



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo

Dottorato in Musica e Spettacolo  
Curriculum Storia e Analisi delle Culture Musicali  
(L-ART/08)

**Musica dell'*Altro* e memoria di sé:  
i gruppi italiani di musica cilena/andina**

Dottorando:  
Stefano Gavagnin

Tutor:  
Prof.ssa Grazia Tuzi  
Prof. Girolamo Garofalo

XXXII ciclo  
Triennio 2016 – 2019



## Ringraziamenti

Questa tesi è il frutto finale di un intenso periodo dedicato alla ricerca, ma anche di un costante dialogo con numerose persone, senza il cui contributo non avrei potuto muovere un solo passo.

Devo ringraziare innanzitutto i musicisti italiani e latinoamericani dei quali si tratta in questo studio per il tempo e l'attenzione che mi hanno dedicato, concedendomi di intervistarli e di accedere ai loro archivi privati. Alcuni di loro, con cui condivido un sodalizio musicale pluridecennale, appartengono alla sfera delle amicizie più fraterne. Con altri, la ricerca mi ha fornito l'occasione di riprendere antichi rapporti o, ancora, di iniziare un dialogo che mi auguro possa continuare nel prossimo futuro. Impossibile nominarli tutti: il mio grazie va dunque collettivamente a tutti loro. Devo invece nominare Roberto Chinello, con il quale ho un particolare debito di riconoscenza per l'entusiasmo contagioso con cui ha appoggiato la mia ricerca, per i suoi preziosi commenti critici, nonché per il supporto logistico offerto in più occasioni.

L'esperienza del Dottorato non avrebbe nemmeno avuto inizio senza l'incoraggiamento da parte di persone come l'amico e maestro Aníbal Cetrangolo, che ha risvegliato in me qualche anno fa il demone della ricerca, e da parte dei miei famigliari più stretti – Janet, Andrea e Marco – che hanno accettato di buon grado gli oneri derivanti da questo mio nuovo e assorbente impegno.

La stessa esperienza sarebbe stata poi certamente meno gratificante in un contesto meno accogliente e stimolante di quello del Dottorato in Musica e Spettacolo della Sapienza, coordinato in questo triennio da Emanuele Senici e da Giovanni Giuriati. I seminari di Roma e di Palermo sono stati importanti momenti di dialogo con i docenti e gli altri dottorandi, in particolare i miei più giovani colleghi del XXXII ciclo. Ringrazio inoltre Massimo Privitera, nel suo ruolo di terzo lettore, così come Julio Mendívil ed Enrique Cámara, in quello di valutatori.

Devo ringraziare infine – *dulcis in fundo* – i miei direttori di tesi, Grazia Tuzi e Girolamo Garofalo, non solo per la competenza con cui hanno guidato il mio percorso sul versante accademico, ma anche per la generosa disponibilità e per l'affetto con cui hanno saputo sostenerlo e motivarlo in ogni momento. Soprattutto a loro, devo la mia fiducia circa la validità del lavoro intrapreso e svolto fin qui.



# Indice dei contenuti

## Introduzione

1 Motivazioni e oggetto dello studio.....	1
1.1 Antecedenti personali .....	1
1.2 Individuazione e delimitazione dell'oggetto di studio.....	2
1.3 Omissioni.....	4
2 Riferimenti teorici e stato degli studi .....	4
2.1 Musica, identità e transculturalità .....	5
2.2 Studi di caso latinoamericani .....	7
2.3 Bibliografia italiana/sull'Italia .....	9
2.4 Altri studi.....	10
3 Lessico e complessità.....	10
3.1 Popolare/ <i>Popular</i> /Folklorico .....	11
3.2 Il lessico ispanoamericano.....	12
3.3 Tradizione.....	14
3.4 Esotismo/i.....	15
3.5 Che fare?.....	16
4 Ipotesi di ricerca ed organizzazione del testo.....	17
4.1 Ipotesi di ricerca .....	17
4.2 Parte prima.....	17
4.3 Parte seconda.....	18
4.4 Parte terza: casi di studio .....	19
4.5 Conclusioni, apparati e appendici .....	21

## PARTE PRIMA: LA CORNICE

### Capitolo I: Modelli e contesti

1 La <i>Nueva Canción Chilena</i> .....	25
1.1 Un'idea di <i>Nueva Canción Chilena</i> .....	25
1.2 L'approccio storiografico e sociologico .....	27
1.3 Un approccio dalla musicologia: la NCCH è <i>anche</i> un genere musicale?.....	29
1.4 La scena dell'esilio. Trasformazioni e interazioni con il contesto di ricezione .....	31
2 Il modello musicale andino .....	36
2.1 Polisemia e problematicità del concetto di "musica andina" .....	36
2.2 Sincretismo, dinamismo e natura "trans" del campo musicale andino contemporaneo.....	40
2.3 Musica andina urbana cosmopolita. Genesi e caratteri .....	42
3 Musica andina e Ncch: interazioni e divergenze.....	46
3.1 L'identità andina nella NCCH .....	46
3.2 Un esempio concreto: il viaggio transculturale di <i>Ramis</i> .....	48
3.3 Interpretazioni del fenomeno cosmopolita andino .....	52
4 Caratteri musicali ricorrenti .....	54
4.1 Tratti musicali degli stili andini cosmopoliti .....	55
4.2 Tratti musicali della NCCH .....	58
4.3 Alcuni stilemi (musicali e performativi) della NCCH .....	61
5 Il contesto: il "mito latinoamericano" tra politica e cultura .....	67
5.1 Premessa .....	67

