



Julieta Zarco  
*Treinta años de cine,  
política y memoria en la Argentina*

(Buenos Aires, Editorial Biblos, 2016, 174 pp., ISBN: 978-987691403-1)

di Flavio Fiorani

Nel trentennio seguito alla fine della dittatura militare (1976-1983), il cinema argentino ha accolto la domanda della società di ottenere *verdad y justicia* e si è fatto interprete dell'urgenza di mettere in scena i traumatici effetti della violenza di stato. La settima arte è stata uno degli strumenti con cui ricostruire la storia recente e rappresentare le esperienze traumatiche che avevano lasciato un segno profondo nel paese. Attore di primo piano nella configurazione di una politica della memoria collettiva (con tutti i suoi risvolti conflittuali), il cinema si è assunto il compito di colmare quel vuoto di immagini che aveva contrassegnato uno degli aspetti più tragici della dittatura: il sequestro, la tortura e l'uccisione di decine di migliaia di persone.

Articolata in quattro capitoli (1. *La ausencia de imágenes*; 2. *El horror está dentro*; 3. *La militancia lleva faldas*; 4. *De idas y vueltas*), la solida indagine di Julieta Zarco abbraccia un arco di tempo in cui le strategie memoriali del cinema hanno prodotto un ampio ventaglio di risultati, anche perché la produzione cinematografica è stata più o meno in sintonia con le politiche istituzionali. In proposito il volume individua tre "momenti della memoria" con cui la società e la politica della transizione alla democrazia e del periodo seguito al default del 2001 hanno cercato di elaborare il trauma



dell'orrore: *Recordar para no repetir: 1983-1989, (Re)conciliación e indultos: 1989-1995, Reivindicación y crítica: 1996-2013*, ciascuno dei quali contrassegnato da scelte tematiche, stilistiche, formali molto diverse ma tutte accomunate dal proposito di dare un senso all'orrore, di interpellare "verità" ufficiali, di riscattare vissuti di militanza, di dare volto a vittime, carnefici, esiliati, di riallacciare i fili strappati di legami famigliari, perfino di rompere il silenzio degli stessi sopravvissuti alla repressione. Molteplici sono stati gli esiti della strategia memoriale affidata al cinema non soltanto nella sua capacità di ricostruire il passato ma anche di mettere in scena il conflitto intorno alla memoria dell'orrore da parte dei diversi attori della società, alla necessità di fornire i fotogrammi di questo orrore, di dare voce ai suoi testimoni, di rappresentare l'irrepresentabile. Protagonista significativa di questa ricerca di verità e giustizia sarà anche la generazione dei figli delle vittime del terrorismo di stato (HIJOS) che, unitamente alla rivendicazione del proprio passato da parte di militanti in organizzazioni armate degli anni Settanta, ha impresso un segno profondo nel "nuevo cine argentino" in cui emergono autori di materiali audiovisivi che vogliono stabilire un nesso tra il qui e ora (mettendo insieme questioni come memoria, povertà, esclusione) e il tempo politico e sociale della generazione dei *desaparecidos* e delle vittime della repressione militare.

Esempi noti al grande pubblico di "cinema della democrazia" sono *La historia oficial* (1985) di Luis Puenzo – Premio Oscar come miglior film straniero e con due milioni di spettatori – e *La noche de los lápices* (1986) di Héctor Olivera, che mette in scena, basandosi sulla testimonianza di un ragazzo sopravvissuto, un centro di detenzione clandestino in cui erano stati torturati e uccisi gli studenti di una scuola superiore. Gli argentini scoprono gli orrori della dittatura militare e iniziano la rielaborazione del trauma: paradigma del difficile cammino della transizione democratica è la presa di coscienza della protagonista del film diretto da Puenzo (un'ingenua professoressa di storia interpretata da Norma Aleandro) che "scopre" grazie a un'amica torturata e costretta all'esilio ciò che è accaduto nel paese. Tra le ragioni del successo del film, la scelta di rappresentare un dramma collettivo attraverso il filtro del dolore individuale che favorisce l'identificazione dello spettatore con la protagonista che "si toglie la benda dagli occhi" e rende il lessico delle emozioni famigliari emblema di un percorso collettivo.

