

Musica andina, noia mortale: fortuna di un infortunio critico (1977-2017)

Stefano Gavagnin

(Imla, Istituto per lo studio della Musica Latinoamericana)

st.gavagnin@gmail.com

Al loro arrivo in Italia, dove avrebbero vissuto in esilio per ben quindici anni dopo il sanguinoso golpe militare del settembre 1973, i musicisti del gruppo cileno Inti-Illimani incontrarono un ambiente solidale e ben disposto ad ascoltarli. La loro proposta musicale, formatasi nell'alveo della *Nueva Canción Chilena*, fondeva in un unico repertorio canzone d'autore, canto sociale, composizioni strumentali e folk revival, privilegiando sonorità derivate dal mondo andino. Il pubblico italiano si dimostrò sensibile tanto agli aspetti della solidarietà politica quanto alla novità estetica che la canzone cilena apportava, decretando agli Inti-Illimani un successo le cui dimensioni non avevano precedenti negli ambiti del folk e della canzone politica. Non mancarono, tuttavia, espressioni di insofferenza e di rifiuto di fronte a «un caso inaudito di intasamento sonoro, che si accumulò, si accumulò fino a sgonfiarsi di colpo»¹. La più celebre fu quella che il cantautore bolognese Lucio Dalla consegnò in un verso che si convertì presto in un topos ricorrente: «La musica andina, che noia mortale».

L'uscita di Dalla — che per certi versi si sarebbe potuta archiviare come un occasionale 'infortunio' critico — grazie alla sua schietta immediatezza ha invece conosciuto una lunga fortuna, divenendo un leitmotiv capace di accomunare, sia pure con qualche distinguo, soggetti ideologicamente distanti tra loro. Il presente articolo ne ripercorre la più che quarantennale fortuna per esplorarne le motivazioni soggiacenti, seguendo il modello ermeneutico che l'etnomusicologo Josep Martí² ha proposto per lo studio di giudizi denigratori e di rifiuto in ambito

¹. CARRERA 2014, p. 250.

². MARTÍ 1996.

musicale. A un ordine strettamente cronologico, ho preferito un percorso che parte dalla sentenza di Dalla e da alcune sue dirette citazioni, per estendersi a cerchi concentrici prima al contesto della ricezione della ‘musica andina’, e quindi a diversi ambiti socioculturali interessati dagli echi di quel rifiuto.

È legittimo chiedersi se quel luogo comune, ormai divenuto, per le molte ripetizioni, non meno ‘noioso’ della musica che prendeva di mira, meriti davvero tanta attenzione. La risposta è a mio avviso positiva: a quasi cinquant’anni dal golpe cileno (1973-2023) non è stata ancora sufficientemente sviluppata una riflessione sulle dinamiche e sui significati della presenza musicale della *Nueva Canción Chilena* sulla scena italiana. Una riflessione alla quale il presente articolo intende appunto contribuire.

IL CASO DALLA (*IL CUCCIULO ALFREDO*)

La più celebre manifestazione di rigetto nei confronti dell’universo musicale cileno/andino in Italia è senza dubbio quella contenuta nei versi della canzone *Il cucciolo Alfredo*. Lucio Dalla la compose nel 1977 e la incise lo stesso anno nell’album *Come è profondo il mare*, il primo in cui il musicista si cimentava come autore dei testi delle proprie canzoni³.

Nella cornice di una Bologna stravolta dai fatti violenti del marzo di quell’anno, Dalla ritrae ‘dal vero’ la figura di un giovane appartenente all’area della sinistra extraparlamentare⁴. Con il suo aspetto «più scalcagnato di un marocchino», il ragazzo incarnava, a detta dell’autore, «la contraddizione che vive tra le grandi masse in movimento, le assemblee all’università, e la solitudine che arriva quando tutto questo ‘essere insieme’ ha fine, ogni sera»⁵. Un momento

³. DALLA 1977. Lucio Dalla (1943-2012) è stato una delle massime figure della canzone italiana a cavallo tra XX e XXI secolo. Nell’arco della sua intensa carriera di interprete, autore-compositore e promotore culturale, ha attraversato generi diversi, dal jazz alla ‘canzonetta’ e dalla canzone d’autore alle contaminazioni con la musica ‘colta’, dimostrando versatilità e vocazione per la ricerca. Tra il 1973 e il 1976 Dalla collaborò col poeta Roberto Roversi, dando vita a un repertorio di canzoni che fondono tematiche sociali e civili con lo sperimentalismo musicale; sarà la fine del sodalizio con Roversi a spingere Dalla ad assumere anche il ruolo di autore dei testi.

⁴. Nel marzo del 1977 la città fu teatro di episodi di guerriglia urbana, tra manifestanti della sinistra extraparlamentare e le forze dell’ordine, in cui perse la vita lo studente Francesco Lorusso. Fu questo uno dei tanti episodi che allargarono la frattura tra la sinistra movimentista e quella istituzionale, incarnata essenzialmente dal PCI guidato da Enrico Berlinguer, che aveva adottato una politica di dialogo e ‘compromesso storico’ con il partito di governo, la Democrazia Cristiana.

⁵. ASSANTE – CASTALDO 2021, p. 147.

Musica andina, noia mortale: fortuna di un infortunio critico (1977-2017)

di tenerezza e di umanità, dunque, in quel contesto di estrema tensione ideologica e violenza, animato dal desiderio di «recuperare una libertà semantica di gesti e di parole che si era persa perché sovrastata dal peso dell'ideologia forzata»⁶.

Verso il finale della canzone, dal fondo del paesaggio urbano emerge un fotogramma: il manifesto di un concerto o di una manifestazione nella quale si esibirà un non precisato complesso cileno.

Il complesso cileno affisso sul muro
Promette spettacolo,
Un colpo sicuro.
La musica andina, che noia mortale, sono più di tre anni
Che si ripete sempre uguale.
Mentre il cucciolo Alfredo canta in modo diverso
La canzone senza note di uno che si è perso
Canzone diversa ma canzone d'amore
Cantata tra i denti
Da cuore a cuore⁷.

È solo un dettaglio dello sfondo urbano, ma il giudizio pronunciato è tagliente e irrevocabile. La scelta dell'oggetto non è casuale: il «complesso cileno» costituiva allora uno dei numeri fissi, diremmo rituali, negli eventi della sinistra istituzionale, vale a dire del Partito Comunista Italiano. Secondo Assante e Castaldo, quei versi furono una «sberla» ai luoghi comuni della sinistra⁸. Una sberla, però, che nella sua traiettoria colpiva in primo luogo — sia pure senza nominarlo esplicitamente — il complesso cileno per antonomasia: gli Inti-Illimani.

Anni più tardi, Dalla ritratterà almeno in parte quella dura critica, sviandola verso altri bersagli. Nel 1999, alla vigilia di un concerto in cui avrebbe condiviso il palco con il gruppo cileno, il cantautore dirà che il suo gesto «non era contro gli Inti-Illimani. A quel tempo, saltavano fuori cileni da ogni parte. A ogni festa venivano esposti cileni che invece erano portoricani, messicani o altro. È un gran piacere suonare con gli Inti-Illimani e non una noia»⁹. Dunque, il bersaglio sarebbe stato piuttosto la schiera dei loro cloni ed epigoni, che in quegli anni pullulavano sui palcoscenici della sinistra. Un ambiente oltretutto propizio a «quell'estetica forzata per cui bisognava fottersene della musica perché contavano solo le parole»,

⁶. CARLI 2020.

⁷. DALLA 1993, pp. 29-30.

⁸. ASSANTE – CASTALDO 2021, p. 157.

⁹. GUERMANDI 1999.

a un «pauperismo cercato a tutti i costi»¹⁰, che Dalla (ma anche gli Inti-Illimani) aborrisce. Qualche anno dopo, in un'altra intervista, il musicista sposterà la mira sulla committenza di quegli spettacoli, più interessata a fare cassa per il partito che a valorizzare le espressioni culturali volta per volta esibite sui palcoscenici. Alla domanda dell'intervistatrice — «Oggi riscriverebbe quella frase sulla musica cilena?» — Dalla risponde con convinzione:

No! [...] La mia non era un'accusa al gruppo degli Inti-Illimani, era diretta al sistema che utilizzava l'elemento di turno per autoaffermarsi. [Con la sinistra come entità politica] non c'era dialogo, perché valutavano la musica (e la sua distribuzione) solo in funzione dei loro problemi. Cioè, la Festa dell'Unità doveva sempre essere piena di gente, i cantanti dovevano richiamare pubblico¹¹.

