



Corso di Pittura

Tesi di diploma di I livello

Arte e Artisti dal Cile all'Italia 1970-1976

Relatrice: Cristina Borgioli
Docente di Indirizzo: Milena Zunino

Candidato: Lucas Emilio Gonzalo
Salazar

Matricola: 10718

A.A. 2024-2025
Sessione invernale

“Arte e Artisti dal Cile all'Italia 1970-1976”

Introduzione	0.1 Contesto Storico	1
Capitolo 1	1.0 Precedenti Artistici in Cile	11
	1.1 Nascita dell'arte muralista politico dei partiti.....	11
	1.2 Homenaje al triunfo del pueblo.....	15
	1.3 Tren popular de la cultura.....	18
	1.4 Brigada Ramona Parra.....	26
	1.5 Matta, e “Gol del pueblo de Chile”	38
	1.6 Quimantú, Dicap, e La oficina Larrea	42
	1.7 Fumetti della Unidad Popular	43
	1.8 Museo de la solidaridad.....	44
Capitolo 2	2.0 I cileni in Italia	48
	2.0.1 Italiani, cileni e la solidarietà	48
	2.1 La Biennale b74.....	53
	2.2 I murales cileni in Italia	60
	2.2.1 Foligno. 3-8 dicembre 1974,	65
	2.2.2 Inti-Illimani e Quillapayún. Arena di Verona. 6 settembre 1975.....	70
	2.2.3 Pistoia. 1975.....	75
	2.2.4 Terni. Stadio Libero Liberati. 1975.....	77
	2.2.5 Villamar. 1976.....	79
	2.2.6 San Bartolomeo in Galdo. 1976.....	82
Bibliografia		85
Sitografia		89

0.1 Introduzione. Contesto storico.

"Vengo de un país pequeño..."

Salvador Allende¹.

Nella metà degli anni Sessanta mentre le sinistre nel mondo cercavano di guadagnare posizioni di governo attraverso diversi metodi, la sinistra cilena decise di percorrere la via democratica verso il socialismo e così cambiare il paese, intraprendendo un nuovo percorso dopo anni di accumulazione di forze, sconfitte elettorali, ma anche vittorie nella lotta per i diritti lavorativi e civili.

La strada verso questa scelta fu lunga, e uno dei principali protagonisti fu Salvador Allende, nato il 26 giugno 1908 a Santiago del Cile². La sua famiglia era vicina al Partito Radicale e progressista; suo nonno, soprannominato "Allende il rosso" creò la prima scuola laica in Cile. Da giovane era già interessato in politica e durante il suo percorso universitario fu dirigente studentesco. Nel 1932, durante la proclamata "repubblica socialista del Cile" proclama un discorso alla facoltà di diritto a Valparaíso, per cui successivamente viene processato cinque volte³. Nel 1933 è uno dei fondatori del Partito Socialista in Cile⁴, nel '37 viene scelto deputato per Valparaíso, nel '39 ministro della sanità nel governo di Pedro Aguirre Cerda, Senatore nel 1945, e Presidente della camera del senato nel 1966. Intraprende le sue prime due campagne presidenziali, nel 1952 e nel 1958. Gira il paese e l'estero, creando reti di solidarietà. Nel gennaio del 1948 va in missione diplomatica a controllare la situazione delle persone dentro il centro di detenzione a Pisagua⁵, maggioranza comunisti, socialisti, sindacalisti, e attivisti di sinistra. All'ingresso incontra per prima volta ad Augusto Pinochet, incaricato

¹ Salvador Allende Gossens. *Discurso en la Asamblea General de las Naciones Unidas*. Consultabile su Memoria Chilena, Biblioteca Nazionale del Chile: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7739.html> Visualizzato: 18/11/2025.

² Informazione consultabile sulla pagina ufficiale della biblioteca nazionale del cile. *Reseña Biográfica Salvador Allende Gossens*: https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_biograficas/wiki/Salvador_Allende_Gossens.

³ Regis Debray, *"La via Cilena; Intervista con Salvador Allende, presidente del Cile"*, Marzo 1971, Feltrinelli, Milano. pp.58-59.

⁴ VV.AA. *I protagonisti della rivoluzione*. CEI Compagnia Edizioni Internazionali, Milano, 1973. p.29.

⁵ Piccolo paese nel nord del Cile.

del centro di detenzione, che vieta il passo alla delegazione e dopo una forte discussione Allende riesce a fare ingresso al centro di detenzione⁶. Anni dopo, Allende gli chiese a Pinochet se fosse stato lui a fermarlo, ma Pinochet le rispose che probabilmente era stato un altro militare con lo stesso cognome.

Questo lungo percorso, personale e collettivo, portò alla creazione di un'alleanza elettorale tra i partiti di sinistra, chiamata *Unidad Popular* (U.P., Unità Popolare), che riuniva il Partito Comunista (P.C.Ch.), il Partito Socialista (P.S.), la Sinistra Cristiana (I.C., Sinistra Cristiana), tra altri gruppi e partiti politici democratici di sinistra e centro sinistra. Altri gruppi di sinistra come il *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (M.I.R., Movimento Sinistra Rivoluzionaria) non aderirono per differenze tattiche e politiche con il nuovo governo, ma comunque diedero la loro venia a U.P.⁷. In questo contesto politico nacquero espressioni artistiche proprie, utilizzate per condividere e socializzare il programma dell'U.P., della sinistra, o il sentimento antimperialista e di unità latinoamericana che si respirava in quegli anni.

Intanto la destra cilena si oppose all'U.P. ancora prima che vincessero le elezioni; i giornali nazionali, nelle mani dei gruppi di potere economico del paese, misero in atto una costante campagna di delegittimazione della U.P. e minacciando di lasciare il paese se questa vincessero le elezioni, e anche la Democrazia Cristiana (D.C.) cilena, che in un primo momento diede i voti nel congresso per validare la vittoria di Allende, poi si dimostrò completamente contraria al governo dell'U.P.

A livello internazionale e nel contesto della guerra fredda gli Stati Uniti si dichiararono contrari al programma della U.P. Cilena, e addirittura attuarono una guerra economica contro il Cile ("Make the economy scream" disse il presidente degli Stati Uniti R. Nixon al direttore della C.I.A. Richard Helms parlando del Cile)⁸, poiché questa esperienza

⁶ Italo Moretti. *In sudamerica*. Cles (TN). Sperling & Kupfer editori, Milano, 2000. pp.9-10.

⁷ "Creemos que ese es un camino equivocado, por lo menos no es el nuestro. Pero el hecho de diferir en los métodos no los convierte en nuestros enemigos. Sólo hace evidente que marchamos por caminos distintos. Sólo la derecha y los que quieren seguir su juego, buscan provocar enfrentamientos entre la Unidad Popular y el MIR." Miguel Enríquez. *El MIR y las elecciones presidenciales*, in "Punto Final", IV, n.104, 12 maggio 1970, supplemento. p.7. Consultabile su: https://punto-final.org/PDFs/1970/PF_104_doc.pdf

⁸ Senate select committee to study governmental operations with respect to intelligence activities, *Covert Action in Chile 1963-1973*, Washington U.S.A., U.S Government printing office, 1975, p.33. Consultabile sulla pagina ufficiale del Select Committee on Intelligence (*Comitato ristretto per l'intelligence*): <https://www.intelligence.senate.gov/wp-content/uploads/2024/08/sites-default-files-94chile.pdf>

veniva percepita come una delle maggiori minacce per il blocco capitalista: un paese in cui il socialismo arrivava al potere in modo pacifico e democratico, dove gli interessi imperialisti vengono messi in dubbio o minacciati, poteva essere un esempio per altri paesi non allineati. Un esempio di come questa “Via Cilena al Socialismo” poteva influenzare a livello internazionale possiamo vederlo nella prefazione di Renato Sandri a “Conversando con Corvalán”:

“A Tananarive, sulla parete della tipografia dell’A.K.F.M., il partito di indipendenza del Madagascar, campeggia un manifesto multicolore: «El cobre chileno»(Fig. 18)” [...] “Certamente, nella «grand’isola» dell’oceano indiano la storia e società e cultura sono incomparabilmente diverse dal passato e dal presente del Cile, eppure l’impresa di Unidad Popular l’abbiamo ritrovata non solo su quella parete, ma nelle parole di ministri, di dirigenti, di compagni malgasci incontrati laggiù negli scorsi giorni: non un «modello», esempio della speranza, della fatica e dei mille pericoli da vincere lungo il cammino arduo verso la sovranità, lo «sviluppo», la giustizia internazionale”⁹

Fu così che gli Stati Uniti per evitare un “contagio” maggiore delle idee e metodi della U.P. Cilena, cercarono di fermare la vittoria di Allende finanziando le destre cilene e, successivamente destinarono circa 1.5 milioni per supportare *El Mercurio*¹⁰, principale quotidiano in circolazione e storicamente difensore degli interessi delle classi borghesi, affinché attuasce e continuasse una campagna di disinformazione e diffamazione contro Allende e la sua coalizione politica.

Seguendo questa linea gli Stati Uniti, tramite la C.I.A., finanziarono anche il gruppo ultranazionalista e filofascista *Patria y Libertad*¹¹; un’organizzazione di scontro di strada incaricata della versione cilena della “strategia della tensione” (sabotaggio delle linee di comunicazione, attentati esplosivi, ecc.)¹². Questo gruppo, e il suo simile

⁹ Eduardo Labarca. *Conversando con Corvalán*. Napoleone editore, Roma 1973. p.5.

¹⁰ Senate select committee to study governmental operations with respect to intelligence activities. *Covert Action in Chile 1963-1973*, Washington U.S.A., U.S Government printing office, 1975, p.8. Consultabile sulla pagina ufficiale del Select Committee on Intelligence (*Comitato ristretto per l’intelligence*): <https://www.intelligence.senate.gov/wp-content/uploads/2024/08/sites-default-files-94chile.pdf>

¹¹ Ivi. p.24.

¹² Ivi. p.31.

Comando Rolando Matus, si opponevano e attaccavano alle organizzazioni sociali, sindacati e partiti di sinistra e affini, e la popolazione mobilitata, non solo in modo argomentativo, ma con scontri violenti per le strade.

Parallelamente, la sinistra più radicale rispose alla violenza per strada in maniera non organizzata; ogni organizzazione, movimento e partito ha il suo gruppo di sicurezza durante le manifestazioni.¹³

Nel 1970 si realizzano elezioni presidenziali in Cile fra tre candidati: Salvador Allende Gossens (*Unidad Popular*), Jorge Alessandri Rodríguez (indipendente supportato dal “Partido Nacional”, Partito Nazionale) e Radomiro Tomic Romero (Partito Democristiano, P.D.C.). Il vincitore delle elezioni è Allende con 1.070.334 voti, ovvero con una maggioranza del 36,2%, di fronte a Jorge Alessandri Rodríguez con 1.031.159 voti (34,9%), e Radomiro Tomic Romero con 821.801 voti (27,8%). D'accordo alla costituzione cilena di quegli anni in mancanza del superamento del 50% dei voti è il parlamento a decidere se accettare la vittoria del candidato più votato ma sotto il 50% delle preferenze, oppure dichiarare nullo il risultato e chiamare nuove votazioni. U.P., con Allende in testa, convince il Partito D.C. di dare i voti necessari in parlamento, ma lo fa con una condizione: accettare il così detto “Pacto de garantías democráticas” (Patto di garanzie democratiche). Questo patto cerca di mettere un freno al governo, e lo obbliga a promettere rispettare diritti fondamentali per loro (stampa, riunione, indipendenza del sistema educativo, ecc), e la costituzione.

Nei primi tre anni di governo di Allende il suo settore cerca di portare avanti il programma dell’U.P. Esso prevede la nazionalizzazione di diverse risorse naturali, e l'espropriazione di diverse compagnie nazionali e internazionali, chiavi per gli interessi del Cile. Fu così che nel 1971 venne approvata la legge di nazionalizzazione del rame, votata all'unanimità nelle camere. Questo aggrava la situazione interna con la borghesia locale, e sterna con gli Stati Uniti, che cercano di “difendere i suoi interessi” in Cile come la compagnia telefonica I.T.T e la miniera di rame Anaconda.

¹³ Díaz Nieva, José, & Valdés Urrutia, Mario. *Confrontación y violencia política en Concepción en los días del presidente Allende (1970-1973)*. Cuadernos de historia, n.50. Santiago (Cile), 2019. pp.103-133. Consultabile su: <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-12432019000100103>

Per rassicurare il Paese, dimostrare che non ci sarebbe stata né una presa assoluta del potere né ci sarebbe stata una dittatura comunista, nel 1972 Allende e la sua coalizione fanno entrare al governo rappresentanti dei militari, considerati “neutrali” secondo la tradizione repubblicana cilena. Fu così che Allende nominò Carlos Prats come ministro degli interni, il contrammiraglio Ismael Huerta come ministro dei trasporti e il generale d'aviazione Claudio Sepúlveda come ministro delle miniere. In questo contesto Carlos Prats scelse il suo sostituto come capo delle forze armate: Augusto Pinochet.

Quest'ultima misura non fu sufficiente, e vedendo tutte le tensioni nel paese Allende prepara un plebiscito nazionale per decidere se continuare nel governo oppure chiamare a elezioni anticipate, e pretende annunciarlo il 11 settembre 1973¹⁴. Ma, da mesi i militari cileni coordinano un Colpo di Stato contro il legittimo governo¹⁵; hanno già provato a prendere il potere il 29 di giugno 1973¹⁶, usando i carri armati in un evento popolarmente chiamato *Tanquetazo*¹⁷, ma le truppe fedeli al governo quella volta hanno fermato il colpo. Però questo probabile plebiscito sul futuro del governo fa scattare il Golpe; i Golpisti cercano di fermare questa uscita democratica della U.P. L'11 di settembre 1973 le forze armate cilene si ribellano e prendono il potere, e comincia così la dittatura militare in Cile.

I militari cileni prendono il potere con la forza; bombardano *La Moneda*¹⁸, portano i carri armati al centro delle città, assassinano i militari e carabinieri fedeli al governo, creano campi di concentramento e tortura (i più famosi nello stadio nazionale e a Pisagua) dove portano rappresentanti del governo, attivisti di sinistra, sindacalisti, organizzatori delle “poblaciones” (quartieri popolari), artisti, e chiunque fosse sospetto di essere favorevole al governo di Allende o si essere “marxista”.

¹⁴ Mesa de noticias de El Mostrador. *Inedito audio revela que Allende iba a convocar plebiscito el 11 de septiembre de 1973*. “El mostrador”. 24 agosto 2023. Consultabile su: <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2023/08/24/inedito-audio-revela-que-allende-iba-a-convocar-plebiscito-el-11-de-septiembre-de-1973/> Visualizzato: 19/11/2025

¹⁵ Fernando Paul. *Qué fue el “tanquetazo”, el fallido golpe de estado en contra de Allende hace 50 años (y cómo aceleró el ataque del 11 de septiembre a La Moneda)*. “BBC News Mundo”. 29 giugno 2023. Consultabile su: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-65894231> Visualizzato: 19/11/2025

¹⁶ Italo Moretti. *In sudamerica*. Cles (TN). Sperling & Kupfer editori, Milano, 2000. p.28.

¹⁷ “Tanquetazo”: evento così chiamato per l'uso in città dei carri armati chiamati in spagnolo “Tanques”.

¹⁸ Il palazzo di governo del Cile.

La dittatura si organizza intorno alla *Junta Militar*, ovvero una giunta militare; i capi delle forze armate più il capo dei *Carabineros* comandano il paese con il Generale Augusto Pinochet alla guida. Nelle prime comunicazioni pubbliche dei militari i golpisti dichiarano le loro motivazioni e ideologia nei seguenti modi:

“Le Forze Armate e i *Carabineros* sono unite per intraprendere la storica e responsabile missione di lottare per la liberazione della Patria e impedire che il nostro Paese resti sotto il giogo marxista; e per il ristabilimento dell’ordine e della legalità istituzionale”¹⁹

“Che il Cile si trova in un processo di distruzione sistematica e totale di quegli elementi costitutivi del suo essere, a causa dell’intromissione di un’ideologia dogmatica ed escludente, ispirata ai principi stranieri del marxismo-leninismo.

[...]

[le forze armate] si costituiscono in Giunta di Governo e assumono il Comando Supremo della Nazione, con il patriottico impegno di restaurare la *cilenità*, la giustizia e l’istituzionalità infrante, consapevoli che questo è l’unico modo per essere fedeli alle tradizioni nazionali, all’eredità dei Padri della Patria e alla Storia del Cile.”²⁰

Nei primi anni della dittatura della *Junta Militar* vengono perseguitati, assassinati, e fatti sparire migliaia di persone, e in risposta si organizzano reti di sostegno per chi deve scappare, per chi cerca i suoi cari spariti nelle mani dei militari, e per chi deve sostenere la loro famiglia.

In questo clima di repressione migliaia di persone cercano di scappare dal paese. Una delle alternative è attraversare in modo nascosto la cordigliera delle ande verso

¹⁹ “Las FF.AA. y Carabineros están unidos para iniciar la histórica y responsable misión de luchar por la liberación de la Patria y evitar que nuestro país siga bajo el yugo marxista; y la restauración del orden y la institucionalidad”. Primer comunicado de la Junta Militar, Junta Militar de Gobierno; Santiago, 11 de septiembre de 1973. *El Mercurio*, 13 de septiembre de 1973, p.3. Consultabile sul sito: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92134.html>

²⁰ “Que Chile se encuentra en un proceso de destrucción sistemática e integral de estos elementos constitutivos de su ser, por efecto de la intromisión de una ideología dogmática y excluyente, inspirada en los principios foráneos del marxismo-leninismo. [...] Se constituyen en Junta de Gobierno y asumen el Mando Supremo de la Nación, con el patriótico compromiso de restaurar la chilenidad, la justicia y la institucionalidad quebrantadas, conscientes de que ésta es la única forma de ser fieles a las tradiciones nacionales, al legado de los Padres de la Patria y a la Historia de Chile”. J.G.C., Decreto de Ley N.1, Acta de constitución de la junta de gobierno, 11 settembre 1973; in diario oficial de la república de chile. Consultabile sul sito: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=237897>

Argentina o il deserto verso Bolivia e Perù. Questo viaggio però è troppo pericoloso, e in pratica impossibile per molti. Una seconda possibilità è quella di rifugiarsi nelle ambasciate dei paesi disposti a difendere la vita dei perseguitati.

Diversi governi tramite le sue ambasciate in Cile offrirono asilo politico. Le più attive in questo compito furono le rappresentanze diplomatiche di Colombia, Perù, Messico, Spagna, Svezia e Italia.

Subito dopo il colpo centinaia di perseguitati politici chiedono aiuto ai paesi stranieri con rappresentazione in Cile, e preda della disperazione entrano fisicamente nelle ambasciate cercando rifugio. Lo stesso 11 settembre i Golpisti attaccano l'ambasciata cubana, che ha già persone dentro che cercano rifugio. L'ambasciatore svedese Harald Edelstam interviene in difesa della delegazione cubana e dei rifugiati²¹; dopo l'uscita dei cubani e rifugiati dal paese, Edelstam prende il compito di difendere gli interessi cubani in Cile, e issa la bandiera svedese nella ambasciata cubana. Alla fine di settembre Svezia accetta l'ingresso di 200 rifugiati, ma già a gennaio 1974 approvano l'ingresso di 700 esuli²².

Il caso dell'ambasciata italiana in Cile durante la dittatura è particolare; al momento del Colpo di stato l'ambasciatore italiano non si trovava in Cile per motivi personali. Invece sono presso l'ambasciata Piero di Masi, incaricato d'affari, e Roberto Toscano, addetto commerciale²³. Il governo italiano, però, non riconosce la Giunta di Pinochet, cosa che crea un'ambiguità sullo status della delegazione diplomatica. Anche senza direttive dall'Italia, Di Masi e Toscano ricevono i rifugiati che arrivano dentro l'ambasciata saltando il muro che circonda la proprietà, e superando i militari cileni che girano intorno l'isolato.

Italo Moretti intervistò Ricardo Madrid de la Barra (M.A.P.U., Chile films) all'interno dell'ambasciata, e lui racconta:

²¹ Alvar de la Llosa. *El 11 de septiembre y los asilados a través de los documentos diplomáticos de la embajada francesa en Santiago (septiembre-diciembre 1973)*. "Textures", n.27. 2023. URL: <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=464>

²² Fernando Camacho. *Los asilados de las Embajadas de Europa Occidental en Chile tras el golpe militar y sus consecuencias diplomáticas: El caso de Suecia*. European Review of Latin American and Caribbean Studies. n.81, Ottobre 2006. p.30-31.

²³ Italo Moretti. *In sudamerica*. Sperling & Kupfer editori. Cles (TN), Milano, 2000. p.37.

"Fu un'amica suora a indicarmi la strada che portava all'ambasciata italiana. Una sera, alla voce di una donna che mi aveva risposto al telefono, dissi come suggeritomi: «domani prendo il treno». La mattina dopo, all'ora e nel punto concordati, una mano vigorosa afferra il mio braccio e finisco sui gladioli bianchi di un'aiuola."²⁴

Simile è la sorte di un giovane Eduardo "Mono" Carrasco, membro della brigata muralista Ramona Parra. Lui racconta:

"Io sono uno di quelli che hanno saltato il muro dell'ambasciata e mi sono trovato dentro, ho potuto fare questo, questa azione di saltare il muro grazie anche all'intervento di una monaca italiana che viveva in Cile e che aveva organizzato una rete di solidarietà con le persone che erano come me in pericolo di morte.

