

Soggetti alla violenza

Post mortem di Pablo Larraín

Massimiliano Coviello e Francesco Zucconi

Ricevuto: 03.11.2014 – Accettato: 20.03.2015

Sommario / Resumen / Résumé / Abstract

La possibilità di costruire un soggetto che, sottoposto all'esercizio della violenza, risulti conformato al rispetto della volontà dittatoriale è la chiave di lettura che si utilizzerà per analizzare *Post Mortem* (2010), il secondo capitolo della trilogia cilena che il regista Pablo Larraín ha dedicato al racconto della dittatura nel suo paese d'origine. Gli eventi raccontati si collocano temporalmente nel 1973, l'anno del colpo di stato del generale Augusto Pinochet. Protagonista della vicenda è Mario, un funzionario statale con il compito di trascrivere e battere a macchina i referti delle autopsie. Mario assiste all'esercizio della violenza, interiorizzando a pieno la sua prassi lavorativa: non fa altro che registrare quanto accade. Seguendo il funzionario nell'espletamento della sua routine, il saggio analizza le strategie con cui il film restituisce allo spettatore le forme di assoggettamento al regime della violenza dittatoriale.

La posibilidad de construir un sujeto que, sometido al ejercicio de la violencia, se vea conformado al respecto de la voluntad dictatorial representa la clave de lectura que se utilizará en el análisis de *Post mortem* (2010), el segundo capítulo de la trilogía chilena que el director Pablo Larraín ha dedicado a la narración de la dictadura que ha sufrido su país de origen. Los eventos narrados suceden en 1973, el año del golpe de estado perpetrado por el general Augusto Pinochet. El protagonista de la historia es Mario, un funcionario del estado encargado de transcribir y teclear los informes de las autopsias. Mario asiste diariamente al ejercicio de la violencia interiorizando por completo su praxis laboral, limitándose a registrar lo que pasa. En el seguimiento del funcionario en el cumplimiento de su rutina, este artículo analiza las estrategias con las que la película brinda al espectador las formas de la sujeción al régimen de violencia de la dictadura.

La possibilité de construire un sujet qui, soumis à l'exercice de la violence, apparaît conforme à respecter la volonté dictatoriale est la clé qui sera utilisé pour analyser *Post mortem* (2010), le deuxième épisode

de la trilogie que le réalisateur chilien Pablo Larraín a dédiée à l'histoire de la dictature dans son pays d'origine. Les événements racontés sont placés temporairement en 1973, l'année du coup d'état mené par le général Augusto Pinochet. Le protagoniste est Mario, un fonctionnaire qui transcrit les rapports d'autopsie. Mario assiste à l'exercice de la violence et il intériorise entièrement sa pratique de travail: il ne fait rien de plus que d'enregistrer ce qui se passe devant lui. En suivant le fonctionnaire dans sa routine, cet essai analyse les stratégies avec lequel le film représente les formes de assujettissement à la violence dictatoriale.

The possibility to build a subject who, exposed to violence, adjusts himself to respect the dictatorial regime is the paper's key to the interpretation of *Post Mortem* (2010), the second part of Chilean director Pablo Larraín's trilogy, dedicated to the story of the dictatorial regime in his country. The events occurred in 1973, the year of the *coup d'état* carried out by General Augusto Pinochet. The protagonist of the story is Mario, a civil servant in charge of transcribing and typing autopsy reports. By witnessing the daily exercise of violence, Mario fully internalizes the practice of violence since he does nothing but simply recording what happens. Following the civil servant in the performance of his routine, the paper analyzes the strategies with which the movie provides the spectator with the dictatorial regime's main forms of subjection.

Parole chiave / Palabras clave / Mots-clé / Keywords

Cinema, trauma, violenza, dittatura, testimonianza, Cile

Cine, trauma, violencia, dictadura, testimonio, Chile

Cinéma, trauma, violence, dictature, témoignage, Chili

Cinema, trauma, violence, dictatorship, testimony, Chile

1. Trilogia cilena¹

La produzione del regista cileno Pablo Larraín, nato a Santiago nel 1976, si articola attorno al tema storico e politico che ha caratterizzato il suo paese nel corso degli ultimi cinquant'anni.