È il film di Marco Bechis *Garage Olimpo* (1999) a segnare il passaggio a una più articolata riflessione su chi ha subito e chi ha perpetrato la tortura: mettere al centro della scena la burocratica routine di un centro clandestino di detenzione serve a esplorare la "zona grigia" in cui coabitano vittime e carnefici. Il film – poco valorizzato in Argentina ma molto apprezzato in Europa – fa dello straniamento dei protagonisti la sua vera chiave interpretativa e la sua efficacia consiste nell'eludere la messa in scena della tortura per lasciare spazio al fuori campo. *Garage Olimpo* non nasconde il suo proposito documentaristico ed è perciò un film-cerniera che segna l'avvento di nuove strategie discorsive nei dibattiti sulla violenza e sul rapporto tra finzione e testimonianza che si intrecciano con la denuncia dei perversi effetti del neoliberalismo, il protagonismo



dei giovani nella metropoli e il racconto di una rocambolesca fuga da un centro di detenzione (*Crónica de una fuga* di Adrián Caetano del 2006) basato su una storia vera. Per meglio dar conto delle nuove modalità con cui il cinema interviene nella tensione tra memoria e oblio, scava nelle zone d'ombra e si fa veicolo di trasmissione di esperienze che hanno preso forma nella memorialistica di militanti e sopravvissuti, l'indagine di Julieta Zarco mette a frutto il concetto di postmemoria coniato da Marianne Hirsh. Sono soprattutto i giovani registi a voler scoprire la biografia dei militanti (uccisi o no), a voler stabilire un rapporto individuale e generazionale con il passato familiare, con il vuoto dell'assenza, con il trauma collettivo e a tal fine ricompongono e risignificano esperienze di congiunti per agire nello spazio di tensione tra bisogno di memoria e tendenza all'oblio. Con poetiche ed estetiche molto diverse *Un muro de silencio* (1993) di Lita Stantic e *Cordero de Dios* di Lucía Cedrón (2008) mettono al centro il vissuto del militante politico e del *desaparecido* con il proposito di installare nell'oggi il senso (più o meno condiviso) di un'esperienza politica da consegnare alla memoria collettiva. Tramite il ricorso alla tecnica della *mise en abîme* e secondo un punto di vista tutto femminile, il film di Stantic si segnala per una sapiente costruzione della sceneggiatura, la continua sovrapposizione tra passato e presente e l'alternarsi di piani narrativi in cui la militanza di Silvia si intreccia alla difficoltà di rappresentarla da parte di Kate, la regista del film. Il film di Stantic vuole enfatizzare la differenza tra il cinema di finzione e quello dichiaratamente documentaristico (tra tutti *Montoneros, una historia* di Andrés Di Tella del 1996) nel suo intento di riscattare percorsi di vita di militanti e di vittime fino ad allora confinati nell'anonimato: è l'impronta biografica e testimoniale a determinare la trasmissione di una singolarità (anche plurale) in cui la messa in immagini dell'esperienza traumatica è anche rivendicazione di quest'ultima, suggerisce nuovi modi di ripensare il protagonismo della soggettività.

Con il cinema figli di desaparecidos, nipoti riscattati da famiglie di militari, detenuti politici sopravvissuti ed esiliati hanno dunque preso la parola per interrogarsi sul senso di una tragedia storica, per dare un senso all'orrore, per rivendicare con orgoglio l'eredità dei loro congiunti consapevoli, però, che nella tensione tra memoria e oblio è sempre latente il desiderio di non ricordare, il senso di colpa per essere sopravvissuti, di scegliere il silenzio, di confinare il trauma in spazi inaccessibili.

---

**Flavio Fiorani**

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

[flavioangelo.fiorani@unimore.it](mailto:flavioangelo.fiorani@unimore.it)