

La memoria della dittatura nei versi di due poeti cileni in Italia: Mario Meléndez e Francisca Paz Rojas¹

Elena Ritondale

Ricercatrice Marie Sklodowska-Curie, Sapienza Università di Roma

elena.ritondale@uniroma1.it

Abstract

The text proposes the reading of some works written by Chilean poets who live or have lived in Italy: Mario Meléndez and Francisca Paz Rojas. The aim of the paper is to analyze, in these authors poems, traces of the memory of the coup in Chile and its tragic consequences. As they are young authors, their poetry gives voice to a generation not directly engaged in resistance to the dictatorship, but which had to deal with censorship, removal, and exile.

1. Introduzione

Negli anni che seguirono il colpo di stato in Cile e la fine del governo di Salvador Allende furono numerose e contundenti le voci di intellettuali, artisti e scrittori che si levarono contro la dittatura. Nelle prossime pagine, tuttavia, si preferisce offrire una lettura che propone una rielaborazione della memoria, a distanza di anni, da parte di due poeti cileni in Italia: Mario Meléndez (Linares, 1971) e Francisca Paz Rojas (Santiago del Cile, 1974)². Nel primo caso, si tratta di un autore che ha vissuto nel nostro Paese per circa sei

¹ Questo articolo è stato realizzato nell'ambito del progetto LATILMA: Latin American Testimonies in Italy. A Living Library between the Mediterranean and the Andes. Il progetto LATILMA è finanziato dall'Unione Europea, programma Horizon Europe, azione MSCA GF-IF, n. G.A. 101067991.

² Non si intende approfondire qui il dibattito circa la definizione più appropriata per l'opera di scrittori stranieri stabilmente residenti in Italia. Armando Gnisci (1998) e Franca Sinopoli (2006) hanno proposto "letteratura della migrazione" o, riferito agli autori, "scrittore migrante", categorie che hanno indubbiamente avuto il merito, negli ultimi trent'anni, di illuminare un corpus eterogeneo ma ricco e che difficilmente avrebbe trovato spazio nel corpus della letteratura tradizionale del nostro paese. Tuttavia, consideriamo che questo tipo di categoria risulta alla lunga limitante, restringendo in qualche modo la possibile chiave di lettura dei testi e vincolando l'autore a un momento passato della propria vita.

Nel nostro caso, essendo ormai molteplici gli studi circa la presenza di scrittori ispanoamericani che vivono fuori dal territorio dell'America Ispanica, così come di testi da loro prodotti anche in altre lingue (Aínsa, Molloy, Noguero, Obligado, tra gli altri)—o in varianti diverse della lingua spagnola— preferiamo continuare a chiamarli autori ispanoamericani o latinoamericani, più generalmente, o "autori transnazionali", che ci sembra appropriato soprattutto nel caso di Mario Meléndez. Ciò non toglie che, nel caso di scrittrici come Francisca Paz Rojas, essi possano essere (anche) italofofoni, considerando ormai che

anni e che successivamente è tornato in patria, mentre, nel secondo, di un'autrice che continua a risiedervi. Per entrambi, facciamo riferimento a opere pubblicate in Italia, in italiano o in edizione bilingue.

La ricezione della poesia di Meléndez e Rojas risente in una certa misura dell'orizzonte di aspettativa che accompagna, dal secolo scorso, gli autori e le autrici del Continente latinoamericano³ quando —fra le molte altre cose— affrontano il tema della violenza, della morte o della memoria. Qui si vuole intanto chiarire che la dimensione storica o di denuncia non costituisce l'unica chiave di lettura dei versi che scrivono. In entrambi i casi convivono la voce lirica e una dimensione più ampia, corale o che allude a un piano universale. Occorre pertanto comprendere che, in molti casi, i richiami all'esilio e alla morte hanno un referente (per lo meno) duplice: quello che deriva dalla storia del proprio paese di origine, come parte della formazione del proprio io autoriale e quella, più astratta o filosofica, che, per esempio, allude al rapporto fra Poeta, poesia e condizione umana. È interesse di chi scrive studiare, in questo caso specifico, soprattutto la prima dimensione ma la premessa sembrava doverosa, per non incorrere nel rischio di giudizi riduttivi.