5.2 La costruzione di un immaginario politico latinoamericano in Italia e il caso del Cile .....	69
5.3 Dalla politica alla cultura: l'immaginario letterario.....	72
6 Il contesto: la scena musicale del folk revival e del canto sociale e militante.....	74
6.1 Popolare, cioè politico. Dicotomia pubblico/privato nell'ascolto musicale.....	74
6.2 Nuovo canzoniere italiano e NCCH .....	76
6.3 La diffusione di pratiche musicali popolari di base .....	79

## Capitolo II: Musica andina e Nueva Canción Chilena nel contesto italiano: ricezione, narrazioni e rifiuti

1 Prima del Cile: l'immaginario musicale latinoamericano in Italia, prima del 1973 .....	81
1.1 Tango, tropicale, andina: trittico musicale latinoamericano .....	81
1.2 Gli anni 50, tra esotismi e nuovi interessi .....	85
1.3 Dopo Cuba: <i>Flûte Indienne</i> e internazionalismo militante .....	88
2 Cronaca del boom musicale cileno.....	93
2.1 Coordinate della NCCH nell'esilio italiano .....	93
2.2 La narrazione eroica e solidale (1973-74) .....	95
2.3 Grandi eventi e presenza diffusa: la NCCH acquista un significato locale.....	97
2.4 Perché piacque: ricezione estetica tra 1973 e 1979.....	101
2.5 Perché piacque (ma non sempre) agli "addetti ai lavori".....	104
2.6 Perché non piacque: il <i>topos</i> della "noia mortale".....	108
2.7 La svolta e i difficili anni 80: «sembrano tornati, in realtà non sono mai andati via» .....	112
2.8 Ritorni e permanenze (1989-2019): «La storia va avanti quando si hanno salde radici» .....	117
3 Musica Andina e <i>Nueva Canción Chilena</i> . Interazioni nel contesto italiano .....	122
3.1 Due generi musicali interdipendenti .....	122
3.2 Immaginari incrociati.....	126
3.3 L'ascolto italiano della MA .....	128
3.4 Post data degli anni 80 (e oltre) .....	133
Inserto iconografico (I) .....	137

## PARTE SECONDA: LA MEMORIA DEI PROTAGONISTI

### Capitolo III: Percorsi di formazione tra individui, gruppi e società

1 Uno sguardo preliminare.....	145
1.1 Il fenomeno dei GIMCA: tempi e spazi.....	145
1.2 Antecedenti .....	148
2 Gli inizi: l'incontro con la musica dell' <i>Altro</i> .....	150
2.1 Folgorazioni e altre approssimazioni .....	150
2.2 Etica, estetica e soggettività.....	152
2.3 Un suono distinto.....	154
3 Fare musica con gli altri. Memoria del processo di costruzione dei gruppi .....	158
3.1 L'epica della condivisione .....	158
3.2 Il gruppo-laboratorio: la ricerca di repertori e strumenti .....	161
3.3 La cortesia dei "passatori" .....	168
4 Musica e identità.....	173
4.1 Percorsi di identificazione: <i>play Indians</i> vs essere sé stessi .....	173
4.2 Le mappe dell'alterità: ricezione e repertori cileni/andini negli anni 70 .....	177
4.3 Problematizzare l'identità .....	181
5 Crisi e ritorni .....	186
5.1 La crisi degli anni 80-90 .....	186
5.2 Gli anni 2000: ritorni e ripartenze.....	189

## Capitolo IV: Il materiale e l'immaginario

1 Caratteri, strutture e performance .....	195
1.1 Gli “attrezzi” dell'identità: nomi e abiti di scena.....	195
1.2 Questioni di genere (maschile/femminile).....	201
1.3 Comunicare e organizzare .....	204
1.4 Rapporti tra i gruppi e “liquidità” delle formazioni.....	208
1.5 Committenza e rapporto col territorio.....	212
2 Dall'immaginario al reale: Americhe Latine vere o presunte .....	217
3 Costruire una “tradizione” GIMCA .....	224
3.1 Il senso della memoria.....	224
3.2 Il valore dell'esperienza.....	226
Inserto iconografico (II) .....	229

## PARTE TERZA: CASI DI STUDIO

### I. Introduzione ai casi di studio

1 Premessa metodologica.....	241
1.1 Il vocabolario del <i>Folk Revival</i> : dal “ricalco” alla “proiezione” del folklore .....	241
1.2 Il vocabolario della <i>popular music</i> : “cover” e “versioni” .....	244
1.3 <i>Cover</i> , identità e memoria.....	248
2 Il corpus musicale dei GIMCA .....	249
2.1 Aspetti di carattere generale .....	249
2.2 Organizzazione dei casi di studio .....	251