Il primo capitolo della cosiddetta «trilogia cilena» esce nel 2008 con *Tony Manero*, dove il protagonista Raúl Peralta vive un rapporto di identificazione ossessiva con il celebre personaggio di *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, 1977) interpretato da John Travolta, mentre per le strade di Santiago imperversa la violenza e il terrore del regime dittatoriale. Il secondo film è *Post mortem* (2010): si tratta del capitolo centrale della trilogia ma cronologicamente costituisce un ritorno al 1973, l'anno del colpo di stato compiuto dal generale Augusto Pinochet. Il racconto si svolge nei giorni immediatamente precedenti e immediatamente successivi all'11 settembre, la data del golpe militare, quando l'obitorio di Santiago del Cile inizia a riempirsi di cadaveri. La macchina organizzativa che gestisce la morte non riesce a tenere il passo della violenza. I corpi senza vita si ammassano nelle sale e nei corridoi dell'obitorio in attesa di essere occultati. Il terzo e ultimo film che compone la trilogia si intitola *No* (2012) ed è dedicato agli ultimi giorni della dittatura di Pinochet, nell'autunno del 1988. I giorni del plebiscito imposto dalla comunità internazionale con il quale i cittadini furono invitati a confermare il leader in carica da ventiquattro anni; i «giorni dell'arcobaleno», durante i quali un gruppo di pubblicitari sfidò e «sconfisse» il regime con una campagna ottimista e semplificatrice, mettendo da parte la denuncia delle atrocità dei decenni precedenti.

Pur nell'originalità che la caratterizza e che questo articolo cercherà di descrivere in termini analitici, l'opera di Larraín si inserisce all'interno di un vasto campo di riflessione artistica mirato a rielaborare in

termini narrativi i traumi provocati dalla feroce dittatura militare di Pinochet. Sono infatti numerosi i registi e gli artisti visivi – perlopiù, ma non esclusivamente, di origine cilena – che nel corso degli ultimi decenni hanno sentito il dovere etico e politico di confrontarsi con le vicende storiche legate alla presa e al mantenimento del potere mediante la violenza nel Cile degli anni Settanta e Ottanta: dai film di Patricio Guzmán agli interventi dell'artista e architetto Alfredo Jaar, dall'affermazione di un nuovo «cinema cileno» allo sguardo «esterno» e partecipe di Ken Loach².

In modo autonomo e parallelo, almeno a partire dagli anni Novanta, le discipline storiche e sociali hanno sviluppato in molteplici rivoli il concetto di «trauma», con l'obiettivo di indagare i danni e i disturbi collettivi provocati dall'esercizio su larga scala della violenza. Se alcune ricerche hanno perlopiù sviluppato tale idea in senso teoretico³, altri studi hanno cercato di analizzare le forme rituali, i processi di memorizzazione e monumentalizzazione, gli interventi artistici, mediante i quali le diverse comunità caratterizzate da un passato traumatico rielaborano la propria memoria e pongono le condizioni per l'affermazione di un discorso etico e politico sulla democrazia⁴.

Come ha scritto Patrizia Violi in uno studio dedicato all'analisi dei processi di risemantizzazione dei luoghi traumatici nei quali sono state protratte azioni di violenza politica,

Cile e Argentina presentano analogie in relazione alla discussione che si è sviluppata nei due paesi sulla gestione, trasformazione e riuso dei luoghi della memoria, analogia che si può far risalire a un certo parallelismo nel far fronte alla difficile fase del postconflitto e al passaggio alla democrazia. In entrambi i casi, infatti, i militari avevano potuto agire contando sull'appoggio, o perlomeno sulla silenziosa non interferenza, di almeno una parte consistente della popolazione. La transizione

² Come riferimenti sul cinema cileno, cfr. almeno Spiller (ed.), 2005; Millán, 2001, e Villarroel, 2014.

³ Come riferimenti in campo storico e sociale, cfr. LaCapra, 2001 e Caruth, 1996. Per un approfondimento sulle implicazioni psicanalitiche del concetto di trauma, cfr. Freud, 1977: 353-361 e Freud, 1976: 102-118.

⁴ Cfr. Demaria 2006. Sulla funzione di rielaborazione attraverso il discorso artistico e cinematografico in particolar modo, cfr. almeno Dinoi, 2008; Demaria 2012; Montani, 2011.

