del contesto coloniale come paradiso interdetto al bianco, ostacolando la volontà di denuncia delle politiche del passato ma anche del presente. Come mostra Hillary Owen in un'analisi dedicata all'opera di Miguel Gomes, lo sguardo che il personaggio di Pedro Passos Coelho – dodicenne deluso dal Portogallo della decolonizzazione – rivolge alla sua infanzia in Angola, costruisce un'immagine edulcorata del colonialismo, con conseguenze che

---

<sup>2</sup> Christopher Heron, "Miguel Gomes Interview (Tabu)" in *The Seventh Art*, [Online] 2012. <https://theseventhart.org/miguel-gomes-interview-tabu/> (consultato il 29/7/2020)

influenzano anche la percezione del contesto portoghese contemporaneo, recentemente investito dalle politiche di sanamento del deficit imposte dall'Europa. La nostalgia dei *retornados* per l'Africa, alimentata dallo shock causato dal grave stato di arretratezza in cui versava il Portogallo post-rivoluzionario, è al centro della ricostruzione memoriale e finisce per ostacolare la dinamica decostruttiva, promuovendo l'idea di una ex-metropoli coloniale *sui generis*, abietta e grigia, il cui livello di progresso, in ultima analisi, è inferiore non solo a quello delle altre potenze europee, ma anche delle sue stesse colonie africane (Owen, 2016, p. 71). La rievocazione è il terreno scivoloso su cui si costruisce la prospettiva ironica dell'opera che, pur perseguendo l'obiettivo di critica, corre il rischio di assecondare l'idea di un Portogallo subalterno e fautore di un colonialismo debole, "cordiale" e cifra dell'ideologia lusotropicalista.

L'operazione di censura sulla drammatica condizione sociale delle colonie permise al governo portoghese non solo di controllare l'opinione pubblica proponendo una narrativa sui "turras" come esiguo gruppo di nemici della patria, ma di incentivare massicciamente l'emigrazione dalla metropoli verso le colonie proprio in quella tragica fase (Castelo, 2017, p. 76). La mancanza di un nome che definisca la guerra e i mostri che si nutrono della sua brutalità, insinuandosi nella vita delle persone in forme ambigue, significa inibire la capacità di processare un evento doloroso, permettendo al trauma di colonizzare la memoria e soffocare l'identità sotto il peso del non-detto. Il racconto della disumanità, in particolare attraverso immagini di finzione costruite a partire dalla loro insufficienza, concepisce la lacuna come spazio di articolazione di ciò che resiste alla definizione (Penna, 2006). Una rappresentazione in negativo del ricordo che si propone in quanto nuovo modello di visione. Anziché essere mostrata esplicitamente, la rappresentazione della violenza, ad esempio, passa per canali indiretti che contrastano la tendenza della retorica commemorativa a considerare il ricorso alle immagini come una chiave di accesso immediata agli eventi, trasformando le testimonianze vive in sterili materiali di repertorio. Una proposta che contrasta la tendenza a privare la ricostruzione del passato della sua dimensione interpretativa, liquidando processi storici come il colonialismo in quanto temi distanti dalla contemporaneità. Il cinema di finzione dimostra l'insufficienza dell'immagine fruita solo nella sua dimensione illustrativa, evidenziando la necessità di considerare tutto ciò che resta fuori dall'inquadratura a partire dalla valorizzazione di una differente prospettiva in grado di incentivare la partecipazione attiva di chi osserva. Un linguaggio che non costruisce il racconto sulla possibilità di adesione dello sguardo alla realtà ma sfida, invece, la concezione dell'immagine come oggetto trasparente. Ne *A Costa dos Murmúrios* (2004), film nato dall'adattamento del romanzo omonimo della scrittrice portoghese Lídia Jorge (Jorge, 1988) e prima opera di finzione di Margarida

Cardoso, la guerra coloniale non è mai rappresentata a partire dal confronto diretto con la sua atrocità, ma si insinua nello spazio intimo dei personaggi e dello spettatore come uno spaventoso segreto appena suggerito dall'espressione di un volto, dalla silhouette di un cadavere visto in lontananza, da una notizia trasmessa per radio e dal nervosismo di passi uditi oltre la porta. La regista portoghese ha trascorso la sua infanzia tra Lourenço Marques, Nampula e Beira fino all'indipendenza del Mozambico, nel 1975. Il lungo-metraggio è frutto di un percorso di esplorazione personale che rivisita la relazione con l'Africa coloniale e la condizione di figlia di un ex-membro delle Forças Aéreas Portuguesas, veicolando la memoria indiretta relativa ad un conflitto che rappresenta in forma postuma ma a partire dal recupero di uno sguardo infantile oltre che femminile: "tudo era visto através da minha mãe e portanto a guerra para mim era uma coisa de efeitos colaterais"<sup>3</sup>. Le conseguenze della violenza vanno infatti ben oltre le immediate tragedie legate alle innumerevoli perdite di vite umane e, come il riverbero inesauribile di un'esplosione, si perpetrano nel tempo presentandosi sotto forma di "danni secondari" — e non per questo meno catastrofici — che ricadono sulle identità più vulnerabili e marginali tra cui donne, bambini, minoranze colonizzate. Sono queste le vittime verso cui *A Costa dos Murmúrios* dirige la propria attenzione, assumendo una forma rappresentativa che riproduce il modo silenzioso in cui tali soggettività si muovono all'interno di un sistema in cui occupano una posizione subalterna. La protagonista, Evita Lopo, incarna la prospettiva di una donna catapultata in un contesto dominato dall'opprimente presenza maschile. È attraverso il suo sguardo che si individuano i segnali di una violenza ormai insinuatasi nel marito, un giovane *alferes* la cui personalità pare irrimediabilmente compromessa dagli orrori della guerra. Insieme a Helena, bellissima moglie del sanguinario capitano Jaime Forza Leal, Evita diventa testimone della profonda contraddizione su cui si basa il suo matrimonio e il rapporto che lega il Mozambico al Portogallo, inscritta come piacere perverso per la violenza che si cela nelle identità dei due uomini. La condizione di marginalità dei due personaggi femminili è la chiave del loro protagonismo, essendo il motore principale dell'interrogazione dei fatti che accadono attorno a loro. La visione femminile proposta si colloca al di là di una rivendicazione femminista contro un sistema patriarcale e conservatore. La femminilità è intesa in quanto espressione di una differente sensibilità nel fare esperienza del mondo, rappresentato a partire da una prospettiva subalterna che sovverte le verità imposte dal paradigma maschile ricorrendo a forme di espressione più mediate. In una delle scene cardine del film, l'irrazionalità dell'uomo prende la forma di un tiro a segno contro la natura indifesa, quando uno stormo di fenicotteri, metafora ripresa dal romanzo e