Gli argomenti *a posteriori* di Dalla sono estremamente interessanti, perché tutti assieme fotografano la realtà di un ambito di fruizione musicale non sempre felicemente sposato con la quotidianità della militanza politica, ma al tempo stesso, se li retrodatassimo al 1977, rivelerebbero un certo strabismo critico del quale all'epoca fecero le spese sia l'onnipresente 'gruppo cileno' sia la sua prevedibile 'musica andina'. Semmai, questi ultimi vanno visti come un obiettivo polemico non per se stessi, ma per ciò che simboleggiano in rapporto dialettico con l'argomento della canzone: di fronte al 'cucciolo' e alla sua vita, tanto disorientata quanto autentica, la proposta musicale 'andina' cessa di rappresentare agli occhi dell'autore l'abbraccio solidale con il popolo cileno e i suoi esuli, per diventare la sineddoche di un rito politico inautentico, il cui corrispettivo estetico è appunto la «noia mortale».

Quale che fosse l'intenzione originaria di Dalla, l'esternazione sortì concreti effetti, dando corpo e legittimità a un sentimento critico latente, che grazie a essa trovò modo di esprimersi da lì in avanti attraverso un topos ricorrente. La sentenza, capace per la sua icastica immediatezza e la sua natura mediatizzata di risuonare nella memoria assai più a lungo di qualunque recensione pubblicata sulla stampa, mise radici nella coscienza collettiva, come anche nella critica militante. Ne fa fede, tra gli altri, una manciata di articoli che Gino Castaldo — critico musicale di *Repubblica* — scrisse a oltre vent'anni di distanza dalle giornate del 1977.

¹⁰. Lucio Dalla nel 2011, cit. in ASSANTE – CASTALDO 2021, p. 158.

¹¹. GIULIETTI 2007, p. 62.

Musica andina, noia mortale: fortuna di un infortunio critico (1977-2017)

Lucio Dalla, in una celebre canzone di parecchi anni fa, [aveva] espresso l'insofferenza per la 'musica andina', ovvero per gli Inti Illimani, che per anni il circuito militante della sinistra aveva fatto cantare dovunque. La canzone era *Il cucciolo Alfredo* e diceva «la musica andina, che noia mortale». Dunque, gli Inti Illimani, dopo essere stati una finestra aperta su un continente di canti e musiche che coniugavano la 'diversità' etnica con l'impegno politico, erano diventati una specie di dovere politico. Il verso della canzone di Dalla ebbe un successo travolgente, anche perché aveva raccolto un sentimento diffuso che nessuno aveva il coraggio di esprimere, un po' come il fortunato «No, il dibattito no!» di Fantozzi davanti alla *Corazzata Potemkin*¹².

Nel corso degli anni Castaldo è tornato più volte sull'argomento, in occasione di alcune riapparizioni sulla scena italiana del gruppo Inti-Illimani, ormai da tempo ritornato a vivere nel suo Cile. Da un articolo all'altro il critico ripropone il leitmotiv dalliano, interpretato come manifestazione di una più ampia insofferenza nei confronti dei riti collettivi del popolo della sinistra e di una indubbia sovraesposizione dei musicisti cileni, mentre va progressivamente trasformando la narrazione del contorno e del ruolo degli Inti-Illimani:

Lucio Dalla segnò implacabilmente il rigetto di un certo mondo folk-politico con la frase «la musica andina, che noia mortale» (da *Il cucciolo Alfredo*). In realtà gli Inti Illimani, che davvero per un certo periodo erano proverbiali e onnipresenti nella sloganistica di sinistra, subirono la violenza del rifiuto che improvvisamente colse tutto ciò che ricordava la stagione di gloria ma anche di sangue e di piombo della politica¹³.

I musicisti sono ora percepiti come vittime essi stessi di un'involuzione che coinvolge e travolge non solo loro, ma tutto «un certo mondo folk politico», nel fluire di avvenimenti di portata ben maggiore, come l'affermarsi della stagione del terrorismo. In un terzo testo, a Castaldo sembra infine giunto il momento di recuperare i valori più autentici e nobili di quella vicenda, spurgandola da eccessi e distorsioni per valutarne equanimemente luci e ombre:

Ne è passato di tempo dal verso di Lucio Dalla («la musica andina che noia mortale») che segnalava la fine della sbronza

¹². CASTALDO 1999.

¹³. CASTALDO 2003.

collettiva con la quale in Italia fu vissuta la musica degli Inti Illimani e degli altri artisti cileni. Ma fu una grande storia e ora col passare degli anni, finito il rigetto che condannò la politica e la musica di quei tempi, è bello e interessante riviverla [...]»¹⁴.

L'insistenza topica di Castaldo è un segno dell'efficacia icastica con cui il verso della «noia mortale» si incise nella memoria collettiva. Di fatto, esso ritorna lungo gli anni in numerosi articoli e post di altri autori, come una facile ma utile stampella critica. Tra tanti casi, merita una citazione il commento sornione di Luigi Bolognini, anch'egli giornalista di *Repubblica*, a proposito di un'imminente esecuzione delle celebri 36 variazioni di Rzewski su *El pueblo unido jamás será vencido*¹⁵, in cui il giornalista si diverte a giocare con i concetti di ripetizione e variazione:

La musica andina, che noia mortale, sono più di tre anni che si ripete sempre uguale. Così cantava Lucio Dalla, stremato dagli anni Settanta in cui imperavano gli Inti Illimani e la loro *El pueblo unido jamás será vencido*, il canto simbolo della lotta al regime fascista di Pinochet in Cile. Ma, amante dell'improvvisazione in jazz com'era, Dalla si sarebbe probabilmente divertito a *The people united will never be defeated*, anche perché durerà non tre anni, ma una cinquantina di minuti, e sarà sempre diversa¹⁶.

Bolognini, oltre che ironico, è sufficientemente sottile da non scrivere «stremato dagli Inti-Illimani». Altri commentatori, anche se di parte politica non propriamente avversa, lo saranno assai di meno. Colpisce, per esempio, la durezza verbale dello scrittore Franco Marcoaldi, il quale si serve del topos cileno/andino per esemplificare un mai tramontato vizio ideologico che avrebbe imposto al pubblico italiano, e specialmente a quello di sinistra, di amare un prodotto artistico e culturale non per il suo intrinseco valore, ma in base alla sua conformità rispetto a determinati presupposti di correttezza ideologica, facendo così prevalere l'intenzione sul risultato.

Inutile sottolineare i guasti mentali che ne sono discesi. Non soltanto perché in tal modo ci siamo privati di felici pomeriggi in compagnia di film, libri e canzonette di indubbia qualità. Ma anche

¹⁴. CASTALDO 2011.

¹⁵. RZEWSKI 1979.

¹⁶. BOLOGNINI 2016.

Musica andina, noia mortale: fortuna di un infortunio critico (1977-2017)

perché, per converso, abbiamo ingoiato sbobbe micidiali, soltanto in quanto politicamente affini. Basterebbe, per tutti, lo strazio autoinflittoci con l'ascolto decennale degli Inti-Illimani, troncato poi dalla liberatoria affermazione di Lucio Dalla: «la musica andina, che noia mortale...»¹⁷.

Nelle parole di Marcoaldi, Dalla compare quasi come un giustiziere capace, in virtù del suo coraggio e della sua libertà da falsi pudori intellettuali, di liberare a sua volta il pubblico della sinistra da uno straziante ascolto di «sbobbe micidiali». Come vedremo, non è l'unico ad attribuire tale merito al cantautore bolognese. Tuttavia né qui né altrove possiamo ritrovare una benché minima argomentazione estetica a supporto di un così duro giudizio.

Come venne vissuto tutto ciò dalla parte di chi fu bersaglio degli strali di Dalla? *Il cucciolo Alfredo* rappresentò senz'altro un *vulnus* molto grave per gli Inti-Illimani, oltretutto provenendo da un esponente della canzone popolare italiana amato e seguito dal pubblico, quale era Dalla, e da loro stessi molto apprezzato. La stoccata proveniva in definitiva da un collega musicista che, pur nella diversità del genere praticato, apparteneva allo stesso vasto *parterre* di artisti che all'epoca calcavano i palcoscenici delle grandi Feste dell'Unità, il circuito culturale gestito dal PCI. È sufficiente scorrerne i programmi, puntualmente dettagliati sulle pagine de *l'Unità*, per ritrovarvi Dalla e gli Inti-Illimani fianco a fianco, in una ecumenica compagnia che spaziava dal folk politico alla canzone d'autore e dal jazz e alla musica sinfonica¹⁸.