¹ Il saggio è stato pensato, discusso e scritto nella sua totalità dai entrambi gli autori. Ai fini pratici, Massimiliano Coviello ha redatto tutti i paragrafi che compongono il secondo capitolo, mentre Francesco Zucconi ha redatto il primo e l'ultimo capitolo.

democratica fu dunque particolarmente difficile e travagliata, stretta fra le necessità di evitare nuovi conflitti e al tempo stesso di garantire giustizia e verità per le vittime. In simili situazioni ci si trova sempre di fronte a una questione memoriale specifica, nell'impossibilità di ricomporre una memoria comune condivisa; memorie contrapposte, frammentate e contestate si fronteggiano e si scontrano, a volte addirittura all'interno degli stessi nuclei familiari (2014: 239).

Attraverso l'analisi di alcune sequenze di *Post mortem* (2010), secondo capitolo della trilogia di Larraín, questo articolo intende considerare le modalità attraverso le quali il discorso cinematografico ha saputo partecipare al processo di rielaborazione narrativa del passato traumatico cileno nonché rivendicare un'etica della giustizia e della verità.

Gli eventi raccontati si collocano temporalmente nel 1973, l'anno del colpo di stato compiuto da Pinochet. Protagonista della vicenda è Mario – interpretato da Alfredo Castro, già protagonista del primo capitolo *Tony Manero* e co-protagonista in *No* –, un funzionario statale con il compito di trascrivere e battere a macchina i referti delle autopsie. Mario interiorizza a pieno la sua prassi lavorativa, fino ad assistere passivamente all'autopsia sul cadavere del presidente Salvador Allende.

Seguendo il funzionario nell'espletamento della sua routine, l'articolo si concentrerà sul ruolo assunto dal dattilografo nei giorni del colpo di stato, e indagherà i rapporti tra testimonianza e violenza.

2. Davanti alla dittatura, dentro la dittatura

Mario Cornejo è un funzionario pubblico. Più precisamente, la sua mansione è quella di trascrivere i referti delle autopsie dettati ad alta voce dal medico che li esegue. Ma le sue competenze nella dattiloscrittura sono scarse e per questo motivo, quando rientra a casa, è solito ricopiare a macchina i referti che durante l'autopsia ha scritto a mano su un registro. Questa occupazione possiede un'importante funzione all'interno della struttura narrativa del film per diverse ragioni. Nello svolgimento della trama, il contatto con i cadaveri

permetterà a Mario di osservare in prima persona il corpo privo di vita del Presidente Allende e la sua autopsia. Oltre ad essere uno stratagemma per introdurre nel racconto la tattica con la quale i rappresentati del golpe militare sanciscono il «suicidio» del Presidente, il lavoro del protagonista permette al discorso filmico di costruire un peculiare punto vista sull'escalation della violenza dittatoriale. Mario ricopre e incarna il ruolo di *assistente partecipante*, ossia un osservatore pienamente manifestato all'interno dell'enunciato, attraverso un *débrayage* completo, figurativo, spaziale e temporale, nonché dotato di un ruolo cognitivo, pragmatico e timico (Fontanille, 2001: 51). Durante il film non è solo la violenza dittatoriale a essere tematizzata e messa in scena: al centro del secondo capitolo della trilogia di Larraín sono le modalità di costruzione dello sguardo del soggetto che esperisce questa violenza ad essere elaborate e messe in discussione, modalità che a loro volta influenzano la disposizione cognitiva e passionale dell'enunciario.

Nella sequenza iniziale di *Post mortem* un cingolato attraversa indisturbato le strade. Disposta al di sotto del mezzo, la macchina da presa restituisce anche il rumore del cingolato che sembra disfare l'asfalto al suo passaggio e dissipare i manifesti e la carta depositata lungo la via. Uno stacco di montaggio e la successiva inquadratura frontale e in campo medio introduce il protagonista che, disposto al margine della finestra della sua abitazione, osserva l'incedere del mezzo mentre il campo sonoro è saturato dal prorompere del mezzo lungo la strada (figura 1). Fin dall'inizio il film tematizza il rapporto tra la visione di eventi legati alla dittatura e il soggetto percipiente.