<sup>3</sup> Intervista condotta da Paulo Viveiros a Margarida Cardoso, Universidade Lusófona, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=kF562Y84nVw> (consultato il 1/8/2020)

veicolo di una fragile bellezza violata, diventa l'obiettivo di Jaime e Luis che scelgono un vasto campo aperto, dove riposano i volatili, per esercitarsi con le armi da fuoco. Una Star calibro nove, un Winchester, un Kalash per "fazer o gostinho ao dedo", sono parte dell'elenco che Jaime obbliga Helena a recitare, dando origine ad una sorta di anticipazione visiva e verbale dell'orrore che sta per compiersi. Lo spettatore, tuttavia, rimane escluso dalla visione diretta delle uccisioni che, a turno, i due uomini commettono a scapito degli uccelli, ma osserva la morte riflessa nei sussulti di paura delle donne e nei loro volti, specchi di un orrore ancora più terribile perché invisibile agli occhi. La morte pervade l'aria, e la scena, quasi priva di veri e propri dialoghi, si conclude con i versi striduli dei fenicotteri che si librano in volo, in fuga. In un altro momento del film il confronto con l'orrore passa per la testimonianza visiva di immagini che documentano alcune operazioni militari. Durante gli anni della guerra, il Serviço da Informação Pública das Forças Armadas (SIFPA), organo facente capo al Ministério da Defesa, portò avanti una imponente campagna mediatica per diffondere l'idea della brutalità dei gruppi indipendentisti, scegliendo di mostrare soprattutto le immagini delle violenze da loro perpetrate in quanto "terroristi". A seguito della rivolta dell'U.P.A. (União das Populações Angolanas) il 15 marzo del 1961, il governo portoghese strumentalizzò l'accaduto per inviare truppe militari nella colonia mostrando le gigantografie delle immagini delle morti avvenute durante lo scontro in occasione di una riunione del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite (Antunes, 2020). Per contro, la quasi totale assenza sui giornali nazionali delle testimonianze visive sulle operazioni militari condotte dall'esercito mirava a veicolare l'idea di un conflitto ristretto a poche e isolate zone dove i militari portoghesi erano impegnati soprattutto in "serviços de policiamento", semplici operazioni di sicurezza e difesa del territorio (*ibidem*). Attualmente, le fotografie prodotte dagli stessi soldati e che integrano collezioni rimaste per lungo tempo private rappresentano un materiale documentale assai significativo ma che richiede non solo l'attenzione dello sguardo quanto anche un certo tipo di ascolto: la testimonianza visiva della guerra non si limita a scene che espongono la violenza in modo brutale e diretto, ma si estende ad una lunga serie di momenti quotidiani e situazioni ritratte in fotografie amatoriali, solo apparentemente banali, che rischiano di rimanere prive di significato in mancanza della voce dei protagonisti che possano raccontare ciò che la fotografia "mostra e non sa dire" (Barthes, 1980, p.101). Tra gli scatti che Helena mostra ad Evita approfittando dell'assenza in casa del capitano, vi è una foto che ritrae un'operazione militare portata a termine dalla compagnia dove milita anche il marito di Evita. In mancanza del racconto di uno dei membri della compagnia quelle immagini rimarrebbero tuttavia mute, private di una parte fondamentale del loro valore testimoniale, e noi, come la protagonista, non sapremmo che mostrano gli attimi successivi al massacro degli abitanti di un villaggio, tra cui

anziani, bambini e donne incinta. A determinare un profondo shock in Evita è però una foto in particolare che ritrae l'*alferes* nell'atto di esibire la testa di un guerrigliero africano decapitato. Le fotografie che mostrano le teste mozzate di africani sono tra le più brutali e impressionanti sulla guerra. Lo smembramento del corpo è parte di un processo di disumanizzazione dell'avversario. Infierire sul cadavere degli sconfitti è un pretesto per negare la somiglianza con quei corpi, oggetto di una macabra spettacolarizzazione che banalizza la violenza contribuendo al carattere scioccante delle immagini (Medeiros, 2002, p.104). Privare il corpo del volto significa rendere impossibile il riconoscimento di un individuo a partire da un tratto fondamentale della sua identità e unicità. Le fotografie della guerra coloniale non si limitano a documentare le diverse fasi delle operazioni militari ma sono la testimonianza della natura problematicamente contraddittoria di uomini coinvolti in un'esperienza brutale. Scattate probabilmente durante i momenti di pausa o di convivio, molte riflettono la curiosità dei soldati, spesso giovani poco più che ventenni, per l'Africa e la sua popolazione, suggerendo una certa volontà di documentare la loro esperienza, o almeno una parte di essa. Numerosi scatti immortalano gesti quotidiani da cui traspare il profondo senso di cameratismo tra compagni, altri descrivono scene paesaggistiche o ritratti. Al di là del loro immediato valore documentale, talvolta l'interesse per queste fotografie deriva paradossalmente da ciò che resta fuori dall'inquadratura. La trivialità delle immagini è trasformata dal supplemento di conoscenza dello spettatore relativamente al contesto di guerra in cui gli scatti sono stati realizzati. La consapevolezza della violenza come cifra dell'esperienza vissuta da portoghesi e africani polarizza immediatamente l'immagine poiché iscrive anche nella foto più innocua la presenza invisibile della morte (Medeiros, 2002, p. 97). Sia che essa integri indirettamente l'immagine, sia quando ne costituisce il soggetto principale, la morte è un elemento costante. Da una parte, la rappresentazione esplicita dei cadaveri dei guerriglieri africani traduce la volontà portoghese di attestare la propria superiorità sul campo di battaglia. Dall'altra, la scarsa circolazione di immagini relative ai corpi senza vita di soldati portoghesi risponde alla necessità di esorcizzare, negare il rischio della propria morte (Medeiros, 2002, p. 102). Oltre che strumento documentale a supporto della memoria, la tecnica fotografica è impiegata come mezzo di esibizione del potere coloniale in grado di reificare e annichilire l'identità africana. La rievocazione degli anni della guerra da parte di Evita poggia su una narrazione indiretta del trauma. Sebbene nel film la visione della violenza da parte dello spettatore risulti mediata dalla ricostruzione memoriale, dallo sguardo femminile periferico e dalle fotografie più o meno esplicite, non per questo risulta meno impattante, né il messaggio meno efficace. Quando Luis scopre la relazione adultera che Evita intrattiene con un giornalista locale, il racconto si biforca in due possibili

conclusioni, confermando la costruzione della narrazione come frutto delle omissioni operate dalla memoria. Secondo la versione della stampa, *l'alferes* decide di pareggiare i conti con l'amante della moglie seguendo l'esempio del capitano Jaime che, anni prima, aveva fatto ricorso alla roulette russa impugnando un'arma da fuoco per sfidare un altro pretendente. Evita, testimone e complice, smentisce questa versione poco dopo averla raccontata, riportando il ritrovamento del corpo senza vita del marito che, tormentato dal ricordo insostenibile delle brutalità commesse, si suicida. L'idea di testimonianza proposta è quella di un problematico artificio che costruisce la memoria della guerra attraverso il filtro emotivo. L'immagine della guerra è veicolata da sussurri carichi di fantasmagorie e suggestioni spaventose, rintracciabile nelle piccole e quotidiane ribellioni del personale domestico o affidata ai segnali inquietanti provenienti da una natura biblica che si manifesta di colpo, come nel caso dell'invasione delle locuste avvenuta una notte. Un'immagine lontana dalla concretezza brutale dell'esplosione di una mina o di un combattimento, lo schermo non mostra mai il sangue: la guerra si legge negli occhi della popolazione colonizzata, si indovina negli oggetti rigurgitati dalla marea, nelle tracce, indizi del conflitto combattuto nel cuore della vegetazione, evocando un forte senso di inquietudine e precarietà. La finzione interpreta la memoria come campo di battaglia e adotta le forme espressive di chi subisce il colonialismo in quanto paradigma eurocentrico che si proclama universale, negando altre forme di rappresentazione del mondo (Meneses, 2018), per ampliare il ventaglio interpretativo sul passato recuperato dalla testimonianza soggettiva e parziale di Evita. Il film svela l'arbitrarietà del processo di assemblaggio delle immagini che, come suggerisce la voce narrante "o que pretendeu clarificar clarifica", e che "o que pretendeu esconder ficou imerso."