Gli Inti-Illimani scelsero allora di evitare contrapposizioni e polemiche; solo a distanza di alcuni anni incontriamo dichiarazioni pubbliche al riguardo, perlopiù all'insegna dell'ironia¹⁹. In un libricino in cui, ormai nel 2003, il gruppo cileno racconta la sua trentennale esperienza italiana, alcune righe chiudono la questione, non senza però lanciare una fugace stoccata a chi fece della critica di Dalla una bandiera del proprio riflusso ideologico:

Vent'anni dopo, mentre mangiavamo insieme a lui a Valparaiso, Dalla ci disse che non fu capita l'ironia della canzone. Non fu capita al punto che la vera noia mortale è che da allora non c'è articolo su di noi sulla *Repubblica* che non inizi con questa citazione. Lucio Dalla è un grande (tra i migliori al mondo) e può permettersi delle ironie incomprese e anche una sana dose di ruffianeria. Ma è

¹⁷. MARCOALDI 1994.

¹⁸. Si veda per es. GRIECO, 1976.

¹⁹. Per esempio, in FERRARIS 1992.

difficile non constatare che la fuga nel privato iniziata allora sta finendo oggi nelle privatizzazioni della scuola, della salute, delle pensioni²⁰.

UNO SGUARDO AL CONTESTO: IL SUCCESSO DIVERSO²¹

Per comprendere la portata della frase di Dalla è necessario fare un passo indietro e disegnare almeno sinteticamente il fenomeno della ricezione italiana della ‘musica andina’. A differenza di quanto era accaduto in Francia, dove la *musique des Andes* si era affermata già dalla fine degli anni Cinquanta facendo leva su un immaginario di natura esotica, in Italia un’idea di ‘musica andina’ cominciò a circolare presso il grande pubblico solo con l’arrivo dei musicisti della *Nueva Canción Chilena* in esilio, grazie soprattutto all’interpretazione fortemente stilizzata che ne offriva il gruppo degli Inti-Illimani. Il folk revival andino rappresentava solo una metà del loro repertorio, per il resto composto da canzone ‘politica’ e d’autore, ma tanto il sound complessivo del gruppo come la mancanza da parte degli ascoltatori di sufficienti conoscenze sulle culture musicali di quelle regioni determinarono nella ricezione italiana una sostanziale sovrapposizione e intercambiabilità delle etichette ‘cileno’ e ‘andino’, che andavano tra l’altro a coprire confusamente anche tutta una più ampia area della musica popolare latinoamericana²². Non è da escludere che la canzone di Dalla abbia contribuito a cristallizzare nell’ascolto italiano questa impropria identificazione.

La *Nueva Canción Chilena* si diffuse sia attraverso i circuiti alternativi delle feste politiche, promossa da partiti e sindacati, sia attraverso l’industria discografica, tanto che la critica parlò di un «successo diverso»²³, in cui si coniugava il rigore austero dell’impegno civile con dinamiche di consumo comparabili a quelle del pop e del rock. Tra queste, anche l’effetto di volano esercitato nei confronti di altri artisti latinoamericani meno noti, nonché di numerose formazioni di giovani

²⁰. INTI ILLIMANI 2003, p. 15. Altre dichiarazioni sulla stessa linea compaiono in diverse interviste a Jorge Coulón, componente del gruppo cileno (LAFFRANCHI 2007, CRUCCU 2005).

²¹. Questa sezione riprende in sintesi un mio precedente lavoro (GAVAGNIN 2021) al quale rinvio per una trattazione più approfondita e per gli specifici riferimenti alle fonti giornalistiche a cui si allude.

²². Per questa ragione, mi servo dell’etichetta ‘musiche cilene/andine’ per indicare in modo sommario, ma non del tutto improprio dal punto di vista della ricezione, il repertorio in questione. Per approfondire questo aspetto, si veda GAVAGNIN 2019.

²³. Il sintagma appare in una recensione della rivista giovanile musicale *Ciao 2001* (PASSONE 1976).

italiani che si identificarono con quelle musiche e ne adottarono strumentazione e repertori. In questo modo, gli uni e gli altri contribuivano a soddisfare una elevata e variegata domanda locale di spettacoli, alla quale i soli Inti-Illimani e gli altri artisti esuli non sarebbero stati in grado di rispondere.

Al grande successo di pubblico si accompagnò una favorevole accoglienza da parte della critica. Tra il 1974 e il 1978, alcune delle più importanti testate della stampa nazionale dedicarono una grande attenzione al fenomeno della *Nueva Canción Chilena* e alle sue maggiori figure. Fatte salve alcune chiare differenze di messa a fuoco tra giornali come *l'Unità*, organo ufficiale del PCI, e come *La Stampa*, il *Corriere della Sera* o *la Repubblica*, voci di un'opinione pubblica borghese più o meno progressista o moderata, la narrazione complessiva sugli Inti-Illimani e sul movimento musicale a cui essi appartenevano appare sostanzialmente unitaria. Segno anche del fatto che l'interesse per il laboratorio politico cileno del triennio di Unidad Popular era condiviso da buona parte delle forze dell'arco politico italiano, dal centro-destra cattolico rappresentato dalla DC, fino al PCI e alla sinistra extraparlamentare. In alcuni casi gli Inti-Illimani vennero percepiti come una diretta espressione del 'folclore' latinoamericano; altre volte, con più consapevolezza, come una sua misurata stilizzazione. A un settore degli addetti ai lavori del canto sociale essi apparvero come la rivelazione di un modello virtuoso, che avrebbe potuto contribuire attivamente al rinnovamento della scena folk italiana.

All'incirca attorno al 1978, in concomitanza con la svolta politica e sociale che interessò il paese, la situazione cambiò. La mancata affermazione della sinistra come forza di governo e l'inizio di una cupa stagione dominata da terrorismi incrociati si accompagnarono a un ripiegamento generalizzato della tensione civile, segnando la fine della stagione riformista del decennio precedente. In questa temperie anche l'interesse per la causa cilena conobbe una evidente flessione e in ogni caso la sensibilità terzomondista si indirizzò verso nuovi poli di attrazione, come il Centroamerica o l'Africa. Si inizia allora a registrare nelle recensioni un crescente divario tra l'apprezzamento dei critici per l'evoluzione musicale degli Inti-Illimani, che si lasciavano alle spalle la tonica politica resistenziale dei primi anni d'esilio, e la progressiva disaffezione da parte del grande pubblico, o forse degli agenti politici e culturali che ne gestivano la circuitazione italiana. I cronisti dell'epoca, tuttavia, sembrano collegare tale disaffezione più alla generale trasformazione del contesto che a fattori inerenti alla proposta artistica dei musicisti²⁴.

²⁴ Si veda per esempio DI GIORGIO 1979. In questa cronaca di un loro concerto torinese, il giornalista scrive che «l'immagine dei sei musicisti andini in poncho rosso appartiene a un'epoca

In questo panorama spiccano per la loro assenza recensioni di segno negativo, almeno per quanto concerne l'aspetto artistico, musicale e performativo. È vero che qualche sparuto sintomo di insofferenza o dissenso critico emerge qua e là in riviste musicali più vicine all'area della 'nuova sinistra', dal cui punto di vista gli Inti-Illimani sembravano ormai aver perso la loro carica di lotta, in quanto omologati al discorso istituzionale del loro principale sponsor politico, il PC I²⁵. Oppure in allusioni vagamente polemiche da parte di qualche esponente del canto sociale italiano, che tuttavia non sfociano mai in critica aperta. Come spesso accade, tanto il coro empatico della stampa come gli isolati sintomi del rifiuto riflettono più spesso gli umori e le istanze degli osservatori che non un giudizio sulle caratteristiche intrinseche dell'oggetto osservato. Ma d'altra parte, anche le risignificazioni elaborate nell'ambito dell'ascolto locale attorno all'oggetto contribuiscono alla progressiva e continua stratificazione di ulteriori significati che lo arricchiscono e lo modificano, come in ogni processo di appropriazione.

IL TOPOS IN AZIONE

Se la koinè giornalistica attorno alla *Nueva Canción Chilena* si servì di un immaginario e di canoni estetici condivisi da un'area intellettuale ampia e varia ma sostanzialmente progressista, che si mostrava empatica nei confronti degli artisti e del loro mondo culturale, l'invettiva di Dalla testimonia l'esistenza di un contro-immaginario diffuso, che però non trovò all'epoca uno spazio significativo nei mezzi di comunicazione. Nemmeno nella stampa politicamente orientata a destra, e forse era questa lacuna essa stessa una forma del dissenso²⁶.

