

Arte per il popolo. I murales di David Alfaro Siqueiros (1896-1974) e di Roberto S. Matta (1911-2002) in Cile

Claudia Borri

FACOLTÀ DI SCIENZE POLITICHE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI MILANO

ABSTRACT

The democratic governments of Chile have taken care of the restoration of these *murales* by revaluing what the dictatorship tried to wipe out. The Author aims at investigating their origin as well their meaning, with reference to both the society and the political ideologies that inspired the painters during the governments of *Frente Popular* (1938-1941) and of *Unidad Popular* (1970-1973). In this perspective, the two *murales* represent meaningful clues for the widening of an inquiry about the relationship between the intellectuals and the political power, within the scope of a specific artistic production, originated as a tool for the class struggle.

Keywords: Chile, art, power, mural paintings, intellectuals.

L'iniziativa dei governi democratici del Cile di restaurare i *murales* di Siqueiros e di Matta ha voluto rivalutare ciò che la dittatura aveva cancellato. Nel saggio si è inteso ricostruirne la genesi e il significato rispetto alla società in cui vennero alla luce e alle ideologie politiche a cui si ispirarono gli autori durante i governi del *Frente Popular* (1938-1941) e quello di *Unidad Popular* (1970-1973). In questo contesto i due *murales* costituiscono degli "indizi" significativi per ricostruire i rapporti tra intellettuali e potere, nell'ambito di una produzione artistica che era nata come strumento di lotta.

Parole Chiave: Cile, arte, potere, muralismo, intellettuali.

Il Cile è, in confronto al resto del Sudamerica, un paese povero di ricchezze artistiche, sia per il suo passato coloniale, che lo relegava ad un ruolo subordinato all'interno del vicereame del Perù, sia per la sua posizione geografica periferica e decentrata, sia per i frequenti terremoti che hanno compromesso e limitato l'esistenza di opere monumentali sul suo territorio. In questo contesto spiccano per la loro originalità e per il loro valore artistico due *murales* del XX secolo, opere, l'una, del messicano David Alfaro Siqueiros (1941-1942), l'altra, del cileno Roberto Sebastián Matta (1970), due maestri del '900. Il primo lavoro, intitolato *Muerte al invasor*, ricopre le pareti e il soffitto della biblioteca della scuola *República de México*, nella cittadina di Chillán, a 400 chilometri circa a sud della capitale, nel cuore del Cile agricolo¹; il secondo, dal titolo *El primer gol del pueblo chileno*, si trova all'aperto, a Santiago, nel parco della *Comuna de la Granja*, lungo il bordo di una piscina pubblica, ed è, quindi, esposto direttamente alla vista dei bagnanti e dei frequentatori del parco².

Nonostante rappresentino un patrimonio di valore inestimabile per il paese, entrambi i *murales* sono stati riportati alla loro primitiva bellezza solo recentemente, in occasione delle celebrazioni del Bicentenario, dopo un lungo periodo di trascuratezza e di semi indifferenza da parte delle autorità, anche di quelle del Cile democratico; un'incuria dovuta, come si vedrà, non esclusivamente a ragioni finanziarie.

Il nostro intento, in questa sede, è ricostruirne la genesi e il significato rispetto alla società in cui vennero alla luce, alle ideologie politiche a cui si ispirarono gli autori e alle loro biografie. Le due opere, quantunque a distanza di qualche decennio, furono portate a termine in circostanze occasionali da due artisti che non appartenevano al *milieu* intellettuale nazionale, ma che venivano "da fuori" e avevano maturato le proprie esperienze artistiche all'estero. Entrambi i *murales*, rappresentano, perciò, due esperimenti isolati, per così dire, dal contesto autoctono, e, proprio per questo, contribuirono in maniera decisiva alla sua sprovincializzazione e al superamento di una concezione artistica tradizionale. I due autori, d'altra parte, sono riconoscibili come affini anche sul piano ideologico. Com'è noto, tanto Siqueiros come Matta, sebbene con sfumature diverse nell'adesione al credo marxista, erano comunisti, una circostanza che influenzò entrambi e che, per ciò che riguarda la tecnica adottata, li collocava nell'ampia corrente del muralismo, il movimento artistico che enfatizzava il grande potere propagandistico della pittura murale. Fatto, quest'ultimo, che in Italia servì egregiamente il fascismo al potere proprio perché, come teorizzavano Mario Sironi (1885-1961) e gli altri firmatari del *Manifesto della pittura murale* (1933)³, creava uno stretto rapporto tra potere e popolo.

Pur partendo da presupposti contrari a quelli degli artisti messicani, i quali aderivano al marxismo, gli italiani, infatti, usavano toni non dissimili dai loro quando asserivano che la pittura murale era una pittura sociale per

¹ La scuola si trova nella *Avenida Libertador Bernardo O'Higgins* N°. 250, di fronte alla piazza *Los Héroes de Iquique*, conosciuta come *Plaza Santo Domingo*.

² Attualmente l'affresco è protetto da una teca di vetro.

³ Insieme con Sironi, firmarono il manifesto Massimo Campigli, Carlo Carrà e Achille Funi.

eccellenza, poiché operava sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di arte. Inoltre, nel definire il ruolo dell'artista, sottolineavano la necessità che questi non si rifugiassero nell'individualismo, ma si assumesse l'impegno di servire un'idea a favore dell'intera società, diventando così un artista "militante", che subordinava la propria individualità all'opera collettiva.

Le due opere che andremo ad analizzare, dunque, rappresentano esplicite testimonianze di un credo politico che tentò di rompere l'egemonia culturale dell'epoca, costituita dall'arte accademica e d'ispirazione borghese, per proporre nuovi modelli rivoluzionari. In questo tentativo Siqueiros e Matta furono sostenuti da un contesto storico che apriva degli spiragli nuovi in questa direzione, il governo del *Frente Popular* di Pedro Aguirre Cerda (1938-1941) e quello di Salvador Allende (1970-1973), nelle cui compagini governative erano presenti oltre ai partiti comunista e socialista cileno, anche uomini politici particolarmente sensibili ai problemi dell'educazione e della cultura.

Il significato eminentemente politico delle due opere non sfuggì certo a coloro che tali idee avversavano, come dimostra il loro comune destino: pressoché ignorato dalla cultura nazionale il murale di Siqueiros; reso invisibile dalle mani di vernice bianca che ogni anno della dittatura di Augusto Pinochet (1973-1990) vennero stese sulla pittura originaria, quello di Matta. Né tantomeno questo significato sfuggì ai governi democratici succedutisi alla dittatura, da quello di Ricardo Lagos (2000-2006) a quello della presidentessa Michelle Bachelet (2006-2010), che si adoperarono per promuoverne il restauro non solo con il lodevole fine di recuperare al paese due capolavori, ma anche con quello di legittimare i valori ideali che essi rappresentavano come parte essenziale del progetto politico dei rispettivi governi e come dimostrazione del definitivo distacco dall'era di Pinochet del Cile democratico.

Se la presenza, quantunque limitata nel tempo, di due artisti famosi come Siqueiros e Matta significò per il Cile la possibilità di relazionarsi più attivamente con il mondo artistico internazionale e di coglierne i fermenti e i mutamenti, il lascito rappresentato dai rispettivi *murales* restò a testimoniare il fervore intellettuale e l'impegno civile che, a livello internazionale, accomunava una larga parte dell'intelligenza del periodo compreso tra gli anni '30 e gli anni '70 del secolo scorso. Tutta la vicenda relativa alla gestazione e all'esecuzione dei due *murales*, rivela, per esempio, il fitto e proficuo intreccio di rapporti e di scambi culturali che legava gli intellettuali cileni tra di loro e ai loro consimili latinoamericani ed europei. Si pensi a ciò che significò, da questo punto di vista, la guerra civile spagnola, e, nel suo ambito, la Conferenza degli scrittori tenutasi a Barcellona nel 1937, alla quale parteciparono, per il Cile, Pablo Neruda e Vicente Huidobro. Si tratta di un tema affascinante, che nel suo insieme esula dal nostro discorso, ma che meriterebbe un approfondimento specifico. In questa sede, tuttavia, e per attenerci all'assunto del nostro discorso, ci limiteremo a fare un'ultima osservazione riguardo al valore di testimonianza storica in senso ampio dei due *murales* presi in esame. Le due opere, così eccentriche rispetto al contesto dal quale emergono imprevedibilmente come inconsueti capolavori, rappresentano, secondo la definizione di Carlo Ginzburg, due significativi testi "indiziari", dai quali è stato possibile partire per la nostra indagine. Al loro valore artistico, quindi, si aggiunge un prezioso valore storico,

legittimato dalla consuetudine delle ricerche di utilizzare l'iconografia come fonte a tutti gli effetti.

David Alfaro Siqueiros, pittore e militante político

La rivalutazione dell'opera di Siqueiros e la sua restituzione, tramite accurati restauri, allo stato originale è dunque emblematica di un corso politico nuovo che ha coinvolto diversi paesi del Sudamerica. In Argentina, per esempio, la presidentessa Cristina Kirchner ha avviato nel 2008 il recupero e il restauro della sua opera *Ejercicio Plástico*, frutto del soggiorno di Siqueiros a Buenos Aires nel 1933.

In Cile si cominciò il 28 maggio 2004, quando venne emanato il Decreto Supremo N° 331 che dichiarò il murale di Siqueiros monumento nazionale. In seguito furono avviate delle trattative col governo messicano che si conclusero durante i lavori della *XX Cumbre de Río*, celebratasi a Santo Domingo. In quell'occasione, il 7 marzo 2008, il Ministro degli Esteri cileno, Alejandro Foxley, sottoscrisse 16 accordi di collaborazione tecnico-culturale con la sua collega messicana Patricia Espinoza, alla presenza dei rispettivi presidenti, Michelle Bachelet per il Cile e Felipe Calderón per il Messico. Tra questi si prevedeva l'impegno da parte cilena ad allestire una mostra su Frida Kalho e Diego Rivera⁴ e da parte messicana il restauro del murale di David A. Siqueiros e di quello contemporaneo del suo conterraneo Xavier Guerrero, *De México a Chile*, entrambi dipinti a Chillán.

Dopo 15 mesi di lavoro, il 21 novembre 2009, il murale di Siqueiros fu mostrato al pubblico. La risonanza data a questo evento ha attirato centinaia di visitatori, cosa inconsueta negli anni precedenti. C'erano voluti vent'anni di democrazia perché l'opera del grande muralista messicano, un *unicum* che avrebbe fornito un modello per il futuro agli artisti cileni, fosse nuovamente valorizzata.

Le circostanze che, nel 1940, avevano portato l'artista messicano in Cile erano delle più inconsuete e legate non solo ad una biografia avventurosa, ma alla militanza politica. Nato nel 1896 a Chihuahua, David Alfaro Siqueiros, iniziata la sua attività artistica giovanissimo, aveva partecipato alla rivoluzione messicana, arruolandosi, nel 1914, nelle fila di Emiliano Zapata. Nel 1918 fu promosso capitano e l'anno seguente, lasciate le armi, si recò in Europa grazie ad una borsa di studio. A Parigi conobbe Diego Rivera (1886-1974), con il quale intraprese un viaggio in Italia. Lo studio degli affreschi dei grandi maestri italiani, da Giotto a Michelangelo, rafforzò nei due compagni l'idea di dedicarsi ad una pittura "monumentale ed eroica", che avrebbe dovuto ispirarsi alle radici pre-ispatiche del loro paese. Con questa convinzione i due firmarono un *Appello agli artisti d'America*. Ma l'esperienza europea, compiuta proprio negli anni turbolenti che seguirono la Grande Guerra e la rivoluzione russa, segnò anche il passaggio di Siqueiros da idee vagamente anarchiche al marxismo-leninismo, abbracciato con fede incrollabile.

