

Cinema e propaganda nordamericana in Cile durante la Seconda guerra mondiale

Fernando Purcell**

I personaggi di María e Juan Pérez, una coppia che rappresentava lo stereotipo del cileno medio, sfiorarono la celebrità hollywoodiana in piena Seconda guerra mondiale. Dovevano essere i protagonisti di *Chile: una nación valiente*, un film sul Cile al quale si lavorò per mesi, anche se alla fine non venne mai girato; come testimonianze del progetto rimasero il copione e le sue diverse bozze, oltre alla corrispondenza riguardante la produzione e i documenti che ispirarono John C. Higgins, lo sceneggiatore.¹ Il film era stato commissionato dalla Motion Picture Society for the Americas (d'ora innanzi MPSA), una società veicolo creata nel marzo del 1941 da diversi studi cinematografici di Hollywood e patrocinata dal Dipartimento di Stato al fine di promuovere le buone relazioni tra gli Stati Uniti e l'America Latina durante la Seconda guerra mondiale.² La società era stata costituita su richiesta di un'agenzia pubblica conosciuta come Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (d'ora innanzi OCIAA), un organismo diretto da Nelson Rockefeller e che operava sotto la tutela del Dipartimento di Stato.³

Per quale ragione gli studi di Hollywood cercarono di attribuire a Juan e María Pérez il ruolo di protagonisti nel film *Chile: una nación valiente*? La risposta sta nelle parole di Walter Wanger, presidente della MPSA, il quale in un comunicato del 1942 precisò che: “il film cerca di spingere il Cile a mutare la sua posizione di neutralità e a dichiarare guerra all'Asse.”⁴ A questo fine, spiegava Wanger, si rendeva necessario usare il cinema facendo appello all'idiosincrasia e all'identità popolare cilena, rappresentata da Juan e María Pérez, all'interno di una trama che rafforzava principi quali la libertà e l'indipendenza, raggiunte dal Cile durante il processo di emancipazione coloniale, periodo nel quale avrebbe dovuto essere ambientata la pellicola.

Questi tipi di progetti cinematografici della Seconda guerra mondiale e le loro finalità sono stati poco esplorati nel caso delle relazioni internazionali tra Cile e Stati Uniti.⁵ Il presente saggio li prende in esame e dimostra l'esistenza di uno stretto rapporto fra le industrie culturali, come quella del cinema, e le finalità diplomatiche stabilite dalle più alte sfere governative degli Stati Uniti. L'analisi verrà svolta seguendo i postulati di Akira Iriye, secondo cui “nello studio delle relazioni internazionali, la cultura può essere definita come comunicazione, e un approccio culturale come una prospettiva che presta particolare attenzione alla comunicazione all'interno delle nazioni e fra di esse”.⁶ Si sottolinea questo aspetto perché non è possibile concepire la diplomazia culturale separata dalla Diplomazia con la lettera maiuscola. Al contrario, la diplomazia culturale è parte costitutiva dei canali diplomatici regolari, benché cambino le sue forme che sono il prodotto dell'enfasi comunicativa normalmente legata alla cultura di massa.⁷ La novità di questo

lavoro non consiste quindi nel riconoscere l'uso di strumenti culturali da parte degli Stati Uniti durante la Seconda guerra mondiale per fini diplomatici, bensì nel mostrare quale fosse il rapporto di compenetrazione e di collaborazione tra il Dipartimento di Stato di Washington e l'industria di Hollywood.

Il cinema hollywoodiano era già preponderante sugli schermi cileni allo scoppio della Seconda guerra mondiale, con una presenza che corrispondeva al settanta per cento dell'intera programmazione nazionale.⁸ Questo certamente favorì la penetrazione delle centinaia di film propagandistici proiettati in Cile durante il conflitto. Nel 1943, il Cile era il terzo paese dell'America Latina per sale di proiezione a disposizione della propaganda nordamericana, dietro soltanto a Messico e Brasile, e il secondo, dopo il Brasile, per sovvenzioni destinate alla promozione degli spettacoli di propaganda cinematografica.⁹ Per quale ragione il Cile fu uno dei paesi latinoamericani in cui più si insistette nell'uso del cinema come veicolo di propaganda? La risposta sta nelle parole dello stesso Franklin D. Roosevelt, il quale aveva dichiarato che l'ambasciata statunitense in Cile era un luogo chiave nella lotta contro il fascismo.¹⁰ Ciò si spiega con la presenza e la visibilità della colonia tedesca in Cile, con il notevole incremento dello scambio commerciale tra Cile e Germania durante gli anni Trenta e con il prolungamento della politica di neutralità del Cile.