Le inquadrature in cui Mario guarda impassibile e imperturbabile si susseguono durante il film: Mario spia gli avvenimenti dalla finestra di casa; rinchiuso nell'abitacolo della sua vettura passa attraverso le proteste dei manifestanti; assiste, disposto dietro ad una scrivania, alle autopsie; inerte e inerme attende che un cumolo di cadaveri, composto dai civili uccisi durante le rappresaglie dai militari, sia scaricato da un camion e depositato dinanzi ai suoi occhi (figura 2).

In tutte queste sequenze Mario è sempre presente; spesso i campi e i controcampi restituiscono allo spettatore lo spazio dell'azione e la sua posizione all'interno della scena, a volte sono i suoi occhi, attraverso una soggettiva, a determinare i confini dell'inquadratura. Eppure alla sua *presenza* non corrisponde una *performance* capace di modificare la situazione; al contrario domina l'inazione e, a livello percettivo, la visione non si traduce quasi mai in uno sguardo in grado di operare uno scarto cognitivo⁵. Infine, considerando il livello passionale, alla compresenza non corrisponde una compartecipazione: Mario risulta pressoché impassibile di fronte agli orrori che invadono la sua quotidianità (le abitazioni lungo la

⁵ L'atto cognitivo del guardare, in contrapposizione con il vedere, richiede una competenza, un «saper vedere» molto più complesso e articolato rispetto al semplice sguardo rivolto passivamente alla contemplazione. Se «vedere» è il lessema con cui si identifica l'attività fisiologica attraverso la quale il vivente non può non percepire il mondo naturale come vasto agglomerato di senso, su cui si deposita la visione naturale – che già ubbidisce a una griglia culturale di lettura –; allora «guardare» indica l'atto significativo, lo sforzo cognitivo per mezzo del quale «da griglia di lettura di natura semantica, sollecita (...) il significante planare e, assumendo dei fasci dei tratti distintivi di densità variabile, che costituisce in formanti figurativi, attribuisce loro dei significati, trasformando le figure visive in segni-oggetto» (Greimas, 2001: 199), ovvero l'identificazione delle forme figurative su un artefatto visivo.

sua via vengono distrutte dai militari fedeli a Pinochet e molti dei suoi vicini arrestati e uccisi) e il suo universo lavorativo (l'obitorio si satura dei cadaveri dei civili che occupano tutte le barelle a disposizione, il pavimento, i corridoi e le scale).

Mentre la macchina di morte procede pressoché indisturbata nell'uccisione dei dissidenti, lo spazio comunitario si frantuma e annichilisce la possibilità di un'azione civile e politica⁶. Mario, salvo poche eccezioni che dimostrano il permanere di alcuni tratti di umanità (il salvataggio di un civile ferito ammassato tra i cadaveri e di un cane nascosto tra le macerie), non agisce e di conseguenza non reagisce. La sua attività scopica sembra ridursi progressivamente alla registrazione dei fatti, nell'attesa che la distruzione dello spazio sociale si compia inesorabilmente.

2.1. A teatro

Prima che la morte dilaghi nelle strade, Mario si reca a teatro per vedere uno spettacolo di cabaret durante il quale riconosce tra le ballerine una sua vicina di casa,

⁶ Sui rapporti tra azione politica e potere dittatoriale, cfr. Arendt, 2005.



Figura 1



Figura 3



Figura 2



Figura 4

Nancy Puelma (figure 3-4). La donna, malnutrita, amante di un dissidente comunista e madre di un bambino, diventa oggetto del desiderio da parte di Mario.

La sequenza ambientata nel teatro di periferia richiama la sequenza di apertura di *Tony Manero*, il primo film della trilogia sulla dittatura di Larraín, dove il protagonista Raúl Peralta, sempre interpretato da Alfredo Castro, si reca al cinema per vedere l'interpretazione di John Travolta ne *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977).

In *Tony Manero* le modalità con cui si realizzano i fenomeni imitativi di Raúl nei confronti di Travolta e i passaggi traduttivi⁷ tra i due film sono funzionali alla configurazione delle facoltà cognitive ed emotive del protagonista del film di Larraín che risultano imprigionate all'interno di una visione spettatoriale.