Come avveniva questo; ad un certo punto della giornata, alle otto, le guardie, i soldati che erano fuori dell'ambasciata si riunivano in un punto solo a fare il cambio di guardia, allora avevamo cinque o sei minuti per poter saltare questo muro, secondo tutti nella parte più bassa"²⁵

Tomaso de Vergottini rileva a di Masi come incaricato d'affari il 30 dicembre 1973, e lui sarà l'incaricato di interagire con i militari nel governo. Riesce a ottenere alcuni salvacondotti per portare rifugiati fuori del paese. L'ambasciata nel frattempo offre rifugio a più di settecentocinquanta persone, in certi casi famiglie intere. Per tutto ciò l'ammiraglio Ismael Huerta, ministro degli esteri, dichiara a Vergottini "turista con visto di ingresso scaduto".

Mentre in Italia i partiti di sinistra guardano cos'è successo in Cile e cercano di capire, analizzare e imparare dalla fine della via cilena al socialismo. Il settore vicino a *il manifesto*, con analisi di Rossana Rossanda che era andata in Cile nel 1971, valuta il progetto *Allendista* come interessante, ma allo stesso tempo giudica i cambiamenti

²⁴ Ivi. p.38.

²⁵ Héctor "Mono" Carrasco, in dialogo con Giulia Zitelli Conti, Pistoia, parco di Monteoliveto, 29 giugno 2023, registrazione conservata presso Fondazione Valore Lavoro, Archivio audiovisivi, Pistoia.

fatti come non sufficienti per far sì che il potere cambi di mano²⁶, e contemporaneamente vedeva con buoni occhi le politiche del M.I.R. cileno²⁷. Lotta Continua e Avanguardia Operaia vedono il fallimento dell'esperimento cileno come conferma della inutilità della via democratica, e l'idea di come la borghesia fermerebbe ogni cambiamento verso il socialismo²⁸. Questi gruppi creano reti di solidarietà col popolo cileno, e raccolgono soldi sotto il lemma "Armi al M.I.R." (Fig. 1).

Il P.C.I., invece, segue l'analisi di Enrico Berlinguer, iniziato con le sue "Riflessioni sull'Italia dopo i fatti del Cile" pubblicate su *Rinascita* il 12 ottobre di 1973, poco dopo il golpe in Cile, che culminerà con il *Compromesso Storico*; Ovvero cercare un'alleanza strategica con la democrazia cristiana per fare governo e così evitare una fine simile a quella del Cile. Parallelamente, però, il P.C.I. sostiene i rifugiati cileni che arrivano in Italia, partecipando a reti di aiuti agli esuli, organizzando o sostenendo iniziative di solidarietà, eventi, manifestazioni, ecc. Anche, invitandoli a diverse feste dell'unità in tutta Italia.

²⁶ il manifesto. *Sul Cile*. Supplemento al n.250 anno III del manifesto quotidiano del 31 ottobre 1973. p.5.

²⁷ Ivi. p.4.

²⁸ Marco Morra. *Il Cile come 'simbolo' e come 'esempio' nel lungo '68 italiano*. Processi Storici e politiche di pace. Anno XVI. 2023. pp.33-37.



Fig. 1. Copertina di Avanguardia Operaia, Settimanale. 21 Settembre 1973

Capitolo 1

1.0 Precedenti Artistici in Cile.

1.1 Nascita dell'arte muralista politico dei partiti

Secondo l'informazione raccolta nel libro "1912-2012: El siglo de los comunistas chilenos", già nel 1940 esisteva dentro l'Accademia di Belle Arti a Santiago un forte interesse per il muralismo come tecnica, e con la sua identificazione con una vocazione di arte di impegno sociale. In Accademia, e sotto l'influenza del professore Laureano Guevara che fece l'unico corso sul muralismo, si formarono diversi muralisti di peso - Gregorio de la Fuente, José Venturelli, Fernando Marcos e Carmen Cereceda - che portarono poi questa espressione artistica alla *Universidad Técnica del Estado* (U.T.E.) del Cile e al "Liceo Experimental Artístico" di Santiago del Cile. Nei seguenti anni questi artisti abbandonarono l'accademia, dopo aver provato a fare riforme dentro di essa e ricevere un forte rifiuto da parte della direzione e da parte del corpo docente, per poi continuare le sue pratiche direttamente nell'ambito della sperimentazione sociale, pubblica e collettiva, sostenuti soprattutto da artisti internazionali, principalmente Diego Rivera e Siqueiros.²⁹

Nella campagna presidenziale del 1964, si evidenzia la necessità di nuovi metodi per arrivare a tutta la popolazione. È anche evidente l'asimmetria economica tra le due forze politiche; il Centrodestra nazionale riceve grandi quantità di soldi dall'estero e dai gruppi abbienti locali, con i quali possono coprire le città di propaganda anti-comunista (immagini di carri armati o un esercito sovietico, accompagnate da testi che spiegavano che quello sarebbe il futuro del Cile se vincessero Allende), e delle "*estrellas de Frei*"³⁰.

²⁹ Olmedo Carrasco, C. *El muralismo comunista en Chile: La exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, 1971*. In O. Ulianova, M. Loyola Tapia, & R. Álvarez Vallejos, *El siglo de los comunistas chilenos 1912 - 2012*. Ariadna Ediciones, Santiago, 2012. p.301.

³⁰ Stelle di Frei: il candidato alla presidenza del centrodestra Eduardo Frei utilizza come simbolo della sua campagna una stella.

Di fronte a questo, la campagna di Allende, candidato quell'anno del *Frente de Acción Popular* (F.R.A.P.)³¹, ha poche opzioni visto che si trova quasi senza soldi. In Valparaíso, però, cominciano a lavorare sui muri.

Secondo il professore Juan Patricio Cleary³² come prima esperienza il comando che si riuniva nella “Casa del Pueblo” di via Melgarejo coordinò una notte di propaganda dove dipinsero il simbolo della campagna politica di Allende (una X con una A, “vota per Allende”) (Fig.2) sui muri di Valparaíso e dintorni. La pittura utilizzata fu fatta con nero fumo e colla di pesce donata dai lavoratori portuari e delle petroliere, e fu possibile fare più di duemila litri di pittura. Per l'inesperienza del gruppo questo primo tentativo fu molto improvvisato e non ben regolato, con risultati non desiderati; i volontari non solo dipinsero i muri, ma anche monumenti, case e palazzi tradizionali, cosa che fu usata dai giornalisti contrari alla sinistra per mostrare lo pericoloso che potrebbe essere un governo di Allende.

Dopo questa prima esperienza, e dopo conversazioni fra il pittore Jorge Osorio, lo studente di architettura Osvaldo Stranger, e Patricio Cleary, il gruppo decide di fare un murale basandosi in un disegno fatto da Osorio, e il muro scelto fu uno situato lungo Viale España; il viale più importante e transitato, che unisce le città di Viña del Mar e Valparaíso. Nella realizzazione del murales lavorarono Osorio e Stranger, aiutati da un gruppo di giovani, e fu finito in una notte.

Le reazioni a questo primo *mural* furono molte e diverse. Fra il pubblico ci fu chi lo trovò semplicemente una goliardata e all'interno dello stesso gruppo c'era chi lo riteneva uno spreco inutile di tempo³³. Però chi partecipò viene presso dell'eccitazione e quindi viene fatto un secondo murale, sempre lungo Viale España, ma più lungo. Il motivo questa volta fu disegnato specificamente per il murales, e fu un'allegoria “alle lotte del popolo e le sue speranze”. Questa volta la reazione generale fu più positiva, così tanto che la campagna elettorale del candidato della D.C., Eduardo Frei, si attivò

³¹ Frente di Azione Popolare: Coalizione di partiti di sinistra attiva tra 1956 e 1969. Fu composta da: Partito Comunista del Cile, Partito Socialista del Cile, Partito Democratico Nazionale (P.A.D.E.N.A.) e altri. Consultabile sul sito ufficiale della biblioteca del Congreso del Cile: https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Frente_de_Acci%C3%B3n_Popular Visualizzato: 19/11/2025

³² Juan Patricio Cleary. *Como nació la pintura mural política en Chile*. In “*Araucaria de Chile*”. Madrid: Ediciones Michay, 1978-1989 (Madrid: G. Robles). n.42, 1988. pp.193-195.

³³ Ivi. p.94.

al completo per rispondere a questo evento; portarono una delegazione di propagandisti stradali professionisti che dipinsero, accanto al murales del FR.A.P., una enorme stella di Frei con la scritta “50.000 becas para los niños pobres”³⁴. La notte seguente Osvaldo Stranger rispose dipingendo la X della campagna di Allende accanto alla stella di Frei, insieme alla frase “En el Gobierno Popular no habrá niños pobres” (nel governo popolare non ci saranno bambini poveri). Allo sforzo propagandistico si unirono diversi comitati di giovani, in particolare quello di Cerro Placeres (Una delle colline della città di Valparaíso, e quartiere popolare). Questi giovani dipinsero praticamente tutto il viale con le X di Allende, però aggiunsero i colori nazionali del Cile. Sempre secondo il racconto di Cleary, il poeta Pablo Neruda, che viveva in quel tempo a Valparaíso, mostrò interesse in quella che chiamò “*bella acción policrómica*”.

Successivamente si fece un altro murale, questa volta di 130 metri di lunghezza e fra tre metri e sei metri di altezza. Il sito scelto per fare il murale fu sopra il ponte Capuchinos³⁵, sempre su viale España. Nella lavorazione questa volta parteciparono tre squadre costituite soprattutto da studenti della *Universidad de Chile* e della *Universidad Santa María de Valparaíso*, guidati dai pittori Gaston Villavecchia (Italiano residente a Viña del Mar), Nemesio Rivera e Jorge Osorio. Le misure stesse del murale, in un certo senso, li costrinsero a dividerlo in tre e ogni gruppo sviluppò una tematica diversa.

I murales, e la stessa attività di realizzarli, attirarono molto l'attenzione della popolazione e dei lavoratori, e si decise di fare altri in giro per la città. Allende stesso prese una posizione favorevole ai murales come strumento di propaganda, e fu lui chi portò alla capitale Santiago l'idea per replicare l'esperienza.

³⁴ “50000 borse di studio per i bambini poveri”.

³⁵ Pablo Neruda. Intervención radial por cadena parcial de emisoras de Valparaíso en el marco de la campaña electoral, 12 de junio de 1964 su <http://www.abacq.net/imaginaria/puente.htm>

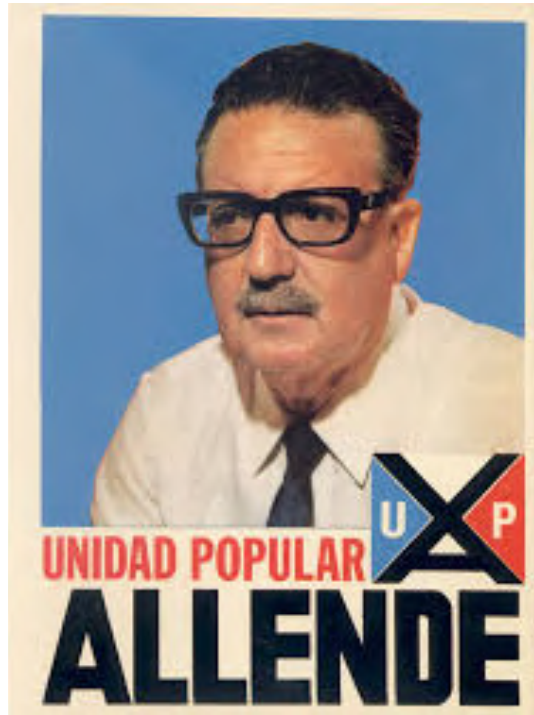


Fig. 2 - Propaganda Politica, Campagna elettorale di Salvador Allende. 1970.

1.2 Homenaje al triunfo del pueblo³⁶

Il governo di *Unidad Popular* inizia il 3 novembre 1970, e tra le sue prime attività troviamo la mostra del 10 novembre intitolata *Homenaje al triunfo del pueblo*. In questa mostra parteciparono più di 200 artisti, cileni ma anche argentini e uruguayani appartenenti a *La Sociedad de Artistas Plásticos de Argentina y Uruguay*³⁷, che ci fa notare la visione internazionalista dei tempi e del governo. La mostra fu organizzata dalla *Facultad de Bellas Artes* e il *Instituto de extensión artística* della *Universidad de Chile*, sotto la guida di Pedro Miras e Miguel Rojas Mix. La grandezza della mostra *Homenaje al Triunfo del Pueblo* fu più di quanto il *Museo de Arte Contemporáneo (M.A.C.)* avrebbe potuto ospitare; perciò, viene divisa e distribuita tra diversi centri espositivi: la *Sala Universitaria de la Casa Central* dell'Università del Cile sul viale Alameda 1050, la Sala 666 di via Teatinos e il MA.C. della Quinta Normal, ma anche l'aula della *Sociedad Nacional de Bellas Artes* nel *Palacio de la Alhambra* e un'aula del *Ministerio de Educación*³⁸.

Secondo il catalogo della mostra (fig.3.) il senso politico e di adesione al nuovo governo erano chiari e centrali: non pretendeva definire uno stile artistico particolare, ma affermava la volontà e l'atteggiamento militante degli artisti cileni e stranieri, "per contribuire alla costruzione di una nuova società". Allo stesso tempo, chiarisce che non è un modello rigido a cui debba sottoporsi ogni forma di espressione, ma l'inizio di una nuova ricerca su come integrare il lavoro artistico alla lotta per la liberazione.

La mostra era composta da diverse espressioni artistiche; pitture, stampe, sculture, ecc., con stili e tendenze diverse. Il filo conduttore di tutto era l'adesione e il sostegno al nuovo governo. Fra gli artisti presenti alla mostra, troviamo i futuri "*Premio Nacional de las Artes*" José Balmes, Gracia Barrios, Roser Brú, Guillermo Núñez e Roberto Matta, e anche l'importante artista cileno Nemesio Antúnez.

³⁶ "Omaggio al trionfo del popolo.

³⁷ Muñoz Zarate, Patricio. *El Comportamiento de la crítica*. In *Chile 100 años de artes visuales. Segunda Etapa: 1950-1973, entre modernidad y utopía*". Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000. p.90.

³⁸ Luis Montes Rojas. *Escultura y contingencia 1959-1973*. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. 2020. p.32. Consultabile su: <https://doi.org/10.34720/3qkc-b832>

Fra le opere esposte, troviamo *El ojo del alma es una estrella roja, Rojo esperanza, Rojo estrella*³⁹ (Fig.4) di Roberto Matta. La scrittrice e giornalista Virginia Vidal scrisse sul giornale comunista El Siglo: "Rosso Speranza stella rossa... Così si intitola un quadro monumentale che Roberto Sebastián Matta ha dipinto recentemente al Museo delle Belle Arti e che il celebre pittore ha realizzato appositamente per la mostra 'Omaggio alla vittoria del popolo'. Il quadro è esposto al Museo d'Arte Contemporanea. È una vera festa. Figure allegre danzano una sarabanda dove prevale l'armonia. Qualcuno alza una chitarra illuminata da una stella rossa: quella stella è l'unica nota di colore nella tela, dove predominano figure nere su uno sfondo grigio ocre. La tela è una juta del museo, con gesso e altri materiali della stessa struttura, che le conferiscono una texture ruvida e irregolare, con sottili variazioni di tonalità."⁴⁰

Il giornale La Nación invece descrisse un'altra opera e artista: la "Borghese" di Tatiana Alamos presenta una donna nuda sdraiata su un tessuto reale (non dipinto), un *coti*. La cornice è vecchia, in legno con arabeschi e dipinta di color oro. "È una donna che non c'entra niente", spiega sorridendo la pittrice, che desidera "fare un'arte che susciti il buon umore". Insieme ad altri artisti ha un centro d'arte in via Lastarria 316, dove sperimentano nuovi materiali pittorici. Lo chiamano Centro "A", che significa "arte integrale".⁴¹

Alla chiusura della mostra, martedì 14 novembre 1970⁴², moglie del presidente e prima dama del Cile, signora Hortensia Bussi de Allende, visitò l'esposizione.

³⁹ "L'occhio dell'anima è una stella rossa. Rosso speranza, Stella rossa".

⁴⁰ Virginia Vidal. *No solo de pan. Última obra de Matta*. Giornale El Siglo. Santiago Chile, 19 novembre 1970. p.2.

⁴¹ *Elocuente Homenaje Al Triunfo Del Pueblo Ofrecen Artistas*. "La Nación", 12 novembre 1970. p.9.

⁴² *La esposa del presidente*. "La Nacion". 26 novembre 1970. p.6.

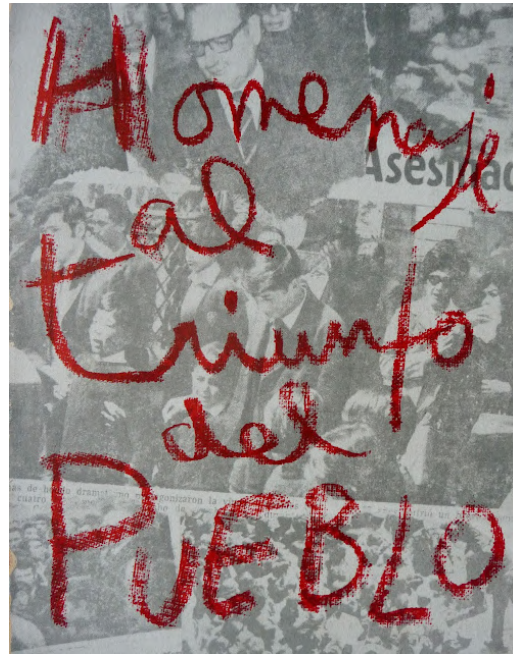


Fig.3 Catalogo della Mostra "Homenaje al triunfo del pueblo", 1970.



Fig.4 Roberto Matta, "El ojo del alma es una estrella roja, Rojo esperanza rojo estrella". 1970. Técnica mista, 200 cm - 262 cm. In mostra - Museo Nacional de Bellas Artes - Aula Chile.

1.3 Tren popular de la cultura⁴³

Nel programma di governo proposto da Allende e dalla *Unidad Popular*, sotto la voce *Cultura y Educación*⁴⁴ viene proposta *Una nueva cultura para la sociedad*⁴⁵, in cui vedono il lavoro dei propri artisti in una lotta contro le deformazioni culturali proprie della società capitalistica, e indirizzati a legarsi al destino storico dei lavoratori nella società nuova che augura il nuovo governo. Inoltre, nella visione culturale della Unidad Popular la nuova cultura non può nascere via decreto, ma dei valori condivisi che gli artisti e il governo hanno, ovvero la fratellanza e non l'individualismo, la valorizzazione del lavoro umani, i valori nazionali in contrapposizione alla colonizzazione culturale, e l'accesso delle masse popolari all'arte, la letteratura e ad ogni mezzo di comunicazione. Uno degli impegni che prende il nuovo governo è quello di "includere le masse nell'attività intellettuale e artistica, sia attraverso un sistema educativo radicalmente trasformato sia attraverso l'istituzione di un sistema nazionale di cultura popolare" e creare "una vasta rete di Centri Locali di Cultura Popolare promuoverà l'organizzazione delle masse per esercitare il loro diritto alla cultura."⁴⁶

Sebbene il contesto sociale, politico ed economico nazionale non permise al governo e all'*Unidad Popular* di eseguire tutto il suo programma culturale, furono realizzati eventi, mostre e si crearono associazioni e organizzazioni con la finalità di compiere il programma di governo. Una di queste iniziative fu *El Tren Popular de la Cultura*⁴⁷, pensato come primo passo per portare arte e cultura a ogni angolo del Cile.

L'idea di un'iniziativa intorno ai treni non era nuova; durante la campagna elettorale di Salvador Allende il treno fu usato per portare le idee del candidato. Un'iniziativa precedente fu "Il Treno della Salute", sul quale viaggiarono verso diverse città e paesini dottori e operatori sanitari per portare assistenza medica. Un'altra iniziativa fu "Il Treno della Solidarietà", che portò i volontari ad aiutare (costruzione, ecc.) i paesi che avessero bisogno. Il treno fu usato anche per portare chi ne avesse bisogno; più di 12

⁴³ "Il treno popolare della cultura".

⁴⁴ "Cultura e Istruzione".

⁴⁵ "Una nuova cultura per la società".

⁴⁶ Unidad Popular. *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*. 1970. pp.28-29.

⁴⁷ Espinoza Cartes, C. A. *El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos*. Kamchatka. Revista De análisis Cultural. n.17, 2021. pp.93-116.

mila persone furono portate in vacanza nei nuovi campi estivi creati dal governo, nel denominato *Tren de Turismo Popular*.