⁴ La mostra, dal titolo *Frida y Diego: Vidas Compartidas*, ebbe luogo a Santiago del Cile nel *Centro Cultural Palacio de la Moneda* dal 22 novembre 2008 al 28 febbraio 2009.

Nel 1922, al loro ritorno in patria, i due artisti gettarono le basi del muralismo messicano insieme a José Clemente Orozco (1883-1949). Da questo momento l'attività di Siqueiros alternò ad un'intensa attività artistica e culturale l'impegno sociale e politico, grazie al quale si distinse come dirigente sindacale e come militante del partito comunista. Nel 1932, costretto all'esilio, soggiornò in California, in Uruguay, in Argentina. E' qui che, nel 1933, dipinse nella cantina della splendida villa del magnate del giornalismo Natalio Botana il già citato *Ejercicio plástico*; ed è qui che si concluse il suo matrimonio con la poetessa uruguaiana Blanca Luz Brum (1905-1985), rea di averlo tradito con il suo mecenate e probabilmente anche con Pablo Neruda, in quei frangenti console cileno a Buenos Aires, che nelle sue memorie ricordò l'episodio col nome di "*aventura erótico-còsmica*", tacendo peraltro cavallerescamente il nome della sua amante di una notte. Testimonio e complice dell'avventura fu il grande Federico García Lorca, che in quel momento si trovava nella capitale argentina. Da Buenos Aires Neruda raggiunse Barcellona all'inizio del 1934, come rappresentante consolare del Cile, e poi la Francia.

Durante l'esilio Siqueiros incominciò ad usare nuovi materiali per le sue opere, innovando, anche sotto il profilo tecnico, l'arte dell'affresco. Ma la passione artistica non gli precluse l'adesione sempre più partecipata ai suoi ideali politici. Rientrato nel 1935 in Messico, l'anno dopo ripartì per la Spagna per combattere contro Francisco Franco nelle file repubblicane così come fecero molti intellettuali dell'epoca. Occorre soffermarsi su questa sua esperienza esistenziale per porre l'accento sull'influenza che, negli anni successivi, essa esercitò sull'artista.

In primo luogo, Siqueiros, combattendo a fianco dei comunisti europei, rafforzò la sua adesione al marxismo-leninismo d'ispirazione sovietica e stalinista, in contrapposizione al trotskismo e all'anarchismo. Fu proprio in quegli anni che la spaccatura tra i due capi della rivoluzione russa divenne più profonda e la contrapposizione più accanita. E certamente Siqueiros condivise l'idea, diffusa con una propaganda martellante, ma anche con la forza delle armi, che i trotskisti e gli anarchici fossero dei traditori della causa e degli alleati dei fascisti, e pertanto passibili di morte.

In secondo luogo, fu in questa occasione che sentì di nuovo parlare di Pablo Neruda, all'epoca ambasciatore cileno a Parigi per il governo del *Frente Popular* presieduto da Pedro Aguirre Cerda e pure lui comunista, anche se si sarebbe iscritto al partito comunista cileno solo nel 1945. Il poeta cileno era stato protagonista di un'impresa degna di nota. Nominato dal presidente Aguirre Cerda console speciale per l'immigrazione spagnola a Parigi, dopo la sconfitta dei repubblicani aveva organizzato l'espatrio di circa 2500 esuli su una nave noleggiata all'uopo, il *Winnipeg*. In questo modo il Cile emulava l'iniziativa analoga portata a termine proprio dal presidente del Messico Lázaro Cárdenas. Nell'arco di pochi mesi, tre navi avevano trasferito in Messico 5000 esuli spagnoli. Come osserva Bartolomé Bennassar, ad eccezione del Messico e del Cile, le altre nazioni latino-americane si guardarono bene dall'accogliere i repubblicani spagnoli in esilio.

Al suo rientro in Messico nel 1939, Siqueiros riprese con energia l'attività pittorica, trascurata a lungo a favore della politica, lavorando ad un murale nella sede del Sindacato Elettricisti, quella che sarebbe poi stato conosciuto

come *Ritratto delle borghesia* e che il critico Mario De Micheli ha individuato come l'opera che segnò una vera svolta nella sua attività artistica e che si rivelò un autentico capolavoro, con il quale l'autore, fino a quel momento assai meno prolifico dei suoi colleghi, prendeva risolutamente posto al fianco di Orozco e di Rivera. Un indizio del fatto che, d'altra parte, l'esperienza spagnola aveva lasciato un'impronta vitale nelle sue convinzioni.

L'affaire Trotsky. Verso l'esilio

Fu in questa atmosfera creativa, ma non dimentica della recente esperienza spagnola, che maturò l'episodio più controverso della vita di Siqueiros. Il 24 maggio 1940 il pittore guidò un assalto armato alla casa di Trotsky. Il politico russo, esule in Messico dove era stato invitato da Diego Rivera, aveva trovato rifugio in una casa nei sobborghi di Città del Messico, a Coyoacán, dove si era ritirato coi familiari a seguito di un diverbio con lo stesso Rivera. L'intento di Siqueiros era quello di giustiziare il nemico del comunismo ortodosso e l'avversario di Stalin, che, sotto le spoglie del rivoluzionario, avrebbe coltivato il tradimento e l'adesione al fascismo. Ma Trotsky sfuggì all'attentato, nonostante le decine di colpi sparati da Siqueiros e dai suoi. L'arrivo delle forze dell'ordine indusse gli assalitori alla fuga, e, da quel momento, l'artista messicano trascorse cinque mesi come latitante sulle montagne. Infine fu arrestato a Hostotipaquillo, un paesino dello stato di Jalisco, e restò alcuni mesi nel famigerato carcere di Lecumberri di Città del Messico. Soltanto pochi mesi dopo, il 20 agosto 1940, Lev Trotsky fu brutalmente ucciso da Ramón Mercader, un sicario di Stalin.

Il destino volle che Pablo Neruda, all'epoca dei fatti residente in Cile, fosse inviato nel giugno del 1940 come console in Messico, dove sarebbe rimasto per i successivi tre anni. Il poeta cileno prese contatto coll'artista messicano e andò a trovarlo in carcere, dove peraltro Siqueiros non se la passava poi tanto male, data l'amicizia che lo legava al direttore del penitenziario:

David Alfaro Siqueiros estaba entonces en la cárcel. Alguien lo había embarcado en una incursión armada a la casa de Trotsky. Lo conocí en la prisión, pero, en verdad, también fuera de ella, porque salíamos con el comandante Pérez Rulfo, jefe de la cárcel, y nos íbamos a tomar unas copas por allí, en donde no se nos viera demasiado. Ya tarde, en la noche, volvíamos y yo despedía con un abrazo a David que quedaba detrás de sus rejas. Entre salidas clandestinas de la cárcel y conversaciones sobre cuanto existe, tramamos Siqueiros y yo su liberación definitiva. Provisto de una visa que yo mismo estampé en su pasaporte, se dirigió a Chile con su mujer, Angélica Arenales. México había construido una escuela en la ciudad de Chillán, que había sido destruida por los terremotos, y en esa Escuela México Siqueiros pintó unos de sus murales extraordinarios. El gobierno de Chile me pagó este servicio a la cultura nacional, suspendiéndome de mis funciones de cónsul por dos meses. (Neruda, 1990, pp. 218-9).

Fu grazie all'intervento di Neruda, dunque, che Siqueiros ottenne un prezioso visto per il Cile e l'incarico di dipingervi un murale. Tuttavia, secondo quanto racconta lo scrittore cileno Enrique Délano, in grande familiarità con lui, Neruda fu sospeso dal suo incarico perché non aveva chiesto l'autorizzazione al suo Ministro degli Esteri e non per altre ragioni. In realtà la cosa dovette essere assai più complicata. Siqueiros era un personaggio molto scomodo e la dichiarazione di Neruda secondo la quale sarebbe stato "imbarcato" nell'attentato a Trostky sembra avvalorare l'ipotesi che fosse stato indotto a quel gesto dalla GPU, la famigerata polizia politica sovietica, quando non ne fosse stato addirittura un agente. Era perciò naturale che, quantunque senza darlo a vedere ufficialmente, le autorità messicane fossero intenzionate ad allontanarlo al più presto dal paese e quelle cilene fossero titubanti riguardo alle modalità per accoglierlo.

Siqueiros uscì dal carcere il 24 marzo 1941, in libertà condizionata e, stando a ciò che scrive la sua seconda moglie, Angélica Arenal, accettò la proposta del presidente Ávila Camacho che gli consigliava di partire "discretamente e senza pubblicità verso l'America del Sud", per raggiungere il Cile. Siqueiros, che aveva poco tempo a disposizione, si mise subito in contatto con Neruda, il quale, considerando che l'amico sarebbe partito con l'autorizzazione del governo messicano, pensò che non ci dovesse essere "nessun inconveniente" nel concedere il visto a lui e alla moglie. Prima di andarsene, in segno di amicizia e riconoscenza, i coniugi Siqueiros invitarono ad una memorabile cena Pablo Neruda e la sua compagna del momento, Delia del Carril.

Il viaggio dei coniugi Siqueiros e della loro figlioletta Adriana di 8 anni dal Centro America in direzione del Cile li portò ad attraversare molti stati latinoamericani. I biglietti aerei forniti dal governo messicano erano validi solo per un volo fino a Panamá. Di qui il terzetto raggiunse in aereo la Colombia e da Barranquilla si trasferì in treno prima a Bogotá e poi a Cali. Poi, con un'auto affittata, proseguì verso l'Ecuador e giunse a Quito. Di qui, con mezzi diversi, arrivò in Perù. A Lima, ospite dell'ambasciatore messicano, Siqueiros venne a sapere che il visto suo e dei familiari era stato annullato e che Neruda era stato sospeso dal suo incarico. La questione fu allora risolta telefonicamente dai presidenti del Cile e del Messico. Per consentirgli di arrivare e di restare in Cile, l'artista sarebbe stato invitato ufficialmente dalla *Federación de Artistas Plásticos Chilenos* a tenere dei corsi di pittura murale. I Siqueiros poterono così procedere tranquillamente verso sud, visitando Arequipa e Tacna. Passati in Cile, si trattennero ad Arica per due giorni in attesa della conferma del loro visto. Giunti finalmente a Santiago in aereo, proprio quando sembrava che la loro odissea fosse conclusa, furono fermati dalla polizia, su denuncia della poetessa Blanca Luz Brum, la prima moglie di Siqueiros che, contratto un nuovo matrimonio, si era stabilita in Cile da qualche anno, almeno secondo quanto racconta Angélica Arenal nelle sue memorie senza aggiungere alcun commento. Era stata la gelosia retrospettiva all'origine di quel gesto o piuttosto una decisione politica, visto che Blanca Luz Brum aveva abiurato il comunismo?