La volontà di ricostruzione del volto del passato, in uno sforzo che è artistico ma anche memorialista, è evidente sin dagli esordi dell'opera della regista. *Natal 71* (1999) è un documentario nato da un lavoro di ricostruzione filologica che esplora il passato a partire dalla valorizzazione del filo rosso che lega la storia portoghese alle innumerevoli micro-storie racchiuse nelle memorie biografiche dei testimoni diretti degli anni del conflitto, proponendo una contro-narrativa sulla guerra a partire dalla primaria istanza di formulare interrogazioni sorte in seno ad un ambiente domestico dominato dal silenzio sull'esperienza familiare in Africa:

Sempre me interessei muito por História e por investigação, e vim para o documentário porque a primeira coisa que me apetecia fazer era explorar determinadas coisas do meu passado, de uma História que tinha a ver com os

meus pais, com a minha infância, com a Guerra Colonial e que eram, no fundo, uma coisa misteriosa<sup>4</sup>

Le testimonianze degli ex-combattenti si susseguono alla presentazione del materiale di archivio in bianco e nero in una sequenza di immagini che accompagna la denuncia di una narrativa ufficiale e distorta sulla guerra alla drammatica rievocazione di chi l'ha vissuta. Nonostante il ricorso alla forma del documentario, il percorso di memoria segue tracce intime esponendo problematicamente la precarietà del lavoro di ricostruzione degli eventi da parte di chi non li ha vissuti se non attraverso forme mediate, come fantasmagorie, come "haunting legacies that take the shape of an imaginative return" (Aarons e Berger, 2017, p. 41). "Muitas pessoas têm uma opinião — commenta a proposito della guerra Adelino Cardoso, ex-combattente — "mas falta-lhe a experiência". Il passato acquisisce un carattere di inaccessibilità per chi non ne ha fatto esperienza diretta e la sua rappresentazione si struttura su un'interrogazione costante, rivendicata come un'esperienza del tutto nuova, dove la soggettività si emancipa dalla memoria altrui assumendo l'autorità derivata dal gesto estetico. Mentre gli intervistati rilasciano le testimonianze dinanzi alla camera è possibile intuire, nell'arco di brevissimi momenti, la presenza di un interlocutore. Pur essendo rari i momenti in cui ci si accorge della sua presenza, essa è esplicita all'inizio del documentario. La voce della regista si sovrappone a quella di alcuni militari mostrati nel filmato d'epoca che apre il documentario. I giovani soldati, inquadrati a mezzo busto, rivolgono i propri saluti alle famiglie seguendo formule stereotipate e militaresche, come in un'anticipazione macabra del loro stesso necrologio. Il *voice-off* stabilisce una connessione con le immagini in bianco e nero e segna al contempo un'irrimediabile distanza, funzionale all'introduzione di una dimensione personale, recuperata a partire dalla rievocazione della propria memoria di bambina che si confronta con il passato e i suoi innumerevoli spazi bianchi. La formulazione delle domande che si alimentano dell'emotività si basa sul ricorso allo strumento letterario, declinato nel documentario come contributo significativo alla produzione di immagini. "Quem éramos nós, os peixes?" - la citazione, tratta da *Os Cus de Judas*, primo romanzo sull'esperienza di guerra in Angola dello scrittore e ex-medico militare António Lobo Antunes, allude alla totale mancanza di preparazione da parte dei soldati portoghesi, giovani travolti dalla corrente, catapultati sul campo di battaglia in nome di un impero idealizzato e nel quale non si identificavano. "Quem éramos nós, os peixes?" - è la domanda

---

<sup>4</sup> Vanessa Sousa Dias, "Entrevista com Margarida Cardoso. Em Portugal pagas à equipa e abdicas do que queiras filmar." in João Maria Mendes [coord.] *Novas e Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Projecto de Investigação em Artes e Comunicação da Escola Superior de Teatro e Cinema (2011).

che la stessa regista rivolge ad alta voce allo spettatore, aprendo a qualcosa di nuovo. La ripetizione è l'annuncio di un momento inedito: una diversa soggettività testimonia il passato a partire da un nuovo luogo di enunciazione da cui assume il peso del malessere, relegato nella profondità della coscienza altrui, ma riconoscendo in sé la sua declinazione in quanto marca dolorosa che richiede attenzione. Il carattere postumo della memoria si articola nella testimonianza come processo di attribuzione di significato che si produce nel corso del tempo (Olick & Levy: 1997, p.15) a partire dalla stipulazione di un legame di tipo etico con il passato che si rinnova nella formulazione di nuovi interrogativi da parte del presente. Come testimone "di seconda mano", lo sforzo di un'interrogazione relativo alle ferite che segnano l'identità paterna non si limita al tentativo di ricomporre i frammenti dell'esperienza non-vissuta, ma mira a dare corpo ad un'esperienza specifica legata al proprio percorso di formazione e che assume concretezza in quanto esplicitazione di un disagio personale le cui radici risalgono ai primi anni di vita. "Porquê?" – è la domanda tradotta dall'infanzia al presente di adulta. Il quesito, solo in apparenza semplice, è accompagnato dall'immaginazione che riutilizza suggestioni, intuizioni, episodi e oggetti del proprio quotidiano per permettere alla memoria del trauma di coagularsi in immagini che a loro volta si trasformano in catalizzatori di significati. *Natal 71* prende il nome da un disco in vinile distribuito dal Movimento Nacional Feminino, organo fondato in concomitanza dell'inizio della guerra nel 1961, e le cui iniziative di supporto ai militari e alle loro famiglie godevano del patrocinio della dittatura. Il disco, contenente messaggi di sostegno ai soldati, insieme a barzellette, aneddoti e canzoni, fu realizzato con il contributo di personalità di spicco nel panorama culturale portoghese dell'epoca tra cui l'icona del fado Amália Rodrigues e la stella del calcio Eusébio. Venne distribuito dalle *madrinhas de guerra* in occasione delle festività natalizie del 1971 per mantenere alto il morale dei soldati impegnati al fronte. In quanto unico vinile posseduto dalla famiglia, il disco divenne oggetto della curiosità della regista, in quegli anni ancora bambina: "Eu e o meu irmão ouvíamos aquilo ao infinito, aquelas canções terríveis com aquelas mensagens a parti dessa memória que era uma memória tão viva, e que eu acho muito metafórica daquilo que se passava"<sup>5</sup>. Il disco fa parte di una serie di oggetti sparsi nello spazio della casa, abitata da ricordi altrui e scrigno di episodi incomprensibili, sui quali si collezionano indizi sempre insufficienti per orientarsi nei meandri di un passato che rimane oscuro. Il documentario attinge infatti da archivi personali, operando una selezione accurata tra fotografie amatoriali, filmati in super 8, audio e immagini di propaganda, costruendo la testimonianza di quegli anni come una citazione insufficiente che espone il passato in quanto

