

L'arte nella guerra. La militanza della letteratura cilena allendista

Corrado Punzi, Università del Salento

Art in war. The militancy of Chilean allendist literature. *The 1973 coup d'état against the Chilean government of Salvador Allende and the subsequent dictatorship of Pinochet represented strategic events of a international dirty war, conducted and financed by the USA against the danger of a Marxist epidemic. First of all, the contribution clarifies the particularity of this total war, conducted – in the so-called “Chilean Laboratory” - with the use of brutal violence and of propaganda. This war tortured and eliminated an entire generation of young people, but their revolutionary dream was not desaparecido. Before the dictatorship, in fact, Chile experienced an incredible cultural ferment: muralists, musicians, filmmakers and writers supported Allende and grew up with him, so much so that they could be called “Allende artists”. Their artistic militancy resisted the cultural blackout imposed by the military and managed to spread - both underground and in exile - Allende's cultural legacy. After a brief analytical review of the main areas of Allende's art, the contribution focuses on the militancy of memory in Allende's literature.*

Keywords War, Literature, Allende, Memory, Trauma, Art, Narration, Chile.

La guerra sporca in Cile e il blackout culturale

Uno degli eventi cruciali che ha segnato la memoria del Novecento e forse anche il destino economico-politico dell'Occidente è il colpo di stato cileno dell'11 settembre 1973 contro il governo socialista di Salvador Allende. Quel golpe e la successiva dittatura militare di Pinochet, infatti, non rappresentarono un semplice conflitto interno, ma eventi strategici e manifesti di una vera e propria guerra internazionale¹, la cosiddetta *guerra sucia*, condotta e finanziata dagli Stati Uniti

¹ Nel suo significato tradizionale il concetto di *guerra* si riferisce a un conflitto armato internazionale che coinvolge due o più Stati sovrani. Tuttavia, dopo la seconda guerra mondiale, la paura che nuove guerre potessero essere il detonatore di un conflitto nucleare apocalittico tra il blocco sovietico e quello statunitense ha trasformato la struttura stessa della guerra. La famigerata espressione *guerra fredda* - diffusa prima da George Orwell (1945) e poi da Walter Lippmann (1947) e analizzata in una ampia letteratura, anche in riferimento al Cile (tra cui: Brands 2010; Westad 2005; Harmer & Riquelme 2014; Ulianova 2007) -, annuncia la nuova struttura paradossale della guerra: la guerra è finita perché continua, in altri modi e ad altre temperature. E questo paradosso è parzialmente occultato proprio dal connotare il conflitto in termini termici, dall'osservare un decisivo abbassamento dell'intensità del calore della guerra, fino a un suo congelamento. Questa trasformazione consiste, però, non in una assenza della guerra, ma in una sua messa in latenza, che equivale alla costante presenza della possibilità di un suo scongelamento, di una sua riattivazione. La guerra diventa minaccia della guerra. Tuttavia, questa nuova connotazione semplifica la realtà perché lascia presupporre un progressivo dislocamento della guerra dalla dimensione materiale a quella simbolica o, quantomeno, una sporadica alternanza tra le due dimensioni. In verità, la guerra diventa soltanto meno appariscente, perché rinuncia alla sua assolutezza unitaria in virtù di una sua moltiplicazione. Avviene cioè un trasferimento dell'intensità bellica dal piano internazionale a quello nazionale ossia un surriscaldamento delle guerre civili direttamente proporzionale al raffreddamento delle guerre tra Stati. Ciò non vuole dire, però, che si tratti di semplici guerre interne, ma al contrario che il conflitto mondiale si manifesti in molteplici micro-conflitti intra-nazionali, che contribuisce a creare e/o ad alimentare. La trasformazione strutturale del concetto di guerra, quindi, non è sufficientemente rappresentata dalla connotazione termica, perché consiste soprattutto in un allargamento del campo semantico del concetto: il termine *guerra*, infatti, indica - e include sempre di

contro il “cancro del marxismo” e il pericolo di un contagio dell’intero corpo sociale, sia nel tradizionale *cortile di casa*, l’America Latina, sia nel resto del mondo.

Si trattava di una guerra principalmente sommersa, preparata già a partire dal 1946 con la creazione, a Panama, della SOA (*School of Americas*), una Accademia politico-militare dove migliaia di militari sudamericani furono formati alla cosiddetta *Dottrina della Sicurezza Nazionale* (DSN), che elaborava “un concetto di guerra globale da combattere su vari fronti: economico, politico e psicologico” e, solo in ultima istanza, militare (Trento 1992, p. 132). Era una *guerra totale* (Ludendorff 2019), basata sulla indistinzione tra fronte esterno e interno e sulla propaganda come strumento fondamentale di mobilitazione e manipolazione delle masse, ma anche di legittimazione della violenza, laddove fosse stata non occultabile: la DSN trasformava infatti la violenza in una difesa necessaria, un sistema di anticorpi a un virus che avrebbe potuto distruggere la società. Era quindi una costante *guerra psicologica* condotta tramite l’uso strategico dei mass media (fig. 1) finalizzato all’immunizzazione dal marxismo (Niño & Montero 2012; Calandra 2011).



Fig. 1

Una delle principali operazioni militari segrete di questa guerra fu il *Plan Condor*, ideato per coordinare i diversi regimi militari sudamericani (Cile, Argentina, Brasile, Paraguay, Uruguay, Perù, Venezuela) al fine di torturare e uccidere, anche in modo congiunto, i dissidenti e gli esuli politici, di cui si doveva poi eliminare il corpo: le migliaia di *desaparecidos* furono il prodotto funzionale di

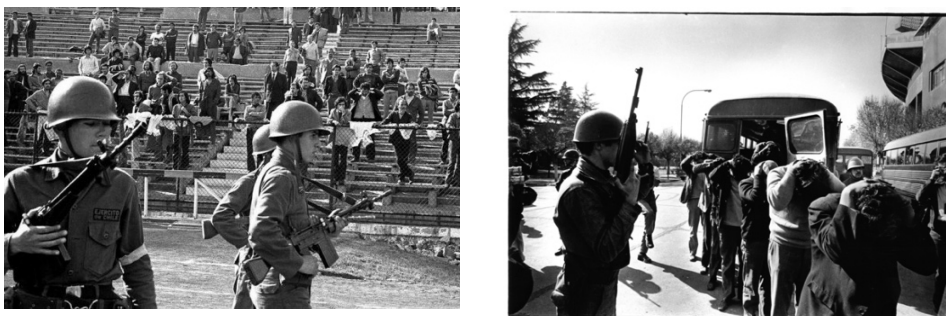
più - anche i cosiddetti conflitti interni o su base nazionale, utili a continuare la guerra mondiale non solo ad altre intensità, ma in altri territori, cioè nelle periferie del mondo e a loro spese. Così la guerra viene capitalizzata, perché vengono dislocati i *costi* sugli altri: anche e soprattutto la perdita di vite umane. D’altra parte, l’attuale struttura della guerra, creatasi nel post secondo conflitto mondiale, era stata già sperimentata prima del conflitto mondiale nella guerra civile spagnola: ciò che allora fu test e preambolo del conflitto mondiale, oggi è occultamento della dimensione internazionale oppure minaccia della stessa. A partire da questa prospettiva, pertanto, anche la dittatura cilena va interpretata come una vera e propria guerra internazionale.

una guerra che intendeva occultare la sua stessa natura di guerra, grazie alla invisibilità della violenza, cioè alla scomparsa del corpo del reato e quindi delle prove.



Fig 2. 11 settembre 1973. Bombardamento de La Moneda, Palazzo di governo a Santiago

Come contraltare di questa guerra sommersa, il colpo di stato cileno fu invece un intermezzo di guerra appariscente: le immagini sconvolgenti del bombardamento del Palazzo di governo (fig. 2) e dei detenuti politici nello stadio di Santiago (figg. 3-4) rappresentarono, sui media di tutto il mondo, lo *splendore del supplizio* (Foucault 1975), un monito politico per le sinistre occidentali.



Figg. 3-4. Prigionieri politici nello Stadio Nazionale di Santiago

Salvador Allende, infatti, era considerato dagli Stati Uniti una minaccia unica ed eccezionale, in quanto con la sua elezione del 1970 era diventato il primo Presidente marxista, democraticamente eletto, in un Paese del blocco occidentale: il suo governo di *Unidad Popular* portava avanti con successo un modello alternativo a quello sovietico e a quello cubano, una terza via (democratica) al socialismo, replicabile anche in Europa². Per gli Stati Uniti era inammissibile anche solo la speranza che l'esperimento cileno potesse essere ulteriormente ampliato e importato in Europa e, pertanto, doveva essere assolutamente annientata sul nascere (Kissinger 1980). Prima di arrivare alla soluzione estrema del golpe, tuttavia, gli Stati Uniti avevano costruito e alimentato una guerra psicologica e mediatica, combattuta sin dalla candidatura di Allende alle precedenti elezioni del 1964.

Il golpe del 1973 rappresentò, quindi, soltanto la soluzione finale di una guerra psicologica che non era riuscita a causare l'implosione del governo Allende. Ma con la dimensione materiale del conflitto non cessò affatto la sua dimensione simbolico-comunicativa, anzi. Dopo aver presentato il golpe come *una seconda indipendenza* da celebrare ogni anno, Pinochet cercò di trasformare progressivamente la guerra militare in guerra psicologica, perché l'obiettivo finale era molto più ambizioso della destituzione di Allende: "sconfiggere il marxismo nella coscienza dei cileni" (Guida 2021, p. 120), cioè realizzare un addomesticamento politico-culturale, una *contro-rivoluzione* (Harvey 1980; Touraine 1973): una contro-condotta delle anime finalizzata a cambiare abitudini, valori, modi di pensare.

Bisognava eliminare ogni traccia del passato allendista. Se la violenza militare servì a torturare e/o uccidere una intera generazione di giovani comunisti che mai si sarebbe potuta convertire alla nuova morale, una *dittatura culturale* (Brunner & Cox 1981; Fritz 2019), basata su un nuovo sistema educativo e mediatico, avrebbe costruito *Il "nuovo" Cile* (Guida 2021), a partire da chi ne rappresentava il futuro e avrebbe potuto garantirgli la continuità nel tempo: i bambini nelle scuole e i giovani nelle Università. A una prima necessaria fase distruttiva sarebbe quindi seguita una seconda fase costruttiva, funzionale alla

² Per approfondire l'analisi della storia cilena dell'ultima metà del secolo scorso si consigliano: Constabile & Valenzuela (1991); Corvalan (2003); Cuevas (1987); Galeano (1997); Garces (1997; 1980); Moretti (2000); Stabili (1991); Vignola (2009).

realizzazione della *Società Integrata e Partecipativa* e a un *maquillage* dell'immagine internazionale del Cile e della sua stabilità politica.

Nella prima fase, la repressione fu quindi anche nei confronti del sistema culturale allendista, che andava *disinfestato*, perché associato al “fallimento, al disordine e, in un certo senso, alla sporcizia” (Erraruiz & Quijada 2012, p. 15). Fu così avviata la *Operacion limpieza*, per fare pulizia di tutti gli elementi culturali rappresentativi del passato: furono rimosse statue, bruciati libri nelle piazze, strappati manifesti, cancellati murales, chiusi e confiscati i beni di giornali, radio, televisioni, dissolti sindacati e partiti politici di opposizione, demolita la *Chile Films* e bruciati migliaia di metri di pellicole. In seguito sarebbero stati chiamati gli anni dell'*apagon culturale*, cioè del blackout (Erraruiz & Quijada 2012).

Con il Bando n. 12 anche la censura preventiva divenne norma e fu proibito ai mass media, nazionali ed esteri, l'utilizzo dei termini “detenuto politico” e “prigioniero politico”, da sostituire con le espressioni “detenuto per delitti militari” o “per delitti comuni”. D'altra parte, la creazione di una *neolingua* orwelliana o l'uso di eufemismi è largamente praticato dal potere politico, soprattutto in situazioni di guerra e, ancor di più, dalle dittature militari, al fine di occultare la realtà della violenza dietro le apparenze di gentili forme semantiche. Non a caso, alla prima Assemblea dell'ONU del 1974, la giunta militare dichiarò la fine dello *stato di guerra* e la sua sostituzione con un più soft *stato d'assedio*, un sistema giuridicamente accettato da tutti i paesi del mondo. Un necessario make-up estetico che però, come rassicurò Pinochet alla sua giunta, non avrebbe cambiato nulla: “andiamo in una micro Mercedes Benz e passiamo in un'altra Mercedes Benz, ma la chiamiamo Pegaso” (Guida 2021, p. 262).

I militari cileni compresero immediatamente la funzione fondamentale che avrebbero esercitato radio, giornali e televisione nella diffusione della loro nuova *Politica Educativa*: da una parte, si doveva reprimere e rendere vulnerabile la popolazione e, dall'altra, si doveva manipolare la realtà e costruirla a propria immagine e somiglianza. Inizialmente, alla radio fu affidata “la produzione discorsiva della paura”, consistente nella narrazione in diretta del golpe e nella comunicazione dei Bandi, al punto che “il linguaggio si fa bando assumendo una perentoria modalità di minaccia” (Kornfeld & Castillo 1991, p. 130). La televisione,

invece, entrò in gioco poco dopo, quando erano i gruppi di arrestati a dover essere osservati “sotto gli occhi di una telecamera minacciosa accusatrice” (Touraine 1974, p. 223). I giornali, infine, continuarono la loro propaganda già avviata molti anni prima; in particolare *El Mercurio* si impegnò nella definitiva distruzione dell’immagine di Allende, pubblicando una *Breve historia de la Unidad Popular*, una sorta di telenovela a puntate in cui si svelava il *dietro le quinte* del governo Allende, in una pervasiva azione denigratoria basata sul racconto, falso, di corruzioni, crimini, depositi di armi e progetti dittatoriali cubano-sovietici, documentati anche da prove fotografiche costruite a tavolino dalla CIA.