Il treno era un modo di portare cultura a ogni angolo del paese. Un'iniziativa che durò 40 giorni, a cui lavorarono più di 60 persone. L'obiettivo centrale dell'iniziativa era portare "alta" cultura ma anche cultura e arte popolare, diverse discipline, sempre però in dialogo con il popolo e non dall'alto verso il basso ma orizzontale. Sempre nella linea di governo secondo la quale i concetti del collettivo e comunitario sono molto importanti per lo sviluppo della società. Per questo una delle cose da fare o incentivare era la creazione di scuole di formazione artistica in ogni provincia del paese, e alla fine creare un Istituto Nazionale delle Arti e della Cultura.

Mercoledì 20 Gennaio 1971 il giornale "La Nación" pubblicò un piccolo articolo intitolato: "Con destino al Sur parte en febrero tren de la cultura"⁴⁸, e informava che il 15 febbraio partirebbe in direzione sud da Santiago il "TRENO DELLA CULTURA", la destinazione finale sarebbe stata la città di Puerto Montt, e che l'obiettivo del viaggio era quello di promuovere e creare le condizioni necessarie per la futura formazione degli Istituti d'Arte e Cultura Popolare.

E sull'organizzazione stessa del Treno, informava che i responsabili dei contatti regionali, per promuovere la formazione di questi organismi locali sarebbero: Sergio Barría (fra Rancagua e Linares); Marión Soto (fra Ñuble e Malleco), e Arturo San Martín (fra Lebu e Puerto Montt).

Uno degli obiettivi principali era la decentralizzazione e l'organizzazione a livello nazionale delle arti, per portarle a tutta la popolazione e per dare a tutti la possibilità di essere creatori. Negli articoli del giornale *La Nación* dell'epoca viene sottolineato che il treno sarebbe il punto di inizio per la creazione dell'Istituto Nazionale dell'Arte e della Cultura, e che questo aprirebbe la strada alla decentralizzazione dell'arte, percepita come un lusso concentrato solo a Santiago. Questo istituto creerebbe organismi regionali in ogni capoluogo di provincia, che manterrebbero un contatto permanente con la sede centrale di Santiago. Quindi, il treno oltre a portare diversi spettacoli e presentazioni alle province del sud del paese, metterebbe in contatto una basta

⁴⁸ "Con destinazione sud parte a febbraio Il Treno della Cultura".

quantità di artisti, di provincia e della capitale, che sarebbero necessari per creare le sedi locali. Secondo quanto espresso da chi parteciperebbe alla iniziativa “Il nostro desiderio principale è cambiare il concetto attualmente esistente sull’arte e su tutte le manifestazioni culturali nel nostro paese”. Continua: “Si tratta di ottenere la partecipazione di tutto il pubblico a cui è destinata la nostra attività artistica, che sentano di non essere solo spettatori ma, al contrario, che debbano esprimere il proprio contributo al programma culturale che il governo sta portando avanti.”⁴⁹

Secondo Eulogio Davalos, musicista partecipante al Treno poi esiliato in Spagna durante la dittatura, in testimonianza per il documentario “*El tren popular de la cultura*” (2015), “Per l’*Unidad Popular*, i cittadini e le cittadine dovevano avere accesso a tutti i beni della civiltà. Non solo a quelli materiali, ma anche a quelli che nutrono lo spirito. Solo così, con una reale espansione della cultura, si sarebbe potuta realizzare veramente l’uguaglianza dei diritti e dei doveri delle persone”.⁵⁰

E sugli obiettivi del *Tren popular de la cultura*, e sul compito di chi vi partecipò, Davalos disse nello stesso documentario:

“Il nostro compito non era solo andare a fare un concerto di musica classica, ma anche preoccuparci di ciò che accadeva in quel paesino all’estremo sud del Cile, o nella cordigliera, nelle comunità mapuche o nei centri minerari. Chiedere loro cosa fanno, qual è il gruppo di pittura, qual è il gruppo di poesia della provincia, fanno teatro? Allora i compagni del teatro che viaggiavano sul treno andavano a lavorare con gli attori e le attrici locali; quelli della musica colta ci portavano sempre nei conservatori, nelle scuole di musica, dove si stava praticando, così cominciammo a conoscere la realtà, i successi, le carenze, i problemi di quello studente che un domani poteva essere riconosciuto nella propria provincia, senza dover viaggiare fino a Santiago.”⁵¹

⁴⁹ *Arte junto al pueblo*. “La Nación”, 13 febbraio 1971. p.20.

⁵⁰ Tratto dal Documentario “*El tren popular de la cultura*”. Regia di Carolina Espinoza. 2015. Cile.

⁵¹ *Ivi*.

Tra i più di quarantacinque artisti partecipanti, c'erano rappresentanti di diverse discipline artistiche; teatro, balletto, danze classiche, folklore, scrittori, "arti plastiche", ecc, addirittura un mimo. Questo perché l'intento del Treno era portare la cultura ai cittadini, che fosse "alta cultura" o "bassa cultura". Così, veniva proposta la musica classica nei centri operai e, con la stessa importanza, si presentavano gruppi folkloristici.

Lo spettacolo messo in scena dal "Treno" in ogni città era composto da vari numeri artistici, collegati tra loro da interventi del gruppo teatrale, in modo da creare una narrazione unica. Questo spettacolo durava due ore e veniva presentato in ogni città. In seguito, ogni artista o gruppo artistico si esibiva nei luoghi dove fosse più opportuno.

Nel frattempo, parallelamente, gli artisti visivi allestivano esposizioni nelle piazze e altri spazi pubblici, mentre gli scrittori organizzavano incontri e conferenze culturali in sedi adeguate al loro compito.⁵²

Inoltre, Il Treno non portava solo arte nelle città del sud del Cile, ma contribuiva anche ad articolare, o a gettare il seme per articolare, individui o organizzazioni locali. Su questo punto possiamo trovare testimonianze dell'epoca che spiegano:

Raúl Bustamante, pittore di Santiago incaricato di allestire la mostra di incisioni in ogni città, entrò in contatto con gli artisti di Valdivia, da cui emerse l'impellente necessità di mantenere un contatto permanente, poiché al momento gli artisti visivi svolgevano un'attività dispersa e poco fruttuosa, a causa della mancanza di un'organizzazione adeguata e, soprattutto, di un vero legame con i colleghi della capitale.

Con la creazione di un Laboratorio Regionale di Artisti Visivi, si potrà avviare un reale scambio tra tutte le province, con esposizioni degli artisti di tutto il Cile nelle diverse città del paese. Infine, si decise di dare avvio all'idea della creazione di una Cooperativa per i materiali di lavoro, poiché

⁵² *Arte junto al pueblo*. La Nación. 13 febbraio 1971. p.20.

spesso nelle province questi materiali raggiungono costi molto elevati, rendendo impossibile lo sviluppo dell'arte plastica.⁵³

Come già menzionato, gli artisti del Treno portarono nelle diverse città del tour opere da esporre. Queste opere erano state selezionate dal Comitato degli Artisti Plastici dell'Unidad Popular e furono riprodotte mediante la tecnica della serigrafia. L'artista Guillermo Núñez disponeva dei servizi di una tipografia industriale, e fu grazie a lui che si poterono realizzare le riproduzioni.⁵⁴ Questa mostra itinerante fu talvolta accompagnata da esposizioni di artisti locali, artigiani e centri delle madri, contribuendo così al raggiungimento di alcuni degli obiettivi dell'esperienza.⁵⁵

Il Comitato degli Artisti Plastici della Unidad Popular pubblicò il 26 novembre 1970 sul quotidiano *El Siglo*, un bando di concorso rivolto agli artisti plastici nazionali (incisori, pittori, scultori), nel quale si richiedevano “opere suscettibili di essere riprodotte con sistemi di stampa, come offset, stampa piana o serigrafia”. Il bando inoltre annunciava che una giuria composta da membri dell'U.P. sarebbe incaricata della selezione delle opere, con l'obiettivo di esporle “in tutto il territorio nazionale, in una mostra che presto percorrerà il paese”.

Il concorso includeva anche alcune specifiche tecniche, come il formato massimo di 54x75 cm e un limite di quattro colori. Inoltre, con la partecipazione, si aderiva ai seguenti punti del programma dell'UP:

“Per i lavoratori al potere;
Per i cambiamenti strutturali della società;
Per l'uomo nuovo;
Contro gli effetti distorsivi del capitalismo nell'arte;
Contro la penetrazione dell'imperialismo nordamericano.”⁵⁶

⁵³ *El arte y cultura no son privilegios de unos pocos*. “La Nación”, 01 marzo 1971. p.16.

⁵⁴ Felipe Baeza. *Tren de la cultura. Tren popular de la cultura*. In: *Catálogo razonado. Colección MAC*. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago. 2017. p.544. Consultabile online su: https://mac.uchile.cl/wp-content/uploads/2022/08/tren_de_la_cultura_ficha_razonada.pdf

⁵⁵ *Tren popular: Un arribo victorioso*. “La Nación”. 19 marzo 1971. p.24.

⁵⁶ Felipe Baeza. *Tren de la cultura. Tren popular de la cultura*. In: *Catálogo razonado. Colección MAC*. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago. 2017. p.544. Consultabile online su: https://mac.uchile.cl/wp-content/uploads/2022/08/tren_de_la_cultura_ficha_razonada.pdf

Oltre alla mostra pubblica nelle piazze, copie delle opere furono vendute a basso prezzo (agevolato per operai e contadini) e, in alcuni casi, la domanda fu così alta che si dovette stampare una nuova edizione.

Alla fine del tour del Treno della Cultura nel sud del Cile lo spettacolo fu presentato anche a Santiago. Inoltre, la mostra di serigrafie fu esposta dentro il Museo d'Arte Contemporanea e, successivamente, nella *Plaza de Armas*⁵⁷. A Santiago fu organizzata anche una mostra fotografica su quanto realizzato durante il tour.⁵⁸

Secondo il catalogo ragionato del *Museo de Arte Contemporáneo* e le sue fonti, gli artisti plastici che parteciparono furono: Roberto Matta, José Balmes, Gracia Barrios, Ricardo Mesa, Francisco Brugnoli, José Moreno, Luz Donoso, Helga Krebs, Guillermo Tejeda, Dino di Rosa, Tatiana Álamos, Fernando Undurraga, Jorge Barba, Martínez Santander, René Leal, Hugo Rivera, Mario Zapata, Teresa Montiel, Carlos Donaire, Raúl Bustamante, Mauricio de la Carrera, Elsa Urzúa, Isabel Roa, Francisco Sasso, Agustín Olavarría e Aníbal Ortizpozo⁵⁹.

Purtroppo, attualmente il MAC non conserva tutte le opere nel suo catalogo e possiede soltanto dodici serigrafie di questa mostra, provenienti solo da nove artisti, poiché alcune serigrafie sono duplicate. Ciò è dovuto al fatto che si tratta di copie rimaste invendute dopo la conclusione delle vendite nel museo. La loro conservazione si deve in parte al caso, come vedremo anche con molte altre opere in seguito.

Per la natura del bando di concorso già citato, sebbene le opere facessero riferimento ai punti programmatici di *Unidad Popular*, il tema era libero, e pertanto le opere trattano soggetti molto diversi tra loro.

Nel catalogo del M.A.C., le opere sono descritte nel seguente modo:

Le opere, in generale, propongono una figurazione schematica articolata da campiture di colore intenso, nelle quali il tema principale è la figura umana.

⁵⁷ *Síntesis. Exposición.* "La Nación", 15 marzo 1971. p. 12.

⁵⁸ *Exposición.* "La Nación", 19 marzo 1971. p. 2.

⁵⁹ Felipe Baeza. *Tren de la cultura. Tren popular de la cultura.* In: *Catálogo razonado. Colección MAC.* Museo de Arte Contemporáneo. Santiago. 2017. p.544. Consultabile online su: https://mac.uchile.cl/wp-content/uploads/2022/08/tren_de_la_cultura_ficha_razonada.pdf

Nella stampa di Dino di Rosa (Fig. 6) vediamo due volti di profilo sovrapposti che entrano da destra verso sinistra nella composizione e si intersecano su uno sfondo color ciano. All'opposto dell'economia di mezzi di Di Rosa, l'opera di Carlos Donaire (Fig. 7) rappresenta la parte inferiore di un corpo umano attraverso un disegno accademico a tratti liberi, sovrapposto a piani di colore arancione e viola. L'opera di Martínez Santander, invece, mostra l'intersezione dei contorni di tre figure umane sedute tramite un disegno lineare e schematico su uno sfondo color ciano. All'interno delle sagome si crea un gioco di colori tra rosso, celeste e verde che contrastano con lo sfondo.⁶⁰



Fig.5. Manifesto dell'iniziativa culturale *Tren popular de la Cultura*, 1970.

⁶⁰ Ibidem.



Fig. 6. Dino di Rosa, *senza titolo*. ca. Novembre 1970 – Gennaio 1971. Serigrafia. 53,2 × 75,4 cm



Fig. 7. Carlos Donaire, *senza titolo*, ca. 1970, adagp, Francia / Creaimagen, Cile, 2015. Fotografía: Jorge Marín

1.4 Brigada Ramona Parra⁶¹

Gli inizi delle *Brigadas* si possono trovare nel 1968 nella commissione di propaganda delle *Juventud Comunista de Chile*⁶², che decise di creare un gruppo di propaganda che intervenisse sulla città. Inizialmente erano composte soprattutto da giovani del partito⁶³, ben preparati per dipingere sui muri.

Il nome delle brigate fu scelto per onorare Ramona Parra, una giovane comunista di 18 anni, uccisa nel 1946 in Piazza Bulnes dalle forze dei *Carabineros* durante una manifestazione.

All'inizio, le brigate non disponevano di grandi risorse economiche; materialmente avevano solo un vecchio camion soprannominato *La tetera*⁶⁴, e delle tute verde oliva donate dal sindacato degli operai della fabbrica della Fiat (Fig. 8) che usavano come uniforme.⁶⁵

Secondo le informazioni raccolte dal professore e ricercatore Castillo Espinoza nel suo libro *Puño y Letra*:

“[Nel 1968] si tiene il VI Congresso Nazionale delle Gioventù Comuniste. Tra le decisioni prese, si intravede la possibilità di formare gruppi di propaganda [...]. Nel 1969, tra il 6 e l'11 settembre, le gioventù della sinistra organizzano una Marcia per il Vietnam da Valparaíso a Santiago; Bahamondes, all'epoca soprannominato 'El Gitano', ha il compito di lasciare una testimonianza visiva di quell'evento; per tale scopo ottiene materiali e coinvolge un gruppo di giovani [...]. La missione è quella di precedere le duemila persone che compongono la marcia, realizzando interventi grafici lungo il percorso verso Santiago. Sono questi i momenti della fondazione delle Brigadas Ramona Parra, nome che ricorda la giovane operaia

⁶¹ Brigate Ramona Parra.

⁶² Gioventù Comunista del Cile. Conosciuti popolarmente come “La Jota”.

⁶³ Hector “Mono” Carrasco. *Cile Italia, sola andata. Storia di un profugo cileno*. Torino. FuoriAsse edizioni, Torino, 2023. p. 41-60.

⁶⁴ Teiera o bollitore.

⁶⁵ Alejandra Sandoval. *Palabras escritas en un muro: el caso de la Brigada Chacón*. Ediciones Sur, Santiago (Cile), 2001. p. 28.

ventenne assassinata nel 1946 durante la repressione di un atto solidale con gli operai del salnitro, convocato in Piazza Bulnes dalla Confederazione dei Lavoratori del Cile.⁶⁶

E secondo la testimonianza di Héctor "Mono" Carrasco nel suo libro/autobiografia *Cile-Italia, solo andata*, sulla prima apparizione delle brigate scrive:

“Nel 1968 la commissione di propaganda della *Jota* decise di creare un gruppo di propaganda che poi fece la sua prima apparizione pubblica nel 1969, in una marcia contro la guerra del Vietnam. Il percorso cominciava al porto di Valparaíso per terminare a Santiago, venne chiamata anche la marcia delle tre A: Antimperialista, antioligarchica e antifeudale. C’ero anch’io. Eravamo un gruppo di circa sei o sette ragazzi, tra i tredici e i diciotto anni, abbiamo percorso centoventi chilometri tra il porto principale e la capitale con l’intento di fare propaganda per la sinistra, le parole d’ordine della manifestazione «No alla guerra del Vietnam, contro l’imperialismo e il feudalesimo» Quella è stata la nostra prima apparizione”⁶⁷

Secondo quanto racconta Carrasco, è stato lui “responsabile della *brigada central* che aveva sede in Via Marcoleta 96, un palazzo di due piani a quel tempo gestito dal comitato centrale della Gioventù Comunista, il gruppo più importante che aveva i brigatisti più esperti”⁶⁸.

Un altro dei personaggi più noti di questo primo periodo delle *brigadas* è Danilo Bahamondes, primo responsabile nazionale delle Brigate Ramona Parra e che sarà anche tra i fondatori di un’altra brigata; la Brigata Chacón, dedicata quasi esclusivamente alla scrittura su “papelógrafos”⁶⁹. Fin da giovanissimo dipinge le strade di Valparaíso e a vent’anni si trasferisce a Santiago per continuare a collaborare nelle attività di propaganda. Si “specializza” soprattutto nel “dipingere parole”: parole e frasi

⁶⁶ Eduardo Castillo Espinoza. *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago, Ocho Libros Editores, Santiago (Cile), 2006. pp.77-78.

⁶⁷ Hector "Mono" Carrasco. *Cile Italia, sola andata. Storia di un profugo cileno*. Torino. FuoriAsse edizioni, Torino, 2023. p.41

⁶⁸ Ivi. p.42.

⁶⁹ Scritte su carta, di solito molto lunga, che viene incollata sui muri della città. Tecnica più veloce rispetto ai murali e quindi meno rischiosa.

di grandi dimensioni (anche cento metri), in luoghi strategici dove la maggior parte della popolazione operaia e a basso reddito potesse leggere *le parole d'ordine*. I luoghi selezionati dovevano essere più strategici possibile, poiché nella *guerra delle idee* gli avversari controllavano quasi la totalità dei mezzi di comunicazione tradizionali. Col tempo, altri compagni acquisiranno notorietà, sia per capacità organizzativa, coraggio o perizia artistica, come nel caso di Alejandro “Mono” González.

Il modo di realizzare i murales, con il tempo, per risparmiare tempo e per motivi di sicurezza, assunse una forma e un'organizzazione precisa. Le brigate operavano in ambiti e contesti propri e diversi (fabbriche, porti, licei, università, ecc.). Erano composte prevalentemente da giovani, e persino da minorenni. Per realizzare un murale, la brigata aveva diversi ruoli ben definiti per ciascun partecipante. Per la parte stessa della creazione del murale, il lavoro era diviso tra tracciatori, riempitori, fondisti e filettatori; i tracciatori si occupavano di tracciare in nero i contorni di ciò che sarebbe stato scritto o disegnato, i riempitori riempivano le figure, i fondisti si occupavano dello sfondo (scegliendo colori vivaci per attirare l'attenzione) e i filettatori rifinivano il tracciato finale.^{70 71}

Ma ciò non era sufficiente, a causa del clima politico ostile nel paese e dell'ostilità dei Carabineros nei confronti dei brigatisti; era quindi necessaria anche la presenza di un “sapo”⁷², cioè una persona che stesse all'incrocio più vicino per avvertire in caso di pericolo. Era inoltre indispensabile un autista del veicolo che li trasportava, per poter fuggire rapidamente in caso di necessità. Col tempo, anche l'abbigliamento dovette essere adattato: caschi per poter essere confusi con operai dei cantieri vicini (molti murales venivano realizzati sulle recinzioni dei cantieri), ma anche per proteggersi dagli attacchi di gruppi di destra o dei Carabineros.

Le necessità pratiche dell'epoca, cioè: usare pochi colori per motivi economici, essere concisi nel linguaggio, realizzare i lavori con persone che non erano esperte d'arte e

⁷⁰ Hector “Mono” Carrasco. *Cile Italia, sola andata. Storia di un profugo cileno*. Torino. FuoriAsse edizioni, Torino, 2023. p.50

⁷¹ Antonia García Castro. *La palabra pintada, notas sobre la Brigada Ramona Parra y el muralismo político en Chile*, Atlante, n.4. 2016. pp.234-248.

⁷² “Sapo”, ovvero rospo o rana. Modo popolare con cui si riferiscono in Cile alle spie, giacché il rospo o la rana hanno occhi grandi e sembrano controllare i dintorni.

con rapidità di esecuzione, ecc., condizionavano lo stile dei murales, obbligati a essere dipinti con colori piatti, linee di contorno precise e persino con lo sviluppo di caratteri tipografici propri che li distinguevano, ma che allo stesso tempo facilitavano il lavoro in strada.