### II. «Hacer lo propio» nella scia della NCCH: *Cordigliera* e *Cantolibre*

1 <i>Cordigliera</i> (Cremona, 1976).....	254
1.1 La vicenda del gruppo .....	254
1.2 Poetica e <i>performance</i> : l'esempio dei <i>Quilapayún</i> .....	256
1.3 <i>Meteore</i> (1986) .....	258
2 <i>Cantolibre</i> (Venezia, 1978).....	263
2.1 La vicenda del gruppo .....	263
2.2 Poetica e <i>performance</i> .....	265
2.3 <i>Mediterraneo</i> (1983) e <i>Similitudini</i> (1997) .....	268
3 <i>Cantolibre</i> e <i>Cordigliera</i> , tra “eredità cilena” e ricezione locale .....	272
4 Esempi: <i>Mediterraneo</i> e <i>Danza d'Autunno</i> .....	275
4.1 <i>Mediterraneo</i> (Michele Lotter, 1983 e 1997) .....	275
4.2 <i>Danza d'autunno</i> (Achille Meazzi, 1985) .....	277
4.3 Intertestualità, affinità e divergenze.....	278

### III. Composizione tra “specifico stilistico” andino e influenze della NCCH: *Senda Nueva* e *Umami*

1 <i>Senda Nueva</i> (Milano, 1983).....	281
1.1 Il contesto milanese e <i>Senda Nueva</i> .....	281
1.2 Poetica e <i>performance</i> : la svolta autoctona degli anni 80.....	285
1.3 <i>Agua Turbia</i> (1987) .....	286
1.4 <i>Senda Nueva</i> (1988).....	288
2 <i>Umami</i> (Torino, 1986) .....	290
2.1 Vicenda del gruppo <i>Umami</i> .....	290
2.2 Poetica e <i>performance</i> : caratteri del repertorio e dell'esecuzione .....	291
2.3 <i>Musica andina</i> (1992) – <i>Encuentros</i> (2002) .....	293

2.4 <i>Incanti</i> : la produzione musicale andina del gruppo .....	294
3 Esempi (I): <i>Yawar Cocha</i> ; <i>María Pastorcita</i> .....	296
3.1 <i>Yawar Cocha</i> (Cogliati –Scorza, 1987) .....	296
3.2 <i>María Pastorcita</i> (Angelo Palma, 2002) .....	299
4 Esempi (II): tre <i>sanjuanitos</i> “made in Italy” .....	300
4.1 Caratteri del <i>sanjuanito</i> .....	300
4.2 <i>Eugenio</i> (Giancarlo Bavosi,1987) – <i>Ñaupá Ñahui</i> (Angelo Palma –Massimo Rosada, 2002) ...	302
4.3 <i>Latitud cero</i> (Raffaele M. Clemente – Felice M. Clemente, 1993) .....	303
4.4 Confronti.....	304

#### IV. La lunga fedeltà di *Chiloe* (Roma, 1979 –in attività)

1 Vicenda e caratteri del gruppo .....	307
1.1 Il contesto romano .....	307
1.2 La vicenda del gruppo .....	309
1.3 Caratteri della produzione musicale anteriore al 2006.....	312
2 Poetica e performance: sentirsi “fuori dal coro” .....	314
2.1 Andata e ritorno di un progetto creativo .....	314
2.2 Il messaggio: testi, paratesti e grafica .....	316
3 Esempi.....	319
3.1 Il <i>topos</i> andino: <i>Altiplanetario</i> (Amicozzi, 2006) e una struttura ricorrente .....	320
3.2 Tra NCCH e <i>progressive</i> : <i>Rivoluzione</i> (Amicozzi, 2009) .....	322

#### V. *Taifa*: copie d’autore (Nuoro/Milano, 2006)

1 La vicenda e i caratteri.....	325
1.1 Genesi e sviluppo del gruppo.....	325
1.2 Caratteri distintivi nel panorama GIMCA .....	327
1.3 Una poetica tributaria degli <i>Inti-Illimani</i> .....	327
2 Produzioni musicali: performance e CD.....	330
2.1 Aspetti performativi.....	331
2.2 <i>Copia d’autore</i> (2013) e <i>In volo</i> (2016).....	331
2.3 Libretto e grafica.....	333
2.4 Aspetti musicali nel trattamento delle <i>cover</i> .....	334
2.5 Non solo <i>Inti-Illimani</i> .....	336
3 Esempi.....	338
3.1 <i>Ramis</i> (tradizionale peruviano).....	338
3.2 <i>Mulata</i> (Nicolás Guillén –Horacio Salinas).....	342
3.3 Caratteri ricorrenti dei videoclip.....	345