In *Post mortem*, la sequenza girata nel teatro costruisce una serie di rimandi tra dispositivi di fruizione mediale e forme discorsive che istruiscono un modello percettivo speculare a quella postura spettatoriale già presente *Tony Manero*⁸. Con un'eccezione: mentre il numero di *can can* volge al termine, Mario scavalca i limiti imposti dello spazio teatrale e dalla platea si sposta verso il proscenio per penetrare sino ai camerini e incontrare di persona Nancy. Questo tentativo di superare i limiti imposti alla visione spettatoriale dispone Mario in uno spazio inusuale rispetto al suo comportamento quotidiano, fatto di sguardi a distanza, e lo espone ad un'interazione.

2.2. Un dattilografo incompetente

La sequenza dedicata all'autopsia sul corpo del Presidente Allende assume un'importanza primaria all'interno del film e questo non solo in relazione all'evento rappresentato che sancisce il passaggio dal golpe all'instaurazione della dittatura militare guidata da Pinochet. La centralità della sequenza deriva dalle peculiari scelte di costruzione del

punto di vista adottate per mettere in immagine l'ascesa del potere e la morte del «corpo democratico» del Cile. Durante l'autopsia, le competenze osservative di Mario entrano in dialogo con quelle testimoniali. Egli assiste alla procedura di analisi del cadavere compiuta dal medico e ha inoltre il compito di trascrivere il referto che dichiara la morte a causa di un colpo di pistola sparato da una distanza talmente ravvicinata da poter essere interpretato come un atto di suicidio. Il linguaggio medico-legale e la presenza dei gerarchi militari che circondano la sala costruiscono il discorso e sanzionano la morte del Presidente (figura 5). I due apparati, quello medico e quello militare, si impongono prima sul cadavere e poi sul corpo sociale cileno sul quale, da questo momento in poi, ogni sopruso e tortura potrà essere compiuta senza ostacoli o garanzie costituzionali.



Figura 5

Chiamato a redigere alla macchina da scrivere il referto dell'autopsia di Allende, Mario è costretto a rivelare la sua mancanza di competenza, la sua incapacità a utilizzare la macchina da scrivere elettronica. È così che il dattilografo incompetente deve cedere il suo posto a un militare più abile di lui.

Dalla sua posizione, Mario è in grado di osservare la scena e i suoi attori – il medico, l'assistente e i gerarchi – ma non è capace a produrre il documento ufficiale che impone sul cadavere la lingua e il discorso del potere (figura 6). Mario si trova così a fare scarto rispetto alla sintassi disposta dal regime dittatoriale, ma tutto ciò non è determinato da un rifiuto personale o da una strenua opposizione: banalmente, come lo spettatore sa fin dall'inizio del film, Mario manca della competenza di dattilografo.

⁷ Lotman (1985) utilizza il concetto di «traduzione» per analizzare i fenomeni che si verificano sui confini delle semiosfera – spazi semiotici complessi e organizzati all'interno dei quali si realizzano i processi di significazione – e tra i testi ad esse appartenenti.

⁸ Per un approfondimento su questo film, cfr. Coviello, 2010: 181-184.



Figura 6



Figura 7

Mentre i militari agiscono liberi da qualsiasi ostacolo, le immagini della sequenza continuano a esporre, nella stanza livida e asettica di un ospedale, il cadavere del Presidente. Nessuno è in grado di opporre resistenza e Mario non fa altro che riprodurre, con la sua presenza e con i suoi sguardi, l'inesorabile processo di decomposizione fisica e morale dello stato e della società. L'incompetenza professionale di Mario, quella che solo apparentemente lo esime da un rapporto di connivenza con i responsabili del golpe, contagia anche la sua capacità testimoniale, ossia la possibilità di offrire un punto di vista a partire dal quale opporsi alla statuizione dell'evento e alla monumentalizzazione della memoria. Mario non fa altro che registrare in modo imperfetto.

2.3. La morte in piano sequenza

La documentazione della morte che dalle sale e dai corridoi degli ospedali dilaga e si espande alle strade non si trasforma mai in un'azione pienamente testimoniale, capace di offrire una contro-narrazione in cui gli elementi etici e morali impongano una lettura seppur parziale e provvisoria degli eventi. L'incapacità di operare uno scarto sul piano cognitivo, passionale e pragmatico emerge in tutta evidenza nella figura di Mario che dal punto di vista enunciativo, attoriale e tematico risulta incapace di agire e di patire.