Durante la candidatura presidenziale di Allende nel 1970, le brigate parteciparono attivamente, insieme ad altre brigate di altri partiti di sinistra, come la brigata Elmo Catalán del Partito Socialista, prendendo parte attiva alla propaganda nelle strade. Arrivarono a coordinarsi a livello nazionale nell'iniziativa "Amanecer Venceremos", che consisteva nel dipingere in tutto il paese lo slogan "+3 Allende Venceremos ¡Unidad Popular!" il 1° settembre, cioè pochi giorni prima delle elezioni.⁷³

Bahamondes indica come momento di svolta il 4 settembre 1970, giorno della vittoria elettorale di Salvador Allende e dell'Unidad Popular, non solo per il Cile ma anche per le Brigate. Nelle parole di Bahamondes:

Bisognava esprimere la gioia. Non trovavamo le parole, né le frasi. Uno di noi, il "Mono" González, studente di design della Scuola di Teatro dell'Università del Cile, cominciò a fare dei disegni all'angolo tra Diagonal Paraguay e Lira. Il resto di noi iniziò a riempire con colori piatti, figure di volti, mani, colombe, stelle, qualsiasi cosa. L'importante era che i colori fossero belli e che le immagini avessero forza e luce. Non c'era nessuna pretesa artistica. Era solo un'espressione di gioia.^{74 75}

Sull'estetica, ovvero la linea grafica della B.R.P., commenta "Mono" González:

Univano la grafica contingente dei manifesti: erano i poster stampati in serigrafia con elementi del Pop Art o dell'Op Art, resi di moda dagli hippie, o dalla grafica cubana o polacca; il muralismo sociale messicano di grandi dimensioni e dal realismo di Rivera, o i tratti di Siqueiros, molto utilizzati da Pedro Sepúlveda — brigatista solitario che percorreva il Cile — con la sua brigata Pedro Lobos o da alcune altre; oppure l'uso dei supporti pubblicitari

⁷³ Alejandra Sandoval. *Palabras escritas en un muro: el caso de la Brigada Chacón*. Ediciones Sur. 2001. p. 31.

⁷⁴ Ivi. p.33.

⁷⁵ Traduzione propria.

*che aveva Cuba durante Batista e che la rivoluzione utilizza nei cartelloni stradali; o il “legerismo” di Fernand Léger, con i suoi personaggi operai o in bicicletta, dai colori puri e strutturati con il nero; o Yellow Submarine dei Beatles, nel cartone animato che alcuni murales BRP riprendono; o il tipo di carattere del manifesto del film Spartacus che la brigata Elmo Catalán utilizza come base per la propria tipografia. Si prende in prestito e con ciò si costruisce il proprio linguaggio, si reinventa ma si usa in un contesto nuovo, è un'altra realtà con inquietudini proprie.*⁷⁶

Il riconoscimento del lavoro artistico, in qualche modo, si concretizza nel 1971, quando il Museo d'Arte Contemporanea, allora sotto la direzione dell'artista Guillermo Núñez decise di realizzare una mostra su di loro. Il museo, già situato nella sua attuale sede della Quinta Normal, organizzò la mostra della durata di un mese, inaugurata il 20 aprile e conclusa il 21 maggio, intitolata “Le brigate muraliste”⁷⁷.

Il Museo d'Arte Contemporanea, all'epoca dipendente direttamente dall'Istituto di Arte Latino-americana dell'Università del Cile, che in quegli anni era diretto da Miguel Rojas Mix, si trovava in un processo di modernizzazione, promosso da quest'ultima istituzione e che altre già portavano avanti, come nel caso del Museo Nazionale di Belle Arti. Un processo di modernizzazione che mirava a un'apertura delle arti visive agli spazi quotidiani e a una maggiore vicinanza con la cittadinanza, al di fuori della tradizione accademica.⁷⁸

Il quotidiano *La Nación* in data 21 aprile nomina la mostra come “Mostra delle brigate giovanili dell'U.P.”⁷⁹, poiché questa non è completamente dedicata alla B.R.P.; la mostra era composta dalla Brigata Ramona Parra delle gioventù comuniste del Cile e

⁷⁶ Alejandro González. *El arte brigadista*. 2000. Consultabile su: <http://www.abacq.net/imaginaria/arte4.htm> (consultato el 6/07/2025).

⁷⁷ Anche se alcune fonti la nominano semplicemente col titolo “Brigadas Ramona Parra, Juventudes Comunistas de Chile”

⁷⁸ Olmedo Carrasco, C. (2012). *El muralismo comunista en Chile: La exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, 1971*. In O. Ulianova, M. Loyola Tapia, & R. Álvarez Vallejos (éds.), *El siglo de los comunistas chilenos 1912 - 2012*. Santiago: Ariadna Ediciones. p.307.

⁷⁹ *La Nación*. *Muestras de las brigadas juveniles de la U.P.* 20 aprile 1971.

dalla Brigata Inti Peredo delle gioventù del Partito Socialista del Cile⁸⁰. Inoltre, la mostra era accompagnata da manifesti e opere di altri artisti vicini all'Unità Popolare.

Possiamo trovare una breve descrizione di quella che fu l'inaugurazione in un ampio articolo del quotidiano *La Nación*, intitolato "Las Brigadas Juveniles 'se tomaron' el Museo" ovvero "Le Brigate Giovanili 'si sono prese' il Museo". Le brigate, fedeli al loro stile e al loro modo di fare, dipinsero davanti al pubblico e insegnarono facendo; mostrarono la loro tecnica, il loro procedimento e condivisero il loro messaggio attraverso le loro opere:

"BRIGATE IN AZIONE"

La colonna che entrò il giorno dell'inaugurazione dei murales al Museo offrì una dimostrazione pratica del loro lavoro agli artisti affermati, ai direttori di musei e alle facoltà d'arte delle università cilene. Su ampie tele (Fig. 9), giovani imberbi tracciarono rapidamente le linee generali dei murales e poi i diversi pittori si spartirono parole, volti, alberi, per applicarvi i colori del diagramma. In pochi minuti lo schema era già pronto e in poco più di mezz'ora i murales erano terminati. L'entusiasmo dei giovani sembra essersi trasmesso alla gioia dei temi, alle vivaci colorazioni, alla scioltezza dei tratti del disegno."⁸¹

Almeno due manifesti furono prodotti per attirare il pubblico e invitarlo a partecipare all'esposizione i quali mostrano differenze stilistiche tra entrambe le brigate.

Il manifesto realizzato dalla *Brigada Ramona Parra* (Fig. 11) contiene simboli più o meno stabili e riconoscibili all'interno delle sue opere e lo stile semplice, quasi simbolico, insieme ai colori vibranti e piatti che sono comunemente utilizzati da loro. Fra i simboli utilizzati possiamo riconoscere la mano-colomba, simbolo di pace; la falce e martello bianche su sfondo bicolore, simbolo del Partito Comunista cileno; il pugno e il pennello, simbolo delle brigate; la bandiera e il fiore, simboli del popolo cileno, del

⁸⁰ Alejandra Sandoval. *Palabras escritas en un muro: el caso de la Brigada Chacón*. Ediciones Sur, Santiago (Cile), 2001. p.37.

⁸¹ *Las Brigadas Juveniles 'se tomaron' el Museo*. "La Nación", 22 aprile 1971.

lavoro e del frutto della terra. Compare anche un volto femminile, che normalmente accompagna i murales delle BRP.

Il manifesto (Fig. 12) creato dalla Brigata Inti Peredo (Fig. 13) condivide parte delle caratteristiche grafiche con la BRP, come i colori vibranti e piatti e l'uso marcato del simbolismo, ma la composizione è diversa ed è realizzata in chiave pop art, psichedelica della sua epoca e meno personale. Inoltre, come nota González, la tipografia è simile a quella del film *Spartacus*. Anche i motivi sono differenti: se da una parte le brigate Ramona Parra utilizzano simboli legati alla pace, le B.I.P. mostrano due armi nel loro manifesto e una figura umana in riferimento diretto al guerrigliero Ernesto "Che" Guevara.

Un'altra tappa importante e ricordata delle B.R.P. fu uno dei loro murales più grandi mai realizzati. Nel 1972 le brigate, in onore del 50° anniversario del P.C.Ch., prepararono un enorme murale lungo il fiume Mapocho, il fiume che attraversa la capitale del Cile. Questo murale, di circa 400 metri secondo alcune fonti, fu realizzato nei primi giorni di gennaio del 1972. Alla sua realizzazione lavorarono le brigate, accompagnate dalla Facoltà di Arti dell'Università del Cile. Collaborarono artisti come José Balmes, Gracia Barrios e Hernán Meschi, tra gli altri. Fu un lavoro di una settimana: "giorno e notte tra venti e trenta ragazzi con i volti macchiati di pittura e con le loro tipiche tute da lavoro si sforzarono di terminare questa mostra gigantesca che avrebbe dato un tocco di ottimismo e colore al grigio pendio del fiume".⁸²

"Me has dado la patria como un nacimiento"⁸³ (fig. 14), con questo testo iniziava il murale. Il tema del murale erano i cinquant'anni di storia del Partito Comunista e del movimento operaio: ciò significava raccontare la lotta, la repressione, l'esilio e il ritorno nelle strade (Fig. 15). Un altro dei testi che accompagnavano le immagini del murale era: "El entendido sufrimiento, se hizo nombre, se llamó pueblo proletario, sindicato, tuvo personas y apostura... Y fue Partido Comunista"⁸⁴. Tra le figure rappresentate possiamo trovare minatori, la Cordigliera delle Ande, un villaggio *salitrero*⁸⁵, un volto

⁸² *Cincuenta años de historia en un mural*. "La Nación", 05 gennaio 1972. p.6.

⁸³ "Mi hai dato la patria come una nascita".

⁸⁴ "La sofferenza compresa si fece nome, si chiamò popolo proletario, sindacato, ebbe persone e fierezza... E fu Partito Comunista"

⁸⁵ Villaggi o paesi costruiti vicino alle miniere del salnitro.

dietro le sbarre, la mano-bandiera, una mano che impugna una bandiera, la falce e martello, pugni alzati e bandiere rosse: tutti simboli già utilizzati dalle brigate e intimamente legati al partito e le lotte proletarie in Cile.

Quando la destra cilena, insieme ai militari, impose la dittatura in Cile l'11 settembre 1973, una delle prime azioni intraprese nell'ambito dell'arredo pubblico fu quella di "pulire le strade dal cancro marxista"; ciò significava cancellare, distruggere ma soprattutto coprire le centinaia di murales sparsi per il Cile. È questo ciò che accadde a questo murale. Coperto, ma non cancellato.

Nel 1982, a dieci anni dalla sua realizzazione e nove dal colpo di stato, tra il 25 e il 28 giugno piovve molto a Santiago. L'acqua fu così tanta che il Mapocho straripò, allagando alcune case vicine al fiume: ci furono alcuni morti e feriti. Ma quando l'acqua si ritirò lasciò riaffiorare un vecchio fantasma comunista: il grande murale delle B.R.P. La città, l'arte e gli ideali riemersero per un istante, nonostante tutti i tentativi della dittatura di cancellare ciò che fu il governo della *Unidad Popular*.

Tra coloro che osservarono e scrissero su questo evento si trova lo scrittore cileno Pedro Lemebel:

"Dopo la gloriosa Brigata Ramona Parra, che durante la *Unidad Popular* illuminò le strade con cartoline felici in una Santiago scossa dalla rivoluzione in libertà, molto tempo dopo il colpo di stato, i murales di questa brigata dipinti sugli argini del Mapocho tornavano a riapparire sotto l'intonaco militare dell'oblio. Ritornavano una e un'altra volta drammaticamente, come resti di feste, pallidi, sbiaditi nel resistente arcobaleno della loro ostinazione"⁸⁶

⁸⁶ Pedro Lemebel. *Zanjón de la Aguada*. Seix Barral, Santiago (Cile), 2017. p.115.



Fig. 8. Brigate Ramona Parra mentre dipingono un mural. Santiago. 1970. Fotografia: Armindo Cardoso.⁸⁷



Fig. 9. Parte della Mostra "Le brigate muraliste". 1971



Fig. 10. Murales in una piazza del Cile. Circa 1971-1972.⁸⁸

⁸⁷ Armindo Cardoso. *Murales Brigada Ramona Parra [fotografía]*. Santiago de Chile. 1970. Consultabile sul sito ufficiale della *biblioteca nacional digital de Chile*: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/637/w3-article-156874.html>

⁸⁸ VV.AA. *I protagonisti della rivoluzione*. CEI Compagnia Edizioni Internazionali, Milano, 1973. p.43.



Fig. 11. Manifesto della mostra “Le brigate muraliste”. 1971. Serigrafia. 77.5 x 54.9 cm.



Fig. 12. Manifesto mostra “Le brigate muraliste”. 1971. Serigrafia. 77.2 x 55.2 cm



Fig. 13. Murales fatti dalle Brigate Inti Peredo. Mostra all'Università del Cile, dicembre 1970.
Fotografia: Armino Cardoso⁸⁹.



Fig.14. Particolare del Murales delle B.R.P. per i 50° Anniversario P.C.Cl. 1972.

⁸⁹ Armino Cardoso. *Universidad de La Habana; Exposición en la Universidad de Chile, diciembre 1970.* Consultabile sul sito ufficiale della biblioteca nacional digital de Chile: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/637/w3-article-156778.html> Visualizato: 28/11/2025

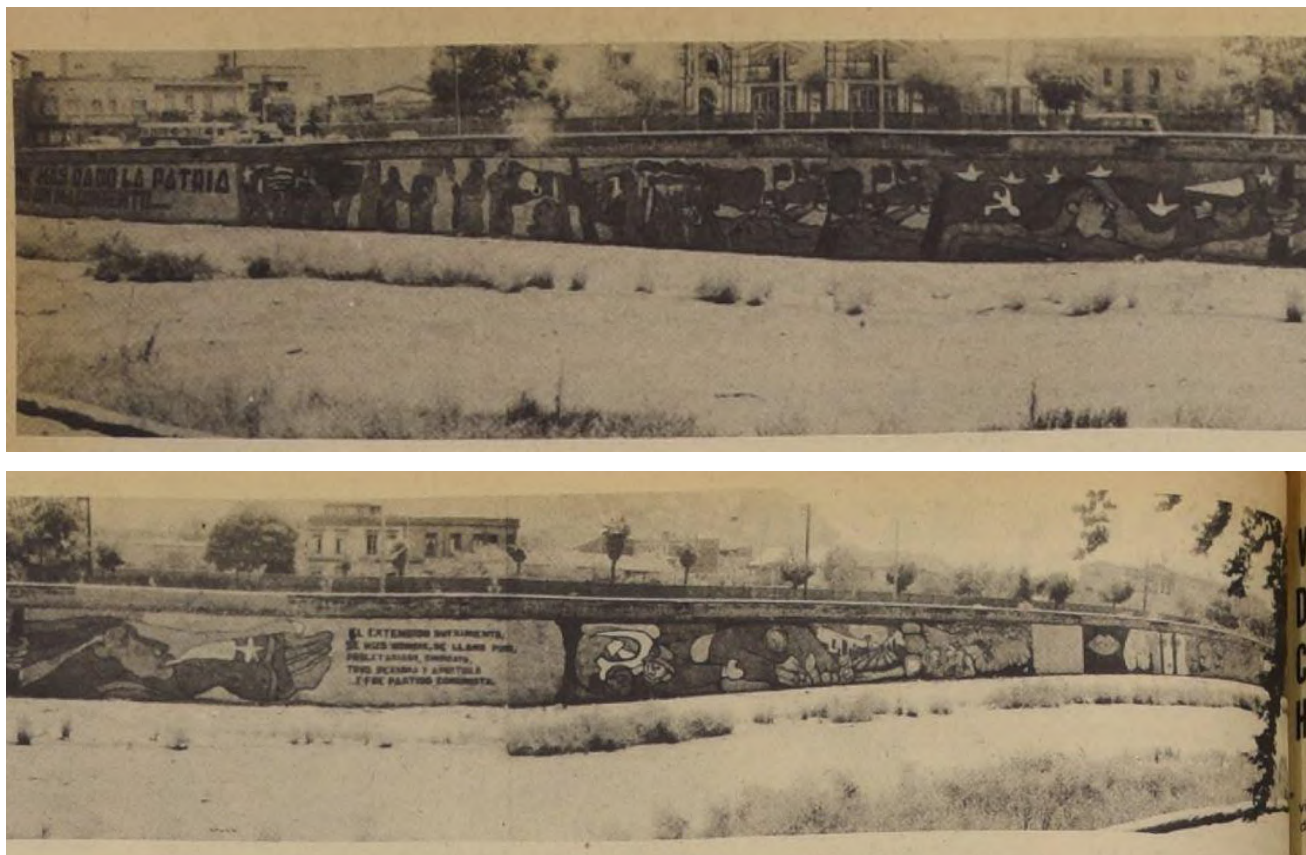


Fig.15 Murales delle B.R.P. per i 50° Anniversario P.C.Ch. 1972.

1.5 Roberto Matta e “Gol del pueblo de Chile”.

Come abbiamo già menzionato in precedenza, l'artista internazionale Roberto Matta sentiva una forte vicinanza con il governo di *Unidad Popular*, ma lo faceva a partire da un linguaggio artistico più formale, accademico. Il contatto tra lui e le brigate, come avvenne e in quale contesto, lo spiega “Mono” González in un'intervista concessa ad Abett de la Torre Díaz e Acuña Lara:

«Come responsabile artistico delle brigate, io ebbi moltissimi legami con gli artisti; arrivò il governo di Allende e già allora esisteva un grande rispetto per il lavoro delle brigate. La destra aveva un rispetto aggressivo nei nostri confronti, perché la nostra presenza era stata davvero enorme e perché noi non eravamo mercenari: nessuno ci pagava. In secondo luogo, c'era un tale coraggio, una tale dedizione, una mistica che percorreva tutto il Cile, e per questo ci guadagnammo molto rispetto... da parte degli artisti, degli intellettuali e della gente comune. Quando Allende vinse, ci fu un incontro chiamato *Operación Verdad*, che fu un invito del governo del Cile a numerosi artisti e intellettuali di tutto il mondo, affinché venissero a vedere ciò che qui si stava facendo... per mostrarlo. Così furono loro stessi ad aiutarci a diffondere ciò che stava accadendo... e in una di queste occasioni arrivò Matta. Venne per la cerimonia di insediamento di Allende, anche se solo per poco tempo, e fu invitato a un programma chiamato *Forma y Espacio*, trasmesso sul canale nove — oggi Chilevisión —, un programma dedicato agli artisti, in cui venivano intervistati. Ebbene, Matta ci chiese di andare con lui a quell'intervista».

Dietro Matta vennero sistemati dei pannelli e lì i brigatisti, in quindici minuti, dipinsero un murale. Matta rimase entusiasta; secondo González, «impazzì di gioia e, proprio all'uscita di quell'incontro, una giornalista di destra gli chiese come potesse sostenere quei delinquenti. Io ero presente e quasi persi la calma. Matta si arrabbiò, rifiutò di concedere l'intervista e se ne andò con noi... Poi ci chiese di cosa avessimo bisogno.

Lo portammo in laboratorio, gli mostrammo il nostro lavoro, e da lì iniziammo a costruire un legame, a programmare e coordinare la realizzazione dei murales».⁹⁰

Roberto Matta viveva in Italia e nel 1971 viaggiò in Cile. Nel novembre di quell'anno partecipò a una mostra dedicata all'amicizia cileno-cubana presso il *Museo Nacional de Bellas Artes*⁹¹. Proprio durante questo viaggio realizzò, in collaborazione con la B.R.P., il celebre murale *El primer gol del pueblo chileno*, situato nella comuna de La Granja, di fronte alla piscina municipale. Le dimensioni dell'opera erano considerevoli: venticinque metri di lunghezza per quattro metri di altezza. Il murale venne eseguito in occasione dell'anniversario dell'Unidad Popular, e da lì deriva il suo nome. Matta elaborò il disegno preliminare e si occupò personalmente della funzione di "tracciatore" sul muro.

Matta ricordava così l'esperienza:

«In realtà, era una sorta di manifestazione di solidarietà, di amicizia. Ricordo che quando lavoravamo lì a La Granja, per esempio, prima lì avevo organizzati per colori: uno aveva il verde, un altro il rosso, un altro il giallo, un altro il bianco, un altro il nero, con i barattoli di vernice. Era accanto a una piscina. Io avevo bisogno del rosso e il rosso era nella piscina; lo chiamavo perché dovevo averlo e bisognava aspettare che arrivasse, mentre si stava asciugando. E il verde, per esempio, stava giocando su una altalena oppure stava bevendo una birra. E l'azzurro era lì, ma non era l'azzurro che volevo. Così finivo per usare l'azzurro al posto del verde, e le bandiere rosse diventavano blu. Forse, in questo modo, diedi un tocco di umorismo, e con quell'umorismo — che è la parte supplementare della poesia — riuscimmo a risvegliare certe cose. Il lavoro della brigata era proprio di quel tipo».⁹²

⁹⁰ Abett de la Torre Díaz, P. y Acuña Lara, M. *El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973*. 2004. pp.45-46. Disponibile su: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110120>

⁹¹ Soledad Novoa Donoso. *Matta 100. 9 de noviembre 2011 al 4 de marzo 2012*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2011. p.18.

⁹² Luis Guastavino, Guillermo Torres e Sebastian Matta. *Conversación con Matta*. In *Araucaria de Chile*, n° 1, Madrid, 1978, p.93.