#### VI. *Trencito de los Andes/ Il Laboratorio delle Uova Quadre*. L’autobiografia andina dei fratelli Clemente

1 Storia e caratteri .....	347
1.1 <i>Trencito de los Andes</i> . Genesi e sedimentazione dei caratteri (1974-1990) .....	347
1.2 L’opzione discografica del <i>Trencito</i> (1990-2006) .....	349
1.3 <i>Il Laboratorio delle Uova Quadre</i> (2006) .....	351
2 Una poetica per la musica andina.....	352
2.1 Una musica andina “sostenibile” .....	352
2.3 Dall’imitazione alla ri-creazione. La partitura micronica .....	355
3 La musica dell’ <i>Altro</i> .....	358
3.1 Posizione nel campo musicale andino .....	358
3.2 Tradizione e appropriazione .....	362
3.4 Etnomusicologia e noci di cocco .....	364
4 <i>Sortilège des Andes</i> (1996).....	367



4.1 La scelta del caso di studio .....	367
4.2 Vista d'assieme.....	368
4.3 Libretto, contenuti testuali e grafica .....	368
4.4 Contenuti musicali .....	371
4.5 <i>Papel de plata</i> .....	371
4.6 <i>Cóndor pasa requiem</i> .....	374
5 <i>Opera selvaggia</i> (2009) .....	375
5.1 Visione d'assieme, struttura e narrazione .....	375
5.2 Grafica e libretto .....	377
5.3 Contenuti musicali, procedimenti impiegati e analisi .....	378
5.4 <i>Titicaca-Jilacatas</i> .....	379
5.5 <i>Jilata Brown, Moby Dick, Ligerò Telestory</i> .....	381
3.5 <i>Colophon</i> .....	382
<b>VII. Pratiche di cover e modelli di “autenticità” a confronto</b>	
1 <i>La Fiesta de San Benito</i> .....	385
1.1 Antecedenti .....	385
1.2 La versione degli <i>Inti-Illimani</i> .....	387
1.3 Le versioni GIMCA.....	389
2 <i>Titicaca</i> .....	393
2.1 L'antecedente: <i>Quilapayún</i> (1974) .....	393
2.2 Versioni GIMCA .....	394
3 <i>El pueblo unido jamás será vencido</i> .....	396
3.1 Antecedenti .....	396
3.2 Versioni GIMCA dal vivo .....	397
3.3 <i>Chiloe</i> (2009) e <i>Taifa</i> (2012) .....	399
3.4 Una canzone che protesta (contro sé stessa?) .....	401
4 <i>Cover</i> e autenticità .....	402
Inserto iconografico (III).....	407
<b>Conclusioni</b> .....	421
1 Un modello di spiegazione per il successo italiano della NCCH.....	423
2 Tratti condivisi di una comunità GIMCA .....	425
3 Memoria di Sé e musica dell'Altro: il “terzo spazio” dei GIMCA.....	427
<b>Appendici</b>	
Appendice 1.....	433
A. Schema dei contenuti del cd <i>Sortilège des Andes</i> .....	433
B. Schema dei contenuti del cd <i>Opera selvaggia</i> .....	435
Appendice 2.....	437
A. <i>Corpus</i> dei dischi di musica andina, <i>Nueva Canción Chilena</i> , <i>Nueva Canción latinoamericana</i> e folklore latinoamericano pubblicati in Italia tra il 1965 e il 1987 .....	437
B. Discografia 1965-1987, suddivisa per anno e per genere .....	440
<b>Bibliografia, discografia e indici delle risorse</b>	
1 Riferimenti bibliografici.....	451
2 Altre fonti (emerografiche e <i>online</i> ).....	471
3 Discografia .....	479
4 Indice delle interviste citate nel testo .....	486
5 Indice degli esempi audio.....	488
6 Glossario e acronimi .....	492



# Introduzione

## 1 MOTIVAZIONI E OGGETTO DELLO STUDIO

---

### 1.1 Antecedenti personali

L'argomento di questo studio è legato a un tema di memoria: la memoria di una comunità musicale – quella degli italiani che a partire dagli anni 70 del secolo scorso formarono gruppi dediti alla riproposta delle musiche portate in Italia dai complessi cileni e più in generale “andini” – e la memoria dello scrivente, sia perché io stesso ho preso parte a quella comunità musicale sia perché la mia ricerca sull'argomento ha radici cronologicamente lontane. Alla metà degli anni 80, dopo aver suonato per alcuni anni in uno di quei gruppi, sentii la necessità di avvicinarmi in un modo più consapevole e strutturato al fenomeno che mi aveva profondamente coinvolto sul piano estetico e su quello civile, decidendo di concludere gli studi universitari di Lettere con una tesi di laurea dedicata al linguaggio musicale dei gruppi della *Nueva Canción Chilena* (da qui in avanti NCCH)<sup>1</sup>.