2. Un preambolo: letteratura ispanoamericana in Italia, fra realtà e utopia

Pablo Neruda è uno dei pochi autori ispanoamericani le cui opere, nella traduzione di Quasimodo, iniziarono a pubblicarsi con sistematicità in Italia prima del 1955, data che, come scrive Stefano Tedeschi (2006), rappresenta uno spartiacque poiché segna in un certo senso l'inizio del rapporto “organico” o strutturato fra il mondo editoriale italiano e la letteratura latinoamericana. Prima di quel momento, poche eccezioni interrompevano la sostanziale assenza di opere del Continente in Italia e, fra queste, la principale riguardava proprio il poeta cileno. Fino alla fine degli anni '60 Neruda resta, come spiega Tedeschi, una delle due linee di ricezione italiana della letteratura latinoamericana, di cui l'altra è Borges, con una terza presenza, quella di Asturias, fino al 1968.

Nella decade del '60, l'Italia si afferma come uno degli scenari più ricettivi nei confronti degli scrittori ispanoamericani, al punto da arrivare alla pubblicazione, nel 1968, in prima

una parte consistente di poeti e narratori ispanoamericani espatriati scrive le proprie opere tanto in spagnolo come nelle lingue dei paesi in cui vive abitualmente.

³ Nelle prossime pagine si alterneranno, per comodità, i termini “latinoamericano” e “ispanoamericano”. Pur non trattandosi di sinonimi —ed essendo, nel caso che ci occupa—più preciso il termine “ispanoamericano” poiché ci limitano ad autori provenienti da un paese ispanofono, questa distinzione è forse più comune nell'ambito accademico che in quello della comunicazione di massa. Confidando nella comprensione dei lettori, li alterneremo per comodità, pur consapevoli delle differenze importanti fra i due.

traduzione mondiale, di *Cent'anni di solitudine*, di Gabriel García Márquez. Nel 1967, inoltre, si fonda la prima cattedra di Letteratura ispanoamericana, che segue quella dell'Istituto Italo-Latinoamericano, nello stesso anno (Tedeschi, 2006).

Altri scrittori cileni iniziano a farsi strada nei progetti editoriali che fioriscono in quegli anni —per esempio, Alberto Rubio, indicato da Tentori Montalto nelle ultime pagine della sua prima antologia fra le voci “giovani”—. Ma si identificherà in Neruda quella figura scelta a livello editoriale per rappresentare il “mito vivente” della poesia dell’America di lingua spagnola. Il poeta cileno incarna quello che Tentori Montalto definisce «un sentimento americano», ovvero quell’attitudine degli scrittori del Continente, a suo dire, di fissarne la realtà *dolorosa* e umiliata, senza fuggirla ma avvicinandosi a essa «mossi da una *furiosa tenerezza*» (Tentori Montalto in Tedeschi, 2006 18; il corsivo è mio).

Fra le cause che portarono Neruda a diventare il catalizzatore dell’interesse del pubblico italiano verso l’America Latina fra il 55 e il 68, Tedeschi indica i suoi numerosi soggiorni nel nostro paese, il grande numero di traduzioni in italiano ma anche le relazioni che il Poeta stabilì con personaggi della cultura, così come con gli intellettuali legati al Partito Comunista. Negli anni ’60 la sua ricezione cambia e, nei testi pubblicati in Italia, iniziano a comparire un maggior numero di introduzioni e apparati di note che favoriscono una più completa comprensione e contestualizzazione.

È Giuseppe Bellini a sottolineare un aspetto che ci interessa, per quanto riguarda la ricezione della letteratura ispanoamericana in Italia e in dialogo con quanto ricordato sopra nel caso di Tentori-Montalto. Bellini presenta questa letteratura come molto attenta alla storia, e capace di esprimere anche nella poesia «l’anelito alla costruzione di un mondo migliore per l’umanità» (Bellini in Tedeschi, 2006: 33). Ma Neruda muore nel ’73, e l’anno della sua scomparsa coincide con il colpo di stato, essendo i due eventi ovviamente legati. Questo vincolerà per sempre la sua esperienza poetica e personale con quella politica. Il suo funerale e il saccheggio della sua casa diventeranno il simbolo di un Cile in lutto collettivo.

La violenta fine del governo di Salvador Allende —che era stato il simbolo, insieme alla Rivoluzione cubana, almeno fino al “caso Padilla”, della possibilità dell’affermazione dell’utopia— rappresenterà, nell’immaginario italiano, la fine dell’identificazione del continente americano come luogo della rivoluzione possibile (Tedeschi, 2006). Inizierà, per gli intellettuali e artisti cileni, l’era della testimonianza dall’esilio.

Dopo la fine della dittatura, la migrazione intellettuale si è fatta voce di istanze di denuncia e libertà ma anche di «una sete di confronto e ricerca nei più diversi ambiti

artistici» (Lefevre, 2016: 167). Oltre ai casi molto noti degli Inti-Illimani e di Luís Sepúlveda, ne ricordiamo altre, per esempio quella di Antonio Arévalo (Santiago del Cile, 1958), che abbandona il suo paese proprio in seguito al colpo di stato e giunge a Roma nel 1975, collaborando con autori e artisti ispanici che risiedevano nella capitale, affiancando la sua attività poetica a quella di curatore d'arte contemporanea.