È senz'altro vero che la cinematografia di propaganda, sia diretta sia indiretta, era assai varia, ma i film che principalmente suscitarono reazioni nell'opinione pubblica furono quelli legati in modo diretto al Cile. Fra i numerosi progetti, furono tre quelli che ottennero la maggiore notorietà: i documentari di Julien Bryan, i progetti cinematografici di Walt Disney e il film della MPSA *Chile: una nación valiente*, a cui si è accennato, e che, sebbene mai realizzato, rivela gli interessi e i principi che guidarono i processi di realizzazione di questi film.

Il progetto della MPSA fu avviato nel 1942 e doveva avere come risultato la realizzazione del film. L'intento era di produrre un lungometraggio sul Cile destinato a "vendere" una buona immagine del paese negli Stati Uniti, nonché a influenzare l'opinione pubblica cilena sull'opportunità di rompere le relazioni con l'Asse. Come già detto, i protagonisti del film dovevano essere Juan Pérez e sua moglie María che, sul piano temporale, nella sceneggiatura fluttuano tra il presente di un Cile progressista e la guerra per l'Indipendenza nella quale lottano contro una Spagna "totalitaria". È quest'ultimo un elemento essenziale del progetto, nella misura in cui si cercava di indurre gli spettatori cileni a stabilire una relazione diretta fra il nazismo e il colonialismo spagnolo, contro il quale avevano combattuto. Di fatto, nel copione il Capitano San Bruno¹¹ viene esplicitamente definito "l'Heinrich Himmler di quei tempi". In questo modo, il Cile diventava un esempio di come storicamente, e non solo durante la Seconda guerra mondiale, si erano "superate le difficoltà grazie al rispetto dell'ordine e della legge", dimostrando che i cileni, come gli statunitensi, "avevano lottato sempre per la loro libertà quando essa era stata minacciata, e così faranno ogniqualvolta sarà necessario". Come recitava il copione del film, il Cile era "una nazione che dona benessere al suo popolo senza dovere ricorrere a nessuno degli 'ismi': fascismo, nazismo, comunismo, e senza usare la violenza propria di tali 'ismi'".¹² Nonostante il tempo speso e gli sforzi

profusi dallo sceneggiatore e dai funzionari della MPSA, dell'OCIAA e dal Dipartimento di Stato, il film non fu mai realizzato. Questo perché *Chile: una nación valiente*, oltre a cercare di dare un'immagine positiva del Cile al pubblico statunitense, mirava in primo luogo a esercitare un'influenza sulla decisione cilena di rompere le relazioni con l'Asse, cosa che avvenne nel gennaio del 1943, appena prima che iniziassero le riprese.

I progetti sviluppati da Julien Bryan ebbero maggiore successo e arrivarono sugli schermi cileni e statunitensi. Nel 1940 Bryan aveva girato in forma indipendente il documentario *Americans All*, usato con grande successo dall'OCIAA negli Stati Uniti per dare risalto alle relazioni che il paese aveva stabilito con l'America Latina. Lo stesso Franklin D. Roosevelt elogiò il film, cosa che indusse Nelson Rockefeller a mettere sotto contratto Bryan affinché realizzasse ventuno documentari volti a esplorare le peculiarità di vari paesi quali Colombia, Venezuela, Argentina, Bolivia, Uruguay, Paraguay, Perù, Messico e Cile.¹³