Ebbi la fortuna di essere seguito e diretto in quella ricerca da Eduardo Carrasco Pirard, filosofo, musicista e direttore del gruppo musicale *Quilapayún*, in quegli anni ancora in esilio a Parigi. Carrasco mi invitava già allora, con una lungimiranza che oggi non cessa di sorprendermi, a ricercare oltre il dato musicale della NCCh:

Yo creo que en la Nueva Canción hay una enorme cantidad de factores históricos, políticos y culturales que le dan una cierta universalidad. La música no es simplemente un conjunto de sonidos ordenados en armonía. Lo que tú has escuchado en el sonido de nuestra música es todo un mensaje, o si tú quieres, una respuesta válida a ciertas inquietudes que tú antes de escucharla tenías. ¿Cuáles son esas inquietudes? ¿Cuáles son esas respuestas? [...] Si tú te interesas en la Nueva Canción (no sólo tú sino muchos jóvenes europeos) es porque en esta música y en esta poesía hay algo importante para ustedes. ¿Qué es esto? ¿Qué fue por ejemplo Chile para los italianos de la década del setenta? ¿Qué relación hay entre el descubrimiento de la música andina y la situación política italiana y latinoamericana? ¿Qué relaciones culturales ha habido entre Italia y

---

<sup>1</sup> Gavagnin, S. (1986a). *Canto a lo chileno. Aspecti del linguaggio musicale della Nueva Canción Chilena* (Tesi di Laurea, Università Ca'Foscari - Venezia), inedita. Relatori: Giovanni Morelli, Eduardo Carrasco Pirard, Giorgio Politi.

## 2 Introduzione

América Latina? ¿Por que este fenómeno de la Nueva Canción, que abrió una posibilidad de relación entre estos pueblos, hoy día se ha ido apagando?<sup>2</sup>

All'epoca, l'urgenza di conoscere e comprendere prima di tutto il fenomeno della NCCH in sé non mi permise di dare seguito a quelle lucide indicazioni e mi concentrai sulla descrizione dei caratteri musicali di gruppi come *Quilapayún*, *Inti-Illimani*, *Illapu* e *Aparcoa*, tralasciando i temi della loro ricezione europea ed italiana. A distanza di molti anni, gli interrogativi posti da Carrasco sulle ragioni della passione musicale “cilena” e “andina” di una generazione di italiani si sono spontaneamente riaffacciati come un'esigenza di ricerca ancora valida, in una prospettiva storica e umana ampliata dalla dilatazione temporale e dalle trasformazioni avvenute in ambito politico, sociale e culturale in un arco di vari decenni.

Quasi trent'anni dopo, la personale scoperta del fatto che la comunità dei gruppi italiani era stata assai più consistente di quanto avessi allora percepito e che non si era affatto estinta, benché in molti aspetti profondamente trasformata, ha rappresentato uno stimolo che mi ha indotto a riprendere in considerazione l'argomento. Ulteriori motivazioni mi sono venute dalla constatazione che non sono stati prodotti fino ad ora studi sulla ricezione italiana delle musiche cilene/andine, nonostante la risonanza che esse ebbero allora e oggi continuano ad avere nella memoria delle generazioni coinvolte. L'assieme di queste considerazioni, unitamente alla convinzione che uno studio sull'argomento potesse offrire un tassello, per quanto modesto e settoriale, per una ricostruzione del clima politico, sociale e culturale di un periodo della storia italiana recente, è stato un impulso a riprendere quegli interrogativi e a tradurli in un progetto di ricerca dottorale.

### 1.2 Individuazione e delimitazione dell'oggetto di studio

La scelta dell'oggetto di studio mi è risultata chiara fin dalla prima formulazione del progetto, che doveva concentrarsi sulla comunità formata da quei gruppi musicali italiani – perlopiù amatoriali – che avevano adottato i linguaggi della NCCH e della “musica andina” (d'ora in avanti, MA), due ambiti musicali che conoscevano allora nel nostro paese una diffusione di massa senza precedenti, in seguito all'emozione e alla solidarietà politica suscitate dal colpo di stato cileno del 1973 e al vivo interesse per le cose latinoamericane proprio di quel periodo. Ho stabilito di denominare l'insieme di quei complessi “gruppi italiani di musica cilena/andina” (d'ora in poi GIMCA), dove la qualificazione di “cilena/andina” non rimanda ad una specifica realtà geoculturale (ad esempio, le regioni settentrionali del Cile, o alla MA interpretata in Cile), ma indica empiricamente un repertorio ibrido, frutto di una ricezione locale italiana nella quale si sovrapposero come un tutt'uno le distinte proposte estetiche della NCCH e della MA circolante in Europa in quel periodo.

---

<sup>2</sup> E. CARRASCO, lettera personale a Stefano Gavagnin, del 15 novembre 1984. In una lettera posteriore (20 gennaio 1985), le domande formulate da Carrasco si fanno ancora più precise e puntuali, mettendo a fuoco la questione delle radici culturali dei giovani italiani coinvolti dalla NCCH.