Per interessamento dell'ambasciatore messicano in Cile, Octavio Reyes Espíndola, i coniugi Siqueiros furono liberati e accolti con calore e genuina ospitalità dalla comunità intellettuale santiaghina. Ma dopo due mesi di vita

nella capitale, la coppia si trovava di fronte a un futuro incerto. Ancora una volta, grazie all'intervento dell'ambasciatore messicano, Siqueiros ottenne una proposta concreta. Si trattava di trasferirsi a Chillán, dove avrebbe dovuto dipingere il suo murale nella scuola ricostruita dopo il devastante terremoto del 24 gennaio 1939 coi proventi di una colletta popolare fatta in Messico. All'artista sarebbero stati garantiti l'alloggio, nella portineria della scuola ancora in costruzione, e il vitto; inoltre gli sarebbero stati forniti i materiali per dipingere e gli aiutanti necessari a portare a termine il lavoro. Nonostante che la proposta lo costringesse ad una vita molto sobria, visto che non poteva contare su nessuno stipendio, Siqueiros era felice. Finalmente aveva "dei muri da dipingere!" Ma le parole della moglie, che descrive il loro arrivo alla stazione ferroviaria di Chillán, nel maggio del 1941, sono di tutt'altro tono: "uno strano brivido ci scosse. In che posto eravamo sbarcati? La desolazione, le rovine dantesche che ci circondavano e la mancanza di esseri umani e di voci ci tolse il respiro".

Chillán. Muerte al invasor e la storia cilena

Nella cittadina cilena, ancora ferita dal terremoto, però, Siqueiros cominciò subito a lavorare con passione. Il murale, eseguito all'interno della biblioteca "Pedro Aguirre Cerda" della scuola *México*, fu inaugurato il 25 marzo 1942, solo nove mesi dopo l'inizio dei lavori (giusto il tempo -osservava Angélica Arenal- che ci vuole per far nascere una creatura), alla presenza del presidente del Cile, Pedro Aguirre Cerda e dell'ambasciatore messicano, il più volte citato Octavio Reyes Espíndola, di artisti e di gente comune.

Per quanto fosse stato sbalzato dal suo paese, dove, oltre a dedicarsi all'attività politica, frequentava un mondo artistico vivace e attivissimo, in una cittadina priva di fascino e con limitate risorse culturali, Siqueiros dovette apprezzare la solitudine e la libertà creativa che il destino gli aveva concesse. Inoltre aveva avuto a disposizione il soffitto e le pareti di una vasta sala rettangolare, cioè una superficie di ben 240 metri quadrati da dipingere. Il soffitto, però, era piatto e le due pareti più lunghe, quelle che meglio si sarebbero prestate ad una pittura di grandi dimensioni, erano intervallate l'una dai ripiani dove erano collocati i libri donati ai bambini cileni dalla *Petróleos Mexicanos*; e l'altra dalle finestre prospicienti la piazza. Risultavano, perciò, pressoché inutilizzabili.

Per risolvere il problema Siqueiros utilizzò dei sostegni metallici semiellittici che gli permisero di coprire le pareti più corte e il soffitto con dei pannelli di masonite e di celotex, in modo da creare l'illusione di un piano continuo ed omogeneo che, una volta dipinto, avrebbe dato l'impressione che esistesse una superficie concava, quasi una volta sovrastante l'intera struttura della sala. L'uso della pirofillina, la vernice che veniva distesa con la pistola a spruzzo, accentuò il valore cromatico delle scene. In questo modo l'attenzione del visitatore che entra nella biblioteca attraverso la porta (situata a metà della parete lunga coi libri) è attratta lateralmente, verso le due pareti più piccole, dalle enormi figure umane delle rispettive composizioni e poi si dirige verso l'alto, dove le scene sembrano proseguire, dissolvendosi nella geometria astratta dei simboli dei due paesi, il fuoco e il vulcano. Non fu un caso che i

bambini della scuola, i primi visitatori dell'opera, parlassero della biblioteca come della stanza dei "giganti".

Fu lo stesso Siqueiros, in un suo articolo pubblicato nel luglio 1942 a Santiago sulla rivista *Forma*, a sottolineare la novità dell'impostazione tecnica del suo lavoro, rispetto sia alla tradizione, sia ai muralisti del suo paese, sia alle sue opere precedenti:

Está concebida como la pintura del total espacio arquitectural y no como la organización de varios paños aislados, esto es, de manera diferente a la que usaron todos los pintores del Renacimiento y siguen usando mis colegas en México (Tibol, 1974, p. 45).

L'artista insisteva sulla novità di quelle forme pittoriche mobili in confronto alla staticità degli altri lavori e perciò, riferendo le critiche dei suoi detrattori che parlavano di "terribili forme vociferanti che si muovono con incredibile rapidità", di "grida esaltate di uomini violenti che passano dal pittorico al fonetico reale", e, conseguentemente, di una "pittura potente, ma inadatta, per la sua impulsività, ad adornare i muri di una scuola primaria", ne accettava il contenuto come si fosse trattato di un elogio, visto che rifletteva appieno le sue intenzioni di artista.

Del resto, la tecnica utilizzata nel murale non era certo avulsa dalla concezione teorica dell'artista né fine a se stessa. Siqueiros, grande diffusore delle proprie idee politiche e artistiche tanto da pubblicare più di 180 saggi, tra memorie personali, *pamphlets*, opuscoli e manifesti, ne ebbe a riparlare, nel 1951, in *Dipingere un murale*, dove, in 13 capitoli, illustra i passi che l'artista deve compiere per portare a termine un murale. Qui, a proposito di Chillán, ribadiva di essere riuscito, attraverso una "concezione attiva della composizione" e attraverso "la sovrapposizione, che ben meriterebbe il nome di filmica, delle figure in movimento", a compiere un passo avanti "quanto a chiarezza di linguaggio politico in versione pittorica".

Ancora una volta, dunque, l'autore considerava la sua opera riuscita non solo dal punto di vista pittorico, ma anche da quello politico. Di fatti, durante l'esecuzione del murale aveva messo in pratica tutte le cose in cui credeva fin dai primi anni '20 e cioè che il murale doveva essere un'opera collettiva, che costituiva la fase finale di un lavoro pratico e teorico di gruppo; un'opera sociale, che si caratterizzava per il suo messaggio politico e per rivolgersi alla gente comune; un'espressione di libertà artistica, che presupponeva l'uso di materiali e di strumenti non necessariamente tradizionali, come le vernici sintetiche, le pistole a spruzzo, la fotografia.

Era però il tema scelto per la rappresentazione pittorica che più avrebbe dato significato al messaggio politico di Siqueiros nel murale di Chillán:

En cuanto al tema, la obra en su conjunto trata de impulsar el espíritu ofensivo de los pueblos contra el invasor. El paño dedicado a Chile es la historia de las luchas populares en este país por la independencia nacional y el progreso, desde Galvarino hasta Recabarren. Figuran en él, además, Lautaro, Caupolicán, O'Higgins, Bilbao y Balmaceda. Las figuras caídas son símbolo del invasor de todos los tiempos.

El paño dedicado a México se refiere, a su vez, a las luchas populares de este mi país, desde Cuauhtémoc hasta Cárdenas. Figuran en él Hidalgo, Morelos y Zapata, por una parte, Juárez y Cárdenas por la otra. La figura que liga a los tres primeros es la popular "Adelina" mexicana. Como en el caso anterior, la figura derrumbada es el símbolo del invasor. (Tibol, 1974, p. 46)

Il contenuto del murale riguardante il Cile, sul quale concentreremo la nostra attenzione, proponeva, in realtà, una visione storica che rappresentava una novità rispetto alla cultura dominante cilena e che, forse più di quanto facesse lo stesso governo del *Frente Popular*, ricomponeva la storia nazionale in una prospettiva inconsueta. In confronto ai messicani, per i quali il passato preispanico e indigeno era stato integrato nella storia nazionale, anche grazie all'opera degli stessi muralisti, in Cile l'indigeno araucano, incorporato nello stato nazionale solo alla fine del secolo XIX e a seguito di una cruenta campagna militare condotta dal governo cileno, era ancora considerato un corpo estraneo alla storia nazionale, alla stregua di un nemico sottomesso di cui si riconoscevano il valore e il coraggio, ma che non poteva entrare a fare parte di una società moderna, orientata a imitare l'Europa negli usi e nei costumi e la cui pelle era bianca.

Al centro del monumentale affresco della parete sud, quella che sta alla destra dell'ingresso, spiccano le figure dei guerrieri araucani: Lautaro, Caupolicán, colui che aveva ucciso il *conquistador* Pedro de Valdivia, e, soprattutto, quella drammatica di Galvarino, che campeggia centralmente con i polsi sanguinanti dopo il terribile castigo inflittogli dagli spagnoli che gli avevano amputato le mani. Sono quindi i *toqui* (capi militari) indigeni i primi protagonisti di quelle "lotte popolari" a cui fa riferimento Siqueiros e che si opposero, talora con successo, all'invasore nel momento decisivo della conquista.

Le loro figure sono avvicinate, per analogia di azione, a quelle degli eroi dell'indipendenza dalla Spagna, il secondo momento cruciale nella storia nazionale e cioè a Bernardo O'Higgins (1778-1842), il *libertador* del Cile, che impugna la bandiera nazionale e a Francisco Bilbao (1823-1865), fondatore della *Sociedad de la Igualdad* e capo del moto insurrezionale antigovernativo del 1850.

Se la raffigurazione del primo personaggio era ineludibile -non solo perché si trattava del padre della patria, ma anche perché era nativo di Chillán- rispetto a figure più emblematiche della dissidenza indipendentista, come i fratelli Carrera o Manuel Rodríguez, innalzati al ruolo di eroi traditi dalla storiografia di sinistra, la seconda figura è piuttosto da ascrivere al gruppo di coloro che Siqueiros chiamava i combattenti per il "progresso". Francisco Bilbao, infatti, rappresentò l'ala radicale e libertaria della politica cilena intorno alla metà dell'800, avverso tanto al conservatorismo cattolico come al centralismo autoritario, cosa che gli valse la scomunica e l'esilio. Insieme alla sua figura, quindi, ben si collocano quella di Emilio Recabarren (1867-1924), l'ex tipografo eletto deputato nelle file del *Partido Obrero* e poi fondatore, nel 1922, del partito comunista cileno, e quella del "presidente martire" José Manuel Balmaceda (1840-1891), suicidatosi a seguito della sconfitta nella guerra civile che lo aveva opposto a parte del Parlamento. Figura emblematica dello spirito di servizio del governante cileno, Balmaceda fu sempre considerato dalla

storiografia di sinistra cilena il difensore dell'indipendenza nazionale di fronte alle ingerenze dell'imperialismo britannico deciso a sfruttare le miniere di rame cilene. Un presidente che, non a caso, anche Salvador Allende avrebbe dichiarato di ammirare particolarmente.

La scelta dei personaggi operata da Siqueiros dimostrava che la sua era una visione volutamente partigiana, ispirata agli orientamenti della storiografia marxista cilena. Ma da dove aveva tratto spunto Siqueiros per una visione di questo tipo? Secondo Angélica Arenal, che si rammaricò di non aver registrato per iscritto il processo creativo del murale pur avendolo seguito fin dall'inizio, Siqueiros e i suoi collaboratori, in prevalenza cileni, cominciarono a discutere il tema, focalizzando il momento della conquista e quello dell'indipendenza come periodi centrali della storia del Cile e del Messico, fin dalle prime riunioni. In questo modo, "i cileni impararono la nostra storia e noi la loro". Le conversazioni degli artisti e degli amici radunati intorno al tavolo del modesto alloggio dei Siqueiros dovettero essere particolarmente approfondite se Angélica non trascurò di accennare al fatto che la sua piccola Adriana imparasse tanto bene la storia cilena da meritarsi una menzione d'onore da parte dei maestri della scuola che stava frequentando a Chillán!