<sup>5</sup> Intervista condotta da Paulo Viveiros a Margarida Cardoso, Universidade Lusófona, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=kF562Y84nVw> (consultato il 1/8/2020)

ferita, matrice di fantasmi. La re-immaginazione dell'archivio coloniale si concretizza in particolare nell'operazione di montaggio, descritto dalla cineasta come "un processo molto doloroso"<sup>6</sup> dove la manipolazione del materiale visivo traduce il difficile tentativo di filtraggio delle informazioni e di costruzione di nuovi significati rispetto ad una memoria di cui viene rivelata la natura di palinsesto. La disposizione delle immagini riferite al passato dà vita ad un prodotto che, riproducendole nel presente, attualizza il messaggio in un "qui" e "ora" differenti (Benjamin 2003, 253), contribuendo alla politicizzazione del contenuto nella contemporaneità (Sontag, 1977, p.63).

L'"arte della postmemoria", dunque, può essere intesa non solo come una reazione al processo di esposizione al racconto delle memorie e ai silenzi intorno all'esperienza traumatica, ma anche come sforzo costruttivo e positivo che propone un tipo di pedagogia di trasmissione della memoria a favore di un ampliamento dei processi di fruizione del passato nel contesto culturale del presente. In riferimento alla memoria della Shoah, ad esempio, la seconda e la terza generazione si muovono all'interno di ciò che Aleida Assmann, riprendendo Dominick La Capra, definisce come "frames of transmission" (Assmann, 2015, 23) riformulando la connessione con la memoria del trauma attraverso l'elaborazione di diverse modalità di confronto con il passato. Si tratta di strategie etiche ed estetiche che traducono un posizionamento critico rispetto all'esperienza la quale, pur quando non-vissuta, coinvolge intimamente i testimoni indiretti. Le modalità con cui l'esperienza traumatica viene trasferita ai figli di sopravvissuti sono in genere sintetizzate in due processi che si realizzano "through open and constant discourse about the past", o a partire da un problematico silenzio che incombe sulla quotidianità, "a weighed silence that becomes solidified as felt anguish on the part of the survivor parent and dread on the part of his or her offspring" (Aaron & Berger 2017, 57). Seguendo la proposta di Diane Wolf, tuttavia, esiste uno spettro di esperienze di fruizione, sorprendentemente positive, che si colloca tra questi due poli e che, quando tenuto in considerazione, permette di individuare la connessione tra le modalità attraverso cui la memoria del trauma è stata veicolata e ascoltata, ad esempio attraverso i codici della favola, e le scelte di riformulazione estetica successiva da parte della nuova generazione (Wolf, 2019).

Oltre ai lungo-metraggi sin qui presentati, infatti, il cinema portoghese ha prodotto una serie di opere di corto-metraggio che rielaborano i temi della guerra e della decolonizzazione sfruttando le tecniche di animazione che, sia da un punto di vista estetico che contenutistico, riutilizzano elementi fiabeschi tipici dei cartoni

---

<sup>6</sup> Vanessa Sousa Dias "Entrevista com Margarida Cardoso. Em Portugal pagas à equipa e abdicadas do que queiras filmar." in João Maria Mendes [coord.] *Novas e Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Projecto de Investigação em Artes e Comunicação da Escola Superior de Teatro e Cinema (2011).

o dei fumetti. In Europa, a differenza di altri contesti culturali come, ad esempio, quello giapponese, i cartoni animati vengono spesso concepiti come un prodotto indirizzato ad un pubblico composto prevalentemente da bambini. Tuttavia, in anni recenti, l'avanzamento di tecniche di animazione sempre più elaborate, è stato accompagnato da un interessante investimento anche a livello narrativo che, pur mantenendo un linguaggio accessibile ad un pubblico infantile, amplia sempre di più la sua offerta per gli adulti, confrontati con un prodotto estetico apparentemente immediato ma che si serve di un linguaggio simbolicamente complesso come veicolo di una riflessione su temi controversi<sup>7</sup>. *Estilhaços*

(2016) è un cortometraggio realizzato dal regista José Miguel Ribeiro che traduce in immagini il confronto con la complessità della storia familiare resa inaccessibile dalla mancanza di un progetto di trasmissione da parte del testimone diretto, incarnato dalla figura paterna. Da bambini, la figura adulta costituisce il primo canale per la decodifica della realtà e del passato che, rimanendo interdetto a causa dell'impossibilità di comunicare il trauma, incombe sul quotidiano infiltrandosi nello spazio di formazione dell'infanzia, radicando modalità di comportamento che influiscono sulla futura personalità adulta. Nell'incipit del corto, la figura di un giovane, Mário, percorre in auto le strade affollate di Lisbona, in fermento per la partecipazione del Portogallo ai mondiali di calcio. L'angoscia individuale si contrappone alla condivisione del sentimento di gioia, segnando un netto contrasto tra la costruzione di una memoria collettiva positiva e l'alienazione dovuta al peso della memoria individuale. Nella confusione generale, un altro mezzo investe l'auto di Mário, la cui reazione iracunda esplode tra la folla. Il senso di frustrazione del protagonista trova nell'exasperazione associata alla paralisi del traffico e nello shock per l'incidente, un supporto espressivo che simbolizza lo stato di turbamento del protagonista, isolato rispetto al contesto, restituendo una forma al caos interiore mediante l'immagine di corpi in lotta. L'esigenza di approfondire il suo malessere porta Mário a cercare un confronto diretto con il padre con il quale intrattiene una relazione conflittuale. Nel frame successivo, un *flashback* mostra il protagonista, bambino, osservare in disparte il padre mentre discute ferocemente con un gruppo di uomini. La circostanza è analoga a quella vissuta da Mário nel suo presente di adulto, dove replica l'atteggiamento del genitore, osservato da bambino. Mentre gli automobilisti inveiscono l'uno contro l'altro, il pianto di una donna, presumibilmente la madre, atterrisce il protagonista,

---

<sup>7</sup> Si ricordi, a questo proposito, il noto caso di *Maus. Racconto di un sopravvissuto* (2000) di Arthur Spiegelmann, un *graphic novel* analizzato da Marianne Hirsch in *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012). Il racconto di Spiegelmann sull'eredità traumatica della Shoah a partire dalla testimonianza paterna e dalle memorie della sua infanzia sfrutta il carattere simbolico delle immagini per sintetizzare l'esperienza del genocidio. A titolo di esempio, l'opera adotta metafore animalesche per ritrarre i personaggi. I nazisti, disegnati come gatti, si contrappongono agli ebrei, descritti come topi.