L'argomento così delineato, in sé apparentemente piuttosto circoscritto, ne interseca altri di maggiore ampiezza o portata: non solo la ricezione della NCCH durante il suo esilio italiano e, per contiguità, quella della MA, ma anche la loro precedente storia transnazionale, inclusi i reciproci scambi e influenze tra le due aree musicali. La necessità di descrivere il fenomeno collegandolo al suo contesto storico-sociale locale apre poi un ulteriore fronte di studio in direzione delle dinamiche politiche e culturali che interessavano i gruppi sociali giovanili all'epoca della formazione dei GIMCA. Una delle difficoltà incontrate durante la pianificazione e la realizzazione di questo studio è stata in effetti quella di stabilire quali argomenti e temi, tra tutti quelli potenzialmente connessi con il caso di quella comunità musicale italiana, fossero realmente e organicamente pertinenti, per evitare di allargare il campo a dismisura.

La scelta, in ultima analisi, è stata quella di mettere a fuoco lo spazio d'intersezione tra i due soggetti protagonisti del caso: le musiche dell'*Altro* latinoamericano, da una parte, e dall'altra la comunità italiana osservata nell'atto di adottare, come ascoltatori e interpreti, quelle musiche d'elezione. Si tratta dunque di delineare: a) un contesto storico e culturale; b) dei modelli musicali (la NCCH e la MA); c) un assieme di eventi musicali prodotti dai GIMCA e riferibili ai suddetti modelli. Poiché al centro dell'attenzione di questo studio vi è principalmente il momento dell'appropriazione di un modello percepito come "altro", ho concentrato l'analisi sul nesso tra il livello della ricezione (*estesico*) dei modelli adottati da parte dei musicisti italiani e quello discorsivo (*poiesico*) della loro conseguente produzione musicale, nesso che ho inteso come un "terzo spazio" (Bhabha 1994) di incontro tra gli stessi modelli cileni e andini e i loro "derivati" locali. Questi ultimi vengono così a costituire – secondariamente – una cartina di tornasole della ricezione della NCCH e della MA nel contesto italiano. Nella cornice di questo "terzo spazio" si collocano gli oggetti musicali – musiche latinoamericane acquisite o proprie composizioni – che saranno descritti anche sul livello *neutro* delle strutture formali.

Il fenomeno GIMCA prende forma tra gli anni 70 e 80 come risposta ad una precisa congiuntura storico-politica, per trasformarsi e protrarsi fino al presente, occupando un arco cronologico di oltre quarant'anni. Davanti a questa dinamica, mi si è posto il dilemma della scelta tra un approccio sincronico che privilegiasse un'etnografia delle realtà musicali attualmente presenti, ed uno che invece considerasse centrale la fase "storica" del fenomeno; una scelta che avrebbe però reso un'immagine solo parziale della vicenda complessiva dei gruppi, nella quale il *prima* e il *dopo* sono assolutamente complementari e necessari per la sua comprensione. Mi è sembrato che le due prospettive potessero convivere utilmente, alternando la ricostruzione di un arco storico diacronico a dei "tagli" sincronici che descrivano momenti significativi all'interno di quello e che trovino un momento di sintesi nella dimensione narrativa della memoria dei musicisti, vale a dire l'immagine che essi *oggi* proiettano di sé e del proprio percorso artistico, considerato nel suo sviluppo diacronico. Di conseguenza, lo studio mette in dialogo le narrazioni soggettive e la relativa oggettività del dato musicale esaminato, permettendo, per dirla con Geertz, una ricostruzione dell'universo immaginativo in cui gli atti (musicali) divengono dei segni (2008: 21).

## 4 Introduzione

### 1.3 Omissioni

Nel corso dello svolgimento della ricerca ho ritenuto di dover accantonare alcuni temi la cui trattazione specifica, nonostante la loro pertinenza con l'oggetto di studio, avrebbe significato una eccessiva ramificazione del discorso. Uno di essi riguarda la duplice rappresentazione dell'esilio da parte dei musicisti cileni e della società italiana ospitante, rappresentazione che ha dato luogo a narrazioni di *intimate distance*, secondo la efficace definizione prossemica adottata da Michelle Bigenho (2012), nelle quali cioè gli uni si rispecchiano negli altri, reciprocamente, marcando contemporaneamente fattori di affinità e di differenza. Il tema emerge più volte nello svolgimento della trattazione, ma non ho ritenuto di svilupparlo autonomamente in un apposito paragrafo o capitolo del testo.

Altrettanto accade con la ricezione italiana di specifici autori collegati alla NCCH, in particolare Víctor Jara e Violeta Parra, che ha interessato molti altri interpreti italiani, e più in generale con l'impatto della NCCH sull'ambiente musicale italiano nel suo complesso, in particolare per la sua influenza nella formazione di una generazione di musicisti, lungo gli anni 70 e 80, anche al di là dei confini dell'esperienza dei GIMCA. Una ricognizione esaustiva avrebbe pertanto richiesto di ampliare il campo ben oltre il *corpus* delle produzioni musicali qui considerate<sup>3</sup>. Va da sé che la lista delle omissioni è senz'altro molto più lunga e destinata a crescere ad ogni rilettura dell'elaborato finale, ma questo, entro certi limiti, è un problema forse connesso a qualunque ricerca.