La propaganda “costruttiva” cominciò, invece, a partire dalla creazione della DINACOS (*Dirección nacional de comunicación social*) e del *Departamento de psicología* che si occupavano rispettivamente della censura e delle strategie della *guerra de propaganda y de nervios*. In modo complementare fu creato l’*Asesor cultural de gobierno* che, secondo i dossier della Giunta militare, avrebbe dovuto rappresentare

il nostro ambasciatore bianco, che vende l’immagine della Giunta con un distintivo impeccabile che è quello della cultura; colomba bianca, insospettabile. Nessuno immagina che ci sia una persona che possa introdurre idee di tipo socio-politico, di guerra psicologica, ecc., con questa sembianza: la Cultura, con la C maiuscola (Guida 2021, p. 253).

Simultaneamente il nuovo Ministro dell’Educazione doveva procedere a una “profonda ristrutturazione dell’istruzione superiore cilena” a partire dalla rimozione di tutti quei rettori delle università che “non si erano dimostrati disponibili a intraprendere una accurata pulizia ideologica” del settore. Molti rettori furono sostituiti da militari che dichiararono che “gli studenti avrebbero dovuto dedicarsi unicamente allo studio e che sarebbe stata smantellata qualsiasi tipo di associazione o federazione studentesca” (ivi, p. 208). D’altra parte, l’iniziale istituzione di un coprifuoco indeterminato era funzionale all’annientamento di qualsiasi forma associativa e culturale non mediata direttamente dal governo.

L’addomesticamento politico e culturale, basato sulla ideologia securitaria appresa nella SOA, fu complementare alla trasformazione economica del Paese, attuata dai famigerati *Chicago Boys*, rampanti economisti cileni che erano stati

mandati nella Scuola economica statunitense di Chicago ad apprendere le teorie di Milton Friedman (Valdés 2020). Grazie a questo investimento culturale, gli Stati Uniti e la Giunta militare cilena trasformarono il Cile nel *primo laboratorio* mondiale delle politiche economiche ultra-liberiste, poi riapplicate negli anni Ottanta da Margareth Thatcher in Gran Bretagna e da Ronald Reagan negli Stati Uniti (Moulián 2003; Cardoso & Faletto 1977). Anche per queste ragioni, il regime guidato da Pinochet non può essere osservato semplicemente come una dittatura militare, ma come una vera e propria *guerra psicologica* e contro-rivoluzionaria: politica, economica, culturale. Una *guerra totale* e internazionale che ha creato e affermato una nuova economia del potere che connette, indissolubilmente, sicurezza e sviluppo (capitalistico). E oggi, forse, è proprio questa connessione ad essere il vero monito e l'eredità angosciante della dittatura cilena. Tant'è che quel tipo di governamentalità sperimentata in Cile appare ora rimodellata nelle attuali *democradure*, che hanno perlopiù rinunciato all'esercizio diretto e fisico del potere, in cambio del più efficace *capitalismo della sorveglianza* (Zuboff 2019), del suo dominio degli spazi, della sua presenza soltanto come effetto, culturalmente pervasivo e apparentemente ineluttabile.

“El pueblo tiene arte con Allende”: muralisti, musicisti e cineasti

Contro l'ineluttabilità di quel dominio, già parzialmente visibile e minaccioso prima del golpe del '73, lottò un'intera generazione di giovani cileni per cui la politica, il lavoro e l'istruzione erano diventati strumenti di liberazione e rinascita (fig. 5). La maggior parte di quei giovani è stata torturata o è scomparsa, ma chi è riuscito a sopravvivere ha continuato a essere un militante della memoria: la memoria del sogno allendista e quella del trauma pinochettista. Questa opera di militanza è stata portata avanti soprattutto dagli artisti cileni; in particolare, da quelli che si sono



Fig. 5

formati e sono cresciuti durante gli anni del governo di *Unidad Popular*, gli anni dello slogan *El pueblo tiene arte con Allende*, ideato dai muralisti per celebrare il

fermento culturale e l'effervescenza artistica non solo del loro settore, ma di tutte le arti, dal cinema, alla musica, alla letteratura. Ben presto, lo slogan si diffuse rapidamente e non restò più un semplice slogan, ma una frase che voleva raccontare il risveglio culturale di quegli anni, rappresentarne la vivacità pulsante; per questo veniva riprodotta con fierezza sui manifesti propagandistici di *Unidad Popular*, ma anche sugli striscioni esibiti in testa ai cortei o dipinta sui muri di Santiago (figg. 6-7).



Figg. 6-7.

Erano gli anni in cui

era normale vedere i lavoratori leggere durante le mobilitazioni collettive; un libro di un autore classico costava meno di un pacchetto di sigarette. Cortázar non esagerava dicendo che Allende aveva fatto il miracolo di trasformare Thomas Mann in un best-seller (Vidal 2006, p. 67).

Per le strade di Santiago e Valparaiso si respirava un'allegria contagiosa. Era viva la sensazione di un mutamento radicale e da tutto il mondo arrivavano in Cile giovani militanti, intellettuali e artisti³, desiderosi di vivere la realtà cilena e di

³ Dall'Europa furono in tantissimi ad andare in Cile per osservare da vicino la *via cilena al socialismo*: dal documentarista olandese Joris Ivens – che insegnò cinema a Santiago e documentò la campagna elettorale di Allende del 1964 – al regista Roberto Rossellini – che raccontò la figura di Allende nel documentario *La forza e la ragione* (1971) – fino all'intellettuale francese Régis Debray (1971), la cui intervista ad Allende diventò sia un libro a suo nome sia un documentario del regista cileno Miguel Littín (1971). Pochi mesi prima del golpe, anche molti sociologi e giornalisti si recarono in Cile per documentare quell'epoca conflittuale: il sociologo Alain Touraine (1974) rimase da luglio fino a settembre del 1973 e dopo il golpe fu costretto a scappare e tornare in Europa, dove pubblicò *Vita e morte del Cile popolare*. La conflittualità pre-golpista fu raccontata – tra gli altri - anche dai giornalisti italiani Corrado Corghi e Marco Fini (1973) e da

contaminarsi con l'arte di Allende⁴. Uno dei primi settori a conquistarsi il palcoscenico e a sperimentare l'arte militante fu quello dei pittori di strada, attivi già dalla campagna elettorale del 1963. In un periodo in cui la televisione non era ancora molto diffusa in Cile e i giornali lo erano ancor meno, il murale era uno strumento efficace di propaganda politica tra le classi popolari, mentre al contrario veniva attaccato come opera vandalica dagli oppositori politici della borghesia cilena. Tra i primi gruppi pittorici si crearono le *Brigadas Ramon Parra* (fig. 8) fondata da Eduardo "Mono" Carrasco, nome clandestino di Hector Carrasco, costretto all'esilio in Italia dopo il golpe e diventato uno dei più importanti muralisti, con centinaia di mostre e di opere decorative in tutto il mondo (figg. 9 e 10).



Fig. 8



Fig. 9. Realizzato nel 2020 a Napoli dal "Mono" Carrasco e dall'italo-olandese Jorit Agoch per omaggiare il 50esimo anniversario dell'elezione di Allende.

Paolo Hutter, inviato di *Lotta Continua*, arrestato dopo il golpe e rinchiuso per tre settimane nello Stadio di Santiago, per poi essere espulso dal Cile.

⁴ Poco dopo il golpe, Francesco Bolzoni (1974) pubblicò un testo intitolato *Il cinema di Allende* (fig. 20) per raccontare quella generazione di cineasti che si formò e crebbe culturalmente grazie alla rivoluzione politica e culturale del governo di *Unidad popular*. Sulla scia di quel testo, ritengo che si possa usare - altrettanto plausibilmente - l'espressione *L'arte di Allende* per riferirsi al fermento produttivo che in quel periodo si verificò trasversalmente in tutte le arti e che non finì "suicidato come Allende" - come sostenne Bolzoni del cinema allendista -, ma invece ha continuato ostinatamente a testimoniare la rivoluzionarietà.

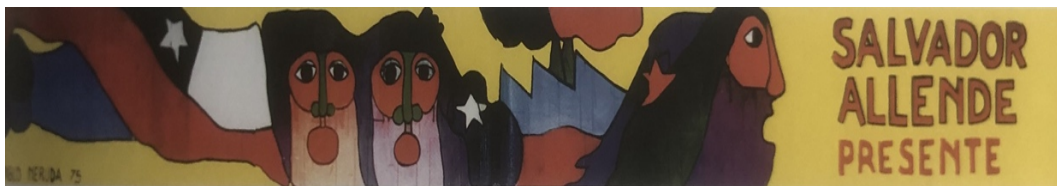


Fig. 10. Realizzato nel 1975 in un liceo milanese che decise di cambiare il proprio nome in “Istituto Salvador Allende” e di celebrare questo cambiamento con un concerto dell’Inti-Illimani. Il murales fu dipinto dalle Brigadas Pablo Neruda, formatesi in esilio così come le Brigadas Salvador Allende. Entrambe lavorarono soprattutto in Francia e in Italia, spesso dipingendo durante i concerti degli Inti-Illimani e dei Quilapayun.

I membri delle *Brigadas* non erano professionisti e “dipingevano fuggendo” in modo da sottrarsi agli attacchi delle forze dell’ordine o delle squadre dei militanti di destra, che appena potevano sporcavano o cancellavano i murales (Borri 2010). Ma le *Brigadas* erano così organizzate da riuscire a dipingere fino a 15 murales ogni notte, come se i muri delle città fossero pagine di un quotidiano su cui pubblicare i propri titoli, o infinite lavagne da disegnare prima che la censura le cancellasse. Nati con un fine propagandistico e didattico, dopo l’elezione di Allende del 1970, i murales assunsero una funzione più ampiamente culturale. Tuttavia, la propaganda contro-rivoluzionaria che veniva finanziata dalle destre sulle prime pagine dei giornali, obbligava a continuare a usare i murales come risposta dal basso contro l’egemonia culturale della borghesia. Il muralismo si diffuse in Cile grazie a David Alfaro Siqueiros, fondatore di questo movimento artistico in Messico, insieme a Diego Rivera; nel 1942 Siqueiros realizzò in Cile un murale intitolato *Muerte al invasor* (fig. 11).



Fig. 11 Parte dell’opera *Muerte al invasor* realizzata nella Escuela México di Chillán, comune della zona centrale del Cile

Grazie a Siqueiros, i pittori cileni, come Camillo Mori e José Venturelli, cominciarono a scoprire il *linguaggio dei muri*, un linguaggio diretto e efficace che inizialmente fu utilizzato istituzionalmente per decorare scuole, sedi di partiti, sindacati, biblioteche e uffici pubblici. Soltanto un ventennio più tardi, con la campagna elettorale di Allende, l'arte muraria fu deistituzionalizzata e conquistata dai non professionisti. Poco dopo, nel 1969, il muralismo cileno diventò un vero e proprio fenomeno di massa con la marcia contro la guerra del Vietnam, dal porto di Valparaíso a Santiago del Cile: pochi ragazzi rifecero l'intero percorso della marcia dipingendo i muri delle strade in cui si fermava il corteo. Così, a partire da quegli anni, anche *i muri appartenevano al popolo* e i murales diventarono

l'alfabeto del popolo in una espressione sociale e politica, si sviluppava una nuova arte, fuori dalle accademie e dalle gallerie [...] I muri erano i comunicatori sociali e visivi, con valori espressivi e un significato intrinseco nella creazione dell'immagine, perché in stretta relazione con il messaggio scritto (Carrasco 2004, p. 33)⁵.

Durante i tre anni del governo di Allende non fu però solo la pittura muraria a vivere il suo apice, ma tutti i settori artistici. Quelli di Allende erano anche gli anni della *Nueva Canción Chilena* di Violeta Parra e di Víctor Jara, dei Quilapayún e degli Inti-Illimani (figg. 12 e 13).



Figg. 12 e 13

⁵ Per approfondire il tema dei murales durante gli anni del governo di Allende si veda: Carrasco (2004); Borri (2010), Saul (1972); Le Clézio (1975); De Micheli (2000).

In particolare Victor Jara, militante del *Partido Comunista de Chile* e sostenitore attivo delle campagne elettorali di Allende – anche con il disco *Canto libre* –, diventò il simbolo di quella generazione di artisti militanti, che intendeva integrare la musica impegnata con quella popolare, per ripensare in senso attivo la relazione tra artista e società. Jara fu arrestato subito dopo il golpe e detenuto nello stadio di Santiago, dove tra il 16 e il 23 settembre 1973 fu torturato e ucciso. Come atto simbolico e intimidatorio nei confronti di tutti gli artisti, gli furono spezzate le mani, con cui aveva composto e suonato pezzi indimenticabili come *Plegaria a un labrador* o *El aparecido*, scritta in onore di Ernesto Che Guevara, pochi mesi prima che venisse assassinato. I versi pensati per il Che sarebbero poi diventati tragicamente attuali per migliaia di desaparecidos cileni, anche loro figli della ribellione: “Hijo de la rebeldia / Lo siguen veinte más veinte / Porque regala su vida / Ellos le quieren dar muerte // Correle, correle, correle / Por aquí, por allí, por allá / Correle, correle, correle / Correle que te van a matar”. In un altro brano memorabile, Jara avrebbe cantato il suo *Manifiesto* di autore militante (Fig. 14):



Fig. 14

Yo no canto por cantar / ni por tener buena voz, / canto porque la guitarra / tiene
sentido y razón // [...] Que no es guitarra de ricos / ni cosa que se parezca / mi
canto es de los andamios / para alcanzar las estrellas, // Que el canto tiene sentido
/ cuando palpita en las venas / del que morirá
cantando / las verdades verdaderas

Victor Jara venne ucciso proprio per aver voluto cantare *las verdades verdadera*, ma la sua figura è diventata emblema mondiale dell’arte militante e resistente ed è stata ricordata nelle opere di decine di artisti internazionali. D’altra

parte, se gruppi cileni come i Quilapayun (fig. 15) e gli Inti-Illimani riuscirono a crescere e raggiungere la fama internazionale fu anche grazie a Victor Jara che con loro suonò e lavorò come direttore artistico per alcuni anni. I Quilapayun diventarono uno dei gruppi più rappresentativi della *Nueva Cancion Chilena*, tanto da essere insigniti, nel 1973, Ambasciatori culturali del governo di Allende.