È importante sottolineare che quattro dei ventuno documentari realizzati da Julien Bryan furono dedicati al Cile. Si tratta dei film *Atacama Desert*, *Housing in Chile*, *Fundo in Chile* e *South Chile*.¹⁴ La serie cercava di rafforzare l'idea che gli Stati Uniti condividevano una serie di elementi comuni con ciascuno dei paesi sudamericani. Di conseguenza, ciò che veniva prioritariamente messo in risalto era l'affinità in ambito culturale e dal punto di vista geografico tra gli Stati Uniti e l'America Latina – tratto che emerge in modo evidente nel film *Fundo in Chile*, con il raffronto tra le vallate centrali del Cile e la California.¹⁵ Bryan cercò di offrire rappresentazioni dell'America Latina in grado di veicolare l'idea della modernità, affinché gli spettatori statunitensi avvertissero un certo grado di familiarità e, al tempo stesso, avessero la percezione che il loro paese esercitava un'influenza positiva nella regione. Il documentario *Fundo in Chile* mette a confronto due proprietari che ereditano delle terre; uno di loro ne incrementa considerevolmente la produttività grazie alle tecniche di irrigazione acquisite in Iowa, mentre il secondo non fa alcun progresso perché si affida ai metodi tradizionali.¹⁶ Messaggi di questo tipo venivano rafforzati con discorsi riguardanti la stabilità politica e sociale, con passaggi che documentavano l'esistenza di servizi sociali quali l'edilizia abitativa, l'assistenza sanitaria e l'educazione, tutti elementi caratteristici di società con governi progressisti, come quello degli Stati Uniti in quel periodo.¹⁷ Questo aspetto è particolarmente evidente nel film *Housing in Chile*, nel quale viene narrata la storia di una famiglia povera che, grazie ai programmi dei governi radicali, riesce ad acquistare una casa di proprietà, raggiungendo lo standard di vita della classe media. Il documentario rafforza l'idea di progresso specificando che, grazie alla nuova casa, la famiglia avrà un futuro di "salute e felicità". Nella scena conclusiva si affermava che: "lentamente, ma in modo certo, tutti stanno avendo accesso ad abitazioni migliori [...] progettate per i lavoratori del Cile."¹⁸

Da parte sua, Walt Disney, in collaborazione con alcuni enti governativi degli Stati Uniti e del Canada, iniziò a produrre film propagandistici già prima del dicembre 1941, quando il governo di Washington entrò nella Seconda guerra mondiale. I film di Disney dedicati a temi latinoamericani rivelano l'importanza che il governo e l'industria cinematografica degli Stati Uniti attribuivano al subconti-

nente, al fine di rafforzare, attraverso il cinema, una solidarietà tra il nord e il sud dell'America essenziale nel contesto di un conflitto che aveva assunto caratteri globali.

Lo stesso Walt Disney viaggiò in America Latina nel 1941, a capo di un gruppo di diciotto persone. L'equipe diede avvio ad attività di produzione in Brasile, Uruguay, Argentina, Cile, Bolivia, Perù, Ecuador, Colombia, Panama, Guatemala e Messico, in quello che divenne il progetto emblematico di Walt Disney durante la Seconda guerra mondiale.²⁰ La visita del gruppo degli studi Disney in Cile avvenne nel settembre del 1941. "È giunto il papà di Mickey Mouse" annunciò in prima pagina con entusiasmo la rivista "Ercilla", due giorni dopo l'atteso arrivo di Walt Disney il 29 settembre del 1941.²¹ Quel giorno, durante la conferenza stampa che si tenne nel salone rosso dell'Hotel Carrera, Disney dichiarò: "il mio viaggio, lo ripeto, è di pura osservazione; ciò non impedirà che Mickey Mouse, il più profondo e simpatico dei personaggi creati dalla mia ispirazione personale, compia a breve, nel campo cinematografico e della fantasia, un viaggio in terra sudamericana."²² Rafforzò l'idea che il suo viaggio ubbidiva "a mere ragioni di studio. Non ho una missione ufficiale. Naturalmente, sono un grande amico del Sudamerica e sono stato il primo a pensare di rivolgere in modo particolare la mia produzione cinematografica ai paesi latinoamericani". La cosa interessante è che Walt Disney volle precisare in modo chiaro che la sua visita non era legata allo sviluppo di alcun tipo di propaganda, affermando: "nei miei film non ho mai avuto la pretesa di fare propaganda politica, religiosa o sociale. Essi sono rivolti alle masse, pertanto io cerco di soddisfare i desideri del pubblico."²³