## 2 RIFERIMENTI TEORICI E STATO DEGLI STUDI

---

Il tema dei GIMCA (un caso di *transfer* culturale conseguente ad una migrazione musicale legata principalmente ad un esilio politico) è ascrivibile alla più ampia cornice dei fenomeni musicali legati ai flussi culturali globali, alla transculturalità, e alla relazione tra musica e identità. Su un altro versante, i GIMCA fanno parte della storia sociale italiana, in particolare delle culture giovanili negli anni 70-80. Nel suo percorso, la ricerca ha intersecato diversi ambiti di cultura musicale: musiche di tradizione orale, *folk revival*, canzone d'autore e militante, e, più in generale, *popular music*.

Di conseguenza, ho scelto di non adottare un approccio disciplinare univoco, sia per preservare il carattere plurale dell'argomento, sia perché nella sua prima motivazione il progetto di ricerca non nasce come "caso di studio" finalizzato all'applicazione e alla verifica di una determinata cornice teorica, ma come una "descrizione densa" del fenomeno, aperta agli apporti teorici suggeriti volta per volta dalla rete dei temi coinvolti.

Questo paragrafo è dedicato ad un'esposizione sintetica dei principali contributi teorici che ho qui ritenuto opportuno prendere in considerazione, inerenti soprattutto ai fenomeni di

---

<sup>3</sup> Sulla ricezione italiana dell'opera di Violeta Parra ho condotto una ricerca parallela, che ha prodotto una prima pubblicazione sull'argomento (Gavagnin 2019).

*transculturazione* dell'identità musicale, tanto in termini generali quanto più specificamente in relazione ad altri casi di esportazione di modelli musicali latinoamericani.

## 2.1 Musica, identità e transculturalità

Studi come quelli di Richard Middleton (1994 [1990]), Simon Frith (2003 [1996]) e Pablo Vila (1996) hanno contribuito al superamento di un approccio determinista centrato sull'omologia nel rapporto tra strutture musicali e culturali, poco idoneo alla comprensione di realtà nelle quali si fatica a riscontrare affinità significative tra soggetti appartenenti a culture talvolta molto lontane tra loro. Il rapporto tra identità (tanto soggettive come collettive) e generi musicali viene riformulato da questi autori utilizzando concetti quali *articolazione*, *interpellazione* e *narrativa*, attribuendo all'identità una natura fluida, risultato di una costante dialettica relazionale tra l'io e il gruppo. Anche per DeFrance (2007) le identità fluttuano, sottoposte ad interazioni con altre, sviluppando diverse forme di accoglienza/resistenza e adattamenti alle sollecitazioni del nuovo.

In questa cornice teorica più flessibile e articolata la condivisione/appropriazione di materiali culturali estranei diviene un tema cruciale. Le parole di Sorce Keller non solo sottolineano l'importanza del tema, ma si attagliano perfettamente alla situazione dei giovani italiani ammaliati dalle musiche cilene/andine negli anni 70:

[...] our exposure to the “music of the Other” is probably the most fascinating musical phenomenon of our time. Most intriguing of all is how so many people today, while missing the original import of much of the music they listen to, nonetheless “misunderstand” it in such a creative and successful way, as to make it compatible to their own lives. (Sorce Keller 2009: 221)

Tra le principali questioni poste da una etnomusicologia transculturale che guarda con attenzione a questi fenomeni, vi è la trasferibilità di una musica e dei suoi significati da un contesto culturale ad un altro. La musica, con buona pace di un luogo comune ancora diffuso nella coscienza collettiva anche di molti musicisti, non è affatto un linguaggio universale: ad ogni stile o genere è associata almeno una particolare visione del mondo e di conseguenza condividerne l'estetica e le tecniche significa inevitabilmente confrontarsi con quelle visioni del mondo. Quali ragioni spingono delle persone a divenire ascoltatori abituali di musiche portatrici di visioni del mondo *aliene*? In quali modi l'alterità di quelle musiche ne condiziona la fruizione? Come agisce tale fruizione, e ancor più la pratica attiva di quelle musiche sull'identità di persone culturalmente non affini ad esse?

Secondo un altro luogo comune, opposto al primo ma altrettanto tenace, la competenza musicale coinciderebbe con l'etnicità: in ragione di ciò, per esempio, l'identità africana sarebbe “fisiologicamente” connessa con uno spiccato senso ritmico e l'uso delle percussioni, e per converso scarsamente compatibile con la modernità tecnologica, per esempio, delle chitarre elettriche. L'etnomusicologia ha dismesso da tempo simili premesse ideologiche essenzialiste, ma opinioni di questa natura sono di fatto molto presenti anche presso alcuni ambienti di mu-

## 6 Introduzione

sicisti interessati dai fenomeni trattati in questa ricerca<sup>4</sup>. Per Aubert (2007a e 2007b), pur non esistendo un codice universale della musica, ma solo un senso musicale universalmente diffuso, una pratica seria all'interno di stili musicali "altri" richiede un apprendistato che ci avvicini ad una comprensione della loro cultura d'origine. Per Reimer (1991), si può cercare di integrare l'*Altro* nella propria esperienza senza perdere l'identità originaria, attraverso rigorosi confronti tra le rispettive culture. Per entrambi gli studiosi, l'esperienza transculturale dell'individuo comporta una crescita in termini di consapevolezza di sé, raggiunta attraverso lo sguardo dell'*Altro*, ed implica quindi un rimodellamento della propria identità.