che assiste alla scena con sguardo perso e spaventato, incapace di prendere le distanze dallo stato emotivo dei genitori. Due episodi, uno nel passato e uno nel presente, connessi dalla prospettiva del personaggio principale, introducono mediante una citazione problematica il tema della memoria come oggetto stratificato. Il percorso di recupero dei ricordi conduce Mário presso la casa del padre, a cui rivolge una richiesta, un grido di aiuto: “Pai, ajuda-me a saber de onde vem essa...raiva”. Appesa ad una parete, la fotografia in bianco e nero, priva di didascalia, ritrae Mário bambino insieme alla sua famiglia, inserendo un riferimento al reale e spezzando la serie di immagini animate che sin lì si sono susseguite. Un gioco di luci rende indefiniti alcuni volti e pare quasi che il capofamiglia, l'unica delle quattro figure a mostrarsi leggermente di fianco, come a voler schivare l'invasione dell'obiettivo, simuli con la mano sinistra un'arma da fuoco. I segni della guerra, sembrano suggerire le immagini, si nascondono nel dettaglio di una posa muta e difficile da interpretare. Mentre la tv trasmette le immagini della partita di calcio, il ricordo del trauma prende forma assumendo una direzione inaspettata, invertendo la linearità del processo di rievocazione, dal momento che è il figlio, e non il padre, ad assumere il ruolo di testimone. Il ricordo della missione in Guinea-Bissau guidata dal padre molti anni prima è re-inscritta nel presente come pretesto per denunciare le arbitrarie omissioni legate alle “versioni collaudate del ricordo” (Levi, 2007, p. 14) ascoltate durante l'infanzia, età a cui le immagini alludono rappresentando i membri della compagnia come statuette di soldati in miniatura. La tecnica dello *stop-motion* ricrea i movimenti rigidi dei soldati-giocattolo, pedine in mano ad una volontà politica cieca, veicolando l'incedere incerto di una testimonianza di seconda mano che, come in un campo minato, avanza nel racconto mentre i soldati si fanno strada nel fitto della vegetazione. Uno dei membri del plotone si imbatte in una mina, sotto cui viene depositata una granata per impedirne il recupero da parte della resistenza africana. I soldati tornano nello stesso punto alcuni giorni dopo, subendo un'imboscata che porta alla morte di António e Mané i quali, racconta Mário — ricorrendo ad una formula stereotipata che deriva dai discorsi di propaganda politica —, “se bateram na defesa dos interesses nacionais”. Il ricordo dell'esposizione a quel racconto avvenuto tra le mura domestiche riposiziona Mário nel ruolo di bambino, interlocutore silenzioso che affida all'immaginazione i suoi turbamenti e che finalmente esplicita al padre il suo disagio: “quando me contava essas histórias me imaginava os *turras* com os olhos vermelhos e os dentes aguçados”. Lo *shift* dal colore al bianco e nero colloca il padre, che in un primo momento rifiuta di prendere la parola, in una dimensione sospesa, esplicitando il senso di alienazione ed esclusione di questi dalla realtà familiare. Dinanzi alla riluttanza paterna di ritornare sulle tracce di quel tragico avvenimento, Mário contrappone l'esigenza di elaborare il proprio conflitto interiore a partire dalla

condivisione di un percorso che implica necessariamente la prospettiva dell'altro: "quero enfrentar essa guerra, mas sozinho, não consigo". Una seconda versione del racconto viene dunque proposta, e lo spettatore, per il senso di gravità che pesa sulla scena, intuisce che il racconto si costruisce come un tentativo di colmare le lacune. Due colori appena, il rosso e il verde, tingono la foresta mentre i versi degli animali si alternano al rumore dei passi del plotone in marcia. Un diverbio tra Mané e un altro soldato su chi avrebbe dovuto capeggiare la colonna, esponendosi maggiormente al rischio, viene risolto dall'intervento di António, offertosi volontario. Una luce accecante squarcia improvvisamente lo schermo, mentre il ribollire di un'esplosione invade i sensi, annichilendoli. Volti reali si sovrappongono ad immagini animate in un montaggio schizofrenico. La morte di António, a causa di un'altra mina, porta Mané, sconvolto dal senso di colpa, al suicidio. Il ricordo della violenza e il rimorso per non aver potuto impedire la morte di entrambi i compagni da parte del padre, piomba sull'infanzia di Mário, vittima dei silenzi e di scoppi di rabbia incontrollata. Il dolore, come un'esplosione, distrugge ogni canale di comunicazione, conficcandosi come schegge nell'animo di tutti coloro che si trovano nel suo raggio di azione. Tecniche diverse, dal disegno all'immagine reale, integrano il montaggio delle immagini, contrapponendo la diversa relazione che il padre e il figlio stabiliscono nel presente rispetto alla memoria del trauma. In un'immagine animata e in bianco e nero, l'ex-combattente si volta indietro nel tentativo di rimediare a ciò che non può essere cambiato, scontrandosi con un muro che impedisce metaforicamente l'accesso al passato. Sullo stesso piano, Mário, personificato da un attore in carne e ossa che osserva il padre di spalle, prende posizione nella dimensione reale. Lo sguardo sul padre non sembra voler esprimere un giudizio sul passato, ma racchiudere uno sforzo di esplicitazione della memoria che si traduce in quanto volontà di comprensione rivolta al proprio presente di figlio (Gagnebin, 2006), segnando così il superamento di un ricordo traumatico che prima gli impediva di aderire a se stesso. Il corto si conclude con il fischio che pone fine alla partita di calcio e sancendo la vittoria del Portogallo, mentre un'inquadratura sempre più ampia mostra le luci delle case in festa, ignare del dramma privato, suggerendo come per ogni memoria raccontata ne esistano innumerevoli che andranno perse ma che meriterebbero di essere ascoltate. Riferendosi alla sua esperienza di figlio di un ex-combattente che partecipò a due missioni in Guinea-Bissau, lo stesso regista, denuncia il problema del "vácuo conveniente" intorno al tema della guerra che in parte persiste ancora oggi e dal quale la memoria del trauma attinge per selezionare e costruire versioni accettabili del passato: "O meu pai conta-me de quatro anos que teve na guerra, se calhar, dez histórias. (...) Onde é que são as outras histórias todas? (...) Haverá

outras histórias” relative ad un “mundo desconhecido que cada um deles trouxe<sup>8</sup>”. Il racconto di eventi dolorosi di cui non si è avuta esperienza diretta si inserisce nel quotidiano familiare e accompagna, “avvolge” la crescita durante le sue fasi. Riferendosi alle storie ascoltate dalla terza generazione legata alla memoria della Shoah, Raffaella Di Castro le definisce come:

Racconti del terrore che si insinuano indebitamente e all’ improvviso all’ interno delle altre fiabe per bambini [...] Racconti «normali», «senza scandalo» o «vergogna», come «una pappa» che si mangia tutti i giorni, ma che restano al tempo stesso «una cosa terribile» che «esce fuori» dall’ordinario e lo «ribalta», suscitando forte «disagio», «pudore», «vergogna» (Di Castro, 2008, pp. 280, 281, 282).