I due poeti la cui lettura si propone nelle prossime pagine rielaborano queste due tensioni: fanno i conti con la storia del proprio Paese ma, contemporaneamente, svolgono una ricerca molto più ampia in ambito poetico, tra le altre cose, facendo della propria condizione di poeti transnazionali materia di sperimentazione linguistica ed espressiva.

3. **Mario Meléndez: il poeta, il suo volo e la patria con le ali spezzate**

Mario Meléndez è nato a Linares nel 1971. Dopo aver vissuto diversi anni a Città del Messico ed essersi lì dedicato alla scrittura, l'editoria e l'insegnamento della letteratura ispanoamericana, si è trasferito in Italia dal 2012 al 2018. In Messico ha diretto la collana *Poetas Latinoamericanos* per le edizioni Laberinto e ha realizzato diverse antologie. I suoi testi sono stati pubblicati da numerose riviste e antologie nazionali e internazionali, e sono stati tradotti in diverse lingue. In spagnolo ha pubblicato *Autocultura y juicio*, *Poesía desdoblada*, *Apuntes para una leyenda*, *Vuelo sub-terráneo*, *El circo de papel* e *La muerte tiene los días contados*, mentre in Italia, nel 2013, *Ricordi del Futuro*, con la casa editrice l'Arcolaio di Forlì e la traduzione di Emilio Coco. Ha ottenuto diversi premi per la sua produzione poetica, fra cui l' "Harvest International" alla migliore poesia in spagnolo, assegnato dalla University of California Polytechnic (Rossi, 2014). Dal 2018 lavora in Cile come editore generale alla *Fondazione Vicente Huidobro*.

Come si vedrà anche per Francisca Rojas, la sua opera va letta cogliendo la voce lirica, personale, ma comprendendo che questa si situa all'interno di una dimensione corale. Per dirla con Manuel Cohen «l'epos della sua gente costituisce e determina l'abito e l'ambito della sua attenzione. [...] ci dice della sua vita, le sue passioni, i suoi furori, i suoi dolori, e continuamente rinvia, riverbera e allude a passioni e furori e dolori della sua terra, del suo intero Continente» (2014: 308). Prospettiva condivisa anche da Francisco Véjar che, nel prologo all'antologia *Apuntes para una leyenda*, indica che «In Mario Meléndez non solo troviamo esperienze personali, ma anche lo sguardo centrato nelle nostre culture

originarie [...] Così, la voce lirica di questi poemi oscilla fra ciò che ha un radicamento sociale e ciò che è propriamente personale» (2002: 7)⁴.

Non si può certamente incasellare la poesia di Meléndez, attribuirle un’etichetta, neppure quella di “poesia politica”. E tuttavia è evidente come si tratti di una poetica —anche— politica. Secondo Luca Benassi, «Vi è [...] in questa poesia, il riflesso della maturità a tratti amara dell’esule, di chi è abituato a spostarsi e viaggiare per fuggire la violenza o cercare fortuna, lasciandosi indietro gli affetti, i ricordi, i libri» (2013: 8). E la voce lirica di Meléndez, come si vedrà anche nel caso di Rojas, mostra una dimensione privata che «tuttavia si espone nel verso lacerandosi per farsi viva nell’universale, di una nazione, di un popolo, di un tempo» (Benassi, 2013: 10).

Sebbene Meléndez fosse solo un bambino quando il golpe di Pinochet rovesciò il governo di Salvador Allende, la memoria traumatica della dittatura è saldamente presente nei suoi versi, si veda il caso di poesie come “Al di là della chitarra”, dedicata a Víctor Jara, “Sangue nell’esilio” e, sebbene in maniera meno esplicita, in “Il mio paese” e “La spiaggia dei poveri” ma, crediamo, con allusioni trasversali in distinti altri momenti della sua produzione.