Forse il fatto che gli Stati Uniti non fossero entrati formalmente in guerra al momento della visita di Walt Disney può spiegare le reazioni della stampa cilena, poco sospettosa riguardo alla sua presenza, a prescindere dalle diverse posizioni ideologiche. Fu così che, dal giornale comunista "El Siglo", all'organo del governo "La Nación" fino al conservatore "Diario Ilustrado", tutta la stampa, comprese le riviste di spettacolo, evitò ogni sospetto di natura politico-ideologica circa la visita di Disney in Chile, dato che gli Stati Uniti non erano ancora formalmente entrati in guerra. Ad esempio, la rivista "Ecran" nel 1941 sosteneva che, sebbene stessero esplodendo i "più terribili conflitti bellici", Mickey Mouse avrebbe sempre conservato il suo "sorriso contagioso" e Donald Duck il suo "audace ottimismo", perché "niente importa loro. Sono stati creati per intrattenerci". In definitiva, ciò che Disney cercava con il suo viaggio in America Latina, era un "arricchimento intellettuale."²⁴ Il "Diario Ilustrado" sottolineò che l'arrivo di Disney rispondeva alla sua necessità di "immergersi nell'ambiente sudamericano", al fine di "comprenderci meglio" prima di creare i suoi cartoni animati.²⁵

Il progetto di Disney, che dette origine ai film *Saludos Amigos* e *Tres Caballeros*, iniziò a essere discusso nel giugno del 1941.²⁶ Dopo una serie di modifiche, il 2 gennaio del 1942 si giunse a una bozza di accordo nella quale furono fissate le specifiche contrattuali fra "gli Stati Uniti d'America, mediante l'Ufficio di Coordinamento per gli Affari Interamericani (d'ora innanzi chiamato 'Coordinamento'), e la Walt Disney Productions Inc. di Burbank, in California, (d'ora innanzi chiamata 'Disney')".²⁷ L'accordo, sottoscritto da Nelson Rockefeller

dell'OCIAA e da Roy Disney, fratello di Walt e vicepresidente della compagnia, in origine prevedeva la produzione di dodici cortometraggi frutto del viaggio di Disney in America Latina, che dovevano essere consegnati al più tardi il 30 settembre 1942 e il cui titolo provvisorio era *Walt Disney Sees South America*. Il contratto prevedeva l'apparizione sullo schermo dei personaggi classici di Disney accanto a nuovi personaggi sudamericani e stabiliva che il costo della produzione, pari a 45.000 dollari, sarebbe stato pagato dal Dipartimento di Stato.²⁸

È innegabile che gli studi Disney fossero molto interessati a partecipare agli sforzi propagandistici durante la Seconda guerra mondiale. In seguito agli accordi per la produzione di cortometraggi animati derivati del viaggio di Disney in America del Sud, R. S. Carr, degli studi Disney, produsse nel febbraio del 1942 un documento di quaranta pagine intitolato "Idee per un nuovo programma cinematografico in Sud-America", che venne presentato a Luigi Luraschi, della MPSA, il quale lo giudicò come "l'approccio più intelligente che ho avuto modo di leggere riguardo al problema che abbiamo fra le mani."²⁹ Il problema in questione altro non era che l'intensificazione della propaganda cinematografica rivolta al Sudamerica, per la quale Carr presentò quarantanove proposte di propaganda diretta e indiretta, alcune delle quali alla fine furono effettivamente realizzate. Tra queste, il documentario didattico *Defense Against Invasion*, che voleva essere una "semplice analogia tra i principi della vaccinazione e i principi della difesa contro l'invasione",³⁰ altri film come *The Hookworm*, *Tuberculosis* e una serie intitolata *Human Body*, che mettevano in luce i danni provocati da malattie che potevano essere contrastate, così come le invasioni tedesche, italiane o giapponesi. Nel suo rapporto Carr sottolineava che i film di Disney destinati al Cono Sud dovevano essere "completamente diversi rispetto agli altri tipi di propaganda che si stanno inviando in Sudamerica",³¹ questo a causa della presenza in paesi quali Argentina e Cile di importanti comunità di immigranti tedeschi e italiani. A tal fine, bisognava iniziare "fornendo solo le informazioni più semplici e basilari", perché "se qualcuno vuole i dettagli, sarà meglio che si compri un libro".³²