In questa cornice, acquista particolare risalto un'intervista televisiva agli Inti-Illimani condotta da Dario Salvatori, giornalista e critico musicale, allora

della quale (per quanto recente) ci si trova stupiti a domandare, scavalcati dagli avvenimenti, che cosa sia rimasto. Gli Inti-Illimani ci si accorge di averli arrotolati un po' come una vecchia bandiera, che si tiene nell'armadio per le grandi occasioni».

²⁵. Ringrazio Javier Rodríguez Aedo per avermi segnalato l'esistenza di critiche non dissimili, che trovano spazio sulle pagine della stampa francese di orientamento marxista-leninista, in questo caso nei confronti del gruppo cileno Quilapayún, esule in Francia e per certi versi omologo degli Inti-Illimani in quel paese.

²⁶. Si tratta di un'ipotesi che necessita di ulteriori verifiche. Infatti, mentre per alcune testate rappresentative della stampa nazionale di area liberal-democratica e progressista (principalmente *Corriere della Sera*, *La Stampa*, *la Repubblica*, *l'Unità*) ho potuto effettuare degli spogli esaustivi grazie alla digitalizzazione pressoché completa degli archivi, per altre testate di orientamento più chiaramente conservatore, come *il Giornale* di Indro Montanelli, in assenza di strumenti digitali ho limitato la ricerca a significativi carotaggi.



ILL. 1: Dario Salvatori e gli Inti-Illimani durante l'intervista andata in onda nel programma *Scena contro scena*, su RAI UNO (1977). Fotogramma tratto dal filmato d'archivio *Gli occhi cambiano* (2 gennaio 2017), Teche RAI.

agli esordi di una lunga carriera giornalistica e televisiva²⁷. L'intervista coincide sia cronologicamente sia per alcuni contenuti con la canzone di Dalla, ma questa volta il bersaglio è assai più definito: l'intervistatore pone ai sei musicisti domande scomode, per non dire sgradevoli, facendo anche insinuazioni sulla loro supposta condizione professionale di esuli, anziché di vittime, raccogliendo così, seppure inconsapevolmente, l'analoga strategia di delegittimazione nei confronti degli esuli messa in atto proprio in quegli anni dalla propaganda del regime militare cileno. Rispetto alla formulazione di Dalla, si precisa qui anche la componente estetica della noia, che viene fatta ora discendere non tanto dalla ripetitività delle proposte, quanto dalla prevalenza del rigore esecutivo sulla spettacolarizzazione della performance:

²⁷. SCENA CONTRO SCENA 1977. L'intervista era parte del programma *Scena contro scena*, in onda su RAI I in seconda serata, tra novembre del 1976 e aprile del 1977. Non ho potuto determinare la data esatta della puntata in questione, ma quasi certamente è anteriore alla pubblicazione della canzone di Dalla.

[...] Sono gli Inti-Illimani. Di professione fanno i cileni [...] Questo tipo di musica che fate voi, cioè una musica impegnata, una musica di lotta, deve essere necessariamente così...noiosa, così...brutta... sempre?

[...] Voi fate un tipo di musica di lotta. Come mai al momento del colpo di stato in Cile voi non eravate in Cile? Eravate in Germania, mi sembra [...]

Non pensate di essere eccessivamente accademici e di trascurare il fattore spettacolo? Che pure è importante e voi non avete assolutamente, per esempio. [...] Accademici, molto rigorosi, intendo, a tutto danno della parte spettacolare, che invece è importante per chiunque sta su un palcoscenico [...] Nessuno vi contesta la preparazione, però vi contestiamo la noia, la pesantezza da spettacolo²⁸.

La vicinanza cronologica, e in parte anche tematica, dell'intervista e della canzone documentano dunque la nascita di un topos critico che negli anni a seguire ritroviamo un po' ovunque, dalla lettera di un lettore de *l'Unità* che saluta con interesse il ritorno del rock sulla scena italiana, contrapponendolo alla «noia esotica degli Inti-Illimani o quella nostrana della Nuova Compagnia di Canto Popolare»²⁹, fino ai versi scherzosi della canzone di Vecchioni *Voglio una donna*, in cui l'autore dice di volerla «come Biancaneve coi sette nani, noiosa come una canzone degli Intillimani [*sic*]»³⁰. Capita perfino che il verso del *Cucciolo Alfredo* sia stato preso come titolo di una narrazione semiseria, storia immaginaria ma non troppo di un gruppo di ragazzi siciliani, Los Siculindios, alle prese con la musica cilena/andina nella Palermo degli anni Ottanta³¹. In molti casi, come abbiamo già visto all'inizio, Lucio Dalla viene citato esplicitamente, talvolta anche in forma polemica. In un pezzo apparso su *World Music* nel 2000, per esempio, Guido Festinese rivoltava l'accusa contro Dalla, «lui sì affondato progressivamente nella noia senza idee»³².

Nello stesso anno 2000 si consuma sulle pagine di *Sette*, inserto del *Corriere della Sera*, una breve *querelle* estiva attorno ai soliti versi di Dalla. La cosa ha inizio con un'intervista all'allora ministro socialista Ottaviano Del Turco che,

²⁸. *Ibidem* (trascrizione dell'autore).

²⁹. LIGUORI 1980.

³⁰. *Voglio una donna*, in VECCHIONI 1992.

³¹. LO CASCIO 2015.

³². FESTINESE 2000, p. 35. Una gustosa ricostruzione dei luoghi comuni italiani a proposito degli Inti-Illimani e delle musiche cilene/andine, compreso il celebre giudizio di Dalla, è proposta da STEFANINI 2005.



ILL. 2: Copertina del libro *La musica andina che noia mortale* (LO CASCIO 2015), in cui l'autore immagina la breve traiettoria dei Siculindios, un gruppo di giovani palermitani, emuli degli Inti-Illimani.

interpellato a proposito dei suoi gusti musicali, dichiarava di amare Lucio Battisti — un cantautore considerato estraneo alla sinistra — e sostanzialmente denigrava buona parte della canzone italiana del momento. Vi si legge tra l'altro:

Domanda: Certo che Battisti 'di destra' per uno come lei nato nella sinistra. Non sarebbe stato più politicamente corretto appassionarsi agli Inti-Illimani?

Risposta: In quanto al complesso cileno il mio amico Lucio Dalla ha reso giustizia a tutti, così come Fantozzi per *La corazzata Potemkin*, con un passo («gli Inti Illimani, che noia tremenda») in una sua canzone. Condivido, anche se ai tempi ho pianto per la morte di Allende³³.

³³. SETTE 2000A

Gli risponde una giovane lettrice di Palermo³⁴, dubitando giustamente della correttezza della citazione e suggerendo sottilmente al ministro di essere meno spocchioso. Una nota della redazione ritorna sulla questione poco dopo³⁵, ma stranamente neppure allora si riesce a ripristinare la lezione corretta del testo di Dalla e tantomeno si ritiene di dover entrare nel merito del giudizio di valore espresso.

La *querelle* estiva di Sette, per il resto francamente trascurabile, conferma la vitalità del luogo comune lungo gli anni, e anche il fatto che nella memoria collettiva degli italiani nessun interprete nazionale eguagliava il complesso cileno nel ruolo di emblema musicale della sinistra. Fornisce inoltre alcuni spunti utili per un'analisi del topos della noia.

IL MODELLO DEL RIFIUTO

Secondo l'etnomusicologo spagnolo Josep Martí³⁶, i fenomeni di negazione o svalutazione di elementi di natura musicale, specialmente quando questi ultimi sono costituiti da un intero genere o ambito stilistico, rappresentano un eccellente osservatorio per analizzare le idiosincrasie dei sistemi socioculturali in cui si producono, dato che spesso individui e società sono maggiormente consapevoli di ciò che rifiutano che di ciò a cui aspirano. Partendo da queste premesse, Martí propone un modello applicabile a qualunque caso di rifiuto o negazione. Al suo interno, accanto all'elemento musicale oggetto del rifiuto, si possono distinguere altri componenti: una base *ideologica* che ne fornisce la giustificazione; un'area di *pertinenza* socioculturale nella quale esso trova origine e vigenza; un'area, infine, di applicazione (*incombenza*), sulla quale il modello agisce il rifiuto. Le due aree possono coincidere o meno, dando luogo rispettivamente a modelli *endogeni* o *esogeni*.