Secondo Raquel Tabol, collaborarono con Siqueiros i pittori cileni Luis Vergara Rosas, Laureano Guevara, Camilo Mori e Gregorio de la Fuente, il tedesco Erwin Werner e il colombiano Alipio Jaramillo, insieme al fotografo cileno Antonio Quintana, il cui compito era fotografare le varie fasi della lavorazione, secondo la consuetudine adottata da Siqueiros. A questi nomi Angélica Arenal aggiunge quelli di suo fratello Luis Arenal, che sarebbe stato ospite della coppia Siqueiros per qualche mese e che aveva già anni di esperienza nel muralismo e accenna anche all'apparizione del pittore cileno José Venturelli. A loro si aggiunse Volodia Teitelboim (1916-2008), nativo di Chillán, militante comunista fin dai suoi anni giovanili, avvocato, cultore di letteratura e poesia e amico di Neruda.

Dietro le scelte di Siqueiros dovette esserci, infine, se non la presenza, almeno la suggestione di Pablo Neruda, conoscitore della storia nazionale, ma anche lettore attento de *La Araucana*, il poema cinquecentesco (1569-1589) dello spagnolo Alonso de Ercilla y Zúñiga, il quale, avendo partecipato direttamente alla lotta tra gli invasori e i nativi cileni, aveva scelto di descrivere, oltre a quello degli spagnoli, soprattutto il valore dei nemici in ottave ariostesche, ricordando proprio le imprese di Lautaro, di Galvarino e di Caupolicán, i veri eroi del suo poema. A proposito dell'attenzione di Neruda per il mondo indigeno, non va dimenticato che in Messico, nello stesso 1941, il poeta cileno era stato obbligato dallo stesso Ministero degli Esteri del suo paese a sospendere la pubblicazione della rivista *Araucanía*, della quale uscì, pertanto, solo il primo e unico numero. Oltre al titolo della rivista, la scelta del poeta di porre in copertina la fotografia di una sorridente ragazza indigena non era piaciuta all'autorità ministeriale, che vi ravvisava l'umiliante rappresentazione di un paese di *indios!*

Nel murale di Siqueiros, perciò, la prima volta nella tradizione artistica cilena, l'indigeno veniva visto come protagonista della vicenda storica nazionale e di conseguenza era sottratto a quella visione ideologica che lo dipingeva come un selvaggio o, nella versione più edulcorata, ma altrettanto falsa, come un rappresentante del folklore locale. Non a caso, quando i critici

ipotizzarono che il muralismo messicano avrebbe tratto ispirazione dal passato pre-ispanico, Siqueiros obiettò che la sua ispirazione veniva dalla rivoluzione messicana e non dall'archeologia:

La pittura messicana moderna è l'espressione della rivoluzione messicana. Non è assolutamente giusto pensare che questa pittura sia la conseguenza esclusiva dell'importante sottosuolo culturale preispanico e coloniale del Messico, dal momento che anche il Guatemala, l'Honduras, l'Ecuador, il Perù e la Bolivia posseggono in misura maggiore o minore lo stesso sottosuolo culturale. Senza la rivoluzione non ci sarebbe stata la pittura messicana (De Micheli, 2000, pp. 201-02).

La solidarietà interamericana e la guerra in Europa

Un altro tema, quello della solidarietà interamericana, traspare senza metafore nel grande murale. Nella parete delle finestre Siqueiros dipinse i busti dei presidenti dei due paesi, Pedro Aguirre Cerda e Ávila Acevedo. Un omaggio dovuto, date le circostanze dalle quali aveva avuto origine la commissione del suo lavoro, ma anche un modo per sottolineare il principio della solidarietà tra i popoli, uniti, come sul soffitto lo sono gli emblemi dei due paesi, il vulcano e il fuoco, dai comuni principi di libertà e indipendenza. Quanto questo aspetto stesse a cuore all'artista si deduce, per esempio, dal chiarimento da lui pubblicato sul *Mercurio*, il principale quotidiano cileno, con l'intento di respingere le voci malevole che affermavano che la scuola *República de México* di Chillán e le relative spese fossero state sostenute interamente dal governo messicano. Siqueiros spiegò che la costruzione della scuola era stata "la conseguenza diretta della solidarietà del popolo messicano", che aveva organizzato una colletta a favore del popolo cileno dopo il terremoto del 1939, anche se i presidenti dei due paesi erano dovuti intervenire finanziando la continuazione dei lavori, i cui costi avevano ampiamente superato il preventivo. Questo fatto, secondo Siqueiros, nulla toglieva alla generosità dei messicani e il popolo cileno avrebbe bene capito che quell'atto di solidarietà rivestiva "una profonda importanza storica per la fratellanza tra i popoli del democratico continente americano".

La solidarietà diventava anche un solido punto di partenza per convogliare l'opinione pubblica latinoamericana contro le potenze dell'Asse. Non è un caso, infatti, che Siqueiros cambiasse il titolo originario del suo murale da *Oratoria Pictórica* -con il quale aveva voluto esternare il proprio sarcasmo verso coloro che criticavano l'arte politica come egli stesso spiegò in una lettera a José Renau- in *Muerte al invasor*. Il nuovo titolo non solo si adattava meglio al contenuto, ma, soprattutto, alludendo a ciò che stava accadendo in Europa, manifestava il proprio sostegno all'URSS invasa dai nazisti nel giugno 1941, come aveva fatto Pablo Neruda, che all'epoca si trovava ancora in Messico, scrivendo *Canto de amor a Stalingrado* e organizzando conferenze e manifestazioni per le quali subì qualche rappresaglia, anche fisica. Implicitamente, in quel titolo, si propagandava anche la nuova linea politica assunta dal partito comunista sovietico, della quale Siqueiros si sarebbe fatto portavoce, una volta terminato il suo lavoro, nello stesso Cile, con conferenze e

scritti. La nuova linea era quella che propugnava, dopo le distorsioni provocate dagli attacchi del Komintern al cosiddetto socialfascismo e poi, nel 1939, dal patto germano-sovietico, la creazione di un ampio fronte, insieme con gli alleati, contro il nazismo. Non è forse casuale il fatto che in quegli anni lo scrittore sovietico, nonché traduttore di Neruda, Ilya Ehrenburg (1891-1967) stesse scrivendo gli articoli a sostegno del suo paese che sarebbero confluiti nel testo, pubblicato nel 1943 in Messico con un prologo di Pablo Neruda, intitolato *Muerte al invasor. Crónicas de guerra*. L'incongruenza delle date e la fumosità delle fonti a questo riguardo non permettono di convalidare l'eventualità che Siqueiros e Ehrenburg, entrambi reduci della guerra civile spagnola, si fossero conosciuti personalmente, ma inducono a pensare che l'omonimia dei titoli fosse dovuto a una parola d'ordine politica che circolava negli ambienti intellettuali messicani dell'epoca.

Terminato il lavoro a Chillán, soddisfatto del risultato e dell'intervento di diplomatici, personalità e amici all'inaugurazione, deluso per la mancata reazione dei suoi "nemici", tra i quali il romanziere Manuel Rojas, stimolato dalle richieste di articoli da parte di riviste cilene, intorno al 20 maggio Siqueiros scrisse a Neruda, inviandogli le fotografie del suo lavoro fatte dal "magnifico fotografo Antonio Quintana" (che aveva avuto occasione di paragonare a Tina Modotti), annunciando che in inverno, perché "bisogna conoscere la Lapponia quando nevicata", si sarebbe preso delle vacanze nel sud del Cile, di cui il poeta gli aveva tanto parlato. Ma, prima di tutto, gli elencò i progetti per far conoscere la sua opera in Messico e a New York, dove, grazie all'amicizia con Lincoln Kirstein, direttore del Museo di Arte contemporanea, che ne aveva scritto una recensione entusiasta, sperava di potersi recare per fare un murale e per far pubblicare una monografia sul suo lavoro. Intanto stava preparando degli articoli per due riviste cilene ed era in procinto di dare una conferenza al Teatro Continental sulla pittura moderna messicana come principio universale di una nuova arte pubblica.

Agli inizi del 1943, mentre si trovava ancora a Santiago, fece uscire il manifesto *¡En la guerra, arte de guerra!*, nel quale scriveva:

Pintores, escultores, grabadores, poetas, novelistas, escritores en general, músicos y actores de América: No basta con la participación de ustedes en las actividades antifascistas. Otros pueden hacer mejores colectas y mítines. Su arte es lo que la guerra reclama de ustedes. Esto es: su efectiva contribución profesional creadora al esfuerzo común. (Tibol, 1973, p. 119).

L'arte, dunque, doveva essere al servizio di un preciso credo politico, rappresentato, in quel momento, dallo sforzo comune di tutti gli americani contro il nazismo. Siqueiros non avrebbe ottenuto l'invito a New York che tanto desiderava. Anzi, il visto d'ingresso negli USA gli sarebbe stato ripetutamente negato, in barba ai principi dell'internazionalismo antifascista ai quali il pittore si appellava. Nella sua lettera a Lincoln Kirstein, ad ogni modo, Siqueiros aveva ben chiarito le sue intenzioni rispetto al lavoro che avrebbe voluto fare. Si sarebbe trattato di un murale esterno, dipinto in un luogo di grande traffico, il cui tema sarebbe stato deciso dal Museo e dalle autorità competenti, ma che avrebbe potuto riferirsi "al problema dell'unità nazionale e continentale nella

guerra contro l'Asse". Il murale avrebbe visto la collaborazione di artisti nordamericani e sudamericani residenti a New York. Siqueiros, per parte sua, non avrebbe richiesto alcun compenso, purché gli fossero garantiti il cibo e i materiali per dipingere. Il progetto, quantunque ribadisse il suo disinteressato amore per l'arte e la fedeltà alla linea politica degli alleati, non si concretizzò. Siqueiros se ne andò dal Cile e riprese il suo vagabondare a ritroso., in cerca di aiuti e di sostegni contro il nazifascismo in Perù, Ecuador, Colombia, Panamá e finalmente a Cuba, prima di ritornare in patria.

Neruda e Siqueiros si sarebbero rivisti nel 1948 quando il poeta cileno fu costretto a lasciare il suo paese dopo che era salito al potere il generale Gabriel González Videla e si rifugiò in Messico. Neruda vi ritornò anche l'anno seguente e qui, nel 1950, diede alle stampe il suo *Canto General*, iniziato più di un decennio prima. Tanto Rivera come Siqueiros collaborarono col poeta cileno per illustrarne la *editio princeps*: a quest'ultimo era toccato di illustrare il quarto di copertina.

Un lascito fruttuoso

Siqueiros lasciava agli artisti cileni una preziosa eredità. Nel clima provinciale dell'epoca, per esempio, i migliori pittori, come Camilo Mori e José Venturelli, ebbero modo di conoscerlo personalmente e di apprezzarne il lavoro *in fieri*. Ma oltre all'esempio diretto del suo lavoro, Siqueiros lanciò un genere, il muralismo, che, mantenendo le sue caratteristiche originarie, avrebbe fatto molti proseliti. Lo stesso Venturelli decorò l'edificio della *Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura*, un'associazione antifascista e altre opere gli furono commissionate dal ministero dell'Educazione.

Morto precocemente il presidente Aguirre Cerda, solo pochi mesi dopo la fine dei lavori a Chillán, il suo successore, il presidente Juan Antonio Ríos, anche lui radicale e a capo di una coalizione di sinistra, nel 1946 fece dipingere il *Liceo de la Ciudad del Niño* da un gruppo di artisti, tra i quali c'era anche Fernando Marcos. Questi, nel 1955, realizzò *La Araucana*, un murale dipinto nel complesso scolastico "Presidente Alessandri" di Santiago e, nel 1969, un altro murale sito di fronte alla Biblioteca Nazionale. Marcos dipinse, infine, nella sede del partito socialista a Santiago, un trittico nel quale comparivano, tra gli altri, Gesù Cristo e Che Guevara.