In termini concreti, Carr propose la creazione di personaggi che incarnassero idee o concetti astratti. A tale scopo suggerì di creare "Hitlerito", figura che avrebbe potuto essere "un mostro dai due volti". Al tempo stesso, si poteva caratterizzare il "Rumor" come "un piccolo folletto che svolazza versando veleno nelle orecchie della gente. Il sapone, il sole e le vitamine saranno personaggi simpatici, mentre le zanzare, i vermi e le mosche saranno dei malvagi piccoli esseri fantastici".³³ Tutto ciò richiedeva nei film la visualizzazione simultanea delle parole chiave, perché "il valore propagandistico delle impressioni audiovisive simultanee è molto elevato, dato che esse standardizzano le idee fornendo allo spettatore un'immagine visuale precostituita, prima che questi abbia il tempo di costruirsi un'interpretazione personale".³⁴ Prima di elencare e descrivere le quarantanove proposte cinematografiche, Carr metteva in risalto anche il ruolo della musica, dovuto alla "notevole efficacia di motivetti, testi e canzoni valutati positivamente da coloro che plasmano le menti del pubblico". Ciò obbligava a scegliere non una semplice "musica appropriata", bensì a comporre una colonna sonora "consapevolmente concepita come parte della propaganda", sottolineando anche l'opportunità di creare un "Inno

Panamericano".³⁵ In definitiva, molte di queste idee furono applicate non solo ai film sopra citati, ma anche a quelli che Disney realizzò su incarico del governo, come *Saludos Amigos* e *Tres Caballeros*.

Saludos Amigos fu proiettato per la prima volta in Cile nel settembre del 1942, generando reazioni entusiastiche da parte di un pubblico che attendeva con trepidazione la distribuzione del film dopo il viaggio in Cile compiuto da Disney l'anno precedente. Questo spiega il titolo della rivista "Ecran" che annunciava: "Walt Disney non si è dimenticato del Cile". La storia di Pedrito, il personaggio cileno creato da Disney e chiamato così in onore del presidente Pedro Aguirre Cerda, fu l'elemento su cui si focalizzò l'attenzione della critica. Nel film, Pedrito, di fronte all'impossibilità da parte dei suoi malandati genitori di recarsi a Mendoza per ritirare la corrispondenza, deve compiere un viaggio oltre le Ande. Dopo essere stato rifornito di carburante, il piccolo aereo riesce ad attraversare la cordigliera e a prelevare una borsa contenente la posta. Nel suo viaggio di ritorno supera tutte le avversità climatiche possibili, eludendo anche i pericoli del temibile Aconcagua. Sebbene in Cile tutti temano il peggio, in una notte di nebbia Pedrito riesce, non senza difficoltà, ad atterrare, consegnando così la borsa che conteneva una cartolina indirizzata a Jorge Délano.³⁶

Le reazioni della critica furono molto diverse; sulle ali dell'entusiasmo, e seguendo la logica del copione, il redattore della rivista "Ecran" arrivò ad affermare che nel film veniva espresso "un riconoscimento per ciò che il Cile ha fatto per l'aviazione commerciale. Rappresenta l'eroismo, il sacrificio, ciò che va oltre il calcolo e l'azione interessata".³⁷ Questo commento costituisce il migliore esempio di quanto segnalato in precedenza, nel senso che, successivamente alla proiezione, l'uso e l'interpretazione dei film sfuggivano completamente al controllo di coloro che li avevano prodotti negli Stati Uniti.

Il film *Tres Caballeros*, con cui nel 1945 si chiuse il progetto, aveva per protagonisti Pepe Carioca, Donald Duck e il nuovo personaggio messicano Panchito Pistolas.³⁸ Dei tre, nessuno era cileno e il paese non ebbe quindi modo di accrescere la propria notorietà, eccezion fatta per la breve apparizione del pinguino "Pablo" che naviga lungo le sue coste; tuttavia questo personaggio fu immaginato come cileno solo nei memorandum interni della Disney, non certo nel film, dove il suo viaggio si conclude su un'amaca fra le palme delle Isole Galapagos. In *Tres Caballeros* l'attenzione fu invece focalizzata sul Messico, cosa che portò l'equipe di Disney a realizzare alcuni viaggi in quel paese nel dicembre del 1942 e nell'autunno del 1943.³⁸