Al di là della chitarra
ci sono le mani separate dalla patria
un suono di ali che arde
un invito a orinare sulla terra
con il seme puro del canto
Al di là della chitarra
il sangue disegna una musica violenta
e la testa del cantore si riempie di buchi
e di baci odorosi di morte
Al di là della chitarra
le strade piangono
la pioggia piange e cade in ginocchio
perché il figlio della terra
non completerà i suoi passi.
Al di là della chitarra
al di là dello scoppio
che spense i cuori

⁴ Originale in spagnolo, la traduzione è mia.

al di là di questa poesia
e con la ferita indimenticabile
di un tempo indimenticabile
gli occhi cercano Víctor
al di là della chitarra
e della patria⁵. (Meléndez in Rossi, 2014: 108)

Il poeta dà qui voce a una patria e una natura umanizzate: «le strade piangono/ la pioggia piange e cade in ginocchio» (Meléndez in Rossi, 2014: 108). Con una chiara prevalenza di termini ascrivibili al campo semantico del movimento (“ali”, “scarpe”, “strade”, “passi”), protagonista del testo è “*el cantor*” separato per sempre dalla patria, un corpo sradicato dalla morte e costretto a un esilio eterno.

Torna spesso la parola “ali”, nelle opere di Meléndez e, oltre a conferire quella dimensione che trascende il piano contestuale per farsi visione della condizione umana, non possiamo non ricordare proprio i versi di Víctor Jara in “El arado” («Nunca es tarde, me dice ella / La paloma volará, volará, volará») o “Canto libre” («El verso es una paloma/ que busca donde anidar, / estalla y abre sus alas / para volar y volar. / Mi canto es un canto libre / que se quiere regalar / a quien estreche su mano, / a quien quiera disparar»), per esempio.

Il dialogo che si stabilisce a livello intertestuale con Jara cerca un contatto con il cantore oltre lo spazio e il tempo, da poeta a poeta. Lo fa «al di là della chitarra», anafora che si ripete quattro volte e che rimanda alla sua dimensione viva e terrena, ma la trascende grazie ai versi. Si stabilisce una sorta di parallelismo fra la chitarra e la patria, l’allontanamento dalla prima che segna la morte di Jara, lo sradicamento della seconda che, su un piano più ampio, allude al topico dell’esilio poetico. Al di là di questa patria-chitarra, si legge, «ci sono mani separate dalla patria», «il sangue disegna una musica violenta», «le strade piangono» ma «gli occhi cercano Víctor / al di là della chitarra e della patria». Quello «scoppio/ che spense i cuori» rimanda chiaramente alla violenza della dittatura di Pinochet, riferendosi sia all’omicidio di Jara che al *golpe*, su un piano più ampio. Il verbo spegnere è irrimediabilmente declinato al passato, in un tempo nel

⁵ Tutte le poesie analizzate in queste pagine sono state pubblicate nell’antologia di Mario Meléndez *Ricordi del futuro*, con la traduzione di Emilio Coco per l’Arcolaio di Forlì (2013). Tuttavia, si fa qui riferimento alla loro versione presente nell’antologia *Parole di frontiera*, curata da Maria Rossi e pubblicata nel 2014.

quale il poeta aveva appena due anni, ma resta pur sempre nella sua memoria e sulla pagina, come la «ferita indimenticabile / di un tempo indimenticabile» (108).

“Sangue nell’esilio” torna sulla memoria della dittatura cilena in modo, se possibile, ancora più esplicito.

Quando arrivò l’inverno in Cile
migliaia di uccelli volarono con la prima pioggia
erano impauriti tra l’ombra e la morte
e preferirono emigrare con le loro vite verso altre vite
Presero il primo aereo, disperati
si lanciarono sui moli inseguendo navi
attraversarono le montagne fuggendo dalle lance
e lasciarono indietro la patria e gli eredi della fame
Alcuni non decollarono mai
strapparono loro le ali tentando di lottare
scomparvero con nome e cognome
sotto gli alberi di ferro
li rinchiusero in gabbie per specie
e quando anni dopo li trovarono
avevano la carezza del corvo tra le penne
Gli altri, inseguiti
[...]
La terra estranea li aveva accolti
la terra amica li invitava a tavola
a dividere il pane e i suoi dolori
Molti persino nell’agonia
sognarono di veder la patria per l’ultima volta
ma la patria pure agonizzava
aveva voluto volare con le loro ali rotte. (Meléndez in Rossi, 2014: 110)

Nuovamente la voce poetica affida a immagini di uccelli e a verbi come volare, emigrare, decollare, il canto dell’esilio collettivo all’indomani del rovesciamento nel sangue dell’esperienza di Unidad Popular. E ci sembra che questa “altezza”, che non dimentica le proprie radici ma le sublima in immagini aeree e dinamiche, sia la cifra estetica del poeta. Il colpo di stato viene reso con la metafora dell’inverno che arriva in Cile —il cui senso si apprende a pieno se si considera che settembre è il mese in cui inizia la primavera

nell'emisfero australe—. L'esilio si descrive come una fuga —via mare, cielo e terra— per sfuggire all'ombra della morte. Questa fuga, tuttavia, lascia indietro «la patria e gli eredi della fame» (110), elemento che stabilisce una continuità di racconto con altre poesie dell'autore, “Il mio paese” e “La spiaggia dei poveri”, che pure tornano all'immagine della fame collettiva. “Il mio paese”, secondo Cohen, al contrario dell'«addentellato di realtà» che il lettore si aspetterebbe, presenta però anche un'«accensione visionaria» che chiarisce come il paese dell'anima sia altrove e ovunque «erratico e nomade: come lo è il percorso del suo autore, come lo è la sua cultura, fortemente radicata e irredimibilmente in viaggio» (2014: 308).