Gregorio de la Fuente, uno dei collaboratori di Siqueiros, che ancor prima del suo arrivo in Cile si era attivato perché si istituisse una cattedra di Pittura Murale presso la Facoltà di Belle Arti della *Universidad de Chile*, nel 1943 vinse un concorso per decorare la stazione ferroviaria di Concepción, la città fondata dagli spagnoli alla foce del fiume Bío-Bío come baluardo contro gli araucani. Nel suo murale De la Fuente rappresentò di nuovo la lotta sostenuta da quel popolo indigeno contro gli invasori in difesa della propria libertà.

Negli anni successivi al lavoro di Siqueiros, dunque, il muralismo si diffuse in Cile, almeno quando il panorama politico lo permise, mantenendo le caratteristiche originarie. I murali venivano dipinti nei luoghi pubblici, soprattutto scuole, sedi di partiti popolari e di sindacati, associazioni culturali, uffici governativi, propagandando idee e contenuti analoghi a quelli che Siqueiros aveva portato dal Messico.

Agli inizi degli anni '60, il muralismo cileno avrebbe trovato un suo spazio autonomo nella competizione politica, soprattutto durante le campagne elettorali per la presidenza. In queste occasioni assunse un carattere originale, poiché divenne un efficace strumento di propaganda a sostegno del candidato della coalizione di sinistra, Salvador Allende. In questo contesto, Roberto Sebastián Matta prestò allo stesso fine la sua preziosa opera.

Roberto Sebastián Matta. Tra surrealismo e impegno politico

Proprio negli anni in cui, conclusasi l'esperienza cilena, Siqueiros richiedeva inutilmente il visto d'ingresso per gli Stati Uniti che gli avrebbe consentito di lavorare a New York, Roberto Sebastián Matta Echaurren (1911-2002), rampollo di un'aristocratica famiglia cilena, risiedeva nella grande città nordamericana, dove si era trasferito fin dal 1939, lasciando la sua residenza londinese.

Quattro anni prima, dopo essersi laureato in architettura, Matta aveva abbandonato il proprio paese per l'Europa. Qui aveva avuto modo di lavorare con i maestri europei, da Le Corbusier a Gropius; di conoscere Magritte, Picasso e Miró e di unirsi al gruppo dei surrealisti guidato da André Breton, tramite l'intermediazione di García Lorca e di Salvador Dalì, conosciuti in Spagna. Nel 1938, a Parigi, era stato ospite di Pablo Neruda, così come lo era stato quattro anni prima di Gabriela Mistral in Portogallo.

Stabilitosi poi a Londra, aveva deciso di dedicarsi alla pittura, grazie all'incoraggiamento dell'artista inglese Gordon Onslow-Ford. Ma, allo scoppio della seconda guerra mondiale, aveva deciso di raggiungere gli Stati Uniti. Il giovane artista girovago rimase una diecina d'anni a New York, dove, esponendo le sue opere insieme ad artisti di fama mondiale come Léger e Matisse, ottenne i primi successi e si fece un nome a livello internazionale come pittore surrealista, condividendo vita e lavoro con Duchamp, Tanguy e i giovani artisti nordamericani, come Pollock.

Dopo aver rotto col gruppo surrealista e aver lasciato gli Stati Uniti, Matta ritornò nel paese natale solo nel 1948, quattordici anni dopo la sua partenza, per presenziare a una mostra delle sue opere alla galleria *Dédalo* di Santiago. Era poi ritornato nel 1961, allo scopo di dipingere un murale, *Vivir enfrentando las flechas*, che avrebbe concluso nel 1971 e che fu sistemato nella *Universidad Técnica del Estado*, ora *Universidad de Santiago*, il prestigioso Politecnico statale.

Qualche anno dopo, il 27 luglio 1967, partecipò all'omaggio a Cuba, con il quale si festeggiavano i quattordici anni dall'attacco al *Cuartel Moncada* (1953), tenutosi nella *Universidad de Chile*. Proveniva da Parigi, ed era giunto in Cile in compagnia di Nicolás Guillén e di Fernando Martínez Heredia. Alla cerimonia erano presenti parlamentari comunisti e socialisti, e anche Salvador Allende, allora presidente del Senato. Matta si trattene in patria pochissimo, solo dal "martedì al venerdì". In seguito ritornò in Europa e si stabilì a Roma, che lasciava per frequenti puntate a Parigi e a Londra.

Matta aveva quindi costruito la sua carriera fuori dal paese natio, nel quale era rientrato solo per brevi apparizioni, quando, nel 1970, ritornò in patria con la moglie, invitato alla cerimonia del *transpaso del mando* dal nuovo

presidente della Repubblica, Salvador Allende. Matta, seppur in maniera personale e anticonformista, aderiva al marxismo e in Italia, come avvenne nel 1966, veniva invitato alle iniziative del PCI. Inoltre aveva appoggiato con entusiasmo la rivoluzione cubana e partecipava abitualmente agli incontri degli artisti organizzati nell'isola caraibica, nella quale, stando alle sue stesse dichiarazioni, si recava abitualmente, "almeno una volta l'anno".

Le sue convinzioni rispecchiavano, perciò, i cambiamenti che, sia sul piano pratico che su quello teorico, erano avvenuti nella sinistra latinoamericana a seguito della vittoria del guerrigliero Fidel Castro. Ammiratore incondizionato di Ernesto "Che" Guevara, Matta era sensibilissimo al tema della solidarietà internazionale, specie nei confronti del popolo vietnamita che stava resistendo tenacemente all'attacco degli USA. Ma, rispetto alla monolitica visione politica del partito comunista cubano, ormai allineato con l'URSS, la sua personale era lievemente eterodossa, anche se non sempre facile da decifrare. In confronto alle prese di posizione di Siqueiros, formulate con chiarezza e determinazione in numerosissimi scritti e manifesti politici, per scoprire le idee di Matta occorre metter insieme le sue sporadiche e sparse dichiarazioni alla stampa e qualche suo breve scritto. Così come il suo internazionalismo era più ispirato dalla compassione per i popoli vittime dell'imperialismo che alla ribellione contro gli Stati Uniti, la guerriglia vittoriosa di Fidel Castro prestò il proprio nome alla sua personale concezione della politica e dell'impegno del rivoluzionario, quella che Matta chiamò la "guerilla interior". Il 31 gennaio 1968, di passaggio in Cile dopo aver assistito al *Congreso Cultural de La Habana*, dove aveva fatto un intervento proprio su questo tema, Matta dava questa spiegazione all'anonimo giornalista che lo intervistava:

Entiendo que así como en la revolución es una empresa colectiva en el plano social, es también un proceso que debe verificarse en el interior de cada individuo. Para los intelectuales y artistas, para todos los hombres, considero que esta revolución personal es enteramente necesaria. Muy especialmente si ese intelectual, si ese artista, si ese hombre, es consciente de pertenecer a un mundo que se encuentra en la completa etapa de la construcción de una nueva organización social, en la cual la Formación Integral tiene una importancia de primer orden ("La guerrilla interior", *El Siglo*, 31/1/1968).

E, in un altro passo della stessa intervista:

En mi opinión, no se trata sólo de **estar** con la revolución sino de ser revolucionario. Y ser revolucionario implica, claro está, ser libre, o luchar, consecuentemente por alcanzar la libertad. Así como los pueblos se liberan mediante la lucha contra la opresión política y económica, los individuos sólo pueden liberarse mediante la lucha contra sus tiranos interiores: la hipocresía y el miedo. Los prejuicios, los intereses creados, la falsa autocrítica, las ideas convencionales y esquemáticas, forman el ejército invisible (a menudo mercenario) contra el cual las guerrillas interiores habrán de emprender la lucha por la libertad creadora. Mientras más conciencia, más luz. Mientras más luz, más conciencia (*ibidem*).

L'accettazione dell'invito di Allende, in ogni caso, denotava, da parte di Matta, una sincera adesione al nuovo corso politico cileno, un comportamento totalmente disinteressato e una genuina partecipazione alle vicende del suo paese, che si manifestò anche nei suoi incontri. Matta arrivò il giorno stesso della cerimonia d'insediamento del presidente. Stanco e assonnato non ebbe nemmeno il tempo di riprendere fiato. La *primera dama*, Hortensia Bussi de Allende, passò dal suo albergo per invitarlo personalmente alla cena col presidente. Il giorno dopo Nemesio Antúnez, direttore del *Museo de Bellas Artes* gli rese omaggio inaugurando la Sala Roberto Matta.

E' in questo periodo che l'artista prese contatto per la prima volta coi giovani comunisti della *Brigada Ramona Parra* e discusse con loro il progetto di un murale. Cento giovani aiutanti si offrirono spontaneamente per collaborare con lui quando avesse deciso di cominciare. Nella seconda metà di novembre, però, Matta visitò la città di Concepción, invitato dal direttore del *Consejo de Difusión Universitaria*, il poeta Gonzalo Rojas, per incontrare gli artisti della zona. Poi visitò le miniere di carbone di Lota e di Coronel. Intervistato, ribadì la sua posizione politica, e, con il consueto giuoco di parole, smentì la propria appartenenza al MIR (*Movimiento Izquierda Revolucionaria*), il movimento che era stato fondato proprio a Concepción:

Para hacer una sociedad nueva, hay que empezar por uno mismo. Debe uno comportarse de una manera diferente, tener una actitud distinta hacia el nuevo; tenemos que trabajar más y mejor, aportar cosas originales y nuevas. Creo que las cosas se hacen mirando y mirando lleva la partícula "mir". Pero no es un "mir" como sigla o como letras, es un "mirando" activo, de hacer cosas. (*El Sur*, 13/11/1970).

Nel suo viaggio al sud Matta aveva visitato i contadini e gli *afuerinos*, i braccianti stagionali di Los Angeles, e i minatori della grande miniera di rame de *El Teniente*, dove aveva fatto un murale coi loro bambini *Puro pueblo es tu cielo azulado*. Di ritorno, in un'intervista rilasciata a un giornalista de *La Nación*, affermava:

Lo único que pueden hacer los artistas es despertar la gana de realizarse en las bases, hacer arte, de abajo para arriba, pintar cosas en las calles y en las casas. Que pudiera salir de este pueblo lo que paso en nuestra historia. Quitarle la timidez que le han dado las academias y los poderosos y que puedan crear una cultura." (Jorge Vera, "Lobos y Matta: una sola lucha", *La Nación*, 28/11/1971).

Ritornato a Santiago, non rallentò la sua febbrile attività. Prese contatto col sindaco della Granja per incominciare il murale di cui parleremo in dettaglio più oltre, presenziò alla mostra delle sue opere sull'amicizia cileno-cubana che si inaugurava al *Museo de Bellas Artes*, nella quale era esposto, tra l'altro, *La revolución socialista hay que hacerla en el corazón de cada hombre como existe en el corazón de cada pueblo* insieme a *Queman, queman!! Pero el pueblo vietnamita libera y crea*, due quadri dal forte impegno politico e internazionalista. E nel colloquio che ebbe col pubblico che era venuto ad ascoltarlo, disse, annunciando il lavoro che stava facendo coi ragazzi delle *Brigadas Ramona Parra*:

Ahora las cosas del arte nacen de abajo, como las flores. Queremos hacer de una manera accesible el arte. Un "no" a los púlpitos y a las academias (*El Siglo*, 19/11/1971).