Il tema del *mural* era quello di una partita di calcio ri-interpretata nello stile surrealista di Matta, con figure deformate e nuvolette di testo come se fosse un fumetto, che facilitavano la lettura dell'opera. Il gol stesso era rappresentato: una figura con molte gambe (il popolo) segna contro il portiere (l'imperialismo), e la porta aveva la forma di una falce, simbolo della falce e martello (Fig. 17).

Matta commentò in generale il ruolo delle brigate e la loro relazione con il pubblico:

«Una massa è un conglomerato. Ora, l'interesse è creare un bisogno che valga la pena. Non fare propaganda per comprare un oggetto inutile, ma propaganda per cambiare il modo di vivere. Questa è l'importanza delle brigate nate in Cile, che non esistono in nessun'altra parte, nemmeno a Cuba. Queste brigate riescono a far emergere l'affettività del popolo cileno. Dovranno essere sempre più abili, attraverso la poesia e l'umorismo, per diffondere un'ideologia che non sia solo l'apparenza esterna dell'attualità. Mi sembra fondamentale difendere la reputazione di questi giovani del popolo, contro le etichette che vogliono imporre. Le Brigate Ramona Parra, ad esempio, sono un modello di lavoro volontario (...) A mio giudizio, affrontano i problemi dal basso verso l'alto. Sono una realtà positiva su cui si può inventare, creare qualcosa di nuovo. Credo che la funzione delle arti plastiche sia proprio questa: diffondere questa nuova ideologia rivoluzionaria, questa nuova poesia, questo nuovo modo di vedersi, di vivere insieme, di creare insieme e di fare cose insieme»⁹³

Questa opera cadde però anch'essa vittima della censura della dittatura civico-militare. Venne ricoperta con vernice per cancellare quel periodo storico, fino a quando, nel 2005, studenti dell'*Universidad de Chile* avviarono una ricerca e scoprirono che il murale esisteva ancora sotto strati di calce e pittura. Il lavoro di restauro durò fino al 2008 e, tra il 2009 e il 2010, venne costruito intorno al muro e al murale il Centro Culturale Espacio Matta (Fig. 18). L'opera, infine, fu dichiarata monumento nazionale nel 2015, sancendo il suo valore non solo artistico ma anche storico e politico per la memoria collettiva cilena.

⁹³ Ernesto Saúl. *Pintura social en Chile*. Quimantú. Santiago 1972. p.51.



Fig.16. Fotografia di epoca. ca. 1972



Fig. 17. Roberto Matta, particolare *El primer gol del pueblo chileno*. 1971, murales.



Fig. 18. Roberto Matta, *El primer gol del pueblo chileno*. 1971, Acrilico, murales. Stato attuale dentro il Centro Culturale Espacio Matta

1.6 Quimantú, Dicap, e La oficina Larrea.

Di fronte a influenze ideologiche contrarie al nuovo governo di *Unidad Popular* e con chiare difficoltà economiche, la sinistra cilena cerca di raggiungere la popolazione con i mezzi disponibili. Così come i murales sono un mezzo diretto e di massa per arrivare al popolo, anche i fumetti, i manifesti e i libri rappresentano un mezzo di grande diffusione e di facile lettura, con inoltre migliori modalità di trasmissione delle idee, poiché permettono di comunicare concetti più complessi. Il primo passo in questa direzione fu l'acquisto della casa editrice Zig-Zag⁹⁴, per poter creare l'*Empresa Editora Nacional Quimantú*⁹⁵ all'inizio del 1971 sotto la direzione di Joaquín Gutiérrez. Questa casa editrice puntava ad avvicinare la cultura e la lettura a tutta la popolazione a prezzi accessibili. Parallelamente, sostenendo lo sviluppo e la diffusione della *nueva canción chilena*, nacque anche DI.CA.P. ovvero la *Discoteca del Cantar Popular*.

Entrambe le iniziative, in linea con il governo, avevano bisogno di una grafica propria, rappresentativa e accattivante. Vi lavorarono Vicente Larrea e Antonio Larrea, il disegnatore Luis Albornoz, Waldo González e Mario Quiroz, oltre a Daniel Gleiser. Negli stili di questi artisti possiamo trovare certe influenze straniere in voga in quegli anni: "si distinguono lo Stile Tipografico Internazionale (ETI), la pop art, la psichedelia, la scuola HfG della città di Ulm, la Scuola del Manifesto Cubano e l'arte concreta o geometrica"; tra le influenze locali troviamo invece "il lavoro sviluppato a partire dagli anni Quaranta da artisti dell'incisione come Carlos Hermosilla, Pedro Lobos e José Venturelli"⁹⁶

Questi artisti influenzano e sono a loro volta influenzati dalle brigate muraliste. Tra gli esempi che possiamo trovare c'è la copertina del disco "*Canto al programa*" (Fig. 9, Fig. 10 e Fig. 40)⁹⁷

⁹⁴ Memoria Chilena. Editora Nacional Quimantú (1971-1973). novembre 2020
<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3362.html> Visualizzato: 28/11/2025

⁹⁵ Casa editrice nazionale Quimantú.

⁹⁶ Mauricio Vico Sánchez. *La gráfica chilena se vuelve moderna: afiches de la Oficina Larrea, la dupla González-Quiroz y Daniel Gleiser en la Biblioteca Nacional*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. 2024. <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/la-grafica-chilena-se-vuelve-moderna-afiches-de-la-oficina-larrea-la-dupla-gonzalez> Visualizzato: 28/11/2025

⁹⁷ *Canto al programa*. "La Nación", 07 febbraio 1971. p.9

1.7 Fumetti della Unidad Popular.

Negli anni della *Unidad Popular*, e anche in quelli precedenti, vi fu un ampio dibattito, in particolare all'interno della sinistra, su cosa fosse la propaganda, come realizzarla e in che modo questa influenzasse la popolazione. In questo contesto di cultura e controcultura, e nei processi di ricerca di indipendenza culturale ed economica, anche in Cile i fumetti vennero guardati con attenzione.

In Cile, ad esempio, venne pubblicato il saggio — o, come lo definiscono i suoi autori, il “manuale di decolonizzazione” — *Come leggere Paperino*, scritto da Ariel Dorfman e Armand Mattelart. Il libro è una lettura in chiave marxista della letteratura di massa, e in particolare della letteratura disneyana pubblicata in America Latina. La tesi principale è che i fumetti Disney non solo riflettono il sistema di potere dominante, ma sono anche responsabili del mantenimento e della diffusione dell'ideologia del potere. Ciò avviene in parte perché danno per veri certi presupposti di base su come sono o dovrebbero essere le cose, portando così ad accettare postulati sul capitale, sulle relazioni di genere, sui rapporti con i paesi sottosviluppati, ecc.

Per queste ragioni, Quimantú pubblicò *La Firme*, rivista di fumetti con chiari messaggi educativi e di propaganda del progetto di governo a orientamento socialista⁹⁸. La rivista cercava di mettere in discussione temi vicini e quotidiani per la popolazione, ma anche di una certa complessità, come l'alcolismo o la burocrazia statale. Lo stesso titolo della rivista dichiarava il suo senso: *La Firme* è un modo di dire cileno che significa la verità senza giri di parole, in forma diretta e senza filtri.

Come abbiamo visto prima con i murales, con i manifesti, e la musica, il governo usa tutte le forme di diffusione di idee a basso costo e di massa. E anche se ha alla base una critica all'imperialismo culturale dagli stati uniti, utilizza mezzi diffusi da essi, come il fumetto. Il filosofo e semiologo italiano Umberto Eco spiega questo ragionamento nella presentazione dell'edizione italiana di “La Firme”: “La gente è abituata a questo

⁹⁸ “Compagni, la nostra rivista deve trasformarsi in uno strumento di discussione e di analisi sui grandi problemi nazionali... La Firme non è fatto perché il lettore la guardi, la legga, la giudichi buona o cattiva. Se non siete d'accordo con qualcuna di queste posizioni dovete discuterla con altri compagni. Se l'approvate pienamente dovete diffonderla” A cura di PdUP-il manifesto. *I fumetti di Unidad Popular. Uno strumento di informazione popolare nel Cile di Allende*. Celuc 1974. p.5.

linguaggio, quindi un messaggio politico, per raggiungere tutta la gente, deve usare questo linguaggio”⁹⁹.

In Italia, il fumettista Alfredo Chiappori che già collaborava con realtà di fumetto come Linus e Ca Balà, scrive e disegna vignette e fumetti per raccontare i fatti del Cile¹⁰⁰; cerca di spiegare la storia di come U.P. abbia vinto, e di come sia stato organizzato e realizzato il Golpe di Pinochet. Questo tipo di approccio, di solidarietà da artisti militanti, diffonde la consapevolezza di quel che succedeva in Cile, le similitudini con l'Italia, e crea empatia verso gli esuli fra un pubblico giovane.

1.8 Museo de la solidaridad

Dato il contesto politico generale e gli attacchi continui che riceveva il governo, fu avviata la cosiddetta *Operación verdad*¹⁰¹: un appello e un invito rivolto a intellettuali, politici e attivisti stranieri, affinché potessero vedere con i propri occhi la realtà della via cilena al socialismo, visitando assemblee di fabbrica, studentesche, ecc.¹⁰² A quell'iniziativa parteciparono varie personalità arrivate da diversi paesi, tra essi l'ex sindaco di Firenze Giorgio La Pira. Nel quadro di questa iniziativa del 1971, José María Moreno Galván (critico d'arte spagnolo) insieme allo scrittore e senatore italiano Carlo Levi lanciarono una proposta per promuovere, negli ambienti artistici europei, la donazione di opere al governo cileno che consentisse la creazione di un museo per il popolo del Cile, insieme alla mobilitazione solidale degli artisti che lo sostenevano¹⁰³. Nasce così l'idea del *Museo della Solidarietà*. Il primo passo fu la nomina di un comitato esecutivo, la cui presidenza fu affidata a Mario Pedrosa, critico d'arte brasiliano allora in esilio in Cile.

Alla fine del 1971 venne istituito il *Comitato Internazionale di Solidarietà Artistica con il Cile (C.I.S.A.C.)* composto da critici d'arte, artisti e direttori di musei di diversi paesi

⁹⁹ Ivi. p. 9.

¹⁰⁰ Marco Bechis, Alfredo Chiappori. *Cile 1973*. La nave di Teseo editore, Milano, 2023. p. 22.

¹⁰¹ Operazione Verità.

¹⁰² María Berríos. 'Struggle as Culture': *The Museum of Solidarity, 1971-73*. *Afterall Journal* n.44. 04 sep 2017.

¹⁰³ Dore Ashton, Carla Macchiavello, Carla Miranda. *40 años Museo de la solidaridad*. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago (Cile), 2013. p. 9.

dell'America e dell'Europa: una vasta rete di personalità con diverse visioni sull'arte contemporanea. Tra i membri del comitato figuravano Louis Aragon, Jean Leymarie, Giulio Carlo Argan, Edward de Wilde, Dore Ashton, Rafael Alberti, Carlo Levi, José María Moreno Galván, Aldo Pellegrini, Julisz Starzynski, Mariano Rodríguez, Danilo Trelles e Harald Szeemann. Il presidente Allende sostenne e promosse questa iniziativa, facendo sì che la gestione del futuro museo venisse ospitata presso l'Istituto di Arte Latinoamericana della Facoltà di Belle Arti dell'Università del Cile (I.A.L.). In questo modo, José Balmes, direttore della Scuola di Belle Arti dell'Università del Cile, insieme a Miguel Rojas Mix, direttore dell'I.A.L., assunsero il coordinamento cileno del Movimento di Solidarietà Artistica con il Cile, a sostegno del lavoro di CISAC.

Il 17 maggio 1972 si tenne l'inaugurazione del *Museo della Solidarietà* presso il Museo d'Arte Contemporanea della Quinta Normal, in parallelo all'Incontro degli Artisti Plastici del Cono Sud, anch'esso organizzato dallo I.A.L.

Nel discorso inaugurale, il presidente Allende dichiarò:

«Gli artisti del mondo hanno saputo interpretare questo profondo significato dello stile cileno di lotta per la liberazione nazionale e, in un gesto unico nella storia culturale, hanno deciso spontaneamente di donare questa magnifica collezione di opere d'arte per il godimento dei cittadini di un paese lontano che, altrimenti, difficilmente vi avrebbero avuto accesso. Come non sentire, insieme a una profonda emozione e gratitudine, che abbiamo contratto un solenne impegno: l'obbligo di ricambiare quella solidarietà?»¹⁰⁴

Al momento dell'inaugurazione, alcune caratteristiche del museo erano già definite: apparteneva allo Stato ma era autonomo; la sua collezione doveva rimanere un insieme inseparabile e avere una sede stabile per l'esposizione; data la sua natura politico-ideologica non doveva limitarsi ad essere solo artistico ma cercare nuovi modelli culturali; e poiché le donazioni erano destinate al popolo cileno, il museo doveva costituirsi in una fondazione guidata dai rappresentanti della società civile.

¹⁰⁴ Ivi. p.10.

Parte della Dichiarazione del C.I.S.A.C., datata gennaio 1972 e firmata da Pedrosa e Trelles, affermava: “Gli artisti non possono guardare con indifferenza che le loro pitture, sculture, creazioni siano monopolizzate per il godimento estetico di collezionisti privilegiati che possono acquistarle”; La visione e l’augurio era il contrario, ovvero che l’accesso del pubblico sia il più ampio possibile e le condizioni di fruizione, le più favorevoli possibili. E che le loro opere non restino circoscritte soltanto all’area metropolitana “dei paesi ricchi e avanzati dell’emisfero nord-occidentale”, ma che giungano le grandi aree del Terzo Mondo. Nella visione del CISAC “Il Cile è rappresentativo di tutto quel mondo sottosviluppato e, nella sua sacra rivoluzione contro la sottomissione, intende offrire le migliori condizioni per diventare un autentico centro culturale al servizio del suo popolo e dei popoli fratelli dell’America Latina”.¹⁰⁵

Per far arrivare le opere, si coordinò la consegna attraverso le ambasciate di ciascun paese d’origine. Centinaia di artisti contribuirono alla collezione, tra cui Sebastian Matta, Joan Miró (fig. 19), Carmelo Carra, Oswaldo Guayasamín, Equipo Crónica, Alexander Calder, Gerardo Chávez, Vinicio Berti (Fig. 20), David Alfaro Siqueiros e molti altri.

Purtroppo, dopo il colpo di Stato del 1973, il progetto del museo fu cancellato e molte delle opere ad esso destinate rimasero disperse per anni; la gestione del museo passò alla clandestinità e all’esilio. Questo secondo periodo prese il nome di *Museo Internazionale della Resistenza Salvador Allende (M.I.R.S.A.)* (1975–1990). Durante questo periodo, varie persone continuarono l’opera del “museo” all’estero, senza una sede, ma realizzando mostre e ricevendo nuove opere come gesto di solidarietà.

¹⁰⁵ Museo de la Solidaridad (1971-1973). *Museo de la Solidaridad Chile. Donación de los artistas del mundo al Gobierno Popular de Chile 1972*. Editora Nacional Quimantú, 1972. p.7. Consultabile su: <https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/3441> Visualizzato: 28/11/2025



Fig 19. Joan Miró, senza titolo, 1972, olio su tela, 130 x 195 cm.



Fig. 20. Vinicio Berti, *Grande Antagonista*, 1970-71, olio su tela. 70 cm. x 90 cm.

2.0 I cileni in Italia.

I perseguitati cileni, molti di loro salvati perché hanno scavalcato i muri delle ambasciate, fra quelle dell'ambasciata italiana, iniziano ad arrivare ai paesi che hanno aperto a loro le porte. Dopo molte trattative diplomatiche, il Cile dei militari piano piano rilascia dei "lasciapassare" alle persone rifugiate nelle ambasciate che gli permettono di arrivare in aeroporto per essere esiliati dal paese.

Fu così che iniziano ad arrivare ad Italia alcuni rifugiati. Il rifugiato politico, Eduardo Carrasco, ricorda così la sua uscita dall'ambasciata:

“Con altri rifugiati siamo usciti dall'ambasciata italiana alla volta dell'aeroporto di Santiago il 3 ottobre 1974, ci portarono in autobus, scortati dalla polizia insieme a due macchine con targa diplomatica.”¹⁰⁶

E dopo un viaggio fra Santiago, Lima e New York, arrivarono i rifugiati all'aeroporto di Fiumicino:

“Mentre cercavamo di comunicare, vedemmo arrivare di corsa un signore tutto sudato che sembrava aver finito da poco la maratona della città, ci disse che era un funzionario del Ministero degli Esteri italiano e che avrebbe pensato lui a portarci in un albergo. Mi sembra un po' caotico quell'arrivo, ma poi, col tempo, ho capito che l'emergenza è all'ordine del giorno in Italia. Fuori ci aspettava un autobus che ci portò a Grottaferrata, ai Castelli romani, in un albergo immenso chiamato l'Imperatore Traiano.”¹⁰⁷

2.0.1 Italiani, cileni e la solidarietà.

Nei primi anni dell'arrivo dei cileni la solidarietà in Italia si è espressa in ogni modo possibile, e diversi gruppi politici, e non, pubblicano testi, riviste, libri, e opuscoli per raccontare i fatti del Cile, e attirare l'attenzione sulla solidarietà con il popolo cileno e i suoi esuli.

¹⁰⁶ Hector “Mono” Carrasco. *Cile Italia, sola andata. Storia di un profugo cileno*. Torino. FuoriAsse edizioni, Torino, 2023. p.98.

¹⁰⁷ Ivi, p.100.

Gruppi come “Collettivo R” a Firenze pubblicano testi spiegando la situazione del Cile, e racconti in prima persona scritti dagli esuli. Nel numero N.3-4 di 1975 pubblicano “Notte sulle Ande”, dove vengono pubblicati disegni di Josè Miguel Herrera (Figlio di esuli spagnoli), insieme a poesie di Mario Papadia, e testi di Hernan Girón Castellano, esule cileno, insegnante universitario, scrittore e regista. Gruppi e pubblicazioni di questo tipo mettono insieme solidarietà, politica, arte, letteratura, e diffusione di massa a basso costo, tutto ancora in linea con le idee di *Unidad Popular*.

In “Notte sulle Ande” Hernan Giron Castellano scrisse la sua esperienza di quando i militari lo presero pochi giorni dopo del Golpe durante una perquisizione all'università; racconta che in caserma “a me dicevano «perché ti lasci crescere la barba?» all'altro «hai una faccia da boliviano». Ci minacciano, ci richiedevano le tessere di partito. Siamo stati sottoposti a più di sei ore di torture; hanno fatto finta di fucilarci, dicendo «lo stadio nazionale è così pieno che questi è meglio ammazzarli subito»”¹⁰⁸

Effe, nota rivista femminista, solidarizza con il popolo cileno e soprattutto con le donne cilene. Nella rivista, nel 1976, pubblicano una intervista a Ines Carmona, artista cilena esule in Italia. Lei parla del ruolo della donna e degli artisti in quel contesto storico:

“Quelle di noi che stanno fuori dal Cile hanno avuto la fortuna di salvare «el pellejo» come si dice da noi, cioè la vita e i nostri figli. Le donne rimaste in Cile hanno il più grande valore di combattenti, perché lavorano con enormi rischi per la resistenza, per i loro compagni in carcere per riunire tutte le forze democratiche e antifasciste, avvicinando perfino le donne della Democrazia Cristiana[...]

“[...]Noi artisti che lavorammo fuori dal Cile insieme a tutti i compagni e le compagne, non avremo pace finché non sarà caduta la giunta militare. Anche con il mio lavoro in Italia, aiutata particolarmente dalle donne, come ha fatto il teatro della maddalena, come ha fatto Radio «Città Futura» contribuisco alla resistenza”¹⁰⁹

¹⁰⁸ Hernan Giron Castellano. *Notte sulle Ande*. Collettivo R. N.3-4. 1975.

¹⁰⁹ *Intervista a Ines Carmona*. “Effe”, settembre-ottobre 1976, Anno IV n.9-10, p. 38.

Ines Carmona non solo suonerà come cantautrice in solitario, ma farà parte del gruppo musicale "Canzoniere Internazionale" dedicato a suonare musica folk, tradizionale, popolare e canti di lotta. Il gruppo fa diversi dischi di musica sulla musica spagnola, latino-americana, ma anche di musica popolare italiana, contadina. In 1973, prima del *Golpe*, questo gruppo pubblica il disco "Compagno Presidente; Omaggio a Salvador Allende; canti e poesie della rivoluzione cilena" e utilizzano un famoso manifesto fatto dagli fratelli Larrea; *Chile Trabaja por Chile*, creato per la terza Giornata nazionale del lavoro volontario, 27 maggio 1973.

Queste e tante altre testimonianze attirano l'attenzione degli italiani, che si sentono rispecchiati nell'esperienza cilena, e solidarizzano con gli esuli arrivati in Italia.