“Sangue nell'esilio” rappresenta anche il racconto di quanti non riuscirono a volare, perché «strapparono loro le ali», «scomparvero con nome e cognome / sotto gli alberi di ferro / li rinchiusero in gabbie» e, scoperto il loro destino di morte e torture, «quando anni dopo li trovarono / avevano la carezza del corvo tra le penne». Nella seconda parte della poesia, si canta il destino di quanti vissero l'esperienza dell'esilio, in una terra che viene definita «estranea» ma anche «amica». La nostalgia per la patria lontana viene ancora consegnata a una metafora di volo, questa volta spezzato: «ma la patria pure agonizzava / aveva voluto volare con le loro ali rotte» (110).

4. Francisca Paz Rojas: sfidare in versi la memoria bloccata

Rojas nasce a Santiago del Chile nel 1974, dove trascorre la sua infanzia sotto la dittatura di Pinochet. Si trasferisce in Italia a 18 anni e qui vive attualmente, dedicandosi al teatro, alla poesia e alle letterature straniere. Ha tradotto dallo spagnolo diversi testi di autori cileni; fa parte della Compagnia delle Poete fondata da Mia Lecomte (Rossi, 2014) ed è una delle autrici presenti nella banca dati BASILI&LIMM fondata da Armando Gnisci.

Le sue poesie sono state pubblicate da diverse riviste, volumi collettivi e antologie, e successivamente raccolte in due volumi; l'*Arsenale* (2009) e *Del non sapere* (2023). Scrive sia nella sua lingua d'origine che in italiano, optando per non sovrapporre all'interno del singolo componimento o raccolta, sebbene una certa contaminazione si possa riconoscere forse in una musicalità peculiare (Pisanelli e Toppan, 2019).

Alcuni fra gli aspetti più interessanti nella sua opera sono una certa tendenza metapoetica e la presenza del corpo come nucleo semantico ricorrente fra i suoi versi. Per quanto riguarda il suo rapporto con il Cile, si riconoscono chiaramente il tema della memoria bloccata e quello della rimozione.

In merito all'aspetto metapoetico, l'autrice semantizza il proprio rapporto con la lingua italiana in diversi momenti, suggerendo così riflessioni sul legame fra lingua, identità, voce poetica ed estetica. Questo avviene, in maniera ironico-polemica, soprattutto in "La prima e la seconda", in cui Rojas riflette su quello che sembra un "orizzonte di aspettativa" riservato agli stranieri che parlano italiano: «Nella lingua altra solo si può/ tracciare un percorso impreciso / intorno a un argomento. / [...] Si può abbozzare un viso, / disegnare un fiore, / disegnare un fiore, urlare, / persino strillare / un discorso sgangherato, / con molta rabbia, per favore» (Rojas in Rossi, 2014: 133).

Al suo rapporto con i due paesi e le due lingue si accompagna anche un "dispatrio poetico" (Pisanelli e Toppan, 2019: 167), l'esistenza di un doppio livello dell'"io", che oscilla fra diversi gradi di vicinanza e separazione rispetto a quello dell'autrice. Questa duplicazione o moltiplicazione determina diversi livelli di lettura nella sua opera. Da una parte, esistono rimandi extratestuali al proprio passato, alla propria memoria, infanzia ed esperienza personale, dall'altra si nota la tendenza a trascendere decisamente questo aspetto, per cercare nella dimensione poetica un piano universale che accomuna l'esperienza umana nel suo complesso. Pisanelli e Toppan sintetizzano così la poetica dell'autrice:

La poetica del dolore elaborata da Francisca Paz Rojas passa quindi dalla nascita di un linguaggio poetico che, in un primo momento, cerca di avvicinarsi a tutto ciò che è stato rimosso e che, in un secondo momento, tenta di metabolizzare non solo le violenze di una patria sconvolta dai conflitti politici, sociali e culturali, ma anche i diversi rapporti che possono instaurarsi tra l'"io" ed il "tu", o anche all'interno dei diversi "io" che popolano l'universo personale di ognuno. (2019: 175)