Tres Caballeros iniziò a essere proiettato nei cinematografi cileni nel maggio del 1945, quasi tre anni dopo *Saludos Amigos* e quattro anni dopo che Disney aveva visitato il paese. Le aspettative erano minori e la paura della guerra era svanita, così, mancando nel film un ruolo di primo piano per il Cile, molti commenti della critica nazionale si concentrarono essenzialmente sugli aspetti tecnici. Il "Diario Ilustrado", per esempio, annunciava l'uscita del film mettendo in risalto che si trattava di una "pellicola che supera ogni cosa fatta sino ad oggi nel cinema, sul piano sia tecnico sia artistico".³⁹ Da parte sua, la rivista "Ecran" enfatizzò le qualità dell'opera, specificando che "per la prima volta in un lungometraggio, esseri umani in carne

e ossa hanno recitato insieme ai personaggi disegnati da Walt Disney, così che *Los Tres Caballeros* passerà alla storia del cinema come uno dei prodigi di quest'arte". Le messicane Dora Luz e Carmen Molina furono le attrici che, insieme ad Aurora Miranda, sorella di Carmen, interagirono sullo schermo con i personaggi animati di Disney. La recensione di "Ecran" aggiungeva che

allegro, espressivo, condito di umorismo, realizzato con fastosità e persino con esuberanza di fantasia, ammirevole dal punto di vista tecnico, sorprendente e unico, il film di cui abbiamo parlato è un miracolo della telecamera mobile, destinato ad arricchire la sensibilità di tutti coloro che lo vedranno.⁴⁰

A questi commenti entusiastici bisogna aggiungere anche il giudizio sul film espresso dal giornale comunista "El Siglo", teso a glorificare in modo esagerato la figura di Disney,

il grande artista che ha esaltato la tenerezza e i nobili sentimenti, infondendo nei suoi personaggi la grandezza d'animo e lo spirito di lotta contro ogni tirannia. Walt Disney, il poeta del cinema, è stato il Cervantes e lo Shakespeare della celluloide per quanto riguarda la creazione di personaggi dotati di profondità e caratteri umani.⁴¹

Al di là degli effetti che hanno potuto avere alcuni dei film, rispondendo o meno alle finalità propagandistiche per le quali furono realizzati, ciò che si deve mettere in rilievo è lo straordinario grado di accettazione che il pubblico latinoamericano in generale, e quello cileno in particolare, ebbero nei confronti delle produzioni cinematografiche statunitensi durante il periodo bellico. Su un altro piano, sottolineo infine che questo saggio vuole essere un contributo allo studio delle relazioni internazionali da una prospettiva culturale, affrontandole in senso ampio e trascendendo i vincoli tra gli organismi statali e i loro rappresentanti. Tuttavia, questo saggio ci ricorda che la diplomazia culturale, spesso studiata prescindendo dai suoi rapporti con i canali diplomatici ufficiali, è stata parte integrante delle prassi diplomatiche che caratterizzano le relazioni internazionali, soprattutto da quando nella società di massa si sono affermati strumenti culturali quali il cinema, che hanno offerto enormi possibilità di potenziamento dei progetti diplomatici formali.

NOTE

* Fernando Purcell è professore associato presso la Pontificia Universidad Católica del Cile, dove dirige l'Istituto di Storia. Si è dedicato allo studio di numerose tematiche di storia nordamericana e latinoamericana, con particolare attenzione ai processi storici, culturali e politici di carattere

transnazionale, nonché agli aspetti legati alla creazione dell'immaginario nazionale cileno nel Diciannovesimo secolo. Tra le sue pubblicazioni più recenti *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950* (Santiago, Taurus: 2012).

La traduzione del saggio, coordinata da Erminio Corti, è stata svolta da Caterina Gritti, Clara Milani, Elisabeta Popescu, Francesca Rovelli, Paola Sangiovanni e María Paula Sigal nell'ambito del laboratorio di traduzione della Laurea magistrale in lingue e letterature europee e panamericane dell'Università di Bergamo.

1 Tutta la documentazione relativa al progetto è disponibile presso la Margaret Herrick Library, Beverly Hills, California (d'ora innanzi MHL). MHL, Motion Picture Society for the Americas Records, Box 4, Folder "Chile"; Box 8, Folder "Chile: Valiant Nation" e Box 9, Folder "CHILE by John C. Higgins".