Simili espressioni di solidarietà e di disseminazione dell'arte cilena hanno compiuto il "Canzoniere delle lame", gruppo bolognese vicino al P.C.I. Anch'esso pubblica dischi dedicati al Cile, utilizzando disegni arrivati dal Cile. In 1974 pubblicano il disco "Italia-Cile", che contiene canzoni da Canzoniere delle Lame e i gruppi cileni Inti-Illimani, Tiempo Nuevo, Isabel Parra, Aparcoa e Quilapayún, a cura del comitato emiliano Italia-Cile "Salvador Allende" Bologna, e che utilizza l'immagine del manifesto creato da Waldo González per il "Primo festival internazionale della canzone popolare" (1973). E poi nel 1974 pubblicano "Dal recital Tu Compagno", con canzoni non legate al Cile ma con una copertina che prende un altro manifesto cileno, in questo caso dei fratelli Larrea; "Cobre chileno", ovvero "Rame cileno". E finalmente nel 1980 il disco "Scarpe Nuove Eppur Bisogna Andare", dove il gruppo utilizza in copertina un altro manifesto dei Larrea insieme a Luis Albornoz; "Chile reconstruye Chile", sui lavori di volontariato per la ricostruzione dopo un forte terremoto in Cile.



Fig. 21. Sinistra: Copertina del disco di Canzoniere Internazionale, *Compagno Presidente*; *Omaggio a Salvador Allende*; *canti e poesie della rivoluzione cilena*, 1973. Destra: Manifesto, *Chile trabaja por Chile*, 1973.



Fig. 22. Sinistra: Copertina del disco di Canzoniere delle Lame, *Italia - Cile*, 1974. Destra: Manifesto, *Primer festival internacional de la canción popular*, 1973.

2.1 La Biennale b74. 1974.

Nel 1974 la Biennale di Venezia vive una ristrutturazione e sceglie come evento e organizzazione di essere più impegnata politicamente. Fu così che decidono di dedicare la Biennale all'impegno antifascista, e più particolarmente alla solidarietà col popolo cileno e per la sua libertà.

Anche se, come dice il direttore Carlo Ripa di Meana nella relazione morale e politica: "Sapevamo che non eravamo pronti, né programmaticamente, ad una uscita tranquilla; l'abbiamo voluta, unanimemente, perché abbiamo ritenuto che non potevamo ulteriormente tardare a ridare segni di vita, a far intendere in qual modo la nuova biennale intende operare. Sono stati quarantaquattro giorni intensi, spesso frenetici, di attività che hanno fatto seguito ad appena 34 giorni di preparazione"¹¹¹.

In questo breve periodo di tempo la Biennale ha organizzato le manifestazioni autunnali 1974 "per una cultura democratica e anti fascista"; mostre di diversi tipi, murali dal vivo, canto popolare e folk, teatro classico e nuovo teatro, incontri e altro.

Portando personalità, anche non artisti, agli incontri, come per esempio è successo al Convegno «Testimonianze contro il fascismo» (Fig. 25), *convegno dedicato all'analisi delle componenti strutturali del fascismo nazionale e internazionale*¹¹², dove hanno raccontato le sue esperienze Hortensia Allende, moglie del presidente Salvador Allende, Alexandros Panagulis, Carlos Altamirano, e altri.

Le manifestazioni per la «libertà al Cile» sono state portate avanti "dal 6 al 15 ottobre, investendo i campi del cinema, della musica, del teatro, della fotografia e della pittura". Fra le diverse attività portate avanti possiamo trovare; una sezione cinematografica contenente testimonianze sugli anni di *Unidad Popular* e sul colpo di stato, concerti di musica cilena di ricerca, concerti di musica popolare (Inti-Illumani, Quilapayún, Isabel Parra e Patricio Castillo), una mostra di manifesti cileni con opere realizzate fra 1970

¹¹¹ A cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee. *La Biennale. Annuario 1975, eventi del 1974*. La Biennale di Venezia, Venezia 1975. p.177.

¹¹² Ivi, p.187.

e 1973, mostre di fotografie, esecuzione di murales all'aperto (Brigada Salvador Allende insieme a Roberto Matta), la realizzazione di cinque numeri di «*Libertà al Cile*». «Inoltre si sono svolti numerosi incontri, riunioni, dibattiti fra esponenti della cultura e della politica antifascista cilena, e varie categorie di lavoratori e di pubblico di Venezia».¹¹³

La Mostra del manifesto cileno, fu allestita nel padiglione Italia ai Garibaldi, e fu possibile grazie al prestito della collezione realizzato da parte di due persone; l'inglese David Kunzle e di Fernando Murillo, diplomatici di Allende presso la repubblica popolare di Corea.

Fra i manifesti in mostra, c'era *Chile reconstruye Chile* (Fig. 24), e l'allora tristemente celebre manifesto *America despierta*¹¹⁴ (Fig. 26), realizzato da Alberto Perez e Patricia Israel nel 1972. Questo manifesto era diventato protagonista di una scena tragica di inizio della dittatura in Cile; il 23 settembre di 1973, ovvero pochi giorni dopo il colpo di stato, militari cileni entrano nei palazzi residenziali San Borja, buttano fuori tutto quel che secondo loro poteva essere "marxista" o "di sinistra", e lo bruciano per strada. Così nacquero le famose immagini dei militari cileni mentre bruciano libri per strada, e nella più famosa fanno vedere come bruciano il manifesto *America despierta* (Fig. 27)

Possiamo anche far notare il settimanale "Libertà al Cile", "principale veicolo di informazione dei programmi delle manifestazioni dedicati al Cile", che veniva redatto da "giornalisti e studiosi cileni con la collaborazione tecnica di giornalisti italiani"¹¹⁵. In uno dei suoi numeri troviamo le vignette di Alfredo Chiappori, e disegni/Fumetti di Matta.

Durante La Biennale *le brigate* realizzarono diversi murales in varie occasioni e luoghi della città. Lo storico dell'arte Mario de Micheli descrive così la loro azione: «Uno dei 'momenti' che maggiormente ha suscitato interesse, discussione, consenso e dissenso, nell'edizione della Biennale per le arti visive dello scorso anno, è stato l'intervento della «Brigada Salvador Allende», costituita da membri in esilio della

¹¹³ Ivi, p.189.

¹¹⁴ America sveglia

¹¹⁵ Ivi, p.200.

Brigada Ramona Parra. I murali eseguiti in Campo San Polo e in Campo Santa Margherita, sui muri di Chioggia e di Mira o sui capannoni industriali di Mestre non sono davvero passati inosservati. La *Brigada* era composta da giovani cileni a cui, arrivato con la solita tempestività, si era unito un artista, anch'esso cileno, si fama internazionale: Sebastian Matta" (Fig. 28).

E sul piano della discussione pittorica che le brigate hanno scatenato, chiarisce:

“È chiaro che i murali estemporanei di strada dipinti dai giovani cileni non volevano in alcun modo risolvere i gravi problemi della pittura impegnata nella fatica di stabilire un nuovo rapporto di comunicazione tra l'arte e un pubblico popolare. È pure chiaro che non pensavano neppure lontanamente di proporsi come sostituzione radicale della pittura da cavalletto. L'intento dei giovani pittori cileni della brigata era solo quello di far conoscere gli aspetti di un esperimento che nella loro patria aveva dato risultati decisamente positivi, trasformando il mezzo tradizionale della pittura in uno strumento di intervento diretto nella battaglia democratica. Pittura come azione, dunque; pittura come dichiarazione esplicita d'una scelta; pittura come lettura di massa.”¹¹⁶

¹¹⁶ Ivi. Mario de Micheli, *I Muralisti Cileni*. p.915.



Fig. 25. Manifesto La Biennale B74, 1974.



Fig. 26. Patricia Israel e Alberto Pérez, *América despierta*. 1972. Serigrafia. 160x100cm



Fig. 27. Militari cileni mostrano come bruciano libri, dischi, e manifesti. 23 settembre 1973.

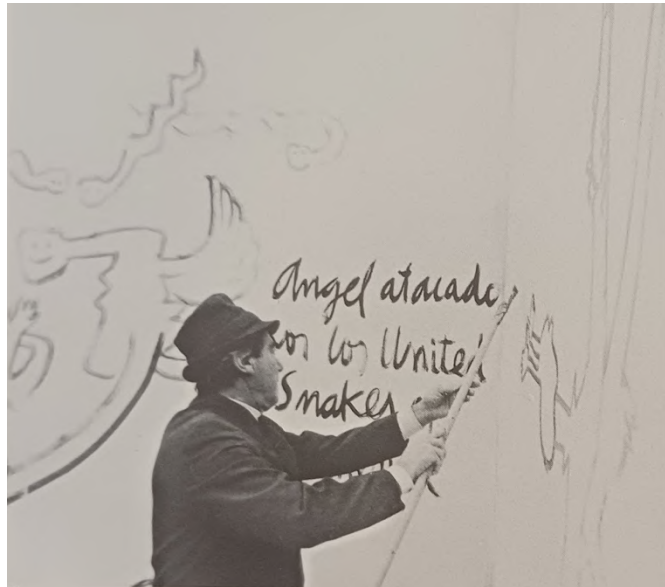


Fig. 28. Sebastian Matta mentre dipinge Murales su pannello di Legno. 1974. Venezia.



Fig. 29. Brigada Salvador Allende, Sebastian Matta, *Angel Atacado por los United Snakes of America y defendido por el Pueblo*. Venezia, 1974.



Fig. 30. Murales dipinti dalla Brigada Salvador Allende. 1974. Mura del vecchio Campo di Mira.
Venezia.



Fig. 31. Murales dipinti dalla Brigada Salvador Allende. 1974. Mura del vecchio Campo di Mira.
Venezia.

2.2 I murales cileni in Italia.

Dopo l'arrivo in Italia molti esuli continuano a partecipare in iniziative per il Cile; in solidarietà con i perseguitati, contro la dittatura, per il ritorno alla democrazia e per attirare la solidarietà del popolo italiano, ognuno nelle misure, nei modi e nei contesti propri. Come abbiamo visto Giron Castellano con i testi, e Carmona e la sua musica, e tanti altri organizzarono e parteciparono a eventi, concerti, ed altro. Fu così che alcuni esuli cileni che avevano partecipato alle brigate muraliste in Cile, parteciparono ed organizzarono brigate muraliste in Italia, e altri paesi in cui arrivarono in esilio.

Le Brigate Pablo Neruda e le Brigate Salvador Allende furono le più attive e più note. Come in Cile erano composte da chi non sapeva dipingere insieme a chi l'aveva già fatto e sapeva cosa fare. Questi murales si dipingevano di solito mentre si realizzava un altro evento in parallelo, come potevano essere manifestazioni, feste dell'Unità o concerti; l'obiettivo di questa espressione artistica non era tanto il murale in sé, ma farlo fra tutti, creare comunità, attirare l'attenzione ai problemi del Cile, lasciare un messaggio, e coinvolgere la popolazione locale per far diventare proprio il murale. In pratica, quasi qualsiasi persona poteva far parte delle Brigate, e questo fece sì che il suo "stile" sia cambiata molto nei diversi murales.

I murales della Brigata Pablo Neruda, come in Cile quelli delle Brigate Ramona Parra, tante volte si facevano seguendo un disegno o modello precedente e veniva riproposto più volte con alcune modifiche per aggiornarlo al problema del giorno o al posto in cui veniva realizzato.

L'anno 1975 la Brigada Pablo Neruda crea una cartella con disegni accompagnati da poesie del poeta cileno Pablo Neruda (Fig. 32). Queste cartelle sono messe in vendita per aiutare gli esuli cileni in Italia e i disegni al suo interno saranno usati per fare diversi murales in tutto il paese. Su questi disegni Hector Carrasco racconta che la brigata trovata a Perugia le ha fatte a mano con tempera, e su questi primi disegni hanno fatto i modelli che poi furono stampati. Secondo il suo racconto furono fatti cinquantamila

cartelle, ognuna con circa otto disegni al suo interno e sono state vendute a dieci mila lire ogni una¹¹⁷.

Un altro metodo di diffusione di questo stile e dei manifesti cileni (in particolare quelli dei fratelli Larrea) fu la messa in vendita di cartoline con disegni al suo interno a cura di Arci-Siup insieme al comitato Italia-Cile Salvador Allende nell'anno 1976. La raccolta conteneva 16 cartoline, fra queste il manifesto della prima mostra delle Brigadas Ramona Parra in Cile.

Si potrebbe pensare che oltre a attirare l'attenzione e ricavare soldi per aiutare gli esuli in Italia, non servisse a molto altro fare i murales. Ma sull'importanza e l'impatto profondo dei murales "Mono" Carrasco riflette:

"[...]Ma era la gente, la gente della strada che aveva un sentimento di solidarietà profondo con noi esiliati cileni allora, ma anche di una forma semplice. Io mi ricordo sempre[...] quando una volta mi trovavo a Imola, il settantacinque, [...] una città piccola, dove le donne anziane andavano in giro in bicicletta con un fazzoletto nero sulla testa, e il giorno dopo di una manifestazione per il Cile di allora mi ferma una di queste donne e mi dice 'ragazzo mio io sono stato ieri al dibattito pero volevo chiederti come sta tua mamma? cosa pensa tua mamma? tuo papà? dille a tua mamma se hai la possibilità di sentirla che noi donne italiane stiamo col popolo cileno siamo con loro', questa era la solidarietà del popolo italiano, non era solo politica"¹¹⁸

Questi murales e dipinti cileni o di supporto ai cileni esuli in Italia ancora oggi attirano l'attenzione degli italiani, anche se si fosse perso il contesto storico in alcuni casi. Il 31 marzo 2025, il partito di destra Fratelli d'Italia pubblica nei suoi profili social¹¹⁹ (Fig. 34)

¹¹⁷ "[...]Avevamo fatto una cartella, fatta dalla Brigada Pablo Neruda, pensate com'era; per questa cartella i disegni originali li abbiamo realizzati a Perugia, dipinti con tempera, poi sono stati trattati per realizzare le stampe, completamente diverso da oggi, si facevano le lastre, le pellicole, tutto mi sembra costavano 10 mila lire, ogni cartella con sette disegni, che non era poco, ne avevamo fatto 50mila, e la gente le comprava magari non perché erano belli o brutti i disegni, ma considerava acquistare una cartella di questo tipo una forma di solidarietà[...]" Héctor "Mono" Carrasco, in dialogo con Giulia Zitelli Conti, Pistoia, parco di Monteoliveto, 29 giugno 2023, registrazione conservata presso Fondazione Valore Lavoro, Archivio audiovisivi, Pistoia.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Post su X, Fratelli d'Italia. <https://x.com/FratellidItalia/status/1906791293792960740>

un'immagine contenente i commenti della candidata del Partito Democratico a sindaco per Genova, Silvia Salis, in cui dice "ci attaccano per falce e martello, ma è nostro simbolo di libertà". Fratelli d'Italia nei commenti aggiunge *"Per il segretario del Partito Democratico a Genova, la falce e il martello rappresenterebbero la libertà, per noi invece sono violenza e morte. L'estremismo in Italia esiste: è rosso."*¹²⁰

Questo in risposta a una fotografia della candidata Salis nel Circolo del PD di Sampierdarena in cui si trova davanti ad un dipinto raffigurante una testa di profilo, con i capelli rossi, una falce, martello, e una stella rossa, tutto su uno sfondo bianco. Questo, però, è un disegno fatto in base ai modelli delle Brigate Pablo Neruda (Fig. 35), quindi con uno sfondo iconografico e culturale cileno, per la solidarietà internazionale, per la democrazia, la via cilena al socialismo, etc, tutti argomenti e motivi ignorati da parte del partito F.d'I., ma che ancora ricordano alcuni esponenti del Partito Democratico per esempio, in quel momento, il segretario metropolitano del P.D. Simone D'Angelo, che ha dichiarato "Noi non ci vergogniamo della nostra storia: in questo paese, così come in Cile, la falce e il martello è stato il simbolo di chi ha creduto nella libertà e nella democrazia".¹²¹

¹²⁰ il Giornale, Francesca Galici. *Falce e martello simbolo di liberazione. Bufera sul Pd e l'Anpi di Genova*. 01/04/2025. <https://www.ilgiornale.it/news/interni/falce-e-martello-simbolo-liberazione-bufera-sul-pd-e-lanpi-2460051.html> Visualizzato: 12/12/2025

¹²¹ Ivi.

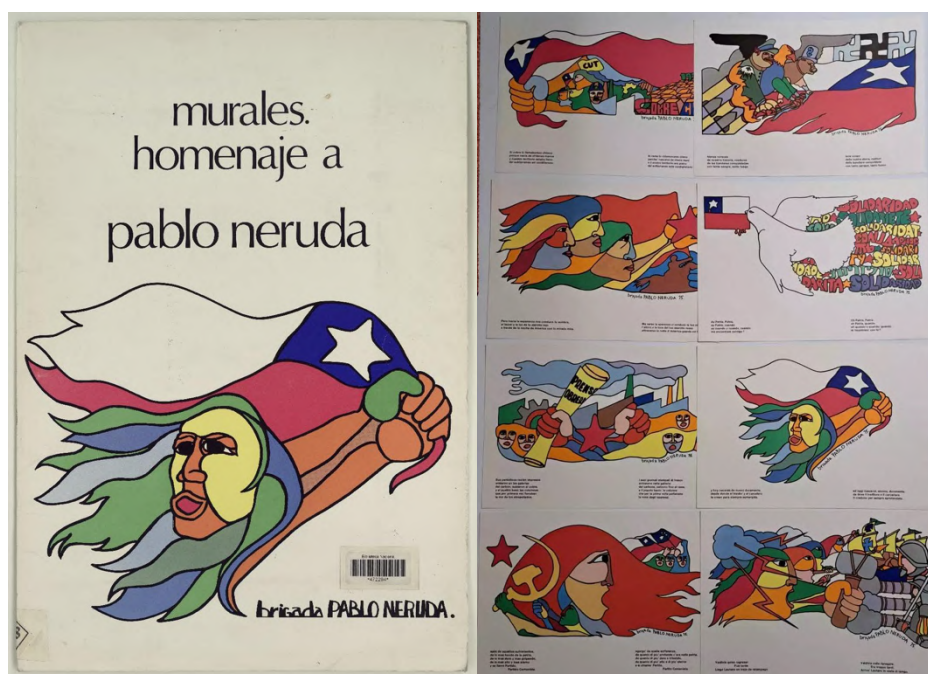


Fig.32. Brigada Pablo Neruda, Murales homenaje a Pablo Neruda. A sinistra: copertina. A destra: Stampe all'interno. Italia. 1975. 34x49 cm.¹²²



Fig.33. Brigada Pablo Neruda. Chile Libre - Murales Brigada Pablo Neruda. Stampa. Ca.1975. 48,5 x 70 cm.

¹²² Brigada Pablo Neruda. Murales: homenaje a Pablo Neruda. Fonte: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/645/w3-article-650130.html> Visualizzato: 19/11/2025



Fig.34. Fratelli d'Italia. Post su X, @FratellidItalia, 31 marzo 2025.¹²³



Fig.35. Immagine di evento condivisa su Facebook il 2 luglio 2021 dal Circolo Partito Democratico Sampierdarena.¹²⁴

¹²³ Fonte: <https://x.com/FratellidItalia/status/1906791293792960740> Visualizzato: 19/11/2025

¹²⁴ Fonte: <https://www.facebook.com/pdsampierdarena/photos/pb.100069270727121.-2207520000/569992757719486> Visualizzato: 19/11/2025

2.2.1 Foligno. 3-8 dicembre 1974.

Nel 1974, l'associazione Italia-Cile Salvador Allende e la Regione Umbria organizzano la settimana cilena in Umbria. L'evento è stato comunicato alla cittadinanza con un manifesto che conteneva l'ultimo discorso del Presidente Allende il 11 settembre di 1973; dal 3 al 8 dicembre di 1974 si sviluppa la settimana cilena intitolata "Il Cile vive", con eventi programmati a Perugia, Terni, Foligno, Città di Castello, Assisi, e nel comprensorio del Trasimeno.¹²⁵

La settimana della cultura cilena inizia il 3 dicembre a Perugia; alle 18:00 nell'atrio del palazzo dei priori con l'inaugurazione della mostra personale di José Balmes, per poi iniziare formalmente con la cerimonia di apertura nella sala dei notari alle 18:30. Le attività furono molto diverse e coprono diverse città; a Terni si svolge il seminario "Cile. Fascismo in una economia dipendente", mentre a Città di Castello una rassegna dei maggiori gruppi cileni di musica popolare, intanto a Foligno si realizzano i murales, si fanno mostre di manifesti e libri, un festival del cinema cileno e dei film di solidarietà col Cile, e in fine ad Assisi diversi seminari sulla Poesia di Pablo Neruda e sulla sua figura. Inoltre, durante *la settimana cilena*, in ogni città si fecero concerti, proiezioni di film, e incontri. A Foligno nella palazzina ex ACI di porta romana fu allestita "una mostra di manifesti cileni di Unidad Popular e una mostra di serigrafie cilene; nel Portico delle Logge una mostra di manifesti italiani e internazionali di solidarietà"¹²⁶.