Certamente la presenza di un "rimosso", di una memoria bloccata e la volontà di affrontarla poeticamente, anche immergendosi in immagini violente, è uno degli aspetti che offrono maggiori spunti di analisi nei testi di Rojas. Sebbene la violenza, la guerra e il male non si riferiscano esclusivamente alla storia del suo paese (né si possa, del resto, ridurre la sua estetica a questi soli campi semantici), ed esista, come si è visto, una tendenza a universalizzare alcuni temi, la storia del Cile è innegabilmente intrecciata ai versi dell'autrice. Secondo Laura Toppan (2015) "il paese d'origine" della poeta «è richiamato in sogno con immagini oscure, di morte, che rinviano ad episodi della letteratura» (pos. 6-7). Crediamo che in altri momenti poetici questo aspetto oscuro venga diluito dai ricordi dell'infanzia, perché l'"altrove" cileno coincide con un "allora" che è,

anche, lo spazio di ricordi teneri e degli affetti. Tuttavia, condividiamo l'analisi di Toppan per quanto riguarda alcuni componimenti, per esempio, in versi che denunciano qualcosa come uno spaesamento esistenziale, l'incapacità di *comprendere* il senso di donne e uomini in fuga: «veglia, non coprirai per sempre / questa estinzione di senso, / questi uomini e donne tappezzati / di nero nella fuga, / dovunque» (Rojas in Panzarella, 2015: pos. 19⁶).

Avviene, per esempio, in “Bambini a settembre”⁷. Sebbene l'inizio della poesia rimandi a una più universale condizione umana —alle guerre in generale— il mese che l'autrice ha scelto per titolo non è casuale e coincide con l'inizio di quell’ “inverno” a cui si allude anche nella poesia di Meléndez, come si è detto. Nel caso della poesia di Rojas, però, si assiste a un contrasto più esplicito fra un settembre “autunnale” e uno “primaverile”, rafforzato dall'esplicito confronto fra emisfero nord e sud e fra le condizioni di bambini in diversi contesti del mondo.

Le prime due strofe denunciano quella che possiamo definire come la perdita dell'innocenza universale: «Abbiamo ucciso i bambini», si legge in un verso che fa strofa a sé. Questa perdita dell'innocenza è motivata però dal contesto concreto dei conflitti armati. Si fa riferimento a «bambini aquiloni» (Rojas in Rossi, 2014: 131) «volati via [...] anzi, esplosi [...] nel campo delle bombe» (131).

La quarta strofa si apre con un verso che sposta il canto della poeta nel territorio americano: «Dall'altra parte dell'oceano,/ a settembre si levano alti/ aquiloni colorati, tira il vento, li tira / e si festeggia prima, durante e dopo/le dittature, la parata militare» (131).

La posizione dell'autrice rispetto al colpo di stato avvenuto in settembre emerge dalla scelta della parola «dittatura», che tuttavia crea un contrasto tutto sommato lieve con il contesto festoso, rimandando a un rituale collettivo di appartenenza a uno Stato che non viene intaccato dalla coscienza storica dell'esistenza della dittatura e dei suoi effetti.

Questa atmosfera colorata, primaverile, prosegue quasi indisturbata (se escludiamo alcuni accenni alla guerriglia centroamericana) fino alla sesta strofa. È nella settima, invece, che la poeta stabilisce una similitudine lieve e durissima fra gli aquiloni dei bambini e i fuochi fatui volanti «in memoria di quelli/di cui non si doveva parlare/ In *memoriam* di tutti i bambini/ che vi correvano dietro / e delle nostre future ombre» (132). Riteniamo che il

⁶ Trattandosi di un e-book, la posizione può non coincidere con il numero di pagina della versione stampata.

⁷ Già presente nell'antologia curata da Maria Rossi, è stata successivamente ripubblicata, con qualche modifica, in *Del non sapere*.

rimosso visibile nella poesia, la grande assenza, sia quella di coloro che non hanno più un nome, i *desaparecidos*.