La concitata attività di Matta rifletteva il clima di entusiasmo e di partecipazione suscitato da Salvador Allende, il quale aveva dimostrato, fin dalla campagna elettorale, di essere sinceramente interessato alla cultura così come lo era stato Pedro Aguirre Cerda. Gli intellettuali, e tra di loro soprattutto gli artisti plastici, lo avevano ricambiato con generosità. Nel novembre del 1970 i pittori avevano già conseguito un grande risultato con l'esposizione itinerante dal titolo *El pueblo tiene arte con Allende*, allestita per illustrare al grande pubblico quella che doveva essere una nuova concezione della cultura. Nel marzo del 1971, poi, prese vita a Santiago la *Operación Verdad*, un incontro tra intellettuali di ogni parte del mondo al quale parteciparono tra gli altri, l'italiano Carlo Levi e lo spagnolo José María Moreno Galván. Visto che non esisteva un'istituzione statale adatta, quest'ultimo lanciò l'idea di creare un museo internazionale che radunasse le opere che gli artisti avrebbero voluto donare come segno di solidarietà verso il nuovo corso cileno. Si creò perciò un Comitato Internazionale che faceva capo all'*Instituto de Arte Latinoamericano*, gestito dalla *Universidad de Chile*.

Salvador Allende ringraziò pubblicamente, con una lettera aperta, i promotori dell'iniziativa e gli artisti che vi parteciparono, tra i quali c'era anche Matta con il suo quadro *Hagámonos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo*. Nei tre anni della sua presidenza, il *Museo de la Solidaridad* raccolse più di 450 opere. Un'iniziativa altrettanto interessante fu quella di Francisco Méndez Labbé, professore di architettura all'Università Cattolica, che portava i suoi studenti a dipingere *murales* sulle falde del Cerro Bellavista, una delle erte colline che sovrastano il porto di Valparaíso.

La mobilitazione degli artisti cileni, latinoamericani e di altri paesi del mondo a sostegno del governo presieduto da Salvador Allende rifletteva il diffuso entusiasmo che la sua vittoria, ottenuta in una competizione elettorale di tipo democratico, aveva suscitato in molti intellettuali marxisti e progressisti dell'epoca. Dopo poco più di un decennio dalla rivoluzione cubana, infatti, un altro paese sudamericano aveva rotto la dipendenza dagli USA e aveva eletto un presidente socialista, a capo di una coalizione di sinistra nella quale era presente anche il partito comunista. Questa volta, rispetto agli anni in cui Siqueiros era entrato in Cile come profugo mal tollerato solo grazie alla compiacenza del presidente Aguirre Cerda e ai buoni uffici del vate nazionale, tali intellettuali avevano finalmente avuto l'opportunità di diventare "organici" -secondo la dizione che *I quaderni del carcere* di Antonio Gramsci, ormai stampati e tradotti in America Latina- avevano diffuso, ad un governo che rispecchiava le aspirazioni sempre deluse del proletariato e che promuoveva la giustizia sociale. Tra di loro anche gli artisti plastici potevano dare il loro contributo alla rivoluzione. E, in questa prospettiva, il muralismo, che aveva piantato solide radici nel paese, poteva diventare uno strumento efficace di propaganda, di convincimento, di coesione attraverso il lavoro di gruppo, di istruzione sociale.

Il nuovo muralismo cileno.

Il nuovo muralismo degli anni '70 ereditava, dunque, i capisaldi di quello classico e delle innumerevoli tesi teoriche sostenute da Siqueiros, ma s'inseriva più impetuosamente nell'attualità del paese. Secondo Eduardo "Mono" Carrasco, il primo murale dipinto sui muri cittadini, nelle zone di maggior traffico e di più grande passaggio, era comparso durante la campagna elettorale del 1963 a sostegno del candidato socialista Salvador Allende contro quello democristiano Eduardo Frei Montalva a Valparaíso, la città natale di Allende. Evidentemente nella realtà sociale dell'epoca, una realtà nella quale c'era una scarsa diffusione del mezzo televisivo e un'ancora più ridotta diffusione dei quotidiani, il murale poteva essere uno strumento efficace di propaganda politica tra le classi popolari. Inoltre la competizione politica imponeva ai sostenitori di Allende di rispondere alla martellante propaganda democristiana, pur senza poter contare sui mezzi economici e sulle consulenze degli esperti di quella, in maniera adeguata. Migliaia di militanti, perciò, con materiali forniti dai lavoratori del porto, scesero nelle strade e le tappezzarono con la X di Allende, che doveva contrapporsi alle stelle di Frei, già abbondantemente diffuse nel paese.

L'improvvisa comparsa del simbolo socialista non solo sui muri, ma anche sui monumenti e i palazzi, diede agio a molti giornalisti dell'epoca di gridare al vandalismo e allo scempio. Si trattò, allora, di rivedere la cosa e di passare dal segno propagandistico a qualcosa di più serio e artisticamente valido. Iniziò così la cosiddetta battaglia per l'*Avenida España*, l'arteria di grande passaggio che unisce Valparaíso a Viña del Mar, la quale vide i sostenitori dei due candidati gareggiare in rapidità d'esecuzione e in fantasia propagandistica. Ma l'apogeo dell'iniziativa fu raggiunto con la decorazione del ponte *Capuchinos*, alla cui realizzazione contribuirono soprattutto gli studenti delle Università locali, guidati alcuni pittori e proseguì durante la marcia da Valparaíso a Santiago contro la guerra del Viet-Nam, attuata nel 1969.

Fu a seguito di questa occasione che nacquero i gruppi di pittura murale cilena, le cosiddette *Brigadas Ramona Parra*, dal nome di una vittima della repressione uccisa durante una manifestazione nel 1947. Nonostante le perplessità iniziali di alcuni dirigenti, l'attività dei gruppi muralisti fu appoggiata da Salvador Allende, che la definì "una delle iniziative più notevoli della campagna elettorale", e da Pablo Neruda, in quel momento residente nella città portuale, nella sua casa *La Sebastiana*, che ne apprezzò "la bella azione policromatica". Il tratto originale delle *Brigadas* era il fatto che non fossero costituite formate da artisti professionisti, ma da giovani che non necessariamente studiavano arte. Quello che i membri della *brigada* dovevano possedere era piuttosto la capacità di lavorare di notte e di "dipingere fuggendo", cioè di essere rapidissimi nell'azione, in modo di sottrarsi ad eventuali attacchi dei *Carabineros* e della polizia, ma anche di essere pronti allo scontro fisico, nel caso, non raro, in cui dovessero essere attaccati dalle squadre dei militanti della destra. Per riuscire nel loro intento i componenti dei vari gruppi riuscirono a mettere a punto delle tecniche particolari che suddividevano il lavoro assegnando compiti diversi ai sottogruppi che componevano la *brigada*.

Negli ultimi mesi della campagna elettorale di Allende ogni gruppo si era specializzato a tal punto che riusciva a portare a termine 15 dipinti ogni notte. Ognuno di questi poteva avere una vita breve, perché veniva rapidamente sostituito da un altro quando nuove iniziative dovevano essere divulgate e propagandate. Basta leggere i ricordi del già citato muralista Eduardo "Mono" Carrasco, a cui l'epiteto *mono* fu affibbiato per la sua agilità nel destreggiarsi tra pennelli e fughe, per capire la carica di entusiasmo e di vitalità che caratterizzava l'operato dei *brigadistas*, ragazzi e ragazze, che sacrificavano, indubbiamente divertendosi, le loro notti per dare un contributo fattivo alla lotta per il cambiamento. Ma le sue parole testimoniano anche che l'attività pittorica s'ispirava, amalgamandole in tutt'uno nuovo e originale, alle esperienze di Rivera e di Siqueiros, di Fernand Léger e della Pop Art. Cominciati con un fine propagandistico e didattico, i murali passarono ad assumere una connotazione sempre più ampiamente culturale, svolgendo un compito educativo anche sul piano artistico per quanti vi lavoravano.

Una volta vinte le elezioni, i giovani continuarono nella loro attività, convinti che non si dovesse rinunciare a sostenere il presidente e la sua politica del cambiamento. Se potevano suscitare comprensione tra i dirigenti dello schieramento di sinistra (ma non in tutti) e grande entusiasmo tra i giovani, le *Brigadas* erano però malviste dai benpensanti e dagli avversari politici e facilmente attaccabili per il carattere stesso del loro modo di operare. Ciò nonostante, nell'aprile del 1971, i giovani delle *Brigadas* ebbero un riconoscimento ufficiale quando furono chiamati a dipingere un murale nell'ambito della mostra *Triunfo del Pueblo* tenutasi al *Museo de Arte Contemporáneo* della *Quinta Normal*⁵. In quell'occasione, ebbero la gradita sorpresa di riconoscere tra i visitatori il presidente Allende e lo stesso Matta.

Il mural della Granja. *El primer gol del pueblo chileno*

La presenza di Matta in Cile, dunque, emozionò quanti ne conoscevano il valore come pittore, giovani delle *Brigadas* Ramona Parra compresi. Tuttavia l'artista non si limitò a parlare con gli studenti d'arte o a visitare il museo dove i giovani eseguivano murali, ma diede vita ad un'iniziativa di grande spessore umano, politico e culturale che sembrava coagulare tutto un suo modo di pensare, e che, probabilmente, coltivava da tempo, stando alle sue stesse affermazioni risalenti alla visita del 1967:

Me gustaría pintar en Chile. Pintar algo que la libertad no se convierta en estatua. Hacerlo con gente joven. Con toda la gente que quiera trabajar. En Cuba lo hicimos. A los muchachos les interesa mucho (Li, "Para una casa nueva", *El Siglo*, 27/7/1967).

⁵ L'immagine del murale corrisponde alla cartolina n. 12, che fa parte della piccola raccolta di 16, raccolte in una cartella dal titolo *Lungo le strade di Unidad Popular. I manifesti cileni degli anni 1971-1973*, Roma, ARCI UISP, 1975.

Alla fine di ottobre del 1971, aderendo all'invito del sindaco comunista della *Comuna de la Granja*, un quartiere popolare nella parte meridionale di Santiago, Matta cominciò a dipingere un murale che avrebbe dovuto fare da sfondo alla piscina del parco comunale. Si trattava di decorare un muro, che l'artista volle inclinato perché non fosse danneggiato dalla pioggia, che misurava più di 24 metri di lunghezza e quasi cinque di altezza.

Oltre al fatto inconsueto che un artista di fama internazionale si prestasse a lavorare per una municipalità suburbana e per di più allo scopo di abbellire una piscina pubblica, la novità dell'iniziativa risiedeva nel fatto che Matta chiamò a collaborare con lui i ragazzi delle *Juventudes Comunistas* che facevano parte delle *Brigadas Ramona Parra*. A distanza di tanti anni le parole di Eduardo "Mono" Carrasco e di Alejandro González, che parteciparono ai lavori, trasmettono ancora l'emozione che una tale proposta suscitò negli interpellati, anche se i due collaboratori oggi ammettono che all'epoca, essendo molto giovani, non si resero conto dell'importanza del gesto di Matta e che rimasero più affascinati dalla bellezza di sua moglie che dalla prospettiva di lavorare con lui.