L'analisi così condotta convoglia l'attenzione sul sistema socioculturale al cui interno si genera il rifiuto, per comprenderne le reali motivazioni. Queste infatti raramente dipendono dalle caratteristiche intrinseche dell'elemento musicale rifiutato, tanto che la negazione di uno stesso elemento può essere governata da modelli diversi in contesti diversi. L'esempio che segue, riguardante la scarsa accettazione della musica magrebina in Spagna, renderà più chiara la struttura del modello proposto da Martí.

³⁴. SETTE 2000B.

³⁵. SETTE 2000C.

³⁶. MARTÍ 1996.

En la sociedad española, la música magrebí cuenta con un cierto descrédito, actitud basada obviamente en prejuicios ya que, al fin y al cabo, no es conocida. Para justificar esta actitud, a menudo, se alega la ingenua y etnocéntrica razón de que «la música árabe suena siempre igual». Pero, en realidad, la histórica visión negativa que en la orientación cognitiva de los españoles existe hacia la cultura magrebí es lo que en este caso marca la pauta. Este patrón de rechazo constituye la causa principal de que no se conozca ni atraiga un sofisticado e interesante sistema musical que encontramos ya a pocos kilómetros más allá de nuestras fronteras meridionales. En este caso, el área de pertinencia del patrón (sociedad española) y el área de relevancia social de este tipo de música, evidentemente, no coinciden. Éste es siempre el modelo de patrón de rechazo que configura las valoraciones negativas que una determinada sociedad pueda hacer de sus culturas vecinas³⁷.

L'oggetto del rifiuto è un intero genere musicale³⁸: la 'musica araba' o la 'musica andina'; oppure un singolo artista (gli Inti-Illimani), assunto però come parte per il tutto. In entrambi i casi il rifiuto è giustificato con la tendenza dell'oggetto a essere «sempre uguale». Nell'esempio di Martí siamo di fronte a un modello chiaramente *esogeno*, dato che la sua area di pertinenza (la società spagnola) non coincide con quella di *incombenza* (magrebina). Il caso della musica cilena/andina in Italia appare invece più ambiguo e richiede un esame del modello punto per punto, a partire dalla componente ideologica del rifiuto: la noia.

Nel nostro esempio il ministro Del Turco introduce, sia pure in termini minimi, una distinzione tra il sentire politico e il gusto musicale, rivendicando l'indipendenza del secondo dal primo: una persona di sinistra potrà amare le canzoni di Lucio Battisti e non dovrà forzosamente essere un fan degli Inti-Illimani. È una distinzione opportuna e condivisibile; tuttavia, al momento di pronunciarsi sul piano estetico il politico socialista accampa come unico argomento l'autorità di Dalla, oltretutto citandolo in modo errato, e non ci è dato sapere per quale ragione gli Inti-Illimani sono reputati noiosi. Con la parziale eccezione dell'intervista di Salvatori, dove la noia è attribuita a un eccesso di rigore accademico e a mancanza di spettacolarizzazione, la critica non precisa mai i motivi estetici di una noia che per alcuni raggiunge addirittura lo 'strazio', salvo indicare una generica tendenza

³⁷. *Ibidem*, pp. 260-261.

³⁸. Adotto qui l'accezione ampia e dinamica di 'genere musicale' proposta nei lavori di Fabbri e Frith: un assieme di eventi musicali governato da un assieme di regole socialmente accettate. FABBRI 1981, 2007; FRITH 1998.

di quel genere musicale a ripetersi ‘sempre uguale’. Su questo punto Alessandro Carrera osserva giustamente che una certa fissità stilistica è una qualità del tutto normale e forse perfino necessaria nell’ambito della musica popolare, intesa come folk revival. Nel caso degli Inti-Illimani e del loro ‘successo diverso’, tuttavia, si sarebbe verificato un certo sfasamento tra le caratteristiche intrinseche al genere e le forme della fruizione:

Purtroppo la musica popolare ha questo difetto: non si aggiorna così spesso come una hit-parade. Una forma, un modello, ci mettono decenni a strutturarsi e altrettanti a modificarsi. Ma proprio il successo di massa degli Inti-Illimani spinse il loro pubblico nell’ottica della hit-parade. Se si va in classifica con un disco, e poi con un secondo e un terzo, il quarto dovrà essere almeno apparentemente diverso. [...] Nonostante il successo, gli Inti-Illimani non adottarono chitarre elettriche e non si misero a fare il rock cileno. E questo può essere uno dei motivi per cui divennero noiosi³⁹.

Sebbene Carrera non manchi di riconoscere anche la presenza di fattori critici all’interno dell’officina artistica del gruppo, la sua analisi tende a insistere sugli aspetti socioculturali della fruizione:

Mai come in questo caso si è potuto toccare con mano come il mezzo e il contesto della fruizione possono inglobare qualunque messaggio per quanto rivoluzionario sia il ‘contenuto’. Dove Inti-Illimani e Raul Casadei⁴⁰ sono stati offerti allo stesso modo, sono diventati la stessa cosa: liscio e Cile, il menù precotto di troppe feste popolari⁴¹.

L’analisi di Carrera è largamente condivisibile nelle sue linee generali, soprattutto nella sua lettura dei rapporti con il consumo e l’industria culturale. Lo schema di Martí, d’altro canto, permette di esplorare un’altra faccia del fenomeno, quella dei processi connessi all’appropriazione e alla risignificazione degli oggetti musicali. Secondo questo modello, il topos della noia — esteso in forma indifferenziata a un oggetto tanto ampio e diverso come la ‘musica andina’ e

³⁹. CARRERA 2014, p. 251-252

⁴⁰. Raul Casadei (1937-2021) è stato il più emblematico esponente del liscio, un genere ballabile di grande diffusione nell’Italia settentrionale, spesso reputato la quintessenza di una cultura musicale pseudofolclorica e di puro intrattenimento, e come tale fortemente svalutato nell’ambito del folk revival e del canto sociale politicamente connotato.

⁴¹. *Ibidem*, p. 252

mai tradotto in più specifici elementi estetici deteriori — non esprimerebbe tanto una critica puntuale verso la musica in sé, quanto un pregiudizio nei confronti della cultura dell'intera comunità che la supporta, cioè la sua area di rilevanza sociale, o di *incombenza*. Per individuarne con precisione i confini è necessario fare un passo indietro per mettere a fuoco quelli della stessa musica andina.

Il concetto di 'musica andina' è di per sé polisemico e sfuggente. Tuttavia, nell'Italia degli anni Settanta l'etichetta individuava in modo abbastanza preciso, sia pure erroneo, un mosaico di musiche latinoamericane diverse ma unificate stilisticamente dall'impiego di una *front line* nella quale primeggiavano alcuni strumenti andini, come il charango, la quena e i flauti di Pan, o sicus. In altre parole, potremmo dire che in quel contesto di fruizione, salvo per pochi ascoltatori più attenti e informati, i confini della 'musica andina' erano tautologicamente definiti dal repertorio stesso degli Inti-Illimani e della *Nueva Canción Chilena*⁴². Ciononostante, la natura socioculturale di quell'oggetto, a prescindere dall'etichetta geografica o geoculturale attribuitagli, rimane comunque profondamente ambigua. Nella sua proiezione europea, la musica andina era infatti immaginata quale espressione *transculturale* di un Altro latinoamericano, seppure di un'alterità attenuata per favorirne l'accettazione all'interno di un mercato globale⁴³. Nella realtà, però, nonostante il richiamo formale alle culture native andine, si trattava di un fenomeno dai contorni *intraculturali*: una musica prodotta da musicisti di formazione e gusti cosmopoliti e destinata a un pubblico, sia europeo sia latinoamericano, altrettanto cosmopolita. La sua fruizione rimaneva quindi circoscritta all'interno di un medesimo tessuto culturale occidentale ed eurocolto⁴⁴.

La musica cilena/andina contava ovviamente fin da prima dell'esilio su un articolato pubblico cileno e latinoamericano, quello della *nueva canción*, composto prevalentemente da ceti medi urbani — studenti e borghesia progressista — ma

⁴². Accanto agli Inti-Illimani vanno ricordati anche i nomi dei Quilapayún, di Víctor Jara e dei fratelli Parra. Andrà anche ricordato almeno il relativo successo raggiunto dal gruppo Los Calchakis, espressione del filone delle musiche di ispirazione andina sorto a Parigi, di più vecchia data, ma diffusosi in Italia sull'onda del successo della *Nueva Canción Chilena* e presente più che altro attraverso il mercato discografico. Altri gruppi di ispirazione andina conobbero una diffusione molto più modesta, con la parziale eccezione dell'ensemble Los Incas, *alias* Urubamba, che collaborò alla celeberrima versione di *El cóndor pasa* diffusa da Simon e Garfunkel.