Il finale del film costituisce la fase ultimativa del processo che, attraverso l'esercizio della violenza dittatoriale, destituisce le soggettività. Mario ha trovato un nascondiglio sicuro per Nancy, ricercata dalla polizia militare a causa del suo rapporto con i dissidenti comu-

nisti. Dopo aver scoperto che nel rifugio si nasconde anche il suo amante, Mario decide di vendicarsi brutalmente e di punire questo gesto di infedeltà ostruendo il passaggio del nascondiglio e impedendo l'uscita (figura 7).

La scena viene restituita attraverso un lungo piano sequenza di circa dieci minuti durante i quali la macchina da presa, fissa e impassibile, registra l'azione di Mario che inesorabilmente raccoglie tutti gli oggetti e gli arredi a disposizione per bloccare l'ingresso del rifugio.

Se fin dall'inizio del film e della dittatura Mario aveva scambiato il ruolo di testimone con quello di osservatore passivo, tutto si conclude con il passaggio all'azione di un personaggio ormai incapace di osservare criticamente l'orizzonte degli eventi e di controllare se stesso.

L'occhio meccanico, liberato dai delegati della visione iscritti nel testo filmico, dai loro deboli sentimenti e dalle loro incapacità, può agire indisturbato nella fredda registrazione della morte.

3. Testimoni per testimonianze mancate

Se considerato all'interno della trilogia, *Post mortem* manifesta dunque alcuni tratti specifici che ne rendono comprensibile la centralità, sebbene quest'ultima non sia giustificata sul piano della cronologia degli eventi storici. Rispetto agli altri due capitoli, il film del 2010 non utilizza documenti mediatici d'epoca: se *Tony Manero* e *No* fanno ricorso al *found footage* e si propongono di rielaborare la storia della dittatura cilena attraverso un montaggio intermediale, *Post mortem* è piuttosto un «film teorico» sul ruolo e sulla figura del testimone, sulla posizione che questo è chiamato ad assumere all'interno

dello spazio sociale e sulle difficoltà o impossibilità di onorare tale ruolo in contesti di violenza e terrore di stato⁹.

Come emerge dall'analisi condotta sulle tre sequenze del film nelle quali il protagonista è chiamato ad articolare il rapporto tra *osservazione* ed *azione*, in *Post mortem* la gradualità dell'operazione di *débrayage* con cui l'osservatore si iscrive nel discorso, passando dalla dimensione attanziale a quella temporale, per poi assumere un ruolo attoriale e tematico, produce degli effetti opposti sul piano narrativo. Se la figura del dattilografo Mario permette in prima battuta allo spettatore di accedere al racconto dell'instaurazione della dittatura, con il procedere del film e con il riprodursi della violenza, il suo sguardo, le sue azioni e le sue passioni subiscono una graduale perdita di aderenza rispetto agli eventi rappresentati. In altri termini, nel film di Larraín è in atto uno scollamento tra il soggetto che guarda, esperisce e patisce la dittatura e gli eventi che ne garantiscono l'instaurazione. Man mano che l'obitorio e gli ospedali si riempiono di cadaveri e le strade si svuotano di manifestanti, le funzioni e l'attività enunciazionale dell'osservatore perdono la loro efficacia sul tessuto figurativo e tematico.

La composizione scenica e il montaggio del film di Larraín concorrono nella manifestazione progressiva di tale scacco testimoniale. Dal duplice ruolo di osservatore teatrale e di «attore» durante l'incontro con la vicina di casa Nancy alla neutralizzazione dell'azione e del pathos durante l'autopsia di Allende, fino al gesto terribile con la quale si conclude il film, si assiste al progressivo restringimento figurativo e tematico dell'osservatore che da «assistente partecipante» regredisce verso la posizione di «focalizzatore», istanza astratta della visione così descritta da Fontanille:

Se il ruolo dell'osservatore non è assunto da nessuno degli attori del discorso, e se non gli si attribuisce alcuna deissi spazio-temporale nell'enunciato, esso rimarrà astratto, puro «filtro» cognitivo della lettura: è ciò che alcuni assimilano al punto di vista della cinepresa. In questo caso l'osservatore sarà soltanto un *attente di discorsivizzazione* denominato *Focalizzatore* e (...) lo si potrà riconoscere soltanto da ciò che fa – cioè a partire

dalle selezioni e dalle focalizzazioni/occultazioni utilizzate nell'enunciato (2011: 51).