Con il suo gesto, l'artista dimostrava in primo luogo di apprezzava il lavoro dei giovani, legittimandone l'operato e difendendoli implicitamente dalle accuse di essere dei vandali e dei teppisti; in secondo luogo offriva loro l'opportunità di imparare da un vero artista; infine dimostrava di condividere i loro valori. Arrivò persino al punto di affermare che erano meglio organizzati dei cubani, cosa che, all'epoca e in quel contesto, dovette sembrare un complimento insuperabile:

En Cuba traté de hacer algo como esto, pero no me resultó. Todo quedó a medias. Allí non habían "BRP" y ahí tuvo su muerte esta expresión del trabajo colectivo. ("Matta y las 'Ramona Parra' convierten "El primer gol del pueblo chileno", *El Siglo*, 27/11/1971).

Nella stessa intervista, l'artista, invece di raccogliersi nel sussiego della celebrità o di mettersi in cattedra, incoraggiava i suoi collaboratori a superare gli stereotipi, a liberarsi di ogni conformismo, a ritrovare, nel lavoro collettivo, l'autenticità della loro ispirazione:

A estos muchachos se les ha acabado el miedo. Todo resulta más auténtico. Antes, y hasta ahora, en la pintura chilena se veía como los ecos de Europa. Esto es auténtico (*ibidem*).

Osservando oggi il suo lavoro restituito alla vista dei passanti, non si può fare a meno di pensare al disordine vitale e all'allegria che doveva circolare al momento della sua esecuzione, almeno in parte documentata dalle fotografie esposte al pubblico che circondano il murale e di ricordare il ritornello "*El tarro y la brocha agarra, Brigada Ramona Parra*" che segnalava la presenza dei giovani pittori.

Non meno vivace e gioioso è il tema stesso della pittura, intitolata *El primer gol del pueblo chileno*, la cui trasparente metafora allude alla vittoria di

Allende in uno scontro politico nel quale, tramite la sua persona, è risultato vincitore, per la prima volta nella sua storia, appunto il popolo cileno. Il popolarissimo gioco del pallone diviene quindi la cifra nella quale si misura la destrezza dei nuovi campioni e le immagini, ridotte ad uno schematismo essenziale, ne rispecchiano l'essenza. Su di un fondo celeste che richiama i colori dell'acqua e il fondale della piscina che sta di fronte all'opera, due squadre di calcio si affrontano, mentre un folto pubblico segue la partita. I giocatori, le cui fisionomie ridotte all'essenziale hanno quasi le sembianze di strani abitanti del cosmo, secondo la consuetudine pittorica di Matta, si muovono con eleganza e rapidità:

El fútbol es una lucha de dos equipos. Y en esa lucha se refleja una realidad humana. El deporte es vida y tiene reglas igual que ella. Hay gente –y mucha– que está de acuerdo que se meta este gol, y esto nos enseña. Además el deporte es mejor que una guerra. (“Matta y las ‘Ramona Parra’ convierten “El primer gol del pueblo chileno”, *El Siglo*, 27/11/1971).

Il messaggio di Matta è chiaro, ma ha perso completamente le connotazioni del dramma, pur non eludendone i contorni. Tra la folla degli spettatori, infatti, spiccano le bandiere cilena e cubana, e dalla bocca di alcuni personaggi escono frasi, racchiuse in nuvolette simili a quelle dei fumetti, che ricordano che, in realtà, non di calcio, ma di rivoluzione si sta trattando, anche se pacifica:

Este mural es multifacético. Muestra hombres tocando tambores, otros aplaudiendo, otros chuteando la pelota, etc. Queremos, a través de estos monos –como los de las revistas– encontrarnos con un arte original y popular. Queremos ponerles “humos” –lugar para ponerles leyenda, igual que las revistas cómicas –que les den vida constantemente. (“Matta y las ‘Ramona Parra’ convierten “El primer gol del pueblo chileno”, *El Siglo*, 27/11/1971).

Tra i giochi di parole messe negli “*humos*” c'è quello più volte citato dall'autore, che scompone il lemma *¡Venceremos!*, parola d'ordine della *Unidad Popular*, in *¡Ven, seremos!*, che incita al raggiungimento di una maggiore consapevolezza di sé e dell'essere rivoluzionario; oppure la parola *liberos*, che scomposta, risulta diventare *liber eros*, eros libero, un incitamento che superava ogni bigottismo e inneggiava alla vita e all'amore, un altro principio fondamentale nella poetica mattiana. Non sorprende, perciò, che non mancassero gli attacchi e l'ironia intorno alle sue dichiarazioni, del resto spesso volutamente fantasiose e paradossali. A seguito di una sua apparizione nella trasmissione televisiva, *A esta hora se improvisa*, riconducibile al 1971, condotta da Jaime Celedón, resa ancora più indigeribile per i benpensanti, sia dal modo di parlare immaginoso e senza freni, sia dalla leggera balbuzie sia dall'abbigliamento *casual*, apparvero commenti di questo tenore:

¡Buen pintor!, pero un pésimo expositor de ideas. (*La Tercera*, 16/11/ 1971).
En cambio creemos que se puede ser abstracto, pero no ser tan abstraído como para no darse cuenta que no debe llegarse a un programa televisivo estimado

de muy alta cultura completamente privado de las grandes facultades que constituyen la educación, la limpieza y el decoro. (*La Tribuna*, 17/11/1971).

Ma l'artista era pur sempre apprezzato a livello internazionale (non c'era articolo di giornale su di lui che non citasse il fatto che una rivista d'arte francese lo aveva incluso tra i dieci artisti più importanti del mondo) e le quotazioni delle sue opere altissime. Questo fatto, quantunque risultasse incomprensibile per coloro che si risentivano di fronte alla novità della sua pittura, manifestando la loro diffidenza verso i gusti degli europei e dei nordamericani, non era privo d'importanza per l'opinione pubblica borghese. Fu forse in parte per questa ragione che anche i quadri di Matta non nascosti nei magazzini dei musei si salvarono dalla furia devastatrice dei militari.

Non così fu, invece, per il murale della *Granja*, troppo "pubblico" e troppo compromesso dalla collaborazione dei giovani comunisti, che venne ricoperto, all'inizio di ogni anno che durò la dittatura, di uno strato di pittura bianca. E' perciò particolarmente significativa, nel contesto del recupero delle opere artistiche del periodo di *Unidad Popular*, che nel 2005 si desse il via all'iniziativa del difficile restauro del murale, proclamato nel frattempo patrimonio nazionale, al quale è seguito l'ambizioso progetto di inaugurare nello stesso luogo un grande *Centro Cultural Espacio Matta*.

L'11 novembre 2008, genetliaco di Matta, a lavori ultimati, nell'auditorio della *Municipalidad de la Granja* è stato presentato uno strumento essenziale per ricostruirne la storia, il documentario *Matta BRP*, girato da *Cultura Entretenida de Televisión Nacional de Chile*.

La dittatura, del resto, si accanì anche contro altre iniziative culturali prese durante il governo di Allende, che, seppur faticosamente, riuscirono a sopravvivere. Il *Museo de la Solidaridad*, per esempio, fu smantellato dopo il *golpe*. Nacquero allora molti *Musei della Resistenza*, che, per mantenere vivo il ricordo del presidente Allende, continuarono a mettere insieme i doni di artisti diversi, grazie all'interessamento della *Fundación Salvador Allende*, istituita e gestita dalla vedova del presidente. Con il ritorno della democrazia, il museo fu ripristinato e inaugurato nel 1991 dal presidente democristiano Patricio Aylwin. Dopo varie vicissitudini, ora ha una nuova sede dove sono state raccolte, oltre alle opere donate durante il triennio del governo Allende, anche quelle successive, fatte da artisti europei, latinoamericani e cileni. Nel 2005 il museo, che comprende ormai più di 3000 opere, è divenuto patrimonio dello Stato.

Una sorte analoga hanno avuto i *murales* all'aperto nel Cerro Bellavista di Valparaíso che, con il ritorno della democrazia e con il contributo di altri artisti, sono andati a formare uno splendido *Museo a Cielo Abierto*, composto da una ventina di lavori di prestigiosi pittori cileni, tra i quali figura anche quello di Matta, intitolato *Surrealismo en Roca*.

A seguito della morte di Allende, Matta fu dichiarato dal regime militare persona non grata e non tornò più in patria, ma non dimenticò il suo paese, facendosi promotore di mostre e di manifestazioni in Italia, dove si era stabilito, e in Europa, a favore del rispetto dei diritti umani e perché il dramma del Cile non fosse dimenticato. Con il ripristino della democrazia anche le opere di Matta precedenti o successive alla dittatura, seppure con una certa lentezza, sono state restituite al pubblico, mentre l'artista è stato insignito di numerosi

premi e di riconoscimenti. Tra queste, quella che meglio risponde ai criteri dell'opera sociale è *Verbo América*, uno spettacolare murale di 4, 80 per 10, 60 metri in ceramica che, dopo era stato esposto nell'aeroporto Arturo Merino Benítez nel 2008 è stato trasferito con un paziente lavoro di trasposizione nella stazione *Quinta Normal* della metropolitana della capitale, dove si è calcola che ogni giorno transitino 52.000 passeggeri.

Nonostante questo fervore di iniziative atte a recuperare le opere di Matta, scarsità di finanziamenti o intralci burocratici hanno impedito, almeno fino allo scorso anno, la riproduzione cartacea o elettronica del murale della Granja o la pubblicazione di studi critici sull'opera stessa. Peraltro, almeno fino alla stessa epoca, non esiste una pubblicazione esauriente, con relativa riproduzione, nemmeno di *Muerte al invasor*.

L'arte e l'artista nel Cile del '900

I due murali *Muerte al invasor* e *El primer gol del pueblo chileno* rappresentano, nel panorama artistico del Cile del '900, le reliquie di un passato nel quale anche l'espressione artistica era segnata dalla ideologia e dalle vicende politiche. Trattandosi di due opere che sarebbero state esposte in luoghi pubblici, i motivi didattico-propagandistici che le caratterizzano erano strettamente legati alla visione politica dei due autori. Nel caso specifico entrambe furono rese possibili dalle particolari contingenze di due momenti storici in cui le forze di sinistra governavano il paese. Nel primo caso, seppur con molte titubanze e incertezze, il governo del *Frente Popular*, guidato dal presidente radicale Pedro Aguirre Cerda, permise a un comunista messicano, le cui vicende personali erano state fortemente compromesse dalla militanza politica, di rifugiarsi in Cile; nel secondo, grazie all'interessamento del presidente socialista Salvador Allende, uno tra i più importanti artisti dell'epoca ritornò in patria per dare il suo apporto al nuovo corso politico. Naturalmente entrambi i contributi vanno letti all'interno di uno scenario mondiale, quello del "secolo breve", che passa attraverso la rivoluzione messicana e quella russa, la guerra civile spagnola e la seconda guerra mondiale per approdare ad un bipolarismo mondiale dominato dal conflitto tra Stati Uniti e Unione Sovietica. In questo contesto la rivoluzione cubana del 1959 costituisce l'evento spartiacque che affida un ruolo centrale e una missione nuova all'America latina nei confronti dei paesi del cosiddetto Terzo Mondo.