⁴³. Jorge Aravena ha introdotto il concetto di 'alterità non radicale' in relazione agli stili musicali di ispirazione andina fioriti soprattutto a Parigi tra gli anni Cinquanta e Settanta (ARAVENA 2011).

⁴⁴. Si vedano in particolare TURINO 2008 e RIOS 2008.

con l'ambizione di coinvolgere le masse lavoratrici. Come conseguenza delle vicende politiche, tuttavia, il genere cileno/andino occupò rapidamente uno spazio concreto e non estemporaneo anche sulla scena musicale italiana, consolidando tra il 1973 e il 1977 un pubblico locale ampio e al tempo stesso ben connotato sul piano politico e sociale. È questo pubblico di fan locali, e non una comunità cilena o andina idealmente 'portatrice' delle musiche, il reale bersaglio soggiacente al rifiuto musicale: un'area di rilevanza sociale interna al paese, che configura dunque un modello più endogeno che esogeno. In effetti, se è vero che l'alterità moderata delle musiche cilene/andine contribuì al loro successo, difficilmente si potrà sostenere che le culture e i popoli delle Ande potessero alimentare una qualche forma di rigetto nel contesto di pertinenza italiano.

Quest'area di *incombenza* italiana varia di volta in volta in funzione del variare dell'area di *pertinenza*, cioè di chi agisce il rifiuto, ma nel complesso riguarda comunità di persone politicamente orientate a sinistra, percepite negativamente come ancora legate a riferimenti ideologici e culturali considerati obsoleti o deteriori, e perciò bollate dapprima come 'conformiste' e poi come nostalgiche o inattuali⁴⁵.

Nel caso del ministro socialista Del Turco, abbiamo a che fare con l'esponente di una sinistra moderata e di governo decisa a marcare la sua distanza dalla cultura della protesta e della piazza — di ascendenza comunista e sessantottina — di cui gli Inti-Illimani continuavano, loro malgrado, a essere un simbolo a un quarto di secolo dalla stagione delle grandi manifestazioni per il Cile. In una prospettiva decisamente orientata a destra troviamo invece un più recente articolo apparso sul quotidiano *Libero*, in cui il giornalista delinea con precisione grafica l'area di *incombenza* corrispondente alla sua formulazione del rifiuto:

Avete presente chi sono gli Inti Illimani? Se esistesse un guinness della rottura di scatole sarebbero senz'altro ai primi posti. Trattasi di terrificante gruppo musicale di origini cilene, che tra il 1973 e il 1988 ha stazionato in Italia poiché piuttosto sgradito al regime di Augusto Pinochet in virtù dell'orientamento politico notoriamente comunistoide. La loro canzone più nota — nonché l'unica nota — è *El pueblo unido jamás será vencido*, divenuta nel corso degli anni un inno per tutti i rivoluzionari da salotto, da operetta e da manifestazione di piazza. Roba che ad ascoltarla vengono immediatamente al cervello (oltre a insopprimibili impulsi

⁴⁵. Già nel 1975 un'inchiesta del settimanale *Panorama* includeva la collezione di dischi degli Inti-Illimani tra i tratti caratterizzanti il profilo del giovane 'conformista di sinistra'. Citato in CALANCA 2011.

Musica andina, noia mortale: fortuna di un infortunio critico (1977-2017)

a togliersi la vita) immagini di fricchettoni bisunti e vecchie megere
col pugno chiuso in corteo per protestare contro 'la repressione'⁴⁶.

Si tratta di un testo chiaramente fazioso — che dunque non ha bisogno di riscontri alle sue affermazioni — ma che esprime comunque un sentimento non isolato. Al di là della superficialità con cui si liquida una circostanza quale la persecuzione degli esuli da parte del regime di Pinochet; al di là della falsificazione fattuale («l'unica [canzone] nota») e del registro lessicale deformante («stazionato», «notoriamente comunistoide», ecc.), salta alla vista l'associazione, per così dire antropologica, tra le categorie umane che incarnano lo stereotipo negativo della sinistra («rivoluzionari da salotto, da operetta e da manifestazione di piazza», «fricchettoni bisunti e vecchie megere») e una rappresentazione altrettanto grottesca («terrificante», «rottura di scatole») della musica degli Inti-Illimani, anche qui in assenza di qualunque concreto argomento di natura estetica.

In entrambi i casi, la denigrazione degli Inti-Illimani è lo strumento attraverso il quale si vogliono colpire specifiche aree socioculturali locali che si identificano con la loro musica. Allontanandosi dalle originarie intenzioni di Lucio Dalla — un artista vicino, sia pure in un modo molto personale, alla sinistra — le molteplici riprese del topos da lui creato finiscono così per ricollegarsi a un topos-madre più ampio. Non solo la musica andina, e nemmeno il folk revival tutto con la sua connaturata tendenza a ripetersi, bensì una gran parte della cultura di sinistra, in quanto legata a una concezione pedagogica e seria, sarebbe per sua stessa natura nemica dell'intrattenimento, della cultura di massa, e di conseguenza 'noiosa'. «Quasi tutte le canzoni son di destra / Se annoiano son di sinistra»⁴⁷, chiosava un altro grande della musica italiana, Giorgio Gaber, in anni ormai più inclini all'ironia che all'invettiva, fornendo un ulteriore efficace esempio di critica musicale e sociale affidata a canali e strumenti non convenzionali.

PERMANENZE E PROIEZIONI

Dagli anni '90 a oggi, la stampa nazionale italiana ha continuato a elaborare attorno agli Inti-Illimani una narrazione in cui il riconoscimento critico del cambiamento musicale del gruppo (ormai considerato un consolidato esponente di una *World Music* di qualità) si alterna alla cristallizzazione di un'immagine obsoleta

⁴⁶. BORGONOVO 2015.

⁴⁷. *Destra / Sinistra*, in GABER 1994.

che rimanda inevitabilmente agli anni '70, condannando aprioristicamente gli artisti a una supposta inattualità. Al contempo, lo sforzo ermeneutico dei commentatori si è progressivamente focalizzato sul proprio io narrante, per riconoscere nello specchio degli Inti-Illimani un'immagine della propria storia, della propria memoria, tanto collettiva quanto individuale. In conclusione, con maggiori o minori concessioni alla nostalgia, gli Inti-Illimani e le loro musiche appaiono sedimentati nell'immaginario come parte della memoria storica italiana e l'apprezzamento estetico nei loro confronti non può essere dissociato da un sentimento di 'malinconia di sinistra'⁴⁸, per cui l'ensemble non solo è chiamato a far riemergere un pezzo di storia nostra, ma anche a far recuperare una tensione civile necessaria al presente.

Accanto a questa 'memoria nobile', però, vanno registrate anche permanenze in chiave deteriore o decisamente antagonista, che costituiscono una ripresa e una conferma del paradigma critico negativo che ho delineato, nel quale converge ora anche un certa dose di revanscismo ideologico nei confronti della supposta 'dittatura culturale' della sinistra negli anni Settanta. Ne fornisco due esempi. Nel 2000 il partito politico Forza Italia dedicava agli Inti-Illimani una voce in un curioso dizionarietto, pubblicato a beneficio dei suoi candidati alle elezioni regionali⁴⁹. Il compilatore del testo, facendosi scudo di un registro ironico-sarcastico, accentua in misura estrema una visione provinciale e italo-centrica, secondo la quale il gruppo sembrerebbe esistere solo in funzione della politica locale e di istanze *agit-prop*. Pur non denigrando il ruolo di dissidenza svolto da quegli artisti nei confronti della dittatura militare, l'autore nega senza alcun argomento estetico qualsiasi spazio alla fruizione della loro arte:

Sono un gruppo di musicanti cileni, sostanzialmente malinconici, che utilizzano uno strumento a fiato di difficile definizione da parte del profano, presentandosi come una via di mezzo fra zúfola, piffero ed ocarina. Ai tempi della dittatura di Pinochet il gruppo ha girato a lungo il mondo come ambasciatore di un messaggio di liberazione del proprio Paese. Una volta divenuto il Cile un Paese democratico e importante come sviluppo economico, gli Inti-Illimani si sono trasformati in una specie di strumento barometrico-politico, nel senso che la loro ricomparsa in Italia, dopo alterni periodi di ibernazione, sta generalmente ad indicare

⁴⁸. TRAVERSO 2016.