Il gruppo incaricato dei murales questa volta fu la *Brigada Luis Corvalan*, con il direttore della Scuola di Belle Arti di Santiago Jose Balmes come capogruppo, e con l'aiuto e collaborazione dei singoli cittadini e studenti dell'Istituto d'Arte di Spoleto e dall'Accademia di Belle Arti di Perugia. Fra il 4 e il 6 dicembre questa Brigada realizzò diversi murales lungo la città. Secondo l'informazione raccolta da Massimo eetti, nel testo "Il Cile Vive" su "I Murales Cileni a Foligno" Furono fatti dei murales nei seguenti luoghi; Via Nazario Sauro (Stadio Comunale), nella ex Piazzetta delle Poste (Corso Cavour, 59), a Piazza del Grano (Palazzo Delli), al Liceo Scientifico (Via Isolabella), nella sede del P.C.I. (Via Mazzini, 39), nella sede della C.G.I.L. (Via Gramsci,45), nella

¹²⁵ A cura di Massimo Stefanetti. *I murales cileni a Foligno*. Associazione culturale Plàtea, Foligno, 2007. p.9.

¹²⁶ Ibidem.

sede del P.S.I. (Corso Cavour, 9), mentre i pannelli furono esposti nella Corte di Palazzo Trinci, a Porta Romana, in Piazza della Repubblica, e altri luoghi della città¹²⁷.

La Brigada Luis Corvalan prende nome dall'ex senatore e Segretario generale del *Partido Comunista Chileno*, che durante i primi anni della dittatura fu prigioniero nei centri di concentramento di Isola Dawson, Ritoque e Tres Alamos. José Balmes spiega che dopo la liberazione di Corvalan la brigata cambia nome a Brigada Pablo Neruda¹²⁸.

Sempre d'accordo a José Balmes che racconta la sua esperienza in Italia con le brigate, "A Venezia ho lavorato con Roberto Matta e Gracia Barrios [...] Noi abbiamo lavorato in Francia (Parigi), in Olanda e in Germania [...]"¹²⁹. Barrios, anche lei docente alla *Universidad de Chile* e sposa di Balmes, lascia un chiaro segno sul murale di via Sauro.

Barrios, come Balmes, partecipava in Cile alle iniziative di artisti in favore del governo di U.P., e anche lei utilizza le tecniche di stampa e di recupero delle tradizioni popolari. Inoltre, usa tecniche come la serigrafia con cui crea diversi manifesti, e utilizza anche il Patchwork per fare grandi lavori. Con quest'ultima tecnica realizza nel 1972 "Multitud III"; opera di 3m x 8m, in cui ha come protagonista *il popolo*. Quest'opera è stata persa per anni, e "Nonostante si fosse creduto che l'arazzo non esistesse più, così come molte opere che furono realmente distrutte, esso ricompare nell'anno 2000. Ritorna nelle mani di Barrios grazie a Carlos Leppe e Justo Pastor Mellado, quest'ultimo espone l'opera nella mostra *Taller por taller* al Centro Cultural Matucana 100 nel 2002. Nel 2005, Barrios chiede a Matucana 100 che l'arazzo venga donato alla Collezione del Museo della Solidarietà Salvador Allende, istituzione che ancora oggi custodisce l'eredità artistica e politica degli ideali del governo di Salvador Allende"¹³⁰.

Claudia Barattini, Addetto Culturale dell'Ambasciata del Cile in Italia il 2007, spiega che "Il linguaggio di quei murales presenta tratti ripetitivi, in fondo per questo molto moderni, per la vicinanza con il linguaggio martellante della pubblicità. La reiterazione

¹²⁷ Ivi, p.9.

¹²⁸ Ivi, p.21.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Sebastián Valenzuela-Valdivia. *El cuerpo social que nos propuso Gracia Barrios, más presente que nunca*. Rivista Artishock. 29 maggio 2020. Consultabile su: <https://artishockrevista.com/2020/05/29/el-cuerpo-social-que-nos-propuso-gracia-barrios-mas-presente-que-nunca/> Visualizzato: 19/11/2025

di alcuni simboli, colori e dello stesso tipo di tratto era condizione necessaria e sufficiente per rendersi riconoscibili”. In questo caso sono identificabili i volti realizzati da Barrios, che solitamente rappresentano il popolo nelle sue opere, prima comparsi nei suoi dipinti, serigrafie, arazzo, e poi sulla copertina del disco degli Inti-Illimani “*Inti-Illimani 2. La nueva cancion chilena*”, edito in Italia da Dischi dello Zodiaco nel 1974, e poi riproposto sul Murales di Via Sauro.

Questi murales condividono certe caratteristiche con altri murales dell'epoca delle *brigadas muralistas*. Colori forti e accesi per attirare l'attenzione, campiture piatte di colori con contorni netti neri, un artista che guida la realizzazione e aiutanti che riempiono di colore, lo sfondo giallo, e simboli ricorrenti; pugni, volti, bandiere, colomba della pace, stelle, fiori, simboli dei partiti, e tutto accompagnato da scritte. In questo caso, accanto al murale di settantadue metri di Via Sauro viene dipinta la frase “CHILE COMBATE EL FASCISMO”.

Anche se con il tempo diversi murales sono andati persi, quello dipinto a via Sauro è sopravvissuto e nel 2007 viene restaurato grazie all'intervento organizzato dal comune di Foligno, associazione Kervan e altri. Purtroppo, questo intervento non restaura tutto il *mural*; restano fuori la frase contro il fascismo e un piccolo particolare dei disegni.



Fig. 36. Gracia Barrios, senza titolo, 1971, Serigrafia, 53.5 x 75.7 cm.¹³¹



Fig. 37. Gracia Barrios, *Multitud III*, 1972, Patchwork. 305cm x 782cm.¹³²

¹³¹ <https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/gracia-barrios-sin-titulo/609-31>

¹³² <https://www.mssa.cl/obras/multitud-iii/>



Fig. 38. Inti-Illimani. Copertina del disco *Inti-Illimani 2 - La nueva cancion chilena*. Milano, 1974.



Fig.39. Murales della *Brigada Luis Corvalan*, 1974, Foligno.

2.2.2 Inti-Illimani e Quillapayún. Arena di Verona. 6 settembre 1975

Nel libro *Dare immagine alle idee. Grafica dell'ARCI 1957-2007*, fra le testimonianze sugli anni Settanta, possiamo trovare quella del giornalista Gualtiero Tonna che ci riassume il concerto dei Cileni all'Arena di Verona nel seguente modo:

“Il golpe militare in Cile, nel 1973, mette fine al periodo di *Unidad Popular* e alla vita di Salvador Allende. L'Italia accoglie rifugiati d'eccezione come gli Inti-Illimani. Portiamo in mille posti i loro canti, insieme ai murales che raccontano la storia del Cile di Allende. E la musica dei Quilapayun, con le canzoni di Violeta Parra. Tra mille spettacoli, uno resta indimenticabile: una serata con gli Inti-Illimani all'arena di Verona. Un enorme palcoscenico nel casino dell'arena, il gruppo che canta, alle spalle dei cantanti un grande pannello bianco di quaranta metri per quattro. Un gruppo di muralisti cileni inizia a dipingere, al termine lo spettacolo nello spettacolo: diecimila candeline accese e uno straordinario murale di quaranta metri è appena stato disegnato come dono per la città di Verona. Un mese di lavoro sodo per preparare l'evento. Qualche volta il duro lavoro ha bisogno di essere riconosciuto, troppe volte non avviene.”¹³³

Come abbiamo visto finora le grafiche e disegni sono rielaborazioni e riferimenti a quello che si stava facendo in Cile nell'ambito culturale; in questo caso due dei principali gruppi della *Nueva Cancion Chilena*, ovvero gli Inti-Illimani e i Quilapayun suonano all'Arena di Verona in solidarietà col Cile, e il manifesto dell'evento prende l'immagine di copertina del disco “*Canto al programa*” (Fig. 40) di 1970 degli Inti-Illimani. Questo disco è iconico in diversi modi; creato per raccontare i quaranta punti del programma di governo di *Unidad Popular*, con testi di Julio Rojas, relato di Alberto Sendra, e musica Luis Advis e Sergio Ortega, la sua copertina è stata ideata e disegnata da Vicente e Antonio Larrea, ma il disegno chiaramente fa riferimento allo stile delle BRP del tempo. Ovvero, un disco di supporto all'U.P., con copertina degli illustratori più prolifici di manifesti in supporto della *Unidad Popular*, con stile che riprende quello delle brigate muraliste che aiutarono nella campagna elettorale al

¹³³ Gualtiero Tonna. *Insight*. In Luigi Martini. *Dare immagine alle idee. Grafica dell'Archi 1957-2007*. Skira, 2007. p.34

Governo di Allende. L'iconografia era quella proposta dalle BRP e dai fratelli Larrea; la colomba/bandiera, simboli di pace e del paese, fiori e natura parte dell'immaginario un po' psichedelico dei Larrea, e la donna con bambino, immagine riproposta in diversi murales in tutto il Cile¹³⁴.

Il concerto faceva parte di un contesto di lotte politiche e gesti di solidarietà col Cile. Pochi giorni prima c'era stato un corteo e manifestazione da piazza Maggiore a Bologna per la libertà del Cile. L'evento fu promosso dal F.G.C.I.¹³⁵ e faceva parte delle iniziative del Festival dell'Unità. A questa manifestazione, oltre alla partecipazione del sindaco ed esuli politici dal Cile, partecipano attivamente gli Inti Illimani.

Il giornale L'Unità del P.C. italiano spiega che l'organizzazione del concerto a Verona rientrava nel quadro dell'estate teatrale veronese, e si articolava nel programma politico culturale curato da Luigi Nono.¹³⁶

Giorni dopo L'Unità pubblica un'altra notizia sull'evento, in cui racconta cos'è avvenuta sul palcoscenico e sottolinea i muralisti hanno dipinto "un grande affresco in omaggio a Victor Jara", e che questo dipinto è stato donato dagli artisti alla città di Verona. Alla fine del concerto, come sarà consuetudine in questi eventi, Inti Illimani ha suonato «El pueblo unido jamas sera vencido».¹³⁷

Carrasco spiega che la sua esperienza personale su quell'evento, fu quella di "avere la sensazione di essere in un posto e in una situazione più grande di noi" e che "La situazione era seria e dovevamo inventarci qualcosa di più che dipingere un murale"¹³⁸. Perciò dal punto di vista tecnico dell'esecuzione dei murales, secondo Carrasco fare il murales includeva trasformare questo lavoro uno spettacolo in sé, come sfondo dello spettacolo musicale; Pensando sempre a questo "senso dello

¹³⁴ Una versione di questa immagine è stata fatta alla mostra delle brigate di 1971 come abbiamo visto prima in Fig.7.

¹³⁵ Federazione Giovani Comunisti Italiani.

¹³⁶ *Corteo a Bologna per la libertà del Cile*. "L'Unità" 05 settembre 1975.

¹³⁷ *Trentamila all'Arena di Verona alla manifestazione «Per il Cile»*. "L'Unità", 08 settembre 1975.

¹³⁸ Hector "Mono" Carrasco. *Cile Italia, sola andata. Storia di un profugo cileno*. Torino. FuoriAsse edizioni, Torino, 2023. p.106

spettacolo” nuovo per questo gruppo, decisero di aggiungere ruote ai due pannelli laterali, così da avvicinarli alla fine del concerto.

L'organizzazione di come dipingere il murales seguì però la procedura abituale, includeva la preparazione previa dei pannelli che sono già dipinti di giallo per lo sfondo com'era abitudine, ma anche la preparazione previa del disegno per finire l'opera il prima possibile senza perdere il senso dello spettacolo; il gruppo si divise in modo che su ogni pannello lavorassero tre persone.

Una delle paure dei brigatisti era la lotta contro il tempo, e poter finire le opere insieme al concerto. Paure fondate sul fatto che questo era il primo concerto in cui dipingevano.

[...]A mano a mano che i due gruppi si alternavano a cantare e a suonare le nostre belle canzoni, anche noi prendevamo fiducia e il nervosismo iniziale cominciava a calare, anche se dovevamo comunicare tra noi a gesti, senza averne l'esperienza. Ma imparammo in fretta, e tutto andò liscio fino alla fine. Ad un certo punto, in accordo con i tecnici del teatro, tutte le luci del Palco e del grande teatro all'aperto vennero spente. Noi, in gran fretta, cercando di fare meno rumore possibile, unimmo i tre pannelli. Quando le luci del palco si riaccesero, i due gruppi, Inti-Illimani e Quilapayún, si aprirono perché la gente potesse vedere. Fu il finimondo! Lo stupore della gente si percepì come un ruggito, e per quasi dieci minuti sentimmo grida, vedemmo gente che si abbracciava, che cantava, che piangeva[...]¹³⁹

¹³⁹ Ivi, p.108.



Fig.40. Copertina del disco *Canto al Programa*, 1974.

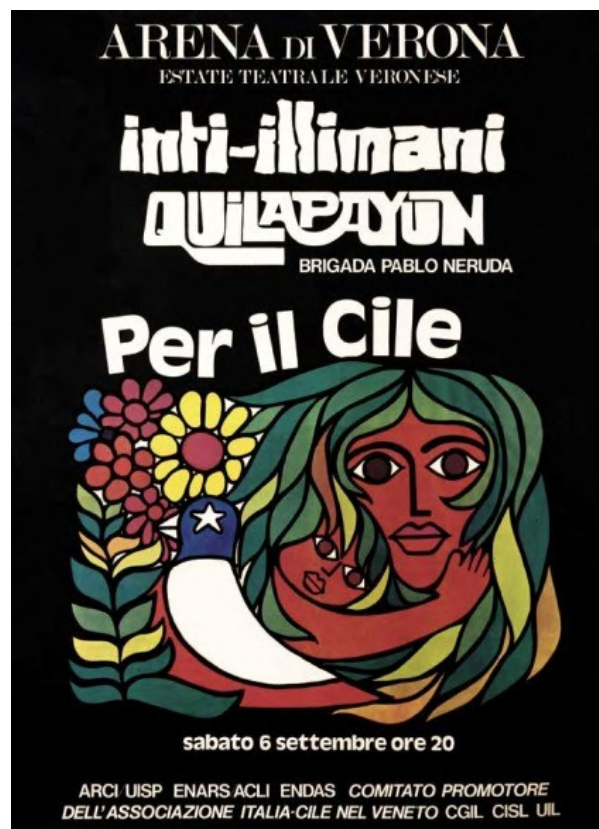


Fig.41. Manifesto, concerto *Per il Cile* degli Inti-Illimani e Quilapayún insieme alla brigada Pablo Neruda all'Arena di Verona, 1974.



Fig.42. Inti-Illimani prima del concerto all'Arena di Verona, 1975.¹⁴⁰



Fig.43. Dalle riprese del concerto all'Arena di Verona, 1975.

¹⁴⁰ <https://www.acatcastelscaligero.it/2017/08/28/gli-inti-illimani-festeggiano-50-anni-di-carriera-al-teatro-romano/>

2.3.3 Pistoia, 1975.¹⁴¹

Nel 2023, viene realizzato un incontro a Pistoia chiamato Parlare del Murales Cileno a Monteoliveto a Pistoia. Per diverse ragioni, il murales col tempo era passato un po' al olvido. Allo stesso tempo che diverse organizzazioni cominciano a chiedersi e discutere la difesa della memoria pubblica (comitato unitario per la difesa delle istituzioni repubblicane CUDIR, Spichisi, Associazione amici di Montuliveto, ecc), altri, come ad esempio chi lavora vicino al murales, avevano il piano di coprire il murales, perché già non rappresentava un qualcosa per la comunità.

Già nella presentazione dell'evento il direttore della “Fondazione Valore Lavoro” Stefano Bartolini ci fa presente il contesto in cui fu fatto il murales. Secondo le informazioni che hanno trovato, il murales fu creato durante una festa dell'Unità il 11 settembre 1976, ovvero tre anni dopo il colpo in Cile. In quella festa suonarono gli Inti-Ilumani, e insieme a loro arrivò la brigada Pablo Neruda, che firmò il murales con le sigle B.P.N.¹⁴²

Grazie ad una ricostruzione storica fatta dalla Studiosa dell'arte Leila Harkat, possiamo sapere che alla lavorazione del murale partecipa un giovane Antonio Arévalo Sagredo¹⁴³, uno dei cileni che si trovavano nella ambasciata italiana in Cile con appena 16 anni. Da giovane rimane legato all'arte, nel corso della sua vita cura diverse mostre e progetti alla Biennale di Venezia, ed è stato nominato come addetto culturale del Cile in Italia. Oggi Arevalo lavora come curatore d'arte in Italia.

¹⁴¹ Héctor “Mono” Carrasco, in dialogo con Giulia Zitelli Conti, Pistoia, parco di Monteoliveto, 29 giugno 2023, registrazione conservata presso Fondazione Valore Lavoro, Archivio audiovisivi, Pistoia.

¹⁴² Antonio Arevalo, in dialogo con Leila Harkat, Pistoia, parco di Monteoliveto, 13 luglio 2023, registrazione conservata presso Fondazione Valore Lavoro, Archivio audiovisivi, Pistoia.

¹⁴³ A cura di Giacomo Signorini e Barbara Nikolova. *Il Cile e l'Italia a 50 anni dal Golpe. Riflessioni sull'esperienza di Unidad Popular e sulla proposta di compromesso storico*. Tralerighe editore, 2024. p.89



Fig.44. Brigada Pablo Neruda. Murales cileno a Montuliveto, 1976, Pistoia.

2.3.4 Terni. Stadio Libero Liberati. 1975.

Sempre nel 1975, la Brigata Pablo Neruda ha fatto altri murales, ma questa volta nello stadio di Terni. E anche questa volta ha partecipato un giovane Antonio Arevalo, da pochi mesi arrivato in Italia. D'accordo ad intervista sul giornale Artribune, Arevalo è arrivato a formare parte di questo gruppo perché "chi doveva farlo si è ammalato e *"compagno, bisogna che ti tiri su le maniche e pensi a un progetto".*"¹⁴⁴

Arevalo non era nuovo a questo tipo di lavoro; già in Cile faceva parte di gruppi muralisti, e nelle sue parole "più di una volta sono finito in caserma, ma ero troppo giovane per trattenermi".

I murales di Terni, come altri di questo tipo, serviva a sensibilizzare la popolazione su quel si viveva in Cile in quei momenti. In particolare, il disegno di uno di questi murales segue uno schema molto simile a quello realizzato a Pistoia.

¹⁴⁴ Claudia Giraud. *A rischio i murales dello stadio di Terni sugli esuli cileni. La storia ce la racconta chi li ha realizzati.* Artribune 08/09/2025 <https://www.artribune.com/arti-visive/street-urban-art/2025/09/murales-stadio-terni-esuli-cileni-intervista-antonio-arevalo/>



Fig.45. Murales della Brigata Pablo Neruda allo stadio Liberati di Terni



Fig. 46. La brigata Pablo Neruda all'opera. Photo Sergio Coppi

2.2.5 Villamar, 1976.

Nella premessa del libro “Murales politici della Sardegna” possiamo trovare una concisa storia dei murales dal Latino America all'Italia;

“L'arte murale con chiari connotati politici si diffonderà prevalentemente in vari paesi dell'America latina e diventerà un normale mezzo di comunicazione, chiara ed immediata, soprattutto in Cile ai tempi di Salvador Allende. Un grande impulso al muralismo politico in Italia e in altre parti d'Europa (in Portogallo, per esempio) verrà dato dagli esuli cileni rifugiatisi soprattutto in Francia e Italia dopo il golpe del 1973”.¹⁴⁵

Il movimento muralista si manifestò negli anni '70 a Villamar e dintorni, della mano dell'artista villamarese Antioco Cotza, molte volte in collaborazione con il Gruppo Artistico Serramanna e con esuli cileni Alan Jofré e Uriel Parvex scappati dal Cile in seguito al *Golpe de estado* contro Salvador Allende. Jofré fece parte della “Brigata Muralista Salvador Allende” in Italia.

E se bene la storia del muralismo cileno e sardo hanno un percorso diverso, vediamo parallelismi. Per esempio, oltre alla tematica politica, la loro relazione con altri mezzi espressivi come i manifesti. Il pittore e muralista Francesco del Casino nota come almeno a Orgosolo l'esperienza muralista si inseriva nella tradizione di produzione di manifesti politici che si era sviluppata intorno agli anni '68-'70, probabilmente iniziata durante l'occupazione del municipio (novembre '68), quando si sono prodotti manifesti a mano con pennarelli e pastelli a cera.¹⁴⁶

Nel 1976 Cotza e Jofré dipingono insieme un murale a Villamar. La tematica scelta per l'occasione è “L'incontro fra il popolo sardo e il popolo cileno” (Fig. 46); entrambi popoli rappresentati dalle sue bandiere nell'opera finale. A destra troviamo il popolo sardo con figure che rappresentano diversi lavori e costumi, e a sinistra il popolo cileno con simboli e disegni rappresentando il lavoro, il paese e il popolo cileno, però con un

¹⁴⁵ Pietrina Rubanu, Gianfranco Fistrile. *Murales politici della Sardegna*. Roberto Massari Editore (Già erre emme edizioni), Torino, 1998. p.13

¹⁴⁶ Ivi, p.21.

filo spinato davanti che simboleggia la perdita della libertà dopo il Golpe. Nel centro del murales si trova una colomba della pace, come simbolo di unione e incontro fraterno tra i due popoli.

Sempre nel 1976 Jofré realizza un altro *mural*, questa volta da solo, con l'estetica e lo stile delle brigate muraliste cilene. Sul libro “Murales politici della Sardegna” quest’opera viene nominata “Lotta del popolo cileno per la libertà perduta nel 1973 in seguito al golpe di Pinochet” (Fig. 47).