Questo filtro dei processi di discorsivizzazione, il cui punto di vista è assimilato a quello della cinepresa, produce in *Post mortem* una regressione dei processi cognitivi, pragmatici e passionali relativi all'osservatore che passa dal ruolo di «assistente partecipante» a quello di «focalizzatore». Tale regressione è accompagnata, livello narrativo, dalla progressiva separazione del soggetto sottoposto alla violenza dittatoriale dalle sue competenze. Documentando questo distacco il film restituisce l'esercizio di una violenza che sopprime qualsiasi posizione dissidente e distrugge l'agire sociale, producendo l'assoggettamento.

Spettatore per passione, testimone per professione, di fronte all'affermazione della violenza dittatoriale Mario rinuncia progressivamente alle proprie facoltà cognitive e alle proprie emozioni. Il suo sguardo di fronte all'affermazione del regime coincide con il mero vedere, il suo stile di vita, già ridotto ai minimi termini, si riduce a una serie di gesti meccanici. L'incapacità di ricoprire pienamente il ruolo di testimone di fronte all'orrore della dittatura lo porta inevitabilmente ad assumere un ruolo pragmatico all'interno della stessa.

Incastonato tra due film come *Tony Manero* e *No* che incorporano materiali mediatici d'archivio contemporanei agli anni della dittatura, *Post mortem* racconta la presa del potere di Pinochet e tematizza l'incapacità e l'impossibilità da parte delle generazioni che hanno subito la violenza dittatoriale di elaborare le immagini correlate all'evento stesso. Di fronte a una testimonianza mancata o lacunosa – di certo difficile, al di là dell'esempio estremo di Mario Cornejo –, il film di Larraín mette in gioco lo sguardo e gli strumenti di un cinema contemporaneo attento ai traumi della storia e impegnato a rigenerare la funzione testimoniale delle immagini. È lo sguardo critico delle nuove generazioni, è ciò che alcuni studiosi hanno chiamato *post-memoria*¹⁰, a cercare di elaborare retrospettivamente quanto di traumatico ha tolto per decenni la parola e ha annichilito lo spazio pubblico di un'intera nazione.

⁹ Sul concetto di intermedialità e sulle sue implicazioni testimoniali, cfr. Montani (2011) e Zucconi (2013).

¹⁰ Sul concetto di postmemoria cfr. Hirsch, 2012.

Bibliografia

- ARENDETT, Hannah (2001), *Vita activa. La condizione umana*, Milano: Bompiani, 2001.
- CARUTH, Cathy (1996), *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- COVIELLO, Massimiliano (2010), «Spettatori della dittatura: Tony Manero di Pablo Larraín», *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, 12, pp. 181-184.
- DEMARIA, Cristina (2006), *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Roma: Carocci.
- (2012), *Il trauma, l'archivio, il testimone*, Bologna: Bononia University Press.
- DINOI, Marco (2008), *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze: Le Lettere.
- FONTANILLE, Jacques (2001), «L'osservatore come soggetto enunciativo», Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (ed.), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma: Meltemi, pp. 44-63.
- FREUD, Sigmund (1976), «Lutto e melancolia», *Opere VIII, 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Torino: Boringhieri.
- (1977), «Ricordare, ripetere e rielaborare», *Opere VII, 1912-1914. Totem e tabù e altri scritti*, Torino: Boringhieri.
- GREIMAS, Algirdas J. (2001), «Semiotica figurativa e semiotica plastica», Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (ed.), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma: Meltemi, pp. 196-210.
- HIRSCH, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory. Visual Culture after the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- LACAPRA, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- LOTMAN, Juri M. (1985), *La semiosfera*, Venezia: Marsilio.
- MILLÁN, Francisco Javier (2001), *La memoria agitada: cine y represión en Chile y Argentina*, Madrid: Ocho y medio.
- MONTANI, Pietro (2011), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma/Bari: Laterza.
- SPILLER, Roland (ed.) (2005), *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- VILLARROEL, Mónica (coord.) (2014), *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- VIOLI, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano: Bompiani.
- ZUCCONI, Francesco (2013), *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano: Mimesis.