⁴⁹. TRAVAGLIA 2000. La circostanza venne ripresa (e fatta oggetto di sarcasmi) sulla stampa di sinistra. Si veda ad es. ANSELMI 2000.

Musica andina, noia mortale: fortuna di un infortunio critico (1977-2017)

tempo buono per le sinistre. Il loro caso viene richiamato in quanto conferma la capacità delle sinistre di sfruttare in modo organizzato ogni appiglio propagandistico, a fronte della sostanziale indifferenza dei moderati, ai quali non mancherebbero certamente le occasioni di reagire in modo analogo, ricorrendo a musicanti esuli, cinesi o cubani certamente all'altezza degli Inti⁵⁰.

Si noti come la noia sia stata qui rimpiazzata dalla 'malinconia', incrociando così un altro topos ricorrente nella ricezione della musica andina, quello della tristezza dell'indio⁵¹.

Il secondo esempio è quello del già citato articolo di Borgonovo su *Libero*⁵²: nel giugno del 2015 gli Inti-Illimani accompagnarono la *presidenta* cilena Michelle Bachelet in una visita ufficiale nella Città Eterna. In quell'occasione, la delegazione visitante consegnò al sindaco di Roma, Ignazio Marino, la partitura di una celebre composizione di Horacio Salinas dedicata al mercato romano di Testaccio, e il sindaco si unì all'improvvisata performance canora che si tenne durante la cerimonia. L'occasione consentiva al giornalista di prendere di mira due obiettivi in un colpo solo. Da una parte, attaccava il sindaco di centrosinistra che — novello Nerone — preferiva impegnare il suo tempo cantando mentre la sua amministrazione attraversava un momento particolarmente critico, afflitta da ben altri problemi. Dall'altra, stigmatizzava un simbolo culturale della sinistra contro cui Borgonovo, come abbiamo visto sopra, scarica un'estrema violenza verbale. L'articolo contiene però anche un gustoso risvolto grafico, che rivela molto sull'immaginario consolidato in Italia, e non solo nella destra radicale. La prima pagina è infatti ornata da una vistosa caricatura del sindaco Marino intento alla musica mentre sullo sfondo l'Urbe — simboleggiata dal Colosseo — va a fuoco. Nerone-Marino, però, date le sue frequentazioni cilene, indossa poncho e copricapo andini e impugna un flauto di Pan, dimostrando così quanto sia radicata l'associazione tra 'cileno' e 'andino' nella coscienza collettiva nazionale.

⁵⁰. TRAVAGLIA 2000, pp. 78-79.

⁵¹. L'immagine della malinconia o tristezza dell'indio non ha sempre una connotazione negativa e riflette piuttosto una complessiva percezione delle popolazioni andine come vittime di un infelice destino storico. Ne troviamo il prototipo in una recensione francese a un disco di folclore 'andino' che risale al 1953, nella quale il recensore cita i versi del poeta ecuadoriano Filoteo Samaniego: «Cette musique de ciel, en notes de ciel, égrène la souffrance indienne. Elle déborde de mélancolie, elle a le gout des peines ignorées, elle est l'amé même du pays. C'est la fleur triste sur le tombeau de la grand race vaincue» (PARIS MATCH 1953).

⁵². BORGONOVO 2015.



ILL. 3: Caricatura di Ignazio Marino, sindaco di Roma, nei panni di un Nerone andino. Pubblicata nella prima pagina del quotidiano *Libero* (5 giugno 2015): <<https://www.secoloditalia.it/2015/06/prime-pagine-dei-quotidiani-in-edicola-oggi-5-giugno-2015/>>.

La riduzione a feticcio degli Inti-Illimani non è però una prerogativa della destra. Valgano anche qui due esempi aneddotici ripresi dalla cronaca. Il primo: nel 2013 il segretario regionale emiliano del Partito Democratico usò l'espressione «partito degli Inti-Illimani» per bollare quella che egli riteneva una deriva a sinistra di marca populista, nel suo stesso partito⁵³. Il secondo, più recente: il conduttore televisivo Paolo Bonolis, invitato a una convention fiorentina del medesimo partito, ha scherzato con l'ex primo ministro Renzi: «Ti ho portato un poncho degli Inti Illimani, così almeno ci rimane qualcosa di sinistra»⁵⁴.

A modo di conclusione, vorrei riportare altre due manifestazioni del topos critico di cui mi sono occupato in questo articolo. L'una e l'altra espandono la rete intertestuale tessuta attorno al nucleo originale della «noia mortale», che Lucio Dalla inventò nella primavera del 1977. La prima riguarda una pseudo-notizia del blog satirico *Lercio*, secondo la quale un improbabile storico italoamericano avrebbe scoperto che «il popolo Inca, coltivando sin dalle sue origini l'arte di suonare flauti e venderne le registrazioni su cd in piazza, sia stato sterminato proprio per la sovrabbondanza di questa attività ludico-economica» da popoli forestieri

⁵³. *LA REPUBBLICA* 2013.

⁵⁴. BINELLI 2018.

Musica andina, noia mortale: fortuna di un infortunio critico (1977-2017)

che «[non] apprezzarono la loro raffinata arte musicale e, aizzati dalle bucoliche sonorità, stabilirono che meritavano di essere saccheggianti e sterminati in massa»⁵⁵. Il topos, in questa versione parodistica, viene sviluppato verso il suo interno e aggiornato nell'immagine, sostituendo agli Inti-Ilumani i più attuali suonatori andini di strada che frequentano da diversi anni gli spazi urbani dell'Occidente, indossando incongrui travestimenti da nativi nordamericani e interpretando melodie del tutto estranee al mondo andino.

In direzione opposta, Stefano BarTEZZAGHI proietta l'enunciato di Dalla verso l'esterno, e ci avverte di come quello qui trattato non sia un caso isolato, ma rispecchi piuttosto una forma di radicalismo critico, destinato nel prossimo futuro a trovare molti imitatori, complici gli abiti comunicativi instaurati dai social:

Una volta per decidere di dichiarare i propri gusti occorre essere o diventare perlomeno gente come Lucio Dalla («La musica andina, che noia mortale»), Franco Battiato («Non sopporto i cori russi / la musica finto rock / la new wave italiana il free jazz punk inglese. / Neanche la nera africana»), Nanni Moretti (Sachertorte, scarpe, quartieri di Roma, Alberto Sordi, Lina Wertmüller...). Ora basta un blog o un profilo Facebook⁵⁶.

BIBLIOGRAFIA

ANSEMI 2000

ANSEMI, Michele. 'Gli Inti Ilumani aiutano la sinistra. L'ultimo spauracchio di Forza Italia', in: *l'Unità* (12 marzo 2000), p. 9.

ASSANTE – CASTALDO 2021

ASSANTE, Ernesto – CASTALDO, Gino. *Lucio Dalla*, Milano, Mondadori, 2021.

ARAVENA 2011

ARAVENA-DECART, Jorge Andres. *Représentations et fonctions sociales des musiques d'inspiration andine en France (1951-1973)*, tesi dottorale, Besançon, Université de Franche-Comté, SLHS, 2011, <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01290504/document>>.

BARTEZZAGHI 2011

BARTEZZAGHI, Stefano. 'Cultura self service/1/L'estetica del 'mi piace'', in: *la Repubblica* (20 agosto 2011), <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/20/cultura-self-service-estetica.html?ref=search>>, consultato il 6 febbraio 2022.

⁵⁵. PAPPALARDO 2017.

⁵⁶. BARTEZZAGHI 2011.

BINELLI 2018

BINELLI, Raffaello. 'Renzi mattatore alla Leopolda: scherza con Bonolis e candida Rula Jebreal', in: *ilGiornale.it* (27 dicembre 2018), <<http://www.ilgiornale.it/news/politica/renzi-mattatore-leopolda-scherza-bonolis-e-candida-rula-1590654.html>>, consultato il 6 febbraio 2022.

BOLOGNINI 2016

BOLOGNINI, Luigi. 'Avanti piano', in: *la Repubblica* (3 dicembre 2016), <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/12/03/avanti-pianoMilano15.html?ref=search>>, consultato il 6 febbraio 2022.

BORGONOVO 2015

BORGONOVO, Francesco. 'Le manette gli svuotano il Consiglio e Ignazio fa il corista agli Inti Illimani', in: *Liberò* (5 giugno 2015), p. 7.

CALANCA 2011

CALANCA, Daniela. 'La nuova generazione: mode e costumi giovanili nell'Italia degli anni Settanta', in: *Storia e Futuro*, n. 26 (giugno 2011), p. 12, <<http://storiaefuturo.eu/nuova-generazione-mode-costumi-giovanili-nellitalia-degli-anni-settanta/>>, consultato il 6 febbraio 2022.