Fig. 15

Tra le loro canzoni più famose *La Muralla* (1969), *La batea* (1971), *Pido castigo* (1975) con testo di Pablo Neruda, *Compañero Presidente* (1975) e la celeberrima *El pueblo unido jamas sera vencido* (1975) (fig. 16), scritta prima del colpo di stato e cantata in Cile in molte manifestazioni a difesa del governo di *Unidad Popular* e oggi simbolo internazionale della resistenza cilena.

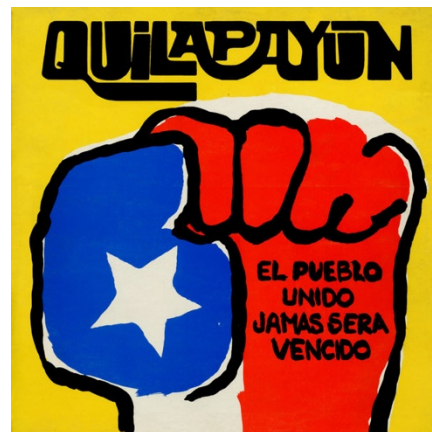


Fig. 16

L'11 settembre 1973, sia i Quilapayun sia gli Inti-Illimani si trovavano in tourné in Europa e quindi rimasero in esilio rispettivamente in Francia e in Italia, dove diventarono voci attive contro la dittatura e per la solidarietà internazionale alla resistenza del popolo cileno (figg. 18 e 19). In particolare, gli Inti-Illimani conobbero una vastissima popolarità e le loro canzoni diventarono - e sono tuttora - la colonna sonora delle



Fig. 17

manifestazioni politiche di sinistra: da *Vinceremos*, dell'album *Viva Chile* (1974), il primo a essere pubblicato durante l'esilio, a *Hacia la libertad* (fig. 17), fino a *El pueblo unido jamas sera vencido* (1974), ri-arrangiamento del brano dei Quilapayun.⁶



Figg. 18 e 19

Negli anni di Allende, un altro settore artistico che visse la sua esplosione fu senza dubbio il cinema (fig. 20), autodefinito il *Nuevo Cine Latinoamericano*. Come i musicisti, anche i cineasti annunciavano - già nel nome - una volontà di rinnovamento. Il cinema voleva rendersi *cine militante* (Linares 1976): affrancarsi dai modelli hollywoodiani e mettersi al servizio della presa di coscienza della classe operaia. Questo progetto diventò esplicito con il *Manifesto dei cineasti di Unidad Popular* che sosteneva che il cinema dovesse essere “arte rivoluzionaria”, in quanto “un popolo che dispone di una cultura è un popolo che lotta, resiste e si libera” (Mouesca 1988, p. 72).

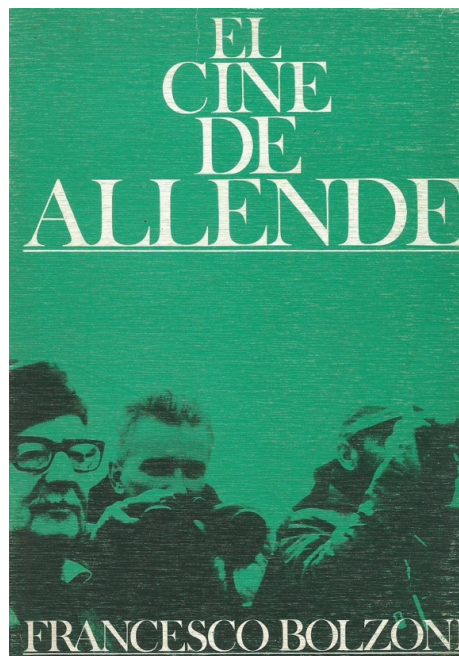


Fig. 20

⁶ Per approfondire il tema della repressione degli altri musicisti allendisti, che furono uccisi o costretti all'esilio forzato, si consigliano: Torres (1993); Nocera & Cruz (2010).

D'altra parte, come disse uno dei promotori del *Manifesto*, il regista Aldo Francia, "oggi come oggi in Cile non ci possiamo permettere il lusso di stimolare un cinema di evasione. In Cile ci sono problemi molto gravi e il cinema deve dare priorità a questi problemi" (ivi, p. 37). È normale, quindi, che fu soprattutto il cinema documentario quello ritenuto più idoneo ad assolvere questa funzione: con i documentari, "Stavamo scrivendo un verbale sul Cile", sostenne Miguel Littín, uno dei più importanti registi dell'epoca (Bolzoni 1974, p. 108).

I cineasti allendisti che si sono impegnati nell'opera di militanza - rivoluzionaria prima e della memoria poi - sono tantissimi, sia con opere di finzione sia con il cinema del reale.⁷ Ma è proprio un documentarista quello che più di tutti ha trasformato la propria vita in missione artistica di militanza: Patricio Guzmán⁸. È lui ad essere internazionalmente riconosciuto come la *memoria storica visiva* (Mattioli 1991) del Cile: in ormai mezzo secolo di produzioni ha realizzato ben 14 documentari (su 18 film totali) sul Cile di Allende e sui traumi della dittatura. La sua è un'opera ossessiva e ostinata di ricostruzione della memoria traumatica cilena, nella convinzione che "un Paese che non ha un cinema documentario è come una famiglia senza memoria, senza specchio, senza album di fotografie" (Guzmán 1977, p. 58).

Durante la penultima campagna elettorale di Allende del 1964 collaborò con Joris Ivens al documentario *Il treno della vittoria*, per poi passare alla regia subito dopo l'elezione di Allende: nel 1971 documentò *El primer año* e successivamente il boicottaggio della destra cilena e degli Stati Uniti con *La respuesta de octubre* (1972). Durante gli anni di Allende, continuò sempre a documentare quello che accadde, nella consapevolezza dell'imminenza di un golpe, che diventò quasi certezza quando il cameraman Leonardo Henricksen filmò la propria morte, "ma registra anche, due mesi prima del golpe finale, il vero volto dell'esercito fascista cileno" (Guzmán 1977). In queste immagini, il cinema diventa atto di *figurazione* dell'evento, ma soprattutto *prova* (Didi-Huberman 2004, p. 28).

⁷ Per un approfondimento del *cinema di Allende* si consiglia la lettura di Bolzoni (1974), Hurtado (1985), Littín (1974), Martín (1974), Micciché (1981), Millan (2001), Mouesca (1988), Munoz (1962), Vega (1979), Villegas (1974).

⁸ Per approfondire, in modo particolare, il cinema di Guzmán, si consiglia Ruffinelli (2001 e 2008) e mi permetto di rimandare anche a Punzi (2019).

Pochi giorni dopo il golpe, quattro componenti della troupe furono imprigionati e anche Guzmán fu detenuto per quindici giorni all'interno dell'*Estadio Nacional*, per poi essere espulso dal Cile, come del resto altri suoi compagni ugualmente costretti all'esilio. Non tutti però riuscirono a salvarsi: il direttore della fotografia, Jorque Muller, fu arrestato il 29 novembre di quell'anno e non fu mai più rilasciato. Prima dell'arresto, Guzmán era riuscito a nascondere le pellicole dei suoi film e a imbarcarle clandestinamente sulle navi in partenza per l'Europa. Dall'esilio ricominciò immediatamente la sua opera di militanza, a partire dal montaggio di tutto quello che aveva girato nei tre anni del governo Allende e che confluirà nel famosissimo film *La Batalla de Chile*: una trilogia composta da *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de Estado* (1976) e *El poder popular* (1979). Secondo l'intellettuale cilena Marta Harnecker, *La batalla de Chile* ebbe "il merito unico nella storia del cinema, di aver filmato passo dopo passo, con una straordinaria capacità premonitrice, l'agonia di un'esperienza rivoluzionaria che commosse il mondo" (Guzmán 1977, p. 11).



Fig. 21. Patricio Guzman a Parigi nel 1976 per l'anteprima di *La Batalla de Chile. El golpe de Estado*.

Fig. 22. Manifesto del 1980 per la prima newyorkese della prima e seconda parte di *La Batalla de Chile*.

Dopo quasi un ventennio di pausa dal trauma cileno, Guzmán tornò a raccontarlo con un documentario emblematico della sua militanza: *La memoria obstinada* (1997). Questo film rappresenta una sorta di summa della poetica guzmániana, anche perché è il suo primo film realizzato in Cile dopo la fine della dittatura e dell'esilio. Guzmán tornò nel suo Paese e mostrò per la prima volta ai cileni *La batalla de Chile*, immagini del loro album di fotografie che gli erano sempre state negate. Le reazioni sconvolgenti durante le proiezioni del suo vecchio film, lo spinsero a realizzare *La memoria obstinada* (fig. 23) un documentario metacinematografico e metamnemonico, un film che oltre a ricordare, *fa* ricordare, diventando opera performativa: guardando *La batalla de Chile* i cileni iniziarono a riappropriarsi della loro memoria e a trasformarla da memoria *negata* a memoria almeno *contesa*. Questo film è quasi un saggio sociologico sull'identità infranta di un Paese, a partire dall'utilizzo della tecnica della *video-elicitation*, utilizzata nelle ricerche sociologiche visuali come stimolo di reazioni emotive finalizzate a comprendere i mutamenti dell'auto-rappresentazione da parte di un individuo o di una comunità (Mattioli 1991, pp. 171-172). I cileni furono messi davanti a un trauma negato e costretti a confrontarsi con il proprio rimosso, a fare i conti con il proprio passato. In un solo film emerge il ritratto del passato ma anche quello del presente, le trasformazioni identitarie di un intero popolo.

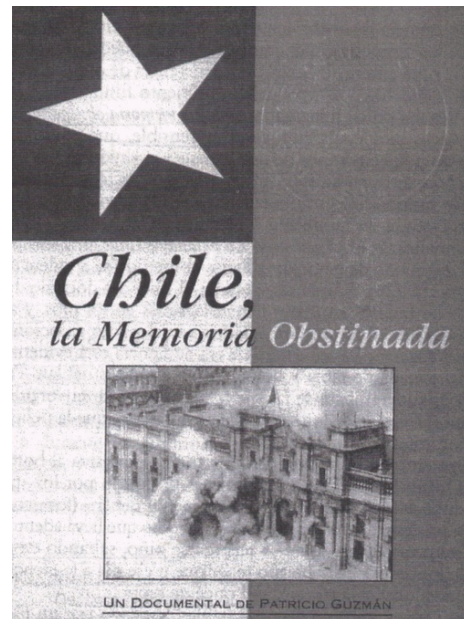


Fig. 23 Locandina

Dopo questo documentario, l'ostinazione di Guzmán per la memoria sembrò aumentare, come una missione che va costantemente approfondita. E così ritornò a parlare dei sogni e dei dolori del Cile nel 2004 in *Salvador Allende*, nel 2011 in *Il caso Pinochet* (2011) e, infine, in un'altra trilogia, in cui è la natura stessa a raccontare la memoria traumatica del Cile: *Nostalgia della luce* del 2010, *La memoria dell'acqua* del 2015 e *La cordigliera dei sogni* del 2019. Il suo cinema ostinato costituisce un archivio multidimensionale della memoria che "lascia

intravedere ciò che la storia potrà essere un domani, quando sarà analizzata, revisionata e corretta dal cinema, lontano dalla polvere dei libri” (Marcorelles 1976). Il suo ultimo documentario è, invece, *Mi país imaginario* (2022), un film non più sul passato che non passa, ma un resoconto attuale delle proteste di piazza che hanno infuocato il Cile a partire dall’ottobre 2019 e che in Guzmán hanno riaperto la speranza del cambiamento, finalmente sbloccato un’immagine del futuro.

Un altro documentarista allendista che non si può evitare di nominare è Miguel Littín⁹, autore del documentario *Compañero Presidente* (1971), film in cui l’intellettuale francese Régis Debray intervista Salvador Allende e lo incalza sul dibattito tra gradualismo e radicalismo della rivoluzione. Ma Littín è diventato famoso a livello internazionale soprattutto dopo che Gabriel Garcia Marquez (1986) scrisse il libro *Le avventure di Miguel Littín, clandestino in Cile* (fig. 24): in forma di un’autobiografia romanzata, lo scrittore colombiano dava voce alle memorie di Littín, lasciando emergere, in prima persona, le sue gesta eroiche: esiliato nel 1973 con proibizione assoluta di tornare nella propria terra, nel 1985 decise di rientrare clandestinamente in Cile per documentare la dittatura militare¹⁰. Con la faccia cambiata, con un modo diverso di vestire e parlare, con documenti falsi e con l’aiuto e la protezione delle organizzazioni democratiche che agivano nella clandestinità, Littín filmò una delle opere più eroiche nella storia del cinema: *Acta general de Chile* (1986). La forza del suo atto filmico non era semplicemente «la sua evidente portata politica», ma il fatto di essere «una beffa alla prepotenza di Pinochet» (Marquez 1986, p. 8) e di riuscire finalmente a realizzare una *contro-narrazione* del Cile, rispetto alla narrazione ufficiale imposta a milioni di cileni e alla comunità internazionale.