Essere stati esposti al racconto di eventi controversi che sfuggono alla piena rappresentazione suscita in chi ascolta un problema di identificazione. Tale criticità deriva dal fatto che il narratore risponde innanzitutto ad un’esigenza personale di raccontarsi, di provare a comunicare un problema:

ancor prima di aderire volontariamente al dovere di memoria e a un progetto di trasmissione, questi racconti sono essi stessi «succubi di ricordi» ; sono cioè un «bisogno» «involontario», «incontrollabile» della memoria stessa, che «all’ improvviso» straripa, come un’emorragia» (*ibidem*).

L’assenza di un progetto di trasmissione, insieme al bisogno che la memoria traumatica ha di esplicitarsi e rendersi presente, si traduce nella mancanza di una simbologia riconoscibile. Ciò va a scapito di colui che ascolta, perché il racconto, impegnato nel dare adito ad un passato traumatico, non si rende comprensibile, non fornisce gli strumenti di decodifica necessari a chi ancora non li possiede. La narrazione del passato “occupa” il presente senza adottare un linguaggio decifrabile e ciò che si ascolta è avvertito come lontano, oscuro, disturbante, come un mito troppo reale o una fiaba sprovvista di morale. Nella cornice del racconto

---

<sup>8</sup> "Depois da Guerra" com José Miguel Ribeiro, Bárbara Oliveira e Alfredo Brito, Cine-Teatro Curvo Semedo, Município de Montemor-o-Novo, (2016). Intervista condotta in occasione della proiezione dei corto-metraggi *Estilhaços* (2016) di José Miguel Ribeiro, di *Lugar Em Parte Nenhuma* (2016) di Bárbara Oliveira e João Rodrigues e della performance teatrale di Alfredo Brito, *Pensão de Sangue* (2016). Tutte e tre le opere si focalizzano sul tema della memoria traumatica della guerra coloniale e della decolonizzazione dell’Africa portoghese, promuovendo la necessità di aprire un dibattito sul tema della violenza a partire dallo sguardo dei testimoni diretti degli eventi e delle nuove generazioni a partire dalla loro re-immaginazione. Per assistere al video dell’intervista: <https://www.youtube.com/watch?v=59Lz-h86e-c> (consultato il 29/7/2020).

su un passato controverso e fuori dall'ordinario però, si inserisce il protagonismo di colui o colei che, al contrario, è conosciuto e vicino, rientrando nel proprio universo affettivo. La prossimità tra il testimone e il suo pubblico rappresenta un elemento problematico che provoca un cortocircuito nel meccanismo di immedesimazione sotteso al racconto, impedendo di incanalare un sentimento naturale di compassione. Alla base della fruizione della fiaba da parte del bambino vi è un processo di identificazione con un personaggio di finzione, un involucro anonimo del quale ci si può "appropriare" e che supporta il processo pedagogico di interpretazione della realtà. Nella fiaba, "tutti i personaggi sono tipici anziché unici". (Beretta e Vannucchi, 2012, p.8) Al contrario, quando la memoria trasmessa possiede caratteristiche che la avvicina alla finzione, a causa di un racconto che tuttavia non si fa carico di tradurne la complessità, chi ascolta si scontra con l'impossibilità di aderire al personaggio principale senza "svuotarlo" della sua individualità. I testimoni indiretti, come voci in debito di esperienza, sono vittime di una trasfusione di memorie a cui è mancata una base dialogica e individuano nell'immaginazione l'unico supporto cognitivo. Quest'ultima, intesa come capacità di pensare lo straordinario all'interno dell'ordinario, è indice di consapevolezza della realtà in età infantile, un poderoso motore della sua organizzazione e traduzione simbolica in età più matura (Di Castro, 2008, 153).

In *Lugar em Parte Nenhuma* (2016), opera prima di Bárbara Oliveira e João Rodrigues, il pericolo vissuto durante la guerra è veicolato mediante una riconfigurazione degli elementi fantastici. Il corto-metraggio è basato sull'esperienza drammatica vissuta in prima persona dalla madre della regista, arrivata in Portogallo dall'Angola nel 1975 per sfuggire alla violenza della guerra civile che seguì il processo di decolonizzazione. La vita di una giovane donna viene stravolta dall'incalzare di un conflitto che la obbliga ad abbandonare tutto. Come nell'incipit di una favola, la storia comincia nella cornice sognante di chi, impaziente, si prepara ad accogliere l'arrivo di un figlio, suscitando sin da subito un forte senso di empatia nello spettatore. I colori pastello della scena, che ricordano le illustrazioni di un libro per bambini, semplici nella loro stilizzazione lineare ed efficace della realtà, traslano il racconto su un piano in parte mnemonico e in parte fantastico. In contrasto, la testimonianza diretta della madre della regista relativa ai fatti drammatici che l'hanno vista protagonista, restituisce profondità storica al racconto. Infatti, mentre le immagini si riferiscono ad una dimensione quasi fantasmagorica, la voce, registrata durante un'intervista lunga tre ore e poi editata per adattarsi al metraggio del film, appartiene al presente che rievoca. Quando la guerra irrompe nel racconto, sottraendo la protagonista alle sue speranze, un blu cupo sostituisce le tonalità calde, mentre due mani bianche, le mani della morte, la strappano alla realtà africana facendola precipitare nel vuoto.

Durante la corsa per la sopravvivenza nel fitto di una foresta oscura e popolata da bestie, la protagonista, che indossa una mantella rossa, assume i tratti di una novella Cappuccetto Rosso. Corre inseguita dai lupi, metafora animalesca dei militari dell'U.N.I.T.A. che raggiungono l'aeroporto mentre l'aereo per Luanda è già in fase di decollo. Le modalità di fruizione della memoria traumatica durante l'infanzia, mediate attraverso immagini comprensibili, promuovono la capacità di inquadrare l'esperienza traumatica sebbene essa traduca "algo inimaginável" (Oliveira, 2020).

A minha mãe sempre foi uma excelente contadora de histórias. Quando eu era pequena, a minha mãe contava-me experiências difíceis que ela tinha tido a criar paralelos entre pessoas reais e personagens de fábulas - dragões, cobras, sapos etc. Foi um sistema de defesa que ela criou para lidar com as suas próprias memórias e que me mostrou desde cedo o poder das narrativas. Quando realizei a curta eu queria integrar isso de alguma forma e achei que o *Capuchinho vermelho* era uma fábula que poderia ser universalmente compreendida<sup>9</sup>. (Intervista a Bárbara Oliveira, 2020)

Sullo sfondo grigio di una Lisbona retrograda popolata da silhouette anonime, la protagonista è una macchia rossa che si muove trasportando Toni, il figlio nato nel frattempo. La simbologia dei colori, come in un dipinto, traduce il netto contrasto tra la popolazione arrivata dall'Africa e quella metropolitana, segnalando la mancata integrazione dei rifugiati che, erroneamente etichettati con il termine peggiorativo di "retornados", subirono varie forme di discriminazione negli anni post-rivoluzionari. Mentre le immagini riflettono il profondo senso di solitudine provato, la fredda realtà metropolitana si impone nell'esistenza di chi, sradicato dal proprio contesto di riferimento, impara a ricostruire una vita seguendo coordinate incerte in una realtà ostile. L'episodio di razzismo riportato, in cui alla protagonista è impedito di salire sull'autobus perché nera, è solo una delle "imensas histórias" (Oliveira, 2020) di discriminazione che non sono state incluse nel corto. Il razzismo, problematica eredità del passato coloniale, ha fatto parte del percorso di formazione della regista che fa i conti con un forte senso di frustrazione legato all'impossibilità di "salvare" la madre dal ricordo della violenza. Attraverso un percorso artistico che invoca la necessità di conoscere il passato, le emozioni contrastanti legate ad un'identità afro-portoghese diventano oggetto di una riflessione che promuove la riflessione critica e l'empatia come chiave della trasmissione:

---

<sup>9</sup> Le citazioni seguenti costituiscono estratti provenienti dalla corrispondenza scambiata tra l'autrice del presente articolo e la regista durante l'estate del 2020.