CARLI 2020

CARLI, Alessandro. Intervista a Lucio Dalla, 'Io amo la realtà anche quando è orribile', in: *Pangea*, 4 marzo 2020 (blog), <<https://www.pangea.news/lucio-dalla-ritratto-alessandro-carli/>>, consultato il 6 febbraio 2022.

CARRERA 2014

CARRERA, Alessandro. *Musica e pubblico giovanile: l'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta*, Bologna, Odoja, 2014 (Odoja Cult Music).

CASTALDO 1999

CASTALDO, Gino. 'E Lucio si riconcilia con la musica andina?', in: *la Repubblica* (25 aprile 1999), Ed. Roma, p. 5, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/04/25/lucio-si-riconcilia-con-la-musica.html?ref=search>>, consultato il 6 febbraio 2022.

CASTALDO 2003

ID. 'Gli Inti Illimani tornano in piazza ma El Pueblo che fine ha fatto?', in: *la Repubblica* (9 settembre 2003), p. 45, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/09/09/gli-inti-illimani-tornano-in-piazza-ma.html?ref=search>>, consultato il 6 febbraio 2022.

CASTALDO 2011

ID. 'Inti Illimani la grande epopea non si dimentica mai', in: *la Repubblica* (25 novembre 2011), p. 63, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/11/25/inti-illimani-la-grande-epopea-non-si.html?ref=search>>, consultato il 6 febbraio 2022.

Musica andina, noia mortale: fortuna di un infortunio critico (1977-2017)

CRUCCU 2005

CRUCCU, Matteo. 'Più musica e meno politica: il gruppo cileno al Forum', in: *Corriere della Sera* (28 luglio 2005), p. 13.

DALLA 1977

DALLA, Lucio. *Come è profondo il mare*, RCA-PL 31321, LP, 1977.

DALLA 1993

ID. *Parole cantate. Le mie canzoni*, a cura di Gianfranco Baldazzi, Milano, Newton Compton, 1993.

DI GIORGIO 1979

DI GIORGIO, Alessandro. 'Sono vivi gli Inti Illimani?', in: *Stampa Sera* (15 marzo 1979), p. 25.

FABBRI 1981

FABBRI, Franco. 'I generi musicali. Una questione da riaprire', in: *Musica/Realtà*, n. 4 (1981), pp. 43-66.

FABBRI 2007

ID. 'Tipi, categorie, generi musicali. Serve una teoria?', in: *Musica/Realtà*, n. 82 (2007), pp. 71-86.

FERRARIS 1992

FERRARIS, Gabriele. 'Chi ha paura degli Inti-Illimani?', in: *La Stampa* (24 agosto 1992), p. 17.

FESTINESE 2000

FESTINESE, Guido. 'La canzone fucilata. Inti Illimani', in: *World Music Magazine* (1 luglio 2000), pp. 34-35.

FRITH 1998

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1998.

GABER 1994

GABER, Giorgio. *Io come persona*, Carosello, RTR 4105-2, CD, 1994.

GAVAGNIN 2019

GAVAGNIN, Stefano. 'Entre los Incas y el 'Che': El ambiguo indigenismo de la música andina en la Italia de los setenta', in: *America: il racconto di un continente / América: el relato de un continente*, a cura di Susanna Regazzoni e Fabiola Cecere, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 197-212.

GAVAGNIN 2021

ID. 'El éxito diferente. Recepciones italianas de la Nueva Canción Chilena en los años 1970', in: *Anclajes*, xxv/2 (2021), pp. 59-75.

GIULIETTI 2007

GIULIETTI, Marialaura. *Come è profondo il mare: biografia del capolavoro di Lucio Dalla*, Milano, Rizzoli, 2007.

GRIECO 1976

GRIECO, David. 'Incontro a viso aperto tra i giovani del Pincio', in: *l'Unità* (25 settembre 1976), p. 9

GUERMANDI 1999

GUERMANDI, Andrea. 'Sogno un mondo bianco, nero. Anzi a colori', in: *l'Unità* (22 aprile 1999), p. 9.

INTI ILLIMANI 2003

INTI-ILLIMANI. *Viva Italia: 30 años en vivo*, a cura di Aldo Brigaglia, Roma, Arcana, 2003.

LAFFRANCHI 2007

LAFFRANCHI, Andrea. Intervista agli Inti-Illimani, 'Inti-Illimani', in: *Corriere della Sera* (25 gennaio 2007), p. 45.

LA REPUBBLICA 2013

'Monari bocchia la piazza di Rodotà: Non ci serve il partito degli Inti Illimani', in: *la Repubblica.it*, ed. Bologna (3 giugno 2013), <https://bologna.repubblica.it/cronaca/2013/06/03/news/monari_bocchia_la_piazza_di_libert_e_justizia_il_partito_degli_inti_illimani_non_d_risposte-60276392/>, consultato il 6 febbraio 2022.

LIGUORI 1980

LIGUORI, Guido. 'La dura musica della metropoli', in: *l'Unità* (14 maggio 1980), p. 9.

LO CASCIO 2015

LO CASCIO, Pietro. *La musica andina che noia mortale*, Palermo, Antipodes, 2015.

MARCOALDI 1994

MARCOALDI, Franco. 'Insalata Italia', in *la Repubblica* (28 maggio 1994), <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/05/28/insalata-italia.html?ref=search>>, consultato il 6 febbraio 2022.

MARTÍ 1996

MARTÍ, Josep. 'El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica', in: *Nassarre*, XII/2 (1996), pp. 257-282.

Musica andina, noia mortale: fortuna di un infortunio critico (1977-2017)

PAPPALARDO 2017

PAPPALARDO, Mattia. 'Storico rivela: Gli Incas furono sterminati perché rompevano il cazzo con i flauti', in *Lercio.it* (4 ottobre 2017), <<https://www.lercio.it/storico-rivela-gli-incas-furono-sterminati-perche-rompevano-il-cazzo-con-i-flauti/>>, consultato il 6 febbraio 2022.

PARIS MATCH 1953

'Les Guaranis chantent «La fleur qui pousse sur le tombeau indien»', in *Paris Match*, n. 236 (26 settembre 1953), Disponibile in <www.atacris.com/cristobal/parismatch.html>, consultato il 6 febbraio 2022.

PASSONE 1976

PASSONE, Sesto. 'Inti Illimani. Il successo diverso', in: *Ciao 2001*, n. 3 (25 gennaio 1976), pp. 18-20.

RIOS 2008

RIOS, Fernando. 'La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción', in: *Latin American Music Review*, xxix/2 (2008), pp. 145-81.

RZEWSKI 1979

RZEWSKI, Frederic Anthony. *The People United Will Never Be Defeated!: 36 Variations on «El pueblo unido jamás será vencido!»*, partitura musicale, Tokyo, Zen-On Music, 1979.

SCENA CONTRO SCENA 1977

Intervista di Dario Salvatori al gruppo Inti-Illimani (data non disponibile). Un estratto dell'intervista è antologizzato in: *Gli occhi cambiano* (2 gennaio 2017), Teche RAI, <<https://www.raiplay.it/video/2016/12/Cultura-presenta-Gli-occhi-cambiano---Cantare-8e98e8ba-f6b4-44ee-9e9d-0415b9bef775.html>>, consultato il 6 febbraio 2022.

SETTE 2000A

'Amo Lucio e M. tutti gli altri (o quasi)', intervista a Ottaviano Del Turco, in: *Sette*, n. 26 (29 giugno 2000), p. 59.

SETTE 2000B

Sette, n. 27 (luglio 2000), p. 174.

SETTE 2000C

Sette, n. 30 (luglio-agosto 2000), p. 18.

STEFANINI 2005

STEFANINI, Maurizio. 'L'idiota musicale latino-americano', in: *Ideazione* (maggio-giugno 2005), <http://www.ideazione.com/rivista/3-05/stefanini_03_05.htm>, consultato il 6 febbraio 2022.

Stefano Gavagnin

TRAVAGLIA 2000

TRAVAGLIA, Sergio. *Dizionario dialettico*, Ufficio Nazionale Seniores di Forza Italia, [2000].

TRAVERSO 2016

TRAVERSO, Enzo. *Malinconia di sinistra: una tradizione nascosta*, Milano, Feltrinelli, 2016.

TURINO 2008

TURINO, Thomas. *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008.

VECCHIONI 1992

VECCHIONI, Roberto. *Camper*, EMI 72 7991291, CD, 1992.