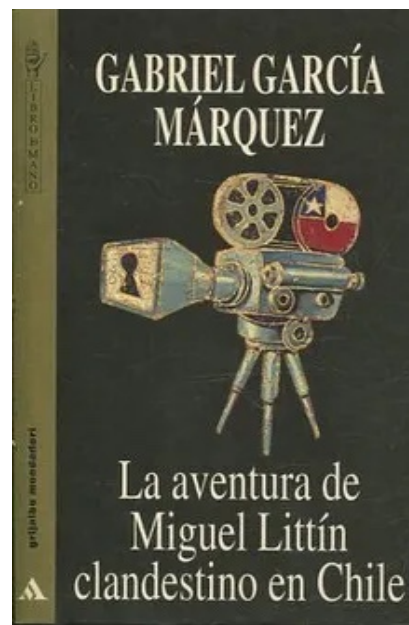


Fig. 24

⁹ Per un approfondimento del cinema di Miguel Littín si vedano: J. Mouesca (1988) e Littín (1974).

¹⁰ Per approfondire il tema del cinema clandestino in Cile si veda: J. Mouesca (1988, pp. 179-194).

Il film di Littín è una tetralogia documentaria che racconta alcuni tra gli aspetti principali della vita dei cileni sotto la dittatura, cercando di osservare come fossero cambiate le relazioni sociali e quanto fosse rimasto della memoria del sogno rivoluzionario allendista nelle nuove generazioni. Nell'ultimo capitolo, interamente dedicato ad Allende e costruito soprattutto con immagini d'archivio, viene mostrato il funerale di Neruda (fig. 25) e l'incredibile moltitudine popolare che partecipò al corteo funebre, sfidando la dittatura che era appena cominciata pochi giorni prima. Quel corteo fu uno dei primi e ultimi atti di ribellione ai militari. Un critico spagnolo ha detto di questo capitolo che è uno dei pezzi cinematografici "più convulsi, più vibranti e meglio composti della storia del cinema documentario" (Foix 1986). Il funerale di Neruda rappresentò quasi il funerale del sogno rivoluzionario, ma la sua commemorazione, coraggiosamente e ostinatamente pubblica, riaffermò anche la certezza che quel sogno sarebbe presto rinato, almeno grazie agli artisti dell'epoca di Allende e alla loro militanza della memoria.



Fig. 25

La guerra poetica di Pablo Neruda

Prima ancora dei musicisti, dei muralisti e registi cileni, l'artista che contribuì più di tutti a rendere l'arte cilena popolare nel mondo fu il poeta Pablo Neruda

(1904-1973), il primo vero volto cosmopolita della rivoluzione culturale di Allende. Il suo premio Nobel per la Letteratura, ricevuto durante il primo anno del governo di *Unidad Popular*, fu una vittoria e un riconoscimento per tutto il popolo cileno e per l'arte allendista:

Da quel giorno il mondo nel destarsi / vide il Cile, la sua fisionomia / issare la vittoria popolare // e il coro mondiale dell'allegria / cantò la nostra terra e il nostro mare. // Fu in quei giorni che un poeta / provinciale, venuto da Parral, / ricevette a Stoccolma una cometa, // dalle mani di un re professionista. Sicché il nome del Cile salutato / fu dai campi e città ed in miniera // come alloro del popolo conquistato / con lunga lotta ed una vita intera. // (Ho aggiunto al Cile e alla sua geografia / il canto della mia vita passeggera / con il torrente della mia poesia.) (Neruda 1973, 109)

Dopo aver pubblicato i suoi primi libri a 19 e 20 anni, iniziò il suo girovagare poetico-politico nel mondo, come console cileno in diverse parti del globo, fino a Madrid dove incontrò la poetessa cilena Gabriela Mistral (1889-1957), sua ex insegnante e, soprattutto, prima donna latinoamericana ad aver ricevuto, nel 1945, il Premio Nobel per la Letteratura¹¹. Neruda ne ereditò di fatto la fama e la missione poetica, come dimostrerà al mondo soprattutto grazie al suo *Canto general* (1950), iniziato nel 1938 e pubblicato in Messico dopo 12 anni di lavoro, in un'edizione che includeva illustrazioni dei muralisti Rivera (fig. 27) e Siqueiros (fig. 26) e che in Cile venne stampata in modo clandestino.



Fig. 26 Illustrazione di Siqueiros all'edizione messicana del *Canto General* (1950)

¹¹ Oltre a Gabriela Mistral e Neruda, tra i poeti novecenteschi cileni più rilevanti vanno annoverati almeno anche Vicente Huidobro (1893-1948), Pablo de Rokha (1894-1968) – acerrimo nemico di Neruda - e Nicanor Parra (1914-2018), fratello della celebre cantante Violeta Parra. Per un approfondimento di Neruda e della sua poetica si consigliano: Briones (2004) e Teitelboim (1992).

Nel 1948, infatti, Neruda era stato costretto all'esilio forzato dal governo autoritario di Gabriel Gonzalez Videla (1946-1952), che aveva messo al bando il Partito Comunista, di cui Neruda era senatore dal 1945. Una delle 15 sezioni del *Canto general*, *El fugitivo*, racconta proprio la repressione governativa subita da Neruda e la sua fuga a cavallo al di là delle Ande, dopo il suo ultimo famoso attacco parlamentare a Videla, pubblicato in seguito con il titolo di *Yo acuso*. Il *Canto general* è un ambizioso poema enciclopedico dedicato tanto alle straordinarie bellezze naturali e paesaggistiche dell'America Latina (*Canto general de Chile*; *Alturas de Macchu Picchu*) quanto alla sua storia, con la narrazione delle violenze subite dai popoli indigeni, della loro capacità di resistenza, della grazia della loro vita di comunità, dell'esaltazione dei lavoratori (*Los conquistadores*; *Los libertadores*; *América, no invoco tu nombre en vano*). L'ultima sezione del *Canto*, *Yo soy*, è di nuovo poesia autobiografica, una sorta di autocelebrazione della propria figura, come simbolo eroico della resistenza popolare del continente.



Fig. 27 Illustrazione di Rivera per la copertina dell'edizione messicana del Canto general (1950)

Con questo *Canto*, Neruda non solo eredita la missione poetica di Gabriela Mistral ma riafferma la volontà di estenderla anche a missione politica, perché in lui il *Yo soy* diventa quasi complementare al precedente *Yo acuso*. D'altra parte, a

segnare la militanza della missione nerudiana non era stata solo la clandestinità, ma - già un decennio prima - lo scoppio della guerra civile spagnola. Durante la guerra, infatti, Neruda si dimise dal suo ruolo di console e sostenne apertamente il fronte repubblicano e antifascista, collaborando ad azioni di propaganda e mobilitazione. Agli orrori della guerra civile spagnola, spartiacque della sua poesia, dedicherà *España en el corazón* (1937), stampato in modo artigianale in piena guerra civile dagli stessi soldati.

Dopo l'esilio forzato dal 1948 al 1952, Neruda tornò nuovamente in Cile per sostenere la prima campagna elettorale di Allende del 1952 e poi la seconda del 1958 e la terza del 1964, dopo essere stato anche a Cuba per conoscere Fidel Castro e Che Guevara e aver elogiato la loro rivoluzione in *Cancion de gesta* (1960). Nel 1969, il Partito Comunista cileno nominò Neruda stesso come candidato alla Presidenza, ma quando venne creata la coalizione *Unidad Popular*, il poeta rinunciò, preferendo sostenere il candidato unico Salvador Allende (fig. 28):



Fig. 28. Salvador Allende e Pablo Neruda

L'avevo accompagnato tre volte in precedenza, spargendo versi e discorsi per tutto l'impervio e interminabile territorio del Cile. Tre volte di seguito, ogni sei anni, era stato aspirante presidente il mio ostinatissimo compagno. Questa sarebbe stata la quarta e quella buona (Neruda 1974, p. 438).

Con l'elezione di Allende del 1970, Neruda fu nominato ambasciatore in Francia:

Mi piaceva l'idea di rappresentare un vittorioso governo popolare [...] Forse nel fondo quello che mi attraeva di più era l'idea di entrare con nuova dignità nella sede dell'ambasciata cilena, nella quale dovetti soffrire tante umiliazioni quando organizzai l'immigrazione dei repubblicani spagnoli nel mio paese (ivi, p. 439).

Con la vittoria di Allende si compiva finalmente anche lo sforzo poetico-politico di Neruda, dando un senso di rivincita non solo alla sua biografia e a quella dei popoli sudamericani, ma anche degli spagnoli che avevano sofferto le violenze del regime franchista e le cui gesta erano state cantate in *España en el corazón*. In quella raccolta, Neruda aveva già tracciato anche il senso del suo mestiere, negli ultimi versi della poesia *Explico algunas cosas*:

[...] Chiederete: perché la tua poesia / Non ci parla del sogno, delle foglie, / Dei grandi vulcani del paese dove sei nato? // Venite a vedere il sangue per le strade, / Venite a vedere / Il sangue per le strade, / Venite a vedere il sangue / Per le strade!

Qui Neruda sembra quasi connettersi simbolicamente al *Manifesto* di Victor Jara, ricordando una delle funzioni principali dell'arte. E in questi versi è come se si collocasse la genesi della militanza nerudiana, il movente, ma anche un incitamento a tutti gli artisti a raccontare le ingiustizie della terra, a non girarsi dall'altra parte mentre il sangue scorre nelle strade, come poi accadrà anche in Cile un trentennio dopo. E in quel caso, l'incitamento di Neruda ai poeti diventerà ancora più perentorio e brutale, scrivendo *Incitamento al nixonicidio. Elogio della rivoluzione cilena* (1973) (fig. 29) terminato appena nove mesi prima del golpe per denunciare l'imminenza stessa di un progetto ordito dagli Stati Uniti e sostenuto dai traditori del Cile

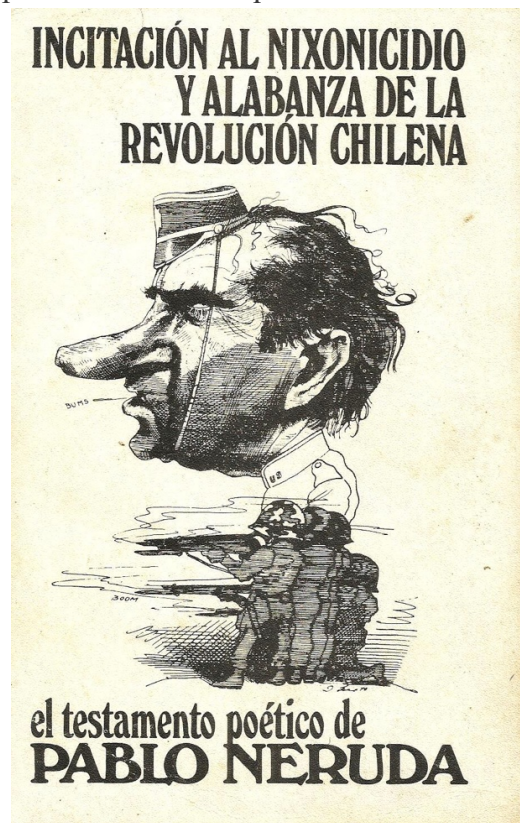


Fig. 29

[...] con la pubblicità e con la pistola, / contro Allende e il popolo riuniti, // fanno di sedizione ovunque scuola [...]" (Neruda 1973, p. 111); "[...] Dà istruzioni da lì ai suoi vecchiacci. / Pontifica *El Mercurio* tutti i giorni: / gli detta Nixon gli editoriali [...]" (ivi, 113).

Ma il suo è anche un *incitamento* a resistere e a credere nella vittoria della rivoluzione:

Popolo, nell'inquieto temporale / serra i pugni ed allontana il male // Tutte le notti urleranno le iene / per screditare la rivoluzione. // Tutti i giorni vuole l'avversario / spegnere il fuoco rivoluzionario [...]" (Neruda 1973, 125). "[...] Cuba e Vietnam sono i nostri precedenti / contro le aggressioni di questa età! // (Il Cile difenderà coi suoi valenti / pari a quelli dei popoli insorgenti /la sua rivoluzionaria dignità.)" (Ivi, 75). "[...] Vinceremo! Il popolo è sovrano / e la sua mano produce la scintilla / nella difesa del genere umano: // Nella notte del mondo la nostra stella / è venerata dalle genti più lontane! (ivi, 129).

Nell'introduzione al libro, che Neruda intitola *Spiegazione perentoria*, chiarisce il carattere provocatorio dell'incitamento: si tratta infatti di un omicidio *poetico*, in quanto soltanto i poeti possono mettere "contro il muro della storia un genocida freddo e delirante", per "crivellarlo completamente con le terzine più micidiali" (ivi, 11). Come *Cancion de gesta* (1960), anche questo libro – precisa Neruda –

non ha né la preoccupazione né l'ambizione della delicatezza espressiva [...]. Di quando in quando devo essere bardo di utilità pubblica [...]. Contro i nemici del mio popolo, la mia canzone è offensiva e dura come la pietra araucana. Può darsi che questa sia una funzione effimera. Ma io la eseguo. [...] Adesso, attenti, che sto per sparare!" (ivi, 13).

La pubblicazione del libro ovviamente scatenò la stampa reazionaria in un vespaio di critiche e insulti, ma i versi di Neruda anticipavano quello che sarebbe accaduto: "Avverto di un pericolo imminente / suono l'allarme al popolo vincitore. // Bisogna unire la forza e la coscienza: // ciò che in Cile si gioca è l'esistenza: si lotta per l'onore e per l'amore" (ivi, 127). E questi suoi versi restarono inchiostro indelebile nella memoria del popolo e degli artisti cileni, che da subito impugnarono il suo libretto di poesie, come un incitamento a proseguire il lavoro di arte militante del più grande poeta cileno: "[...] Con questa unione sta la mia allegria. // Lotta con me e ti consegnerò/ tutte le armi della mia poesia" (ivi, 53).