E l'ultima parte della poesia illumina proprio la grande rimozione —o mancata elaborazione— della storia del proprio Paese, che viene affrontata solo nel momento in cui la Poeta si stabilisce in Italia. La giusta distanza, si potrebbe dire, consente all'autrice di fare i conti con il passato nazionale. Nei versi, questo si illumina per contrasto, nella strofa successiva a quella appena menzionata: «Da questa parte dell'oceano», prosegue la voce lirica situandosi in uno spazio-tempo italiano e presente «a settembre, tornano abbronzati, / dal mare, i bambini. / Tediati o eccitati sederanno a scuola, / torneranno ad imparare / un linguaggio comune. / Il grande linguaggio comune / che fa comunità. Che fa nazione. Torneranno i bambini che possono tornare» (132). Questa strofa funziona come il secondo elemento di una contrapposizione in cui, ci sembra, si confrontano due rituali collettivi e due forme di Stato: il rituale militare e quello civile. Non occorre, tuttavia, associare necessariamente l'idea di “Europa” a un presunto polo “della pace” per quanto riguarda la poetica di Rojas. Non dimentichiamo che i primi bambini, quelli che aprono il componimento, quelli nei campi minati, si situano “da questa parte dell'oceano”, sebbene ciò emerga implicitamente e solo per contrasto, a partire dall'inizio della strofa successiva.

Tracce della storia del Cile appaiono in modo trasversale anche in altre poesie dell'autrice. Pisanelli e Toppan (2019), per esempio, riferendosi alla sua raccolta *Arsenale*, indicano che la prima sezione di questa, dal titolo “Liquida scorre la prima morte”, è proprio dedicata al tentativo di comprensione, da parte di Rojas, del «senso della morte dovuto alla lontananza da un paese che viveva proprio in una condizione di morte» (169). La poesia è quindi anche il luogo dell'elaborazione del lutto collettivo. Questo processo, osservano Pisanelli e Toppan, «si svolge nella distanza geografica, temporale e per mezzo di una scrittura che cerca, attraverso un processo di distanziamento, di tornare su una dittatura violenta [...] La ricerca della poetessa si concentra su un lutto che appartiene ad una memoria bloccata» (169). La parola poetica si fa atto di vita che trasforma «le radici divelte in sopravvissuti» (Pisanelli e Toppan, 169).

Occorre ribadire che, in molti casi, i riferimenti semantici alla morte, all'assenza, a chi non c'è più, non possono leggersi in modo esclusivo, associandoli all'unico referente storico-politico della dittatura cilena, proprio in virtù di quello “sdoppiamento” dell'io poetico a cui abbiamo già fatto riferimento. Eppure la poeta ci sembra porre l'accento su questa lettura, ed è certamente cosciente della ricezione che i suoi versi avranno da parte

di un pubblico europeo e italiano, in quanto poeta cilena. Ci sembra, insomma, che il passato violento del Cile appaia in due modi nei suoi versi: da una parte, come inevitabile punto di partenza dell'io lirico, della sua formazione autoriale; dall'altra, come il corrispettivo storico, materiale e concreto che la riflessione poetica sull'assenza, sul corpo, sulla memoria e la morte, pure, vuole raggiungere. L'altra faccia della medaglia. Così proponiamo che si possano leggere, ad esempio, poesie come "Canto" e, in misura ancora maggiore, "Tornare". Il primo si presenta come un canto funebre, legato al passato della voce lirica —«proviene antico da una parte/ di me sconosciuta» (Rojas in Rossi, 2014: 135)—. È un canto per onorare i morti ma anche per rivelare l'impotenza dei vivi, e che vuole guarire quella vergogna associata a questa impotenza «che il passaggio occidentale / le ha consegnato» (136). Un canto che produce in questa voce lirica «un senso di felicità indicibile / che conosce solo chi canta / per l'altro, per *quasi tutti* gli altri ,/ facendo con ciò loro un qualcosa / che rimarrà al di sopra delle tombe» (137, il corsivo è dell'autrice). Si tratta, insomma, di un canto che si oppone alla rimozione e alla voglia di morire; un canto "per" l'altro ma non per tutti gli altri, svelando chiaramente il posizionamento storico dell'autrice.

Rojas indica nel lutto non metabolizzato e nella memoria bloccata le due principali conseguenze culturali della dittatura, così come l'accumulazione di paure e diffidenze. È stata la stessa poeta a dichiarare, nel corso di un'intervista, che la rielaborazione di quanto avvenuto durante gli anni della dittatura cilena sia avvenuto, per lei, dal momento dell'arrivo in Italia, coincidendo in qualche modo anche con l'inizio dell'età adulta (in Pisanelli e Toppan, 2019: 269).

Questa lettura è ancora più evidente in "Tornare", pubblicata in *Del non sapere* (2023). In questo caso, è proprio il titolo della raccolta a rimandare a una tendenza contemporanea alla rimozione, al "non prendersi cura" di qualcosa o qualcuno, come indicato dall'autrice stessa nel corso della presentazione del libro lo scorso 21 marzo. Emerge, nel caso di "Tornare", un senso di comunità trasmesso dai verbi al plurale, un noi e un loro accomunati da uno stesso, impossibile, desiderio: che chi non c'è, torni a esserci. «Loro vorrebbero tornare», si legge, e «sembrano riapparire in mezzo a noi» e questo "noi" contribuisce a formare una «comunità persuasa»—come dopo un processo, un percorso— che vorrebbe riportarli nel presente.