2 Il direttivo dell'organizzazione era composto da rappresentanti degli studi di Hollywood e nell'aprile del 1941 venne siglato un accordo di cooperazione tra l'OCIAA e la MPSA. La copia del documento notarile che dette origine all'organizzazione si trova presso il National Archives II, College Park, Stati Uniti (d'ora innanzi NARA) Record Group (d'ora innanzi RG) 229, Box 952, Folder "Liason Office With Motion Picture Industry".

3 Riguardo all'OCIAA si veda l'eccellente lavoro di Gisela Cramer y Ursula Prutsch, a cura di, *¡Américas Unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid e Frankfurt 2012.

4 Rapporto mensile della Motion Picture Society for the Americas, novembre 1942. NARA, RG 229, Box 961, Folder "Monthly Reports", 15. Bisogna ricordare che il Cile avrebbe rotto le relazioni con l'Asse soltanto nel gennaio del 1943, il che spiega l'ossessione da parte degli Stati Uniti di canalizzare la propria azione diplomatica anche attraverso la propaganda cinematografica.

5 A proposito degli studi recenti dedicati alle relazioni diplomatiche cilene durante la Seconda guerra mondiale si veda José del Pozo, *Las relaciones entre Chile y Canadá durante la Segunda Guerra Mundial. Las primeras experiencias de los diplomáticos chilenos*, in "Historia", N. 38, Vol. I, pp.31-42 e Raffaele Nocera, *Ruptura con el Eje y alineamiento con Estados Unidos. Chile durante la Segunda Guerra Mundial*, in "Historia", N. 38, Vol. II, pp. 397-444. Tra gli studi prodotti alcuni anni prima, si segnalano M. Barros van Buren, *La Diplomacia chilena en la Segunda Guerra Mundial*, Universidad de Chile, Santiago 1998 e M. J. Francis, *The Limits of Hegemony: United States Relations with Argentina and Chile during World War II*, University of Notre Dame Press, South Bend 1977. Da segnalare anche il lavoro di Joaquín Fernandois, *Guerra y hegemonía. Un aspecto de las relaciones chileno-norteamericanas*, in "Historia", N. 23, pp. 5-51, unitamente ad altri suoi studi riguardanti la diplomazia e le relazioni economiche precedenti al conflitto quali: *Del unilateralismo a la negociación. Chile, Estados Unidos y la deuda de largo plazo 1934-1938*, in Historia, N. 26, pp. 71-115 e *Abismo y cimientó: Gustavo Ross y las relaciones entre Chile y Estados Unidos, 1932-1938*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago 1997.

6 Akira Iriye, *Culture*, in "Journal of American History", Vol. 77, N. 1, June 1990, p. 99.

7 A proposito dello sviluppo di una cultura di massa in Cile si vedano Stefan Rinke, *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*, Centro de Investigaciones Barros Arana-Universidad Católica de Valparaíso-Katholische Universität Eichstatt, Santiago 2002 e Carlos Osandón Carlos e Eduardo Santa Cruz, *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*, Lom Ediciones-ARCS, Santiago 2005.

8 La cifra è ricavata da una compilazione di informazioni sparse, contenute nei volumi del "Boletín Cinematográfico" fra il 1935 e il 1940.

9 Memorandum della Motion Picture Division al Project Committee intitolato "Increase in allotment of funds for the fiscal year 1942-1943, Non-Theatrical Film Distribution in the Other American Republics", 1943. NARA, RG 229, Box 942, Folder "Non-Theatrical Film Distribution in Other American Republics".

10 Joaquín Fernandois, *Mundo y fin de mundo. Chile en la política mundial 1900-2004*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago 2005, p. 159.

11 Vicente San Bruno Rovira, frate laico francescano nativo della provincia spagnola di Aragón, nel 1808 abbandonò l'ordine per imbracciare le armi nella guerra d'indipendenza contro Napo-

leone Bonaparte. Nel 1813 si unì con il grado di capitano al contingente militare inviato dalla Corona di Spagna in Cile per contrastare l'insurrezione degli indipendentisti. Fu l'artefice della più sanguinosa e violenta rappresaglia nei confronti dei patrioti cileni sconfitti il 2 ottobre del 1814 nella battaglia di Rancagua, massacrati a tradimento insieme a cittadini inermi in una delle chiese della città, dove erano stati rinchiusi. Investito di poteri illimitati dal governatore spagnolo Marcó del Pont, San Bruno mise in atto nella capitale Santiago una repressione indiscriminata nei confronti della popolazione. Quando nel febbraio del 1817 l'esercito indipendentista guidato dai generali San Martín e O'Higgins sconfisse l'esercito lealista, San Bruno fu catturato, processato come criminale di guerra e fucilato due mesi più tardi.