Neruda morì appena 12 giorni dopo il golpe, il 23 settembre, probabilmente lo stesso giorno di Victor Jara. Le sue case di Santiago e Valparaiso furono saccheggiate dai militari e la sua morte è ancora oggi in parte misteriosa

e controversa. L'ultima poesia di Neruda fu probabilmente *I Satrapi*, più che un canto o un *Incitamento*, un grido, un ultimo lamento contro

Nixon, Frei e Pinochet / fino ad oggi, fino a questo amaro / mese di settembre / dell'anno 1973, / con Bordaberry, Garrastazu e Banzer, / iene voraci / della nostra storia, roditori / delle bandiere conquistate / con tanto sangue e tanto fuoco, / impantanati nei loro orticelli, / predatori, infernali, / satrapi mille volte venduti / e traditori, eccitati / dai lupi di New York, / macchine affamate di sofferenze, / macchiate dal sacrificio / dei loro popoli martirizzati, / mercanti prostitute / del pane e dell'aria d'America, / fogne, boia, branco / di cacicchi di lupanare, / senza altra legge che la tortura / e la fame frustrata del popolo.

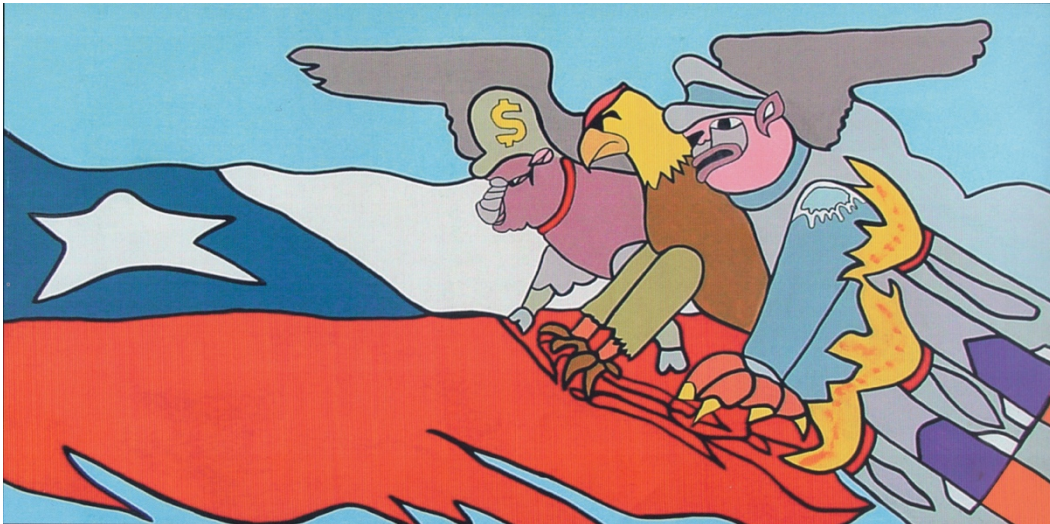


Fig. 30. Murales realizzato nel 1975 a Perugia dalle Brigadas Pablo Neruda, ispirandosi alla poesia *I satrapi*

Gli ultimi giorni della sua vita, Neruda era concentrato sulla conclusione della sua autobiografia, *Confesso che ho vissuto* (1974), iniziata nel 1972 e pubblicata postuma: l'ultima parte, intitolata *Patria dolce e dura*, la scrisse il 15 settembre 1973 e nelle sue ultime parole scritte torna a essere militante, a chiudere un cerchio che unisce il punto dove tutto è iniziato e dove tutto sta finendo. Sono pagine in cui ricorda, anche in modo intimo, le campagne elettorali vissute con Allende, “un antidittatore, il democratico per principio fin nei minimi particolari” e la cui opera “è la più importante nella storia del Cile” (Neruda 1974, p. 452). Ma è anche il racconto indignato e deluso delle propagande contro Allende, a partire da quella del 1964 - in cui “la Cia spese venti milioni di dollari in quella truculenta campagna di terrore” che “si svolse sulla base di una inaudita violenza anticomunista, orchestrata con annunci sulla stampa e alla radio” (ivi, 448), - fino a quella del 1970, dove si

assistette alla violenta e emblematica trasformazione del *linguaggio dei muri* di Santiago: “Un’altra vegetazione si arrampicava sui muri della città. Era il muschio dell’odio che li tappezzava. Manifesti anticomunisti che emanavano insolenza e menzogne. [...] Quella era la nuova vegetazione che avviliva i muri della città” (ivi, 444). E la sua autobiografia termina con il racconto del colpo di stato e delle sue cause politico-sociali e con un senso di sconfitta e tradimento che avvolge anche l’esistenza del poeta:

Scrivo queste righe a soli tre giorni dai fatti inqualificabili che hanno portato alla morte il mio grande compagno, presidente Allende. Sul suo assassinio si è voluto fare silenzio [...]. Bisognava mitragliarlo perché non si sarebbe mai dimesso dalla sua carica. Quel corpo è stato sepolto segretamente in un posto qualsiasi. [...] quella gloriosa figura morta era crivellata e frantumata dai colpi delle mitragliatrici dei soldati del Cile, che ancora una volta avevano tradito il Cile (ivi, p. 453).

E con queste parole si chiude l’autobiografia di Neruda e poi la sua stessa vita, appena otto giorni dopo. Nonostante questo senso di sconforto finale, la sua poesia continua a vivere e la funzione dei suoi versi di *Incitamento* riecheggia ancora nel mondo: “[...] Nessuno dunque nella lotta spera / nel silenzio della mia poesia.” (Neruda 1973, p. 123).



Fig. 31. Manifesto realizzato durante gli anni di Allende

Scrivere sotto dittatura: la letteratura traumatica d'esilio

Sono tanti gli scrittori cileni allendisti che hanno provato a seguire la strada tracciata da Pablo Neruda e a vivere il mestiere di letterato come una missione. La maggior parte è nata a inizio o a fine anni Quaranta: quando Allende diventò il *compañero Presidente*, erano giovani ventenni, come Luis Sepulveda, o uomini e donne trentenni, come Antonio Skármeta, Isabel Allende e Ariel Dorfmann. Tutti sono cresciuti con il sogno di Allende, ma hanno anche vissuto, in modo più o meno diretto, la violenza della dittatura e la costrizione alla fuga. Per questo la loro scrittura può essere osservata come *letteratura allendista*¹².

Di questi scrittori, soltanto Antonio Skármeta e Isabel Allende sono riusciti ad affrontare quasi subito il trauma cileno: a scrivere sotto dittatura. La loro può essere definita *letteratura traumatica d'esilio*. Skármeta è il primo a riuscirci già nel 1975, con *Sognai la neve bruciare. Una ballata cilena*, che racconta la storia di un giovane che si trasferisce a Santiago con l'ambizione di diventare calciatore, mentre il Cile passa dall'entusiasmo degli anni di Allende al sangue della dittatura. Con questo primo libro, Skármeta raccoglie forse il primo straordinario album della memoria traumatica cilena, un album senza figurine, perché è l'album non di calciatori, ma di tutti i *desaparecidos* (fig. 32).



Fig. 32. Illustrazione di *Sognai la neve bruciare*

¹² A mio avviso, non possono essere considerate pienamente parte della letteratura allendista altre grandi scrittrici cilene come, ad esempio, Diamela Eltit e Marcela Serrano oppure Roberto Bolaño. Nonostante tutti siano nati tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta e abbiano raggiunto vette artistiche eccellenti, anche trattando i traumi cileni, non hanno però avuto un rapporto diretto con la rivoluzione culturale allendista: Bolaño perché si trasferì in Messico nel 1968, mentre Eltit e Serrano perché rimasero a studiare e lavorare in Cile durante la dittatura, vivendo il proprio *ixilio*, cioè un esilio interiore, come lo definì Eltit. Bolaño ha affrontato il trauma cileno in modo grottesco e assumendo lo *sguardo dell'altro*, sia nel racconto *I detective* (1997), che nei romanzi *Stella distante* (1999) e *Notturmo cileno* (2003), ultimo suo capolavoro in cui lui stesso diventa la coscienza di un equivoco sacerdote, che ha dato lezioni di marxismo a Pinochet e alla sua Giunta. Eltit è autrice di tanti saggi e romanzi in cui emerge una forte critica del potere, del controllo e dell'economia liberista, tra cui: *Lumperica* (1983), *Il quarto mondo* (1988) e *I sorveglianti* (1994). Serrano, infine, è considerata, come Isabel Allende, una delle narratrici cilene più rilevanti e più interessate alle conseguenze emotive della dittatura, soprattutto sul corpo e sulla psiche delle donne. Tanti sono i suoi romanzi sul tema, ma è soprattutto il suo secondo libro, *Il tempo di Blanca* (1991), quello più intimo e toccante, in cui Serrano, attraverso una sua alter ego, fa i conti con la sua stessa storia e i silenzi ipocriti della destra cilena sulle violenze della dittatura. Per un approfondimento del tema e della nuova generazione di voci letterarie cilene si consigliano: Amaro (2014); Borri (2010); Duperron (2019); Fernandez (2018); Osorio (2017); Scarabelli (2022a; 2022b).

Dopo aver raccontato la *quemadura* di una memoria ancora viva e presente, ma già censurata in Cile, Skármeta si riafferma come romanziere militante prima con *La Insurrección* (1982) nicaraguense contro il dittatore Somoza e poi tornando alle vicende cilene con un romanzo che lo renderà famoso in tutto il mondo: *Il postino di Neruda* (1985; fig. 33), diventato nove anni dopo il film *Il postino* (1994), di Michael Redford, con Massimo Troisi come postino e Philippe Noiret nelle vesti del poeta.



Fig. 33

Il film, tuttavia, cambia molti aspetti della trama del romanzo, sostituendo l’Isla Negra, dove viveva Neruda in Cile, con un’isola italiana, ma soprattutto eliminando il finale politico di Skármeta, a partire dall’eliminazione, nel titolo del film, del nome stesso di Neruda; è come se, insieme al suo nome, si eliminasse la connessione con la realtà politico-poetica cilena: il film infatti rimuove completamente il finale del libro, in cui invece, in modo significativo, veniva fatta coincidere la morte del poeta con l’inizio della dittatura. Mentre Neruda sta per morire nel suo letto, chiede al postino di essere portato alla finestra, ma il postino gli risponde di rimanere a letto: “*Cosa mi vuoi nascondere? Forse quando aprirò la finestra non ci sarà più il mare? Si sono presi anche quello? Anche quello messo in gabbia?*” (Skármeta 1985, p. 112). Poco dopo, Neruda viene portato in una Clinica di Santiago in un’ambulanza che

dovette destreggiarsi tra posti di blocco della polizia e controlli militari. Il 23 settembre 1973 egli morì nella Clinica Santa Maria. Mentre agonizzava, la sua casa nella capitale alle falde del monte San Cristobal fu saccheggiata [...] Lo vegliarono tra le macerie. [...] Il giorno dopo brillava un sole discreto. Dal San Cristobal fino al cimitero il corteo andò infittendosi, finché, passando di fronte ai fiorai del Mapocho, una voce rese gli onori al poeta morto e un’altra al presidente Allende. Le truppe, baionetta in canna, accompagnarono la marcia in stato di allerta. Nei pressi della tomba gli astanti intonarono l’*Internazionale* (ivi, p. 116).

Raccontando il corteo funebre che si formò spontaneamente in onore di Neruda, Skármeta – come poi il regista Littín e altri scrittori – omaggia sia il rappresentante più emblematico dell'arte allendista sia l'atto di ribellione pubblica nei confronti della dittatura di Pinochet. Nel frattempo, arriva anche la fine del postino, rimasto da solo sull'isola: una macchina frena davanti alla sua casa e degli uomini in borghese gli intimano di seguirli per fargli “Solo qualche domanda”, “Non ha niente da temere”, “Poi potrà tornare a casa”. “Al volante c'era un uomo dagli occhiali scuri che ascoltava il notiziario. Entrando in macchina, riuscì a sentire il giornalista annunciare che le truppe avevano occupato la casa editrice Quimantù dove erano state sequestrate varie riviste sovversive” (Skármeta 1985, p. 119). Finisce con la repressione anche la vicenda del postino e in questo finale Skármeta racconta simbolicamente anche la censura della storica casa editrice Quimantù, che invece poi ebbe il coraggio di pubblicare *Il postino di Neruda*. Citare proprio la censura della casa editrice che lo stava pubblicando rappresentava una reciproca forma di rivalsa e anche di scherno del regime. Ed è proprio questa una delle principali funzioni che l'arte di Allende, cresciuta negli anni della dittatura, ha voluto assumersi.

Dopo oltre venticinque anni, il Cile torna a essere protagonista di un romanzo di Skármeta con *I giorni dell'arcobaleno* (2011), quelli che arrivarono subito dopo il terribile e lunghissimo temporale della dittatura. Il romanzo racconta la vigilia del referendum del 1988, in cui i cileni, dopo 17 anni di dittatura, furono chiamati a decidere se continuare con il governo di Pinochet, votando SÌ, oppure di opporsi, votando NO. Skármeta racconta la storia del più importante pubblicitario cileno che, invitato dalla dittatura a lavorare alla campagna mediatica del SÌ, decise coraggiosamente di rifiutare per ragioni etiche e di lavorare a quella per il NO. La sua idea radicale, ritenuta assurda da molte vittime della dittatura, fu quella di costruire una comunicazione positiva (fig. 34). Pinochet aveva cambiato la struttura culturale del paese e per vincere sarebbe stato necessario adattarsi alle forme comunicative vigenti, quindi evitare di parlare della violenza della dittatura, ma adottare una comunicazione costruita sulla allegria e sul desiderio e sulla fiducia in un futuro migliore.



Fig. 34 Manifesto di propaganda per il NO del referendum del 1988

Il romanzo diventa così una interessantissima analisi sociale di quel periodo, ma fornisce anche gli strumenti per un'analisi della propaganda durante la dittatura. Anche questo romanzo di Skármeta è diventato un film, *No. I giorni dell'arcobaleno* (2011), diretto da uno dei più rappresentativi registi di finzione della nuova generazione di cineasti cileni: Pablo Larráin.