.....

È probabilmente impossibile, per un lettore interessato alla storia del Continente Americano, non cercare, nelle opere dei suoi autori e delle sue autrici, riflessi, posizionamenti o denunce dei fatti che lo hanno insanguinato durante il secolo scorso, e che continuano a insanguinarlo in alcune latitudini.

Talvolta, questo è avvenuto a discapito di altri aspetti della loro opera e ha condizionato la ricezione di scrittori anche canonici —primo fra tutti il poeta cileno e latinoamericano forse più letto in Italia: Neruda.

L'esempio di Francisca Paz Rojas e Mario Meléndez ci aiuta a comprendere fino a che punto, anche quando affrontano in modo più esplicito argomenti come la dittatura cilena, i *desaparecidos* e la repressione, tuttavia, lo facciano all'interno di una poetica che trascende quel contesto, pur sorgendo da lì. Come ha indicato Cohen nel caso di Mario Meléndez, proprio per sottolineare questa dimensione di radicamento e trascendenza, si tratta di una poetica «fortemente radicata e irredimibilmente in viaggio» (Cohen).

Entrambi gli autori riescono a farsi voce della memoria cilena enfatizzando la potenza delle immagini, che spiccano più forti dell'ombra della morte, più dinamiche e aeree della terra pesante. La dimensione lirica unisce l'esperienza collettiva al bagaglio artistico personale e, per esempio nel caso di Rojas, lo fa con una caratteristica metaletteraria che semantizza il processo di scrittura e il rapporto con le due lingue, almeno quanto Meléndez semantizza il viaggio, la condizione di espatriato che ha accomunato tanti cileni ma che, in lui, raggiunge una dimensione più vasta, acquisendo il senso di un esilio poetico.

Bibliografia

Aínsa, F. (2012) *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana Vervuert.

Benassi, L. (2013) *Ricordi dal futuro. La poesia di Mario Meléndez*. In realtà, la poesia.

Disponibile su: https://issuu.com/inrealtalapoesia/docs/ricordi_dal_futuro_-_benassi

Cohen, M. (2014) “Meléndez, Mario (2013). *Ricordi del futuro*”. *Rassegna Iberistica* vol.37. n. 102., pp. 307-309.

Foschini, Sabrina; Rojas, Francisca Paz (2023) Presentazione di *Del non sapere*. Evento pubblico registrato e disponibile su: <https://www.youtube.com/watch?v=Cn33gh79xVs>

Lefèvre, M. (2016) “Ombre dal tempo e dall'esilio. Passione e politica nella poesia di Antonio Arévalo”, *Diacritica*, fasc.4 (10), 167-187

- MeléndeZ, M. (2013) *Ricordi del futuro*. L'Arcolaio.
- Molloy, S. (2016) *Vivir entre lenguas*. Eterna Cadencia Editora.
- Noguerol, Francisca (2023) "Traducirse a la propia lengua". Conferenza letta durante il Congresso "La escritura extranjera en los siglos XX y XXI: identidad y diáspora en la literatura hispana contemporánea". Universidad de Alcalá de Henares, 11-13 maggio 2023.
- Obligado, C. (2020) *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera*. Contrabando
- Panzarella, G. (ed.) (2015) *Compagnia delle poete. Madrigne in un'unica partitura*. Ledizioni.
- Rojas, F. P. (2023) *Del non sapere*. Transeuropa.
- _____ (2009) L'Arsenale. Zona.
- Pisanelli F. e Toppan L. (2019) *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italoфона contemporanea*. Firenze University Press.
- Rossi, M. (2014) *Parole di frontiera. Autori latinoamericani in Italia*. Arcoiris.
- Tedeschi, S. (2006) *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*. Nuova Cultura.
- Toppan, L. (2015) "Ritmi e voci di Madrigne" in *Compagnia delle poete. Madrigne in un'unica partitura*.
- Véjar, F. (2002) "Prólogo", in Mario Meléndez, *Apuntes para una leyenda*. Colección Hijos del Maule.



**Finanziato
dall'Unione europea**

Il progetto LATILMA è finanziato dall'Unione Europea. I punti di vista e le opinioni espressi sono tuttavia esclusivamente dell'autrice e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione Europea o della Research Executive Agency. Né l'Unione Europea né la Research Executive Agency possono esserne ritenuti responsabili.