12 Sceneggiatura finale del film *Chile: Valiant Nation*. MHL, Motion Picture Society for the Americas Records, Box 8, Folder "Chile-Valiant Nation", 34.

13 Pennee Bender, *Film as an Instrument of the Good Neighbor Policy, 1930s-1950s*, dissertazione di Ph.D., New York University 2002, pp. 213-214.

14 Il documentario *South Chile* è disponibile in rete presso <http://www.archive.org/details/SouthChi1945>.

15 Lettera di Julien Bryan a B. E. Cunningham, 25 gennaio 1944. NARA, RG 229, Box 956, Folder "Project Reports".

16 Il documentario è disponibile in rete presso il sito <http://www.archive.org/details/Fundo-inC1949>.

17 Pennee Bender, *Film as an Instrument of the Good Neighbor Policy*, cit., p. 220.

18 Il documentario è disponibile in rete presso il sito <http://www.archive.org/details/Housin-gi1943>.

19 Per quanto concerne l'itinerario, una descrizione dettagliata di trentanove pagine delle attività giornaliere del gruppo si trova in "Report on the Walt Disney South American Field Survey", 22 dicembre 1941. NARA, RG 229, Box 947, Folder "Report on The Walt Disney South American Field Survey".

20 "Ercilla", 1 ottobre 1941.

21 "La Nación", 30 settembre 1941.

22 "El Siglo", 30 settembre 1941.

23 "Ecran", 30 settembre 1941.

24 "Diario Ilustrado", 29 settembre 1941.

25 All'epoca, i costi stimati erano di circa 60.000 dollari, cifra che successivamente venne ridotta. In quel mese era già stata avanzata l'idea di produrre dodici cortometraggi su temi diversi, progetto che più avanti sarebbe cambiato. Si veda il documento "Walt Disney Field Survey and Short Subjects on the other American Republics", Project Authorization, 16 de junio de 1941. NARA, RG 229, Box 216, Folder "Walt Disney Field. Survey & Short Subjects". Il Dipartimento di Stato aveva espresso il suo accordo circa gli obiettivi generali del progetto con l'approvazione dell'idea alla fine del giugno 1941. Lettera di Laurence Duggan del Dipartimento di Stato a John McClintock, assistente esecutivo dell'OCIAA, 30 giugno 1941. NARA, RG 229, Box 216, Folder "Walt Disney Field. Survey & Short Subjects".

26 Memorandum of Agreement, Contract No. OEMcr-108, 2 gennaio 1942. NARA, RG 229, Box 216, Folder "Walt Disney Sees South America".

27 Ibidem.

28 Annotazione manoscritta di Luigi Luraschi sul memorandum inviatogli da David Hopkins, 12 febbraio 1942. MHL, Motion Picture Society for the Americas, Box 12, Folder "Ideas for more Walt Disney Films for South America".

29 R. S. Carr, "Ideas for a New South American Film Program", febbraio 1942. MHL, Motion Picture Society for the Americas, Box 12, Folder "Ideas for more Walt Disney Films for South America", 23.

30 Ivi, 1.

31 Ivi, 3.

32 Ivi, 4.

33 Ivi, 5.

34 Ivi, 8.

35 Jorge Délano, giornalista, impresario e cineasta cileno, collaborò indirettamente al progetto sin dalle sue origini, il che spiega il riferimento fatto a lui da parte di Walt Disney.

36 "Ecran", 22 settembre 1942.

37 Richard Shale, *Donald Duck Joins Up: the Walt Disney Studio During War World II*, Ann Harbor, dissertazione di Ph.D, University of Michigan 1976, p. 212. Si veda anche il memorandum di Nelson Rockefeller a Francis Alstock, 30 ottobre 1944. NARA, RG 229, Box 943, Folder "Records of the Department of Information".

38 Shale, *Donald Duck Joins Up*, cit., p. 213.

39 "Diario Ilustrado", 20 maggio 1945.

40 "Ecran", 22 maggio 1945.

41 "El Siglo", 25 maggio 1945.