Tra il primo libro di Skármeta sul Cile, del 1975, e *Il postino di Neruda* di dieci anni dopo, fu scritto – a dittatura ancora in corso - probabilmente il romanzo più noto a livello mondiale sul regime di Pinochet: *La casa degli spiriti* (1982) (fig. 35), opera di esordio di Isabel Allende, allora quarantenne parente dell'ex Presidente e scrittrice due anni più piccola di Skármeta. Anche questo romanzo fu adattato cinematograficamente, nell'omonimo film del 1993, dove però si omette uno dei racconti, socialmente più emozionanti, dell'ultima parte del romanzo: il funerale di Neruda, a cui la scrittrice fu realmente presente. È significativo questo ultimo ricordo di quello che viene chiamato semplicemente "il Poeta". Infatti, in un paese in cui la maggior parte dei morti della dittatura non ha neanche un luogo di sepoltura e di compianto, Isabel Allende - come anche tre anni dopo Skármeta ne *Il postino di Neruda* e Littín in *Acta general* -, sente l'esigenza di ripartire dal corpo (morto) del suo Paese, incarnato da uno dei pochi corpi morti presenti, e anche più rappresentativi del sogno cileno. Per questo, di Neruda, è necessario celebrare il funerale e farlo con la potenza rievocativa del racconto, per rappresentare e *ri-presentare*, con l'arte, un paese e una memoria resi violentemente *desaparecidos*.



Fig. 35

Anche il successivo *D'amore e d'ombra* (1984), come suggerisce il titolo, affronta le zone d'ombra e di sofferenza della biografia del Cile, attraverso la storia personale di alcuni amici della scrittrice, una vicenda intrisa di passioni e dolori, di ritrovamenti di corpi di desaparecidos e di esili forzati e disperati dalla propria terra. Quello della scrittrice è un lavoro di scavo psichico ed emotivo, che evidentemente ha bisogno di rendersi duraturo e continuativo. E infatti, nella protagonista del successivo *Eva Luna* (1987), Allende sembra quasi cercare una alter ego di se stessa, una donna travolta dai conflitti politici e interiori, ma con il dono di raccontare storie, il coraggio di narrare la guerriglia, e di farlo nella forma di teleromanzi, pensati per aggirare la censura del "Colonnello", evidente antitesi del precedente "Poeta".

Anche *Il mio paese inventato* (2003) torna alle origini del trauma, in modo ancor più diretto, perché il libro è una autobiografia; per la prima volta è possibile ascoltare la voce pura dell'autrice, senza mediazione di altri personaggi, le emozioni intime, vissute in prima persona con il golpe e la morte di quello che non è più il Presidente, ma un suo caro parente. In questo libro emerge in modo chiaro, sin dal titolo, come operi la memoria, costante processo di ri-costruzione e re-invenzione del passato nel presente¹³. Questo testo di Isabel Allende, d'altra parte,

¹³ La bibliografia sulle teorie della memoria traumatica e sul suo rapporto con le narrazioni è sterminata, ma per un approfondimento si consigliano: Alexander & Eyerman (2004); Assmann (1999); Cavarero (2007);

sembra connettersi, indirettamente, all'ultimo documentario di Patricio Guzmán, *Mi país imaginario* (2022): è come se entrambi ribadissero non solo la funzione della memoria come strumento di costruzione sociale, ma anche di interconnessione, nel presente, tra passato e futuro. Mentre il libro di Allende reiventa il passato e indaga “le memorie del futuro” (Jedlowski) – cioè come in passato immaginammo l'attuale presente -, il film di Guzmán prova a tracciare le memorie del presente e a reiventare il futuro.

La letteratura allendista post-traumatica

Se Luis Sepulveda e Ariel Dorfmann sono riusciti ad affrontare narrativamente i traumi della dittatura soltanto dopo la fine della dittatura non è certo un caso. Tra gli scrittori allendisti, infatti, furono loro due a essere segnati in modo più significativo e diretto dalla violenza della dittatura: il giorno del colpo di Stato, erano entrambi dentro *La Moneda*: Dorfmann al lavoro come consigliere culturale di Allende e Sepulveda come una delle sue guardie personali. Dorfmann riuscì a scappare, ma Sepulveda – restato sempre accanto al Presidente – fu arrestato e torturato per sette mesi. Una volta libero, riprese a fare teatro politico e fu nuovamente arrestato, ma vista la sua notorietà, fu processato ufficialmente e condannato all'ergastolo; poi grazie alle pressioni di Amnesty, la pena fu commutata nell'esilio forzato. Ci sono voluti molti anni per metabolizzare il loro dolore e la loro rabbia e per raccontarli in modo universale con il linguaggio dell'arte: Sepulveda ci è riuscito soltanto nel 2000, mentre Dorfmann già nel 1991. La loro, pertanto, può essere considerata *letteratura allendista post-traumatica*.

Sepulveda è lo scrittore più giovane e più colpito dalla ferocia militare ed è quindi normale che ebbe bisogno di più tempo di tutti per elaborare il trauma, rinviando il più possibile lo scontro tra la sua letteratura e la dittatura. Nato in una famiglia di dissidenti politici, si iscrisse alla Gioventù comunista già da adolescente e ebbe un'esistenza cosmopolita e itinerante, alla ricerca di un forte nesso tra *raccontare e resistere* (Sepulveda & Arpaia 2002), perché l'importante è *Vivere per qualcosa*, fare politica per la *felicità globale* (Sepulveda et al. 2017). Oltre che al

Cohen (2001); Derrida (1995); Halbwachs (1968); Jedlowski (1989; 2017); Lacapra (2001); Ricoeur (2000; 2004), Todorov (2001), Tota (2001); Triulzi (2005); Wieviorka (1998).

fianco di Allende, fu un *combattente-narratore* in Bolivia nell'Esercito di Liberazione Nazionale e in Nicaragua con le Brigate Internazionali Simon Bolivar, e poi accanto agli indigeni e alle comunità resistenti in Brasile, Paraguay, Ecuador, fino a trasferirsi in Europa con gli ecologisti di *Greenpeace*, sulle cui navi lavorò per 5 anni fino al 1987. Dopo l'attività poetica, teatrale e giornalistica, la sua ascesa letteraria avvenne con *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore* (1989).

Soltanto dopo undici anni dal ritorno della democrazia, tuttavia, riuscì a raccontare le prigioni di Pinochet, in uno dei trentacinque racconti di *Le rose di Atacama* (2000), un libro che connette *Historias marginales* - titolo originario del testo - di uomini e donne che in diverse parti del mondo lottano contro le ingiustizie. In realtà, la prima volta che Sepulveda affronta narrativamente la sua memoria traumatica è nel 1990, quando rientra in Cile dall'esilio e scrive un reportage intitolato, in modo emblematico, *Ritratto di gruppo con assenza* (2010) (fig. 36). Il reportage verrà però pubblicato soltanto vent'anni dopo, quando è "spuntato fuori all'improvviso in mezzo a scatole di vecchi documenti" (Sepulveda 2010, p. 7). Prima, evidentemente, Sepulveda non era ancora pronto a cercare tra quelle carte della memoria e a renderle pubbliche, come farà nel 2010 all'interno di un libro di racconti, con titolo omonimo al reportage del 1990, che apre il testo. L'inizio del racconto è potente e chiarisce la genesi del reportage e perché Sepulveda abbia impiegato tanti anni prima di riuscire a dar voce alla sua rabbia:



Fig. 36

Nel corso della vita ho affrontato molte situazioni che mi hanno costretto a restare a lungo muto, le parole bloccate da una sclerosi che conosce una sola terapia: l'ira o l'azione. Dodici mesi fa sono tornato in Cile, dopo quattordici anni di esilio. Ho voluto vivere gli ultimi giorni ufficiali di una dittatura troppo crudele per essere cancellata da una semplice cerimonia civica (ivi, p. 8).

Ma il ritorno in Cile era mosso anche dalla volontà di andare a cercare cinque bambini ritratti in una foto, scattata otto anni prima “in un quartiere povero di Santiago, La Victoria, uno dei più tormentati dalla repressione e dalla miseria” (ivi, p. 11). L’autrice della foto, Anna Peterson, l’aveva regalata a Sepulveda durante il suo esilio in Germania e lo scrittore aveva “conservato la fotografia per tutto il tempo, sentendo che la purezza di quei bambini era l’unica cosa che mi restava del Cile che avevo conosciuto” (ivi, p. 11). Così, alla fine della dittatura, aveva proposto ad Anna Peterson di accompagnarlo in Cile a “cercare i ragazzi della fotografia, scattargli un’altra foto nello stesso posto e parlare con loro degli otto anni trascorsi da quando Anna li ha ritratti” (ivi, p. 15): attraverso due semplici scatti, provare a osservare e raccontare i cambiamenti di un Paese, capire cosa fosse successo in mezzo a quei due scatti, se ci fosse ancora traccia di quella purezza e gioia infantile. Ma Sepulveda sa già che non sarà così. Già all’arrivo a Santiago, infatti, sui volti dei cileni “si leggono la disperazione, l’abulia, il tedio subentrati al senso della socialità che un tempo era fortissimo e che proprio per questo è stato brutalmente eliminato. Li guardo – guardo la mia gente – e faccio fatica a credere che siano gli stessi” (ivi, p. 12).



Fig. 37 Manifesto di Unidad Popular per la promozione di politiche in difesa dei bambini



Fig. 38. Murales di sostegno delle politiche allendiste per i bambini

Sepulveda arriva poi nella periferia di Santiago e il suo reportage diventa quasi un saggio sociologico, una ricerca qualitativa in cui le interviste agli uomini e alle donne del quartiere La Victoria raccontano le difficoltà e le diseguaglianze economiche non solo del *nuovo Cile*, ma di un mondo in cui il modello di sviluppo, sperimentato dai *Chicago Boys* nel *laboratorio cileno*, è ormai legge globale e ineluttabile della convivenza, struttura stabile del disagio sociale. A La Victoria, anche l'architettura dei luoghi è cambiata e racconta le ferite aperte dalla dittatura: una bellissima piazzetta, che era stata trasformata in orto botanico con il contributo di tutti, ora è sepolta sotto il cemento e recintata da rete metallica, perché i militari dicevano fosse sede di incontri sovversivi. Sepulveda e la sua amica fotografa piano piano riescono a trovare i bambini della foto, ora ragazzi, ma ne manca uno, come già preannunciava il titolo del libro:

Un maledetto pomeriggio dell'86, al mercato centrale, un uomo carico di pacchi aveva posato il sacchetto per terra mentre faceva altri acquisti e Marcos l'ha afferrato di corsa. Sfortunatamente l'uomo era un *carabiniere* in borghese. Sfortunatamente il *carabiniere* ha tirato fuori la pistola e ha sparato. Sfortunatamente Marcos è stato centrato alla testa ed è morto sul colpo. Povero piccolo. Aveva quindici anni [...] (ivi, p. 23).

L'assenza di Marcos, assassinato per aver rubato del cibo, diventa rappresentativa dell'assenza delle migliaia di *desaparecidos*: il ritratto dei bambini è il ritratto di un intero Paese a cui è stata sottratta una generazione e un sogno. “Io prima sognavo di vivere” – dice Cecilia, una ragazzina della foto, ora diciassettenne – “Sognavo tante cose stupende che avrei potuto fare da grande. Ora non sogno più. Ora sognare mi fa paura, e quando sogno mi fa rabbia perché i sogni sono solo bugie” (ivi, p. 29). Dei quattro ragazzi rimasti, soltanto uno, Jorge, ha continuato a studiare e si sta preparando a diventare meccanico, ma vuole scappare via dal Cile, il più lontano possibile, magari in Australia. Anche Henry vuole andare via dal Cile, ma per diventare calciatore come Maradona. E Pablo, che in quegli anni è stato, a detta dei suoi amici, “il miglior *rimpallatore* di bombe lacrimogene” (ivi, p. 28) non ha proprio voglia di vivere. I sorrisi di quei ragazzi non sono più gli stessi. Anna Peterson fa posizionare i quattro ragazzi nello stesso modo e ordine di otto anni prima, contro lo stesso muro: “*Clic*. Ora abbiamo il secondo ritratto di gruppo con assenza” (ivi, p. 31). La militanza della memoria ha compiuto la sua missione

e l'album con i ritratti del Paese è stato ricreato, per dare un senso più ai posti vuoti che a quelli pieni. E con questo lavoro Sepulveda ha creato, probabilmente in modo involontario, anche una connessione con il primo romanzo di Skármeta, *Sognai la neve bruciare* e con *La memoria ostinata* di Guzman. Tutti hanno infatti rappresentato la “aporia della presenza dell'assenza” (Ricoeur 2000, p. 21), trasformando la memoria da arte dell'oblio ad arte del ricordo, della ricomposizione di quel filo che unisce passato e futuro. E apre il tempo.

L'arte sepulvediana del racconto breve torna in una raccolta del 1997, *Incontro d'amore in un paese in guerra*: 24 storie accomunate dalla passione amorosa, per una persona o per un sogno, e ambientate in contesti politici diversi, dal Nicaragua sandinista al ricordo del maggio francese, fino all'immane trauma cileno, narrato attraverso il terrore di un ricercato politico in attesa dello *squadrone della morte* o tramite dodici confinati nel deserto di Atacama.

Lo stile da reportage giornalistico, con cui Sepulveda affronta con maggiore dimestichezza i temi politici, ritorna in *Il generale e il giudice* (2002), una raccolta di articoli sull'arresto londinese di Pinochet del 1998, tema a cui dedica anche uno dei reportage di *Una sporca storia* (2004), un diario civile più universale che costruisce la memoria dei traumi del presente, tesse nessi tra i drammi della contemporaneità, tra i diversi carnefici e le diverse vittime del progresso. Gli articoli raccolti in *Il generale e il giudice* (fig. 39) invece, si limitano a ricostruire la storia recente del Cile, una “infame storia dell'infamia” (Sepulveda 2002, p. 70) che

perseguita le vittime, le demonizza e le scredita perché non considerano sufficiente il gesto delle forze armate che, in uno slancio di generosità, hanno indicato i luoghi dove, forse, si trovano i resti di duecento uomini e donne assassinati dopo atroci torture (ivi, pp. 77-78).