Quando confrontei esses sentimentos, a minha primeira reacção foi odiar e culpar aqueles que contribuíram para a guerra colonial. [...] Ajudar a contar as histórias de vários pontos de perspectiva, removeu a minha capacidade de julgar rapidamente pessoas sobre as quais eu não sabia nada sobre e pessoalmente, procuro activamente ouvir outras experiências para perceber o que eu posso fazer a nível pessoal, para ajudar a impedir outros traumas a serem criados e passados para outras gerações.

In una dimensione onirica, il dolore per la perdita ostruisce il tempo dell'agire nel presente oltre a quello della rievocazione. Il corto si conclude con i tristi versi di una musica che canta la tragedia dell'esilio causato dalla guerra, dalla fame e altri disastri che rendono il mondo aldilà della propria casa un "lugar em parte nenhuma". L'arte riesce a dare forma al dolore dell'esilio e a promuovere una riflessione nel presente, gettando le basi per la capacità di ascolto attraverso il ricorso alle immagini e adempiendo ad una funzione che non è soltanto narrativa ma anche pedagogica. Il corto universalizza l'esperienza traumatica del rifugiato di guerra approfondendo temi attuali a partire dal frammento dell'esperienza individuale. Nato da un progetto di studio sul tema delle migrazioni, il film sfrutta il potenziale delle immagini animate per promuovere un confronto più empatico sui segni, talvolta problematicamente invisibili, che la guerra e altri fenomeni violenti lasciano nelle persone, chiamando il pubblico ad una partecipazione emotiva ed etica:

"Acredito que a arte pode estimular esse sentimento de perda ao espectador, mesmo que ele nunca a tenha experienciado da mesma forma e acredito que quando essa ligação é feita, seja mais fácil empatizar e tentar evitar que outros tenham que passar por essa experiência.<sup>10</sup>"

In poco meno di sette minuti, *Lugar Em Parte nenhuma* condensa un profondo e complesso lavoro di ascolto, interrogazione e rielaborazione della memoria familiare. La specificità della storia e la brevità del corto non costituiscono un limite in termini di efficacia ma, al contrario, aprono nuovi percorsi di rappresentazione sul passato coloniale e le sue conseguenze grazie ad una tecnica cinematografica che combina elementi del racconto tradizionale e tecniche di rappresentazione moderna. A differenza della fotografia, la produzione di animazione trasfigura la realtà, stabilendo una relazione di tipo diverso tra immagini e spettatore, il quale, stimolato dalla cornice fantastica, sperimenta un livello di coinvolgimento che richiede una lettura simbolica,

portandolo ad accogliere più facilmente la complessità del messaggio etico veicolato:

A animação, tem a capacidade de muito facilmente criar um universo novo onde o espectador nem sempre tem referências do mundo real para comparar, o que pode remover muitas camadas de preconceitos que naturalmente criamos com o mundo a nossa volta. Eu acredito que essa capacidade cria um espaço onde conversas mais difíceis ou complexas podem ser exploradas de uma forma muito livre e ao ultrapassar aquela primeira camada de resistência que referi, pode estimular reflexão de uma forma nova e significativa.” (Oliveira, 2020)

Lo sguardo su contenuti controversi, insieme alla preoccupazione per la dimensione estetica, attesta la volontà di misurare la qualità del prodotto cinematografico anche con il tipo di messaggio veicolato dalle immagini. Prendendo a prestito le parole del regista giapponese Hayao Miyazaki, la cineasta testimonia una prospettiva artistica inscindibile da un posizionamento etico “neste tempo de inundação de imagens, ainda precisamos de água potável - E essa água potável que eu quero criar e ajudar a criar” (Oliveira, 2020). Il lavoro di riflessione sul passato colto nella sua problematica frammentarietà qualifica la produzione artistica della generazione della postmemoria in quanto esercizio che riconfigura “l’imagination mnemónica nacional” (Peralta & Oliveira, 2016, p.186) a partire da una proposta estetica che attinge dall’immaginario collettivo e al contempo espone l’assenza di rappresentazioni sulla guerra coloniale e il *retorno* che, a distanza di anni, permangono “factos sem arquivo” (*ivi*, p. 185). La postmemoria dà corpo alla testimonianza indiretta come assunzione di una responsabilità etica rispetto al passato, “as a pact shared between the story-teller and the listener “che permette di alimentare “the compassion inherent to the testimony”. (Ribeiro, Vecchi e Ribeiro, 2012, p.19). Il cinema, in quanto finzione, trasferisce l’immagine del passato fuori dal suo contesto abituale di fruizione e politicizza il contenuto mnestico per attribuirgli nuovi significati. Lo sguardo postumo forza la posa non solo per mostrare l’immagine in movimento, ma per pensarla come oggetto ambiguo e sfuggente e come supporto problematico della rievocazione. La negazione della posa, elemento differenziale del cinema rispetto alla fotografia (Barthes, 1980, p. 79), svela le immagini come oggetti lacunosi, rendendole un “luogo del trauma” (Assmann, 2002, p.364) dove l’impossibilità di una semantica affermativa è tuttavia arginata da un flusso di movimento in cui esse sono costantemente colte, dando impulso alla re-significazione del materiale fotografico. Il “cinema di postmemoria” torna simbolicamente al passato ma a partire da un codice comunicativo che si sforza di riutilizzare frammenti per costruire narrative alternative. Il trauma, come esperienza intransitiva, trova nell’uso che la postmemoria fa delle immagini uno spazio di articolazione che gli

restituisce corpo e visibilità senza soccombere alla ripetizione. Oggi, la quantità di fotografie e filmati amatoriali e ufficiali che integrano gli archivi privati e pubblici espone anche il passato coloniale ad un processo di banalizzazione. Contro il rischio di anestetizzare lo sguardo in seno a una società occidentale caratterizzata da una forma di iper-consumo visuale – che non va tuttavia inteso come paradigma universale dell’esperienza di osservazione (Sontag, 2003, 84,85,86) – è necessario opporre una prospettiva critica basata su uno sforzo costante di rimodulazione dei codici del linguaggio visivo. La riconfigurazione del passato veicolato da immagini richiede un’attitudine alla realtà come “knowing without end”, a partire da una riflessione che si struttura come “interminable approach of the event”, valorizzando soprattutto il non-detto delle immagini “and not its capture in a revealed certainty” (Didi-Hubermann, 2008, p. 86) Un’analisi sulla produzione cinematografica da parte della generazione della postmemoria mostra il potenziale critico delle immagini quando esse si costruiscono a partire dall’adozione di un principio qualitativo piuttosto che quantitativo. La rivisitazione dell’archivio proposta si basa sul protagonismo della sfera più introspettiva che valorizza il processo di re-immaginazione delle lacune. A dispetto del silenzio controverso che aleggia sul colonialismo, i suoi effetti continuano a permeare la società contemporanea filtrando tra le mura domestiche. È qui che l’interrogazione dolorosa sulla natura indefinita del trauma prende forma. L’ “arte della post-memoria” funziona come contro-narrativa che non punta al restauro delle immagini ma all’articolazione della loro natura residuale. Grazie al ricorso all’immaginazione, i fantasmi della memoria si lasciano come fotografare dalla cornice estetica, catturati dallo sguardo postumo di chi, pur in silenzio, non ha mai smesso di interrogarli.