D'accordo alla pagina web ufficiale del comune di Villamar¹⁴⁷ oggi è in corso il progetto “Muralismo e Identità Culturale Villamar”; progetto triennale che punta a conservare, valorizzare e tutelare il patrimonio *muralistico* nel comune che ha oltre a cento murales fatti dagli anni '70 a oggi.

¹⁴⁷ Elsa Pascalis, L'ufficio stampa. *Muralismo e Identità Culturale Villamar - Comunicato Stampa*. 01/07/2025.
<https://www.comunevillamar.it/ente/avvisi/1256> Visualizzato: 19/11/2025



Fig.47. A. Cotza e A. Jofré. *Incontro tra il popolo sardo e il popolo cileno*. 1976



Fig.48. A. Jofré, *Lotta del popolo cileno per la libertà perduta nel 1973 in seguito al golpe di Pinochet*.
1976

2.2.6 San Bartolomeo in Galdo, 1976.

Nel loro infaticabile girare l'Italia per portare la loro musica, supporto alle lotte locali, e mettere luce su quel che accadeva in Cile, gli Inti-Illimani fanno un tour tra il Matese e il Sannio, in Campania. Quel viaggio viene registrato e fatto documentario dal regista italiano Ugo Gregoretti. D'Accordo all'articolo pubblicato su Fremondo intitolato "1976, Gregoretti e gli Inti Illimani: viaggio nel Sannio e nel Matese"¹⁴⁸ gli Inti-Illimani sono stati invitati a suonare "nella piazza principale di Pontelandolfo ed in seguito a partecipare come protagonisti al documentario "Nel Sannio e nel Matese"¹⁴⁹ di Gregoretti.

Gli Inti-Illimani girano per diversi paesini, e ascoltano e imparano sulle vicende locali e la loro storia. Sentono la storia del gruppo di ispirazione anarchica "banda del Matese" e la loro rivolta. Poi, a San Bartolomeo in Galdo però gli raccontano la storia della loro Marcia della Fame, in parole del documentario

"Qui, a San Bartolomeo in Galdo, nella povera sede della camera del lavoro si conservano alcune fotografie ingiallite. Sono gli unici documenti della Marcia della Fame; Un episodio che risale a 20 anni fa, la Domenica delle Palme del 1957 alcune centinaia di braccianti poverissimi si misero in marcia, volevano andare a Roma a piedi, a gridare la loro fame sotto le finestre del parlamento. Ma fatti pochi chilometri la polizia li bloccò, e li caricò pesantemente. La marcia fallì, vi fu un riflusso delle lotte, le migrazioni dette un colpo decisivo al movimento contadino e quell'episodio fu poco a poco dimenticato."

Continua: "sono venuti gli Inti-Illimani a resuscitarne il ricordo dopo 20 anni". Sempre d'accordo al documentario di Gregoretti, viene chiamato *un compagno che sa fare i murales*, che poi viene firmato come realizzato dalla Brigada Pablo Neruda; quindi,

¹⁴⁸ Prof. Gino Di Vico. 1976, *Gregoretti e gli Inti Illimani: viaggio nel Sannio e nel Matese*. 01/12/2022. <https://www.fremondoweb.com/pillole-di-curiosita-del-prof-gino-di-vico/1976-gregoretti-e-gli-inti-illimani-viaggio-nel-sannio-e-nel-matese/> Visualizzato: 19/11/2025

¹⁴⁹ Tratto dal Documentario "*Vientos nel Sannio e nel Matese con gli Inti-Illimani*". Regia di Ugo Gregoretti. 1976, Italia. <https://www.ilquaderno.it/omaggio-ugo-gregoretti-documentario-quot-vientos-pueblo-gli-inti-illimani-sannio-matese-quot;-136003.html> Visualizzato: 10/06/2025.

presumiamo la partecipazione di integranti provenienti dalle B.R.P. All'elaborazione del murales partecipano anche gli Inti-Illicamani e i cittadini presenti quel giorno.

La spiegazione di cosa simboleggia ogni elemento del murale della marcia della fame la dà uno dei pittori di quel giorno nel documentario "Vientos del pueblo". Il pittore della brigada Pablo Neruda, in tutta blu, spiega che la campagna l'hanno rappresentata il grano, con le olive e case del paese (Fig. 51). Accanto a questi simboli il sole che spunta simboleggia un nuovo giorno, e un contadino che si alza rappresenta l'inizio della marcia della fame, seguito dalle sagome di una folla; poi una figura geometrica rappresenta lo scontro con la polizia. In seguito, una grande faccia (Fig. 50) dice 'NO' alla repressione, e dall'altra parte della faccia c'è un pugno che dice 'avanti fino alla vittoria', vittoria rappresentata dalla stella rossa¹⁵⁰

Le figure, come al solito non sono cento per cento nuove, ma riproposte da interventi passati e riassemblate per rispondere alla necessità del momento. La testa con i capelli rossi, riconoscibile fra i disegni messi in vendita dalla brigada. Il pugno con la bandiera, riproposto diverse volte e in diversi modi.

Nel documentario possiamo vedere come l'intervento viene accettato da molti ma non da tutti i cittadini, questo crea un dibattito in piazza fra chi pensa sia necessario ricordare questi eventi passati e chi pensa sia un errore continuare a ricordare questi episodi pieni di dolore per il paese. Anche se scomodi, momenti come questi fanno parte dell'obiettivo della pratica dei murales di questo tipo; rappresentare la storia locale, e discutere degli ideali condivisi, o no, della popolazione che "ospita" queste opere. Il Momento stesso della creazione di murales è una piccola assemblea per i quartieri o paesi.

¹⁵⁰ Ibidem.

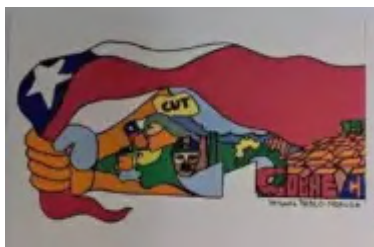


Fig.49. Brigada Pablo Neruda, *Murales homenaje a Pablo Neruda*. Stampa, 1975. 34x49 cm.

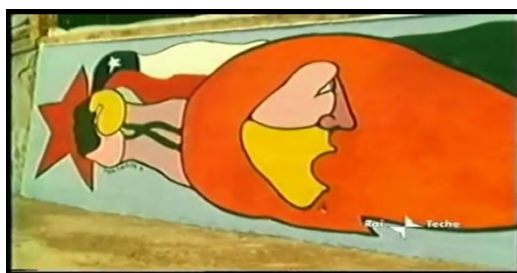


Fig.50. Murales Cileo a San Bartolomeo in Galdo, 1976. Fermo schermo.



Fig.51. Ricreazione della parte destra del murales, usando immagini dal documentario *Vientos nel Sannio e nel Matese con gli Inti-Illimani*.

Bibliografia

- Ernesto Saúl. *Pintura social en Chile*. Quimantú. Santiago (Cile), 1972.
- Regis Debray. *La via Cilena; Intervista con Salvador Allende, presidente del Cile*. Feltrinelli, Milano, 1971.
- VV.AA. *I protagonisti della rivoluzione*. CEI Compagnia Edizioni Internazionali, Milano, 1973.
- Eduardo Labarca. *Conversando con Corvalán*. Napoleone editore, Roma, 1973.
- A cura di PdUP-il manifesto. *I fumetti di Unidad Popular. Uno strumento di informazione popolare nel Cile di Allende*. Celuc, Milano, 1974.
- A cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee. *La Biennale. Annuario 1975, eventi del 1974*. La Biennale di Venezia, Venezia, 1975.
- Pietrina Rubanu, Gianfranco Fistrile. *Murales politici della Sardegna*. Roberto Massari Editore (Già erre emme edizioni), Torino, 1998.
- Italo Moretti. *In Sudamerica*. Cles (TN). Sperling & Kupfer editori, Milano, 2000.
- Patricio Muñoz Zarate. *El Comportamiento de la crítica*. In *Chile 100 años de artes visuales. Segunda Etapa: 1950-1973, entre modernidad y utopía*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (Cile), 2000.
- Alejandra Sandoval. *Palabras escritas en un muro: el caso de la Brigada Chacón*. Ediciones Sur, Santiago (Cile). 2001.
- Eduardo Castillo Espinoza. *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Ocho Libros Editores, Santiago (Cile), 2006.
- A cura di Massimo Stefanetti. *I murales cileni a Foligno*. Associazione culturale Plàtea, Foligno, 2007.
- Gualtiero Tonna. "Insight". In Luigi Martini. *Dare immagine alle idee. Grafica dell'Archi 1957-2007*. Skira, Milano, 2007.
- Soledad Novoa Donoso. *Matta 100. 9 de noviembre 2011 al 4 de marzo 2012*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (Cile), 2011.
- Carolina Olmedo Carrasco. *El muralismo comunista en Chile: La exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, 1971*. In O. Ulianova, M. Loyola Tapia, & R. Álvarez Vallejos. *El siglo de los comunistas chilenos 1912 - 2012*. Ariadna Ediciones, Santiago (Cile), 2012.
- Dore Ashton, Carla Macchiavello, Carla Miranda. *40 años Museo de la solidaridad*. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago (Cile), 2013.
- Pedro Lemebel. *Zanjón de la Aguada*. Seix Barral, Santiago (Cile), 2017.
- Luis Montes Rojas. *Escultura y contingencia 1959-1973*. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago (Cile), 2020.
- Hector "Mono" Carrasco. *Cile Italia, sola andata. Storia di un profugo cileno*. FuoriAsse edizioni, Torino, 2023.
- Marco Bechis, Alfredo Chiappori. *Cile 1973*. La nave di Teseo editore, Milano, 2023.

- A cura di Giacomo Signorini e Barbara Nikolova. *Il Cile e L'italia a 50 anni dal Golpe. Riflessioni sull'esperienza di Unidad Popular e sulla proposta di compromesso storico*. Tralerighe editore, Lucca, 2024.

Riviste, opuscoli, e altro

- Miguel Enríquez. *El MIR y las elecciones presidenciales*. In "Punto Final", IV, suplemento al n.104, 12 maggio 1970.
- Museo de la Solidaridad (1971-1973). *Museo de la Solidaridad Chile. Donación de los artistas del mundo al Gobierno Popular de Chile 1972*. Editora Nacional Quimantú, Santiago (Cile), 1972. Consultabile su: <https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/3441> Visualizzato: 28/11/2025
- Hernan Giron Castellano. *Noche sulle Ande*. Collettivo R, N.3-4, 1975.
- Grazia e Lucia. *Intervista a Ines Carmona*. In "Effe", Anno IV, n.9-10. Settembre-ottobre 1976
- Luis Guastavino, Guillermo Torres e Sebastian Matta. *Conversación con Matta*. In "Araucaria de Chile", n° 1, Madrid, 1978.
- Juan Patricio Cleary. *Como nació la pintura mural política en Chile*. In "Araucaria de Chile". Madrid: Ediciones Michay, 1978-1989 (Madrid: G. Robles). n.42, 1988. pp. 193-195.
- Abett de la Torre Díaz, P. y Acuña Lara, M. *El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973*. 2004. Consultabile su: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110120>
- Fernando Camacho. *Los asilados de las Embajadas de Europa Occidental en Chile tras el golpe militar y sus consecuencias diplomáticas: El caso de Suecia*. "European Review of Latin American and Caribbean Studies" n.81, Ottobre 2006. pp. 30-31.
- Antonia García Castro. *La palabra pintada, notas sobre la Brigada Ramona Parra y el muralismo político en Chile*. "Atlante", n.4. 2016. pp. 234-248.
- María Berríos. 'Struggle as Culture': The Museum of Solidarity, 1971-73. "Afterall Journal", n.44, 04 settembre 2017.
- Felipe Baeza. *Tren de la cultura. Tren popular de la cultura*. In "Catálogo razonado. Colección MAC". Museo de Arte Contemporáneo, Santiago (Cile), 2017.
- Díaz Nieva, José, & Valdés Urrutia, Mario. *Confrontación y violencia política en Concepción en los días del presidente Allende (1970-1973)*. Cuadernos de historia, n.50, Santiago (Cile), 2019.
- Espinoza Cartes, C. A. *El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos*. "Kamchatka. Revista De análisis Cultural", n.17, 2021.
- Marco Morra. *Il Cile come 'simbolo' e come 'esempio' nel lungo '68 italiano*. "processi Storici e politiche di pace". Anno XVI, Numero speciale, 2023.
- Alvar de la Llosa. *El 11 de septiembre y los asilados a través de los documentos diplomáticos de la embajada francesa en Santiago (septiembre-diciembre 1973)*. "Textures", n.27, 2023.

Articoli di Giornale

- Virginia Vidal. *No solo de pan. Última obra de Matta*. "El Siglo". Santiago Chile, 19 novembre 1970. p. 2.
- *Elocuente Homenaje Al Triunfo Del Pueblo Ofrecen Artistas*. "La Nación". 12 novembre 1970.
- *La esposa del presidente*. "La Nacion". 26 novembre 1970. p. 6.
- *Canto al programa*. "La Nación", 07 febbraio 1971. p.9.
- *Arte junto al pueblo*. "La Nación", 13 febbraio 1971. p. 20.
- *El arte y cultura no son privilegios de unos pocos*. "La Nación", 01 marzo 1971. p. 16.
- *Síntesis. Exposición*. "La Nación", 15 marzo 1971. p. 12.
- *Tren popular: Un arribo victorioso*. "La Nación", 19 marzo 1971. p.24.
- *Exposición*. "La Nación", 19 marzo 1971. p. 2.
- *Muestras de las brigadas juveniles de la U.P.* "La Nación", 20 aprile 1971.
- *Las Brigadas Juveniles 'se tomaron' el Museo*. "La Nación", 22 aprile 1971.
- *Cincuenta años de historia en un mural*. "La Nación", 05 gennaio 1972. p. 6.
- *il manifesto. Sul Cile*. Supplemento al n.250 anno III del manifesto quotidiano del 31 ottobre 1973.
- *Corteo a Bologna per la libertà del Cile*. "L'Unità", 05 settembre 1975.
- *Trentamila all'Arena di Verona alla manifestazione «Per il Cile»*. "L'Unità" 08 settembre 1975.

Documenti

- Unidad Popular. *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*. 1970. pp.28-29.
- Salvador Allende Gossens. *Discurso en la Asamblea General de las Naciones Unidas*. 4 dicembre 1972.
- Primer comunicado de la Junta Militar, Junta Militar de Gobierno; Santiago, 11 de septiembre de 1973. *El Mercurio*, 13 de settembre 1973.
- J.G.C., Decreto de Ley N.1, Acta de constitución de la junta de gobierno, 11 settembre 1973; in Diario Oficial de la República de Chile, 11 settembre 1973.
- Senate select committee to study governmental operations with respect to intelligence activities, *Covert Action in Chile 1963-1973*, Washington U.S.A., U.S Government printing office, 1975.

Video e Registrazioni audio

- Pablo Neruda. Intervención radial por cadena parcial de emisoras de Valparaíso en el marco de la campaña electoral, 12 de junio de 1964 su <http://www.abacq.net/imaginaria/puente.htm>
- Tratto dal Documentario "*Vientos nel Sannio e nel Matese con gli Inti-Illimani*". Regia di Ugo Gregoretti. Italia, 1976. <https://www.ilquaderno.it/omaggio-ugo-gregoretti-documentario-quot-vientos-pueblo-gli-inti-illimani-sannio-matese-quot;-136003.html> Visualizzato: 10/06/2025.
- Tratto dal Documentario "*El tren popular de la cultura*". Regia di Carolina Espinoza. Cile, 2015.

- Héctor “Mono” Carrasco, in dialogo con Giulia Zitelli Conti, Pistoia, parco di monteoliveto, 29 giugno 2023, registrazione conservata presso Fondazione Valore Lavoro, Archivio audiovisivi, Pistoia.
- Antonio Arevalo, in dialogo con Leila Harkat, Pistoia, parco di monteoliveto, 13 luglio 2023, registrazione conservata presso Fondazione Valore Lavoro, Archivio audiovisivi, Pistoia.

Sitografia

- Biblioteca nazionale del Cile. Reseña Biográfica Salvador Allende Gossens: https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_biograficas/wiki/Salvador_Allende_Gossens. Visualizzato: 19/11/2025
- Biblioteca del Congresso del Cile. Fronte di Azione Popolare: https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Frente_de_Acci%C3%B3n_Popular. Visualizzato: 19/11/2025
- Memoria Chilena. Editora Nacional Quimantú (1971-1973). Novembre 2020 <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3362.html> Visualizzato: 28/11/2025
- Mesa de noticias de El Mostrador. *Inedito audio revela que Allende iba a convocar plebiscito el 11 de septiembre de 1973*. "El mostrador". 24 agosto 2023. Consultabile su: <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2023/08/24/inedito-audio-revela-que-allende-iba-a-convocar-plebiscito-el-11-de-septiembre-de-1973/> Visualizzato: 19/11/2025
- Fernando Paul. *Qué fue el "tanquetazo", el fallido golpe de estado en contra de Allende hace 50 años (y cómo aceleró el ataque del 11 de septiembre a La Moneda)*. "BBC News Mundo". 29 giugno 2023. Consultabile su: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-65894231> Visualizzato: 19/11/2025
- Francesca Galici, *Falce e martello simbolo di liberazione. Bufera sul Pd e l'Anpi di Genova*. "il Giornale", 01 aprile 2025. Consultabile su: <https://www.ilgiornale.it/news/interni/falce-e-martello-simbolo-liberazione-bufera-sul-pd-e-lanpi-2460051.html> Visualizzato: 12/12/2025
- Claudia Giraud. *A rischio i murales dello stadio di Terni sugli esuli cileni. La storia ce la racconta chi li ha realizzati*. "Atribune" 08 settembre 2025 Consultabile su: <https://www.atribune.com/arti-visive/street-urban-art/2025/09/murales-stadio-terni-esuli-cileni-intervista-antonio-arevalo/> Visualizzato: 12/12/2025
- Mauricio Vico Sánchez. *La gráfica chilena se vuelve moderna: afiches de la Oficina Larrea, la dupla González-Quiroz y Daniel Gleiser en la Biblioteca Nacional*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. 2024. Consultabile su: <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/la-grafica-chilena-se-vuelve-moderna-afiches-de-la-oficina-larrea-la-dupla-gonzalez> Visualizzato: 28/11/2025
- Elsa Pascalis, L'ufficio stampa. *Muralismo e Identità Culturale Villamar - Comunicato Stampa*. 01 luglio 2025. Consultabile su: <https://www.comunevillamar.it/ente/avvisi/1256> Visualizzato: 19/11/2025
- Sebastián Valenzuela-Valdivia. *El cuerpo social que nos propuso gracia barrios, más presente que nunca*. Revista Artishock. 29 maggio 2020. Consultabile su: <https://artishockrevista.com/2020/05/29/el-cuerpo-social-que-nos-propuso-gracia-barrios-mas-presente-que-nunca/> Visualizzato: 19/11/2025
- Alejandro González. *El arte brigadista*. 2000. Consultabile su: <http://www.abacq.net/imagineria/arte4.htm> Visualizzato: 6/07/2025

- Gino Di Vico. 1976, *Gregoretti e gli Inti Illimani: viaggio nel Sannio e nel Matese*. "Fremondoweb" 01/12/2022. <https://www.fremondoweb.com/pillole-di-curiosita-del-prof-gino-di-vico/1976-gregoretti-e-gli-inti-illimani-viaggio-nel-sannio-e-nel-matese/> Visualizzato: 19/11/2025
- Armindo Cardoso. *Murales Brigada Ramona Parra [fotografia]*. Santiago de Chile. 1970. Consultabile sul sito ufficiale della *Biblioteca Nacional Digital de Chile*: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/637/w3-article-156874.html> Visualizzato: 19/11/2025
- Armindo Cardoso. *Universidad de La Habana; Exposición en la Universidad de Chile, diciembre 1970*. Consultabile sul sito ufficiale della *biblioteca nacional digital de Chile*: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/637/w3-article-156778.html> Visualizzato: 28/11/2025
- Vicente e Antonio Larrea, Luis Albornoz, "Cobre chileno", 1972. Biblioteca Nacional de Chile, Archivo de Láminas y Estampas. Consultabile su: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/649/w3-article-664132.html> Visualizzato: 19/11/2025
- Brigada Pablo Neruda. *Murales: homenaje a Pablo Neruda*. Consultabile su: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/645/w3-article-650130.html> Visualizzato: 19/11/2025
- <https://x.com/FratelliIdItalia/status/1906791293792960740> Visualizzato: 19/11/2025
- <https://www.facebook.com/pdsampierdarena/photos/pb.100069270727121.-2207520000/569992757719486> Visualizzato: 19/11/2025
- <https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/gracia-barrios-sin-titulo/609-31> Visualizzato: 19/11/2025
- <https://www.mssa.cl/obras/multitud-iii/> Visualizzato: 19/11/2025
- <https://www.acatcastelscaligero.it/2017/08/28/gli-inti-illimani-festeggiano-50-anni-di-carriera-al-teatro-romano/> Visualizzato: 19/11/2025