Fig. 39

Una storia, appassionata e militante, dalla dittatura a una “democrazia vigilata” (ivi, p. 54), dove “l'impunità dei criminali fu accettata come *il prezzo del benessere*” e così “l'amnesia si trasformò in ragion di stato” (ivi, p. 77). Ma questa *storia dell'infamia* viene raccontata per esercitare il “sacro ufficio della memoria”

(ivi, 30), perché “la gente migliore del Cile conserva il coraggio che ha reso possibile giorni migliori e la sacra ira dei giusti. E, come loro, anch’io ripeto: NON SI DIMENTICA, NÉ SI PERDONA” (ivi, p. 80).

Non solo per la forma giornalistica, ma anche per un narrare ispirato più dall’*ira dei giusti*, questa raccolta non può essere considerata come una delle forme dell’*arte di Allende*, eppure è una significativa analisi degli ingombranti *abitanti della memoria cilena* (ivi, p. 9) e soprattutto testamento che raccorda una militanza artistico-esistenziale globale con la specifica militanza allendista. E le raccorda nell’unica missione del narrare, che è doppiamente salvifica, per chi scrive e per chi legge, per chi nel trauma trova il movente del suo voler capire e guarire, se stesso e gli altri:

Da Guimaraes Rosa ho imparato che *raccontare è resistere* e su questa barricata della scrittura resisto [...]. Scrivo perché ho memoria e la coltivo scrivendo della mia gente, degli abitanti emarginati dei mondi emarginati, delle mie utopie derise, dei miei gloriosi compagni e compagne che, sconfitti in mille battaglie, continuano a preparare i prossimi combattimenti senza paura delle sconfitte. Scrivo perché amo la lingua e in lei riconosco l’unica patria possibile, perché il suo territorio non conosce limiti e il suo palpito è un continuo atto di resistenza (Sepulveda 2002, p. 129).

All’arresto londinese di Pinochet e al processo in cui finalmente fu accusato di genocidio e tortura, è dedicato anche *L’autunno del generale* di Ariel Dorfmann (2003). Si tratta di un reportage giornalistico che, per il suo stile narrativo, non può essere annoverato nell’*arte di Allende*, ma più propriamente nella memorialistica¹⁴, così come dovrebbe essere per *Il generale e il giudice* e *Una sporca storia* di Sepulveda. La narrazione artistica in cui invece Dorfmann affronta la memoria traumatica è, senza dubbio, il dramma teatrale *La morte e la fanciulla* (1991), scritto subito dopo il ritorno della democrazia e poi adattato cinematograficamente nell’omonimo film del 1994 di Roman Polanski (fig. 40).

¹⁴ In Cile i maggiori rappresentanti dello stile narrativo del reportage, soprattutto a carattere divulgativo, sono sicuramente Patricia Verdugo (1989; 1999; 2003; 2005); Max Marambio (2007) e Marc Cooper (2002), di origini statunitense, ma al fianco di Allende dal 1970 al 1973 come interprete e traduttore (*Io e Pinochet* del 2002). Per un approfondimento della memorialistica politica cilena si consiglia: Borri (2015)



Fig. 40. Una scena del film di Polanski con Sigourney Weaver, Ben Kingsley e Stuart Wilson

L'opera di Dorfmann si ispira al teatro dell'assurdo di Harold Pinter, ma in parte ricorda anche il racconto *La Panne* di Dürrenmatt (1956). In entrambe i casi, infatti, l'innescò della storia è la *panne* di una auto, che diventa metafora della *panne* del diritto in Dürrenmatt (Pannarale 2013) e, in modo ancor più ampio in Dorfmann, dei paradossi di un intero Paese, incapace di fare i conti con il proprio passato. Davanti alla Legge e alla sua *panne*, tanto i personaggi di Dürrenmatt quanto la protagonista di Dorfmann, decidono di ricorrere all'istituzione di un tribunale personale, per farsi giustizia da soli.

La protagonista di *La morte e la fanciulla* è Paulina, una donna che durante la dittatura fu detenuta e torturata. All'improvviso, una notte, a causa della *panne* dell'auto di suo marito, si ritrova in casa un uomo che lo ha aiutato a risolvere il problema della macchina e a tornare a casa. Vista l'ora tarda, il marito lo invita a dormire da loro. Paulina, però, è certa di aver riconosciuto nella voce dell'uomo quella del medico che presiedeva le sue sessioni di tortura e che la violentava dopo aver avviato una musicassetta con il suo brano preferito: *La morte e la fanciulla* di Schubert. Un brano che Paulina non ha più potuto sentire per anni e che quando le è capitato di ascoltare, a una festa di amici, le ha provocato uno svenimento. Mentre il marito dorme, Paulina decide di legare l'uomo a una sedia, di puntargli una pistola e di processarlo. La mattina dopo, il marito scopre che cosa sta accadendo e supplica la moglie di rinsavire, dicendole anche che non può essere sicura che sia lui, perché

durante la detenzione aveva sempre le bende e alcune voci possono essere simili. Paulina, però, ha trovato nella macchina dell'uomo la cassetta di Schubert, che per lei è l'ulteriore prova della sua colpevolezza. Il marito è stato appena nominato, dal nuovo governo democratico, Presidente della *Commissione di Verità e Riconciliazione*¹⁵ e quindi invita Paulina a essere cauta e ad aspettare che sia la Commissione a giudicare i suoi crimini; ma Paulina lo attacca, manifestando la sua rabbiosa insoddisfazione nei confronti di una Commissione che

può indagare liberamente sui crimini ma non può punire i criminali. [...] Quando ho sentito la sua voce, ieri notte, la prima cosa che mi è venuta in mente è stata la stessa a cui ho pensato in tutti questi anni quando tu mi dicevi che avevo uno sguardo...astratto, vago, è così che lo chiamavi, vero?...lo sai a cosa pensavo? Rifare a loro, tutto, punto per punto, minuto per minuto, strumento per strumento, quello che loro hanno fatto a me. [...] Mi facevo orrore. L'odio che covavo dentro mi faceva...ma era l'unico modo per riuscire ad addormentarmi [...] (Dorfmann 1991, pp. 33-34).

Paulina vuole almeno che lui confessi, registrare la confessione, fargliela ricopiare a mano e fargliela firmare. Ma prima, insieme a suo marito, decide che sia lei a raccontare quella storia traumatica che non è mai riuscita a raccontare neanche a suo marito, perché anche lui veda, e senta meglio, quello che ha sentito lei. Così, nel racconto, Paulina si può liberare del male subito, con una narrazione che diventa catartica. Poi è il turno del medico che spiega nei dettagli il suo ruolo all'interno del campo di detenzione, la sua convinzione iniziale di essere lì perché costretto, ma con la funzione di aiutare i detenuti a soffrire di meno.

Ma poi, a poco a poco...la mia umanità si è trasformata in euforia, mi è caduta la maschera di compassione, e non mi rendevo più conto di quello che facevo, dell'abisso in cui...Quando mi sono trovato davanti Paulina Salas era già troppo tardi. Troppo tardi (ivi, p. 48).

¹⁵ La *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* fu istituita nel 1990 come forma di *giustizia di transizione*, finalizzata a riconciliare vittime e carnefici, attraverso il perseguimento della verità sui casi più gravi di violazione dei diritti umani verificatisi tra il 1973 e il 1990. Questo tipo di Commissioni – adottate da molte Nazioni dopo lunghi periodi di dittatura o di guerra civile - sono soluzioni politiche per fare i conti con il passato; spesso però sono vissute dalle vittime come forme di amnistia, perché si rinuncia al processo giudiziario in cambio della verità sui crimini commessi, ma non sui criminali. Lo scopo non è l'ottenimento della giustizia, ma di una parte di verità per il bene del Paese e della sua riconciliazione: il futuro del Paese viene garantito da una forma di amnistia-amnesia dei responsabili dei crimini del passato. La letteratura sul tema della giustizia di transizione è vastissima. Soffermandoci sul dibattito più attuale, per una introduzione si veda: Elster (2008); Portinaro (2011); Quinn (2009).

Paulina carica la pistola ed è pronta a ucciderlo, ma il medico grida che il patto era che dovesse essere liberato se avesse confessato e sostiene che la sua confessione è falsa e motivata dalla costrizione. Ma Paulina non ci crede e lo attacca: “Ma non è perché sei colpevole che ti voglio uccidere, dottore, ma perché non sei pentito. Io posso perdonare solo chi si pente davvero, chi si alza di fronte a coloro che ha offeso e dice, sono stato io, sono colpevole e non lo farò mai più” (ivi, p. 53). Ma il dottore si rifiuta, sostenendo che anche se si pentisse, lei non si accontenterebbe. Paulina lo fa alzare in piedi e gli punta la pistola chiedendo a lui e a se stessa: “Anche se si trattasse di un solo caso di giustizia, uno solo. Cos’ho da perdere? Cosa posso perdere se ne uccido uno? Cos’ho da perdere?” (ivi, p. 54). La scena finisce con questi interrogativi e Dorfmann salta direttamente alla fine del terzo atto: Paulina e suo marito sono nel foyer di un teatro e alcuni conoscenti si complimentano con il marito per il verbale appena redatto dalla Commissione. Ad un tratto Paulina, tra la gente, vede il medico entrare in teatro, “*sotto una luce lunare vaga e fantasmagorica. Potrebbe essere davvero lui oppure un’allucinazione di Paulina*” (ivi, p. 55). Alla fine gli spettatori sono seduti nel teatro. Tutti guardano i musicisti che entrano in scena e accordano gli strumenti. Paulina si gira verso il medico e i “loro sguardi si incrociano per un momento. Poi Paulina si volta e guarda il palcoscenico e lo specchio” (ivi, p. 56). Inizia l’opera: *La morte e la fanciulla*.

Con la narrazione del carnefice e la simultanea auto-narrazione del trauma subito, il passato non è più il ritorno di un fantasma sotto forma di allucinazione: Paulina è riuscita a trasformare il ricordo da affezione involontaria e patemica (*mneme*) a *vis*, atto intenzionale di *anamnesi* (Assmann 1999, p. 29). Con la narrazione di una verità fino ad allora censurata, la voce del suo carnefice e il brano di Schubert non sono più corpi estranei che causano insanabili infezioni della psiche. Ora *La morte e la fanciulla* non è più qualcosa di inaudibile, ma una rappresentazione pubblica: la vittima non è più ossessionata dal suo carnefice e dal desiderio di vendetta, ma riesce a distogliere immediatamente lo sguardo da lui: *si volta e guarda il palcoscenico e lo specchio*, davanti a cui è seduta mano nella mano con il marito.

Ora anche il Cile può guardarsi allo specchio e sfogliare il suo album di fotografie, con le presenze e le assenze. Attraverso Paulina, questa opera di

Dorfmann – così come tutta l'arte allendista - si colloca nel vuoto simbolico e funzionale lasciato dal processo giudiziario. La narrazione artistica diventa, cioè, un sostituto funzionale della narrazione giuridica che è “l'esatto contrario della rimozione: è un superamento che passa innanzitutto per una rappresentazione” (Garapon 2002, p. 211). E le rappresentazioni artistiche allendiste hanno così assunto il potere terapeutico che il diritto ha lasciato vacante, diventando “protesi del dentro”, colmando la necessità di un *fuori*, colmando cioè l'insostenibile separazione tra peso individuale del ricordare e leggerezza pubblica del dimenticare. Sin dalla teoria freudiana del trauma, infatti, appare chiaro che non è soltanto l'esperienza del trauma a traumatizzare, ma soprattutto la sua rimozione, perché senza narrazione si produce la *stagnazione* di una memoria negativa, dominata dal trauma (Portinaro 2011, p. 205).

Rendendosi “mediatore della memoria” (Assmann 1999) e “testimone secondo – un testimone del testimone” (Lacpra 2004, p. 77), l'arte allendista ha contribuito a costruire una “comunità mnemonica” (Zerubabel 2003), finalmente disponibile all'ascolto del trauma, fino ad allora inaudibile¹⁶. E le narrazioni artistiche hanno la funzione di invitare in questa comunità non solo parte della generazione allendista superstita, ma soprattutto le nuove generazioni, perché le generazioni sono prodotte della memoria (Miztal 2007, p. 109). E per quelle nate e cresciute durante la dittatura si tratta di una *post-memoria*, cioè di un tipo di memoria che



Fig. 41 Murales a sostegno dell'arte allendista

caratterizza le esperienze di coloro che sono cresciuti dominati da narrazioni che precedono la loro nascita, da storie tardive spesso rimosse, evacuate, dalle narrazioni della generazione precedente, colpita da eventi traumatici che non possono né essere compresi, né ricreati (Hirsh 1997, p. 22).

¹⁶ Sulle difficoltà di narrare e ascoltare un trauma si consiglia la lettura di Benjamin (1936) e l'interpretazione che ne dà Jedlowski (1989).

È forse soprattutto per questa nuova generazione che l'arte allendista ha combattuto la *battaglia della memoria* (Busch 2007, p. 553) nel tentativo di mutare “la valorizzazione dei discorsi, di ciò che è menzogna, e che prima era verità, e di ciò che diviene verità, e prima era menzogna” (Demaria 2006, pp. 159-160). Pertanto, se le narrazioni giuridiche non sono riuscite a guarire i traumi del Cile, le armi della musica, delle parole e delle immagini sono riuscite a ricomporre i pezzi di un puzzle distrutto da un modello di governamentalità globale che ha avuto la strada spianata da 17 anni di dittatura. E allora, se è vero che la violenza di una guerra politica, economica e culturale ha ucciso Allende e un'intera generazione di giovani, è altrettanto vero che il sogno di Allende è rimasto acceso e vivo sotto le ceneri della Moneda. Ed è grazie agli artisti allendisti che quel sogno è diventato un'Araba Fenice, un *incitamento*, altrettanto globale, alla dissidenza poetica.