### Bibliografia

- AARONS, Victoria e Alan L. BERGER. *Third-generation Holocaust Representation. Trauma, History and Memory*. Illinois, Northern University Press, 2017.
- ANTUNES, António Lobo. *Os Cus de Judas*. Lisboa, Dom Quixote, 1979.
- ANTUNES, Maria José Lobo. “Imagens silenciosas da guerra colonial” in *Público*, 2020. <https://www.publico.pt/2020/08/16/sociedade/noticia/imagens-silenciosas-guerra-colonial-1927696> (consultato il 1/8/2020)
- ASSMANN, Aleida. “Transformations of Holocaust Memory. Frames of Transmission and Mediation” in KOBRINSKY Oleksandr e Gerd BAYER (edit.) *Holocaust Cinema in the Twenty-First Century. Memory, Images and the Ethics of Representation*. New York, Walflower Press, 2015.
- ASSMANN, Aleida. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna,

- Il Mulino, 2002.
- BARTHES, Roland. *La camera chiara*. Torino, Einaudi, 1980.
- BENJAMIN, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility" in Michael W. JENNINGS. *Walter Benjamin. Selected Writings. Vol.4*, Harvard University Press, 2006.
- BERETTA, Andrea e Sandra VANNUCCHI. "Il mondo interno del bambino. L'uso della fiaba per la ricerca del significato", 2019. Articolo online (disponibile al link: <https://www.ifefromm.it/wp-content/uploads/2020/03/2.-Beretta-Vannucchi-Il-mondo-interno-del-bambino.pdf>)
- CAPELOA Isabel e Adriana MARTINS in *Plots of War, Modern Narratives of Conflict*. Berlino. Walter de Gruyter, 2012.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- CARDOSO, Margarida, dir. 2004. *A Costa dos Murmúrios*. Portugal: Atalanta Filmes.
- CARDOSO, Margarida, dir. 1999. *Natal 71*. Portugal: Filmes do Tejo
- CASTELO, Cláudia. "Migração colonial para Angola e Moçambique (séculos XIX-XX) in PERALTA, Elsa, Bruno GÓIS e Joana OLIVEIRA [coord.] *Retornar. Traços de Memória do Fim do Império*. Lisboa. Edições 70, 2017, (63-85).
- DI CASTRO, Raffaella. *Testimoni del non-provato. Ricordare, pensare, immaginare la Shoah nella terza generazione*. Roma, Carocci Editore, 2008.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *Images in spite of All*. Chicago, Chicago University Press, 2008.
- GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar, escrever e esquecer*. São Paulo, Editora 34, 2006.
- GOMES, Miguel, dir. 2012. *Tabu*. London: New Wave Films
- HIRSCH, Marianne. "The Generation of Postmemory" in *Poetics Today*. Duke University Press, Volume 29, No.1, 2008, (103-128)
- HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York, Columbia University Press, 2012.
- JORGE, Lúcia. *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- LEVI, Primo. *I sommersi e I salvati*. Torino, Einaudi, 2007.
- MEDEIROS, Paulo de. "Post-imperial nostalgia and Manuel Gomes' *Tabu*" in *Interventions*, Vol.18 No.2, Routledge Taylor and Francis Group, 2016, (203-216)
- MEDEIROS, Paulo de. "War Pics: Photographic Representations of the Colonial War" in *Luzo-Brazilian Review*, Vol. 39 No.2, University of Wisconsin Press, 2002, (91-106).
- MENESES, Maria Paula. "O Colonialismo como violência: a 'missão civilizadora' de Portugal em Moçambique" in *Revistas de Ciências Sociais [Online]* Número especial, 2018, (pp. 115-140).  
<http://dx.doi.org/10.4000/rccs.7741>(consultato il 29/7/20).

- OLICK, J.K. e D. LEVY. "Collective Memory and Cultural Constraint: Holocaust Myth and Rationally in German Politics" in *American Sociological Review*, 1997 citato in Elsa PERALTA, Bruno GÓIS e Joana OLIVEIRA [coord.] *Retornar. Traços de Memória do Fim do Império*. Lisboa. Edições 70, 2017.
- OLIVEIRA, Bárbara e João RODRIGUES, dir. 2016, *Lugar Em Parte Nenhuma*. Portugal: Praça Filmes.
- OWEN, Hilary. "Filming ethnographic Portugal. Miguel Gomes and the last taboo" in *Journal of Romance Studies*, Institute of Modern Languages Research, Vol.16, No. 2, 2016, (58-75)
- PENNA, Camillo. "Representar o irrepresentável" in *Sentido dos lugares*. Abralic. Associação Brasileira de Literatura Comparada. Ata do XI Congresso Internacional Abralic 2006. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006.
- PERALTA, Elsa e Joana Gonçalo OLIVEIRA. "Pós-memória como herança: fotografia e testemunho do retorno em África" in *Configurações Revista de Ciências Sociais* [Online], 2016 (181-197). <https://journals.openedition.org/configuracoes/3290> (consultato il 1/8/2020)
- RIBEIRO, António Sousa, Margarida Calafate RIBEIRO e Roberto VECCHI. "The Children of Postcolonial War: Post-memory and Representations" in RIBEIRO, José Miguel, dir. 2016 *Estilhaços*. Portugal: Praça Filmes.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York, Picador, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.
- WIEVIORKA, Annette. *The era of the witness*. New York, Cornell University Press, 2006.
- WOLF, Diane. "Postmemories of joy? Children of Holocaust Victims and Perpetrators". in *Memory Studies*, Stanford, University Press, Stanford CA, Vol. 12 (1) 2019, (74-87).

**Rebecca Bentes Saldanha Pereira** ha studiato presso l'Università di Bologna e l'Universidade Nova de Lisboa. Dopo la laurea in Letterature post-coloniali, ha intrapreso il dottorato in Storie, Culture e Politiche del Globale a Bologna. Il suo progetto di ricerca esplora i temi della post-memoria della decolonizzazione in prospettiva globale dentro la periferia dell'Atlantico Sud come spazio di produzione di subalternità.

**Contatto:** rebecca.bentes2@unibo.it

**Ricevuto:** 12.10.2020

**Accettato:** 03.11.2020