Tanto Siqueiros come Matta sono pertanto due artisti "impegnati", perché ritengono parte essenziale del loro lavoro il sostegno dato a un'idea. Naturalmente le loro opere, il cui valore artistico è stato incondizionatamente sottolineato dalla critica, hanno un valore di per sé e, in quanto tali, sono rivoluzionarie. Ciò premesso, la loro connotazione "occasionale" non può essere elusa. Di fatto, ben se ne accorsero gli avversari politici i quali provvidero a ignorarli, o addirittura a cancellarli, durante la dittatura militare, così come bruciarono i libri nella casa santiaghina di Neruda. E per lo stesso motivo, in una prospettiva analoga, ma di segno contrario, furono ripristinati dai governi democratici succedutisi in Cile dopo il 1989, non solo, cioè, come forma di riparazione e di recupero dell'opera d'arte, ma anche come dimostrazione di una riconquistata libertà.

Le opere di cui ci siamo occupati rappresentano, su di un altro versante, l'espressione di politiche culturali che, ancora in forma embrionale con Aguirre Cerda e più consapevolmente con Allende, cercarono di valorizzare la cultura e di assegnare agli intellettuali un ruolo centrale nella difesa e nella divulgazione di principi e valori innovativi. Un tema appassionante che non è stato ancora oggetto di un lavoro di ricerca specifica e che andrebbe associato allo studio degli interventi dei due governi relativi all'istruzione, all'uso dei media, all'editoria.

Il sodalizio che unì Neruda a Siqueiros e, quantunque in forma minore per questioni generazionali, a Matta, sul quale ci siamo soffermati, è, da solo, esemplificativo di come gli intellettuali latinoamericani avessero il senso di appartenere ad una collettività più ampia e sopranazionale e di come le loro stesse biografie, spesso segnate dagli spostamenti, dall'esilio, volontario e non, e dalla precarietà, fossero in qualche modo plasmate sulle esigenze superiori dell'arte e della fede politica. È d'altra parte significativo che, nel lungo periodo a cui abbiamo fatto cenno, gli stessi seppero costruire una rete di rapporti che contribuì a ravvivare e a mantenere in vigore una sorta di internazionalismo specificamente sudamericano, quando non una vera fratellanza. Per limitarci all'ambito artistico cileno, per esempio, è noto che, agli inizi degli anni '60, fu anche l'amichevole insistenza di Neruda a trattenere definitivamente il pittore cubano Mario Carreño in Cile, dove aveva soggiornato in varie riprese. L'America, dunque, diventava finalmente un continente a sè stante dal punto di vista culturale, e non una dipendenza dell'Europa; finalmente, per dirlo con le parole di Matta, si sarebbe potuto coniugare il "verbo America".

Questa specie di internazionalismo divenne una forza di solidarietà quando, dopo il golpe del 1973, il Cile fu governato dalla dittatura e quando, come recitava Matta nel maggio del 1979, con la sua prosa poetica e immaginifica, occorreva "reorganimar la amistad" e "sacar la luz de la tierra//y de toda conflicción//de raspares y rascars//bajo la lucha de clases". Nel denunciare i crimini di coloro che volevano "Arauco muerto" e che si proponevano di liquidare "lo que arauque en nuestra América// con pinocharcos de sangre servidores del imperio", Matta riprendeva il valore fondante del poema *La Araucana* di Alonso de Ercilla y Zúñiga per la storia del suo paese. Proprio in quell'epoca, infatti, stava portando a termine l'illustrazione del poema di colui che Neruda aveva chiamato "el inventor de Chile" e a cui anche Siqueiros si era ispirato per il suo murale cileno. Si chiudeva così un ciclo, il cui motivo ispiratore era costituito dagli antichi abitanti del Cile, gli indigeni che si erano battuti contro l'invasore europeo. A loro, dunque, sarebbe toccato di rappresentare le radici profonde del Cile. Una visione suggestiva e anch'essa senz'altro rivoluzionaria rispetto al comune atteggiamento di intolleranza e di superiorità che ha fatto degli indigeni degli *indios*, come ben sottolinea Neruda: "A nuestros fantásticos héroes le fuimos robando la mitológica vestidura hasta dejarles un poncho indiano raído, zurcido, salpicado por el barro de los malos caminos, empapado por el antártico aguacer".

Un ultimo interrogativo resta sospeso su questo tema, in parte originato da un saggio di recente pubblicazione, *L'egemonia sottoculturale*, di Massimiliano Panarari. Di fronte alla disgregazione del ruolo dell'intellettuale impegnato a

favore di una produzione artistica strettamente legata alle leggi del mercato, chi incarna oggi, per usare un'espressione gramsciana, l'egemonia culturale nel Cile democratico? Esiste anche in questo paese la possibilità che ci si avvii verso un'egemonia "sottoculturale" simile a quella italiana?

Ringraziamenti

Oltre a quello per il personale della *Biblioteca Nacional* e del *Museo de Bellas Artes* di Santiago, un ringraziamento sentito devo alla *Municipalidad* di Chillán e, in particolare, a Johanna Carrasco Quintana che mi ha permesso, sotto la sua guida, di rivedere il murale di Siqueiros mentre era ancora in corso il restauro. Ringrazio anche Veronica Nuñez che mi ha accompagnato a visitare quello di Matta insieme a Andrés "Nebs" Pereira, giovane pittore di murali cileno, che ha arricchito il significato di quella visita con i suoi commenti e le sue osservazioni. Un grazie particolare va anche a Eduardo "Mono" Carrasco, muralista cileno che da decenni prosegue con successo la sua opera in Italia, il quale mi ha dedicato il suo tempo per parlarmi dell'esecuzione del murale di Matta a cui, diciassette anni fa, partecipò insieme agli altri ragazzi delle BRP e che mi ha regalato materiale prezioso, come il documentario della televisione cilena sul restauro dell'opera dello stesso artista. Infine non posso non ricordare la cordiale efficienza nell'espletamento dei rispettivi incarichi di Magda Bettini, direttrice della Biblioteca Comunale "A. Manzoni" di Trezzo d'Adda e dei suoi collaboratori, Ernestina Biffi, M. Grazia Pellegatta, M. Grazia Pellegrino e Paolo Corno, ai quali va l'inestimabile merito di aver messo in rete il catalogo dei testi appartenenti alla Donazione Ada e Mario De Micheli, rendendo accessibili al pubblico materiali altrimenti introvabili in Italia, come molti dei documenti relativi a Siqueiros da me utilizzati. Insieme a loro, il pittore Gioxe De Micheli, figlio del grande e generoso critico, mi ha mostrato la sua totale e partecipe disponibilità e una cortesia ancor più apprezzabile in quanto rivolta a una sconosciuta.

Bibliografia

- ARENAL, Angélica. *Páginas sueltas con Siqueiros*. México, Grijalbo, 1979.
- AZPEITIA CARRILLO, Rafael (ed.). *Siqueiros*. México, SepSetentas, 1974.
- BENNASSAR, Bartolomé. *La guerra di Spagna. Una tragedia nazionale*. Torino, Einaudi, 2004.
- BETTINI, Magda (ed.). *La Donazione Ada e Mario De Micheli della Biblioteca Comunale di Trezzo sull'Adda*. Comune di Trezzo sull'Adda, Biblioteca "A. Manzoni", 2008.
- BONITO OLIVA, Achille. "I volti del tempo di Sebastián Matta". *La Repubblica*, Roma, 6 / 10 / 2003.
- BORRI, Claudia. "Variazioni di stile. Le immagini nel processo di formazione dell'identità nazionale cilena (1780-1840)" in Camilla Cattarulla (ed.), *Identità americane. Corpo e nazione*. Roma, Cooper, 2006 (42-65).

- BRIONES, Olivares Edmundo. *Pablo Neruda. Los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante (1940-1950)*. Santiago del Chile, LOM, 2004.
- CARRASCO, Eduardo. *Matta. Conversaciones*. Santiago del Chile, Ceneca-Cesoc, 1987.
- CARRASCO, Eduardo "MONO". *Il sogno dipinto. El sueño pintado. O sonho pintado. I murales del Cile nella memoria storica, Los murales del Chile en la memoria histórica, Os murales do Chile na memória histórica*. Milano, Hobby & Work, 2004.
- CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN *Frida y Diego: Vidas compartidas*. Santiago del Chile, Fundación Centro Cultural Palacio la Moneda, 2008.
- DÉLANO, Enrique. *Lenin y otros escritos*. México, 1975.
- DE MICHELI, Mario. *D. Alfaro Siqueiros*. Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1968.
- DE MICHELI, Mario. *Idee e storie di artisti. Courbet, Daumier, Fattori, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Léger, Siqueiros, Manzú, Levi, Guttuso*. Milano, Feltrinelli, 1982.
- DE MICHELI, Mario. *L'arte sotto le dittature*. Milano, Feltrinelli, 2000.
- DE MICHELI, Mario. *Siqueiros*. Milano, Fratelli Fabbri Editori, I maestri del colore, n. 196, 1966.
- ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso de. *La Araucana*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- GRAMSCI, Antonio, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*. Roma, Editori Riuniti, 1971.
- GRAMSCI, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Roma, Editori Riuniti, 1971.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie G.. *Diego e Frida*. Milano, il Saggiatore, 2008 [1993].
- Lungo le strade di Unidad Popular. I Manifesti cileni degli anni 1971-1973*. Roma, Arci-Uisp, 1975.
- NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Santiago del Chile, Planeta, 1990 [1974].
- PANERARI, Massimiliano. *L'egemonia sottoculturale. L'Italia da Gramsci al gossip*. Torino, Einaudi, 2010.
- SAUL, Ernesto. *Pittura social en Chile*. Santiago del Chile, Quimantú, 1972.
- SERVICE, Robert. *Trotsky, a biography*, Cambridge. Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- SIQUEIROS ALFARO, David. *Dipingere un murale*. Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1976 [1951].
- SIQUEIROS ALFARO, David. *A un joven pintor mexicano*. México, Empresas Editoriales, 1967.
- SIQUEIROS ALFARO, David. *Opere grafiche della collezione di Mario De Micheli*. Milano, s.d. [2001].
- Siqueiros. David Alfaro Siqueiros e il muralismo messicano*, Mostra antologica promossa dalla Regione Toscana e dal Museo di Arte Moderna di Città del Messico, Firenze, Orsanmichele - Palazzo Vecchio, 10 novembre 1976 - 15 febbraio 1977.
- SIRONI, Andrea (ed.). *Sironi. La grande decorazione*. Milano, Electa, 2004.
- TAULIS, Maria Ines (coord.). "Especial Matta". *Cuadernos Fundación Pablo Neruda*. Santiago, n. 53, 2003 (6-54).
- TEITELBOIM, Volodia. *Neruda*. Santiago, Ediciones Bat, 1992.
- TEITELBOIM, Volodia. *Antes del olvido*. 4 vols., Santiago, Editorial Sudamericana, 1997-2004.

TIBOL, Raquel. *Diego Rivera, luces y sombras*. Barcelona, Lumen, 2007.

TIBOL, Raquel. *Siqueiros. Vida y Obra*. México, colección METROpolitana, 1973.

TIBOL, Raquel. *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Sitografia

www.casadelasaamericas.com/matta/cronologia.htm

www.comune.trezzosulladda.mi.it

www.culturalgranja.cl

www.fundacionsalvadorallende.cl

www.municipalidadchillan.cl

www.muralescarrasco.com

www.museodelasolidaridad.cl

www.portaldearte.cl

www.valparaisopatrimonio.cl

Claudia Borri

Claudia Borri, laureata in Lettere, ha conseguito il dottorato in Storia dell'America Latina presso l'Universidad de Chile di Santiago. Attualmente è docente a contratto di Storia dell'America latina presso la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano. Ha pubblicato saggi sulla questione indigena in Cile, sui viaggi femminili in Sudamerica e sul rapporto tra produzione artistica e potere politico.

Contatto: claudia.borri@tin.it