Fig 42

Bibliografia

- ALEXANDER J., EYERMAN R. (2004), *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkeley.
- AMARO L. (2014), Parquecitos de la memoria: diez años de narrativa chilena, in *Dossier*, n. 26, 2014, pp. 35-41.
- ASSMANN A. (1999) 2002, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna
- BENJAMIN W. (1936) 2004, *Sul narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, in E. Ganni (a cura di), *Opere complete di Walter Benjamin. VI. Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino.
- BOLZONI F. (1974), *Il cinema di Allende*, Marsilio Editori, Venezia-Padova
- BORRI C. (2010), Arte per il popolo. I murales di David Alfaro Siqueiros (1896-1974) e di Roberto S. Matta (1911-2002) in Cile, in *Confluenze*, Vol. 2, No. 2, 2010, pp. 161-188;
- BORRI C. (2006), Variazioni di stile. Le immagini nel processo di formazione dell'identità nazionale cilena (1780-1840), in Cattarulla C. (ed.), *Identità americane. Corpo e nazione*, Cooper, Roma, pp. 42-65
- BORRI C. (2013), La exportación de la Transición: el caso de Chile, in *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, Núm. 88, Valencia, pp. 311-330.
- BRANDS H. (2010), *Latin America's Cold War*, Harvard University Press, Cambridge
- BRIONES O. E. (2004). *Pablo Neruda. Los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante (1940-1950)*, LOM, Santiago del Chile
- BRUNNER J. J., COX C. (1981) *La cultura autoritaria en Chile*, FLACSO, Santiago
- BUSCH W. (2007), *Testimonianza, trauma e memoria*, in Agazzi E., Fortunati V. (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi interdisciplinari*, Roma, Meltemi
- CALANDRA B. (2011), *La guerra fredda culturale: esportazione e ricezione dell'american way of life in America Latina*, Ombre Corte, Milano
- CARDOSO F. H., FALETTO (1977), *Dipendenza e sviluppo in America Latina*, Feltrinelli, Milano,
- CARRASCO E. (2004), *Il sogno dipinto – I murales del Cile nella memoria storica*, Hobby & Work Publishing, Milano
- CAVARERO A. (2007), *Orrorismi ovvero della violenza sull'inerme*, Feltrinelli, Milano
- COHEN S. (2001) 2008, *Stati di negazione. La rimozione del dolore nella società contemporanea*, Carocci, Roma
- CONSTABILE P., VALENZUELA A. (1991), *Chile under Pinochet. A Nation of enemies*, Norton, New York.
- COOPER M. (2002), *Io e Pinochet*, Feltrinelli, Milano
- Corghetti, C., Fini M. (1973), *Nuovo Cile. Una lotta per il socialismo*, Feltrinelli, Milano
- CORVALÁN L (2003), *El Gobierno de Salvador Allende*, LOM, Santiago

- CRUZ C. R. (2010), *Gli Inti-Ilumani e l'Italia. I primi mesi*, in M. Nocera e R. Cruz (a cura di), *Settantré: Cile e Italia, destini incrociati*, pp. 141-165
- CUEVAS A. (a cura di) (1987), *Autoritarismo e democrazia in Cile*, Roma, ed. Lavoro
- DE MICHELI M. (2000), *L'arte sotto le dittature*, Feltrinelli, Milano
- DEBRAY R. (1971), *La via cilena. Intervista con Salvador Allende, presidente del Cile*, Feltrinelli, Milano
- DEMARIA C. (2006), *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Carocci, Roma
- DERRIDA J. (1995) 1996, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli
- DIDI-HUBERMAN G. (2004) 2005, *Immagini malgrado tutto*, Cortina editore, Milano
- DUPERRON C. (2019), Chile, siglo XXI: cuando la generación de los hijos cuenta la dictadura, in *América sin Nombre*, vol. 24, pp. 29-39.
- DÜRRENMATT F. (1956) 1991, *La panne: Una storia ancora possibile*, In Id., "Racconti", Feltrinelli, Milano
- ELSTER J. (2004), *Closing the Books: Transitional Justice in Historical Perspective*, University Press, Cambridge
- ERRARUIZ L. H., QUIJADA G. L. (2012) *El Golpe Estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*, Ocho Libros Editores, Santiago
- FOUCAULT M., (1975) 1993, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino
- FRITZ K. E. D. (2019), *Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago
- GALEANO E. (1997), *Le vene aperte dell'America Latina*, Sperling & Kupfer, Milano
- GARAPON A. (2002) 2004, *Crimini che non si possono né perdonare né punire. L'emergere di una giustizia internazionale*, Il Mulino, Bologna
- GARCÈS J. E. (1977), *Democrazia e controrivoluzione in Cile, un'analisi del governo di Allende fino al colpo di Stato*, Il Saggiatore, Milano
- GARCÈS J. E. (1980), *Allende e l'esperienza cilena*, Teti Editore, Milano
- GILL L. (2004), *The School of Americas: Military Training and Political Violence in the Americas*, Duke University Press, Durham-London
- GUIDA A. (2021), *Il "nuovo" Cile dei militari. Dottrina della sicurezza nazionale, guerra psicologica e propaganda, 1973-1975*, Ombre Corte, Verona
- GUZMÁN P. (1977), *La Batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*, Editorial Ayuso-Libros Hiperion, Madrid
- HALBWACHS M. (1968) 1987, *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano
- HARMER T., RIQUELME A. (2014), *Chile y la Guerra Fria global*, RIL editores, Santiago
- HARVEY, R. (1980), Chile's Counter-Revolution: The fight Goes On, in *The Economist*, 2 febbraio
- HURTADO M. (1985), *La industria cinematografica en Chile: limites y posibilidades de su democratizacion*, Ceneca, Santiago
- HUTTER P. (2004), *Diario dal Cile 1973-2003*, Il Saggiatore, Milano
- JEDLOWSKI P. (1989), *Memoria, esperienza e modernità*, FrancoAngeli, Milano

- JEDLOWSKI P. (2017), *Memorie del futuro: un percorso tra sociologia e studi culturali*, Carocci, Milano
- KISSINGER H. (1980), *Gli anni della casa bianca*, New Press, Como
- LACAPRA D. (2001), *Working History, Writing Trauma*, The John Hopkins University Press, Baltimore & London
- LE CLÉZIO J. G. (1975), *Lungo le strade di Unidad Popular. I manifesti cileni degli anni 1971-1973*, Arci Uisp, Roma
- LIPPMANN, W. (1947), *The Cold War. A study in U.S. Foreign Policy*, Harper, New York
- LINARES A. (1976), *El cine militante*, Miguel Castellote Editor, Madrid
- LITTÍN M. (1974), *Cine chileno: la tierra prometida*, Rocinante, Caracas
- LUDENDORFF E. (2019), *La guerre totale*, Ink Book, Paris
- MARTIN M. (1974), *Chili: le cinema de l'Unité Populaire (Entretien avec Raul Ruiz)*, in *Ecrain*, n. 22, Paris
- MICCICHÉ L. (a cura di) (1981), *America Latina: lo sguardo conteso*, Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Marsilio Editori, Pesaro
- MILLAN J. (2001), *La memoria agitada. Cine y represion en Chile y Argentina*, Fundacion del cine iberoamericano, Huelva
- MISZTAL B. A. (2007), *Sociologia della memoria*, McGraw-Hill, Milano
- MORETTI I. (2000), *In Sudamerica*, Sperling & Kupfer, Milano
- MOUESCA J. (1988), *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco anos de cine chileno (1960-1985)*, Santiago
- MOUESCA J. (1992), *Cine Cileno. Veinte anos 1970-1990*, Cabo de Hornos, Santiago
- MOULIÁN T. (2003), *Una rivoluzione capitalista, Il Cile primo laboratorio mondiale del neoliberismo*, Eterotopie Mimesis, Milano
- MUNOZ O. W. (1962), *Primer Plano*, N. 1, Santiago
- Neruda, P. (1973) 2017, *Incitamento al nixonicidio. Elogio della rivoluzione cilena*, PGreco edizioni, Milano
- NERUDA P. (1974) 2005, *Confesso che ho vissuto*, Einaudi, Torino
- NIÑO & MONTERO (a cura di) (2012), *Guerra Fria y Propaganda. Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y America Latina*, Biblioteca Nueva, Madrid
- NOCERA R. (2009), *Stati Uniti e America Latina*, Carocci, Roma.
- ORWELL G. (1945), *You and the atom bomb*, in *Tribune*, 19 ottobre
- OSORIO F. (2017), *Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente*, in *Revista chilena de literatura*, vol. 96, n. 2, pp. 187-208.
- PANNARALE L. (2013), *La verità del diritto. Riflessioni a margine di un racconto di Friedrich Durrenmatt*, in *Sociologia del diritto*, 1, pp. 159-174
- PORTINARO P. P. (2011), *I conti con il passato. Vendetta, amnistia, giustizia*, Feltrinelli, Milano
- PUNZI C. (2019), *La memoria ostinata. Il cinema di Patricio Guzmán come ricerca sociale*, Tangram edizioni, Trento
- QUINN, J. R. (2009), *Reconciliation (s). Transitional Justice in Postconflict Societies*, McGill-Queen's University Press, Montreal

- RAMPAZI M., TOTA A. L. (a cura di) (2007), *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*, UTET, Torino
- RICOEUR P. (2000) 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Cortina Raffaello, Milano
- RICOEUR P. (2004), *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna
- RUFFINELLI J. (2001), *Patricio Guzman*, Ediciones Catedra, Madrid
- RUFFINELLI J. (2008), *El cine de Patricio Guzman. En busca de las imagenes verdaderas*, Uqbar editors, Santiago de Chile
- SAUL E. (1972), *Pintura social en Chile*, Quimantù, Santiago del Cile
- SCARABELLI, L. (2022a), *Diamela Eltit. Errante, erratica. Pensare il limite tra arte, letteratura e politica*, Mimesis, Milano
- SCARABELLI, L. (2022b), *L'immaginazione del passato nella recente narrativa cilena. La scrittura si fa memoria(le)*, in *Estetiche del trauma*, 5
- SEPULVEDA L. (2010), *Ritratto di gruppo con assenza*, Guanda, Parma
- SEPULVEDA L. (2002) 2003, *Il generale e il giudice*, Guanda, Parma
- SEPULVEDA L., ARPAIA B. (2002), *Raccontare, resistere. Conversazioni con Bruno Arpaia*, Guanda, Parma
- SEPULVEDA L., MUJICA J., PETRINI C. (2017), *Vivere per qualcosa*, Guanda, Parma
- SIQUEIROS A. D. (1951) 1976 *Dipingere un murale*, Fratelli Fabbri Editori, Milano
- SKÁRMETA A. (1985) 1998, *Il postino di Neruda*, Tea, Milano
- STABILI M. R. (1991), *Il Cile dalla Repubblica Liberale al dopo Pinochet*, Giunti, Firenze
- TEITELBOIM V. (1992), *Neruda*, Ediciones Bat, Santiago
- TODOROV T. (2001), *Gli abusi della memoria*, Ipermedium, Napoli
- TORRES R. (1993) *Musica en el Chile autoritario (1973-1990): cronica de una convivencia conflictiva*, in M. A. Garreton et al. (a cura di), *Cultura, autoritarismo y redemocratizacion*, Fondo de Cultura Economica, Santiago
- TOTA A. (a cura di) (2001), *La memoria contesa. Studi sulla comunicazione sociale del passato*, FrancoAngeli, Milano
- TOURAINÉ A. (1974), *Vita e morte del Cile popolare, diario di un sociologo luglio-settembre 1973*, Einaudi, Torino
- TRAVERSO E. (2006). *Il passato, istruzioni per l'uso. Storia, memoria, politica*, Ombre Corte, Verona
- TRIULZI, A. (2005), *Dopo la violenza. Costruzioni di memoria nel mondo contemporaneo*, L'ancora, Roma
- TUTU D. (2001), *Non c'è futuro senza perdono*, Milano, Feltrinelli
- ULIANOVA O. (a cura di) (2007), *Redes politicas y militancia*, Ariadna Ediciones, Santiago
- VALDÉS J. G. (2020), *Los economistas de Piunochet: la Escuela de Chicago en Chile*, Fondo de Cultura Economica, Santiago
- VEGA A. (1979), *Re-vision del cine cileno*, Ceneca, Santiago
- VERBITSKY H. (2008), *Il volo. Le rivelazioni di un militare pentito sulla fine dei desaparecidos*, Fandango Tascabili, Roma
- VERDUGO P. (2003), *Salvador Allende: anatomia di un complotto organizzato dalla CIA*, Baldini Castoldi, Milano

VERDUGO P. (2006), *Gli artigli del puma – I crimini della Carovana della morte nel Cile di Pinochet*, Sperling & Kupfer, Milano

VERDUGO, P. (1989) 2006, *Gli artigli del puma*, Sperling & Kupfer, Milano

VERDUGO, P. (2003) 2007, *Salvador Allende. Anatomia di un complotto organizzato dalla CIA*, Dalai editore, Milano

VIGNOLA M. (2009), *L'America Latina tra sviluppo, dipendenza e diritti umani. Il caso Cile*, Besa, Lecce

VILLEGAS S. (1974), *Arde el cine cileno*, Editorial Cartago, Buenos Aires

WEINRICH H. (1976), *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna

WIEVIORKA M. (1998) 1999, *L'era del testimone*, Raffaello Cortina editore, Milano

ZERUVABEL E. (2003) 2005, *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Il Mulino, Bologna

ZUBOFF S. (2019), *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Luiss University Press, Roma