La più recente prospettiva disciplinare del *post-revival turn* (Bithell – Hill 2014) è interessata alle trasformazioni delle musiche di tradizione in nuovi contesti transculturali e urbani, che comprendono un articolato panorama di «spin-off genres and practices» (29), ossia di nuove espressioni che hanno avuto il *revival* come catalizzatore. Vi si studiano anche situazioni in cui soggetti arrivano, attraverso la musica, a condividere un nesso culturale molto ampio e profondo con popolazioni e paesi lontani, secondo una rappresentazione di "comproprietà" delle culture:

Nostalgia for a more wholesome time and place may now be projected onto someone else's present rather than one's own past, and the desire to take refuge in a simpler, purer world may now be fulfilled by stepping sideways into contemporary societies elsewhere in the world rather than backwards into a less than tangible past [...]. (Bithell – Hill 2014: 14)

Bithell (2014) studia il caso del revival della tradizione polifonica vocale della Georgia, nel quale operano appunto reti internazionali costituite da "gruppi di affinità" di soggetti non georgiani che costituiscono, a suo avviso, una «sympathetic diaspora» (593). Per l'autrice si può infatti parlare di diaspora, alla pari dell'appartenenza nazionale, in termini di elezione. Tra le aspirazioni dei protagonisti georgiani e quelle delle comparse straniere si crea un terreno di scambio, prodotto e diretto da «cosmopolitan culture-brokers who bridge the insider-outsider divide»<sup>5</sup>. Gli *outsider* diventano parte di un gruppo che opera come comunità di consenso: la loro comprensione della cultura georgiana uguaglia e talvolta supera quella di alcuni georgiani, e spesso essi finiscono per acquisire vincoli parentali con la comunità degli *insider*. Fenomeni di questa natura aprono nuove prospettive di discussione sui concetti di identità e di patrimonialità culturale in un'epoca post-etnica.

Il coinvolgimento degli *outsider* prende solitamente avvio da una epifania emotiva, cui segue una ricerca che spesso diviene un obiettivo di vita. Nella cultura dell'*Altro* si percepisce la sopravvivenza di aspetti di autenticità, di un senso di comunità e convivialità smarriti nella propria. Nel mondo anglosassone la polifonia georgiana è sentita come un canto "naturale" trasmesso in una dimensione di oralità. La partecipazione al *revival* della polifonia georgiana offre l'accesso ad un passato perduto e ad un presente da rivitalizzare: le voci degli antenati ti

---

<sup>4</sup> Si veda, per esempio, il dibattito sorto nella comunità musicale andina attorno al ruolo dei musicisti italiani del *Trencito de los Andes* (Parte terza, VI).

<sup>5</sup> Queste figure corrispondono a quelle che, sulla scorta di Aubert (2004) denomino più avanti *passEUR*.



possono chiamare, anche se *non* si tratta *necessariamente dei tuoi* antenati (Bithell 2014: 590).

## 2.2 Studi di caso latinoamericani

Un ristretto numero di studi riguarda nello specifico l'esportazione di stili musicali di origine latinoamericana in contesti internazionali. In due di essi l'attenzione è posta non solo sull'ascolto della musica dell'*Altro*, ma anche sulla sua adozione come pratica attiva: Eisentraut (2001) si interessa all'adozione del *samba* di strada da parte di una comunità gallese; Bigenho (2012) si occupa della diffusione della musica andina boliviana in Giappone, studiata attraverso un'etnografia delle *tournées* di un *ensemble* boliviano nel paese asiatico.

Dai due lavori emerge che nei rispettivi fenomeni di *transfer*, benché non sussista un rapporto di rigida corrispondenza omologica, la relazione tra forme e significati è estremamente malleabile ma non arbitraria: è la forma musicale stessa, attorno alla quale sono costruiti i diversi significati associati nei rispettivi contesti, a costituire un ponte tra la comunità d'origine e quella di adozione. Per Eisentraut, la forma è portatrice di alcuni caratteri la cui comprensione non necessita di iniziazione culturale, come le *affordances* legate alla fisicità delle *performance* e il senso di legittimazione (*empowerment*) che esso trasmette ai membri del gruppo. I significati associati al *samba* dal gruppo gallese sono connessi ad aspetti locali, alla definizione dell'identità dei suoi membri che, in quanto gruppo minoritario anglofono all'interno della più ampia comunità *Welsh speaking*, rivendicano la propria diversità attraverso l'adozione di una musica estranea al proprio ambiente.

Nella etnografia di Bigenho, tanto i musicisti boliviani in *tournées* quanto i giapponesi che si dedicano a riprodurre o comporre musiche di ispirazione andina interpretano un *Altro* indigeno amerindio, come "identità immaginata", funzionale ai rispettivi bisogni. Gli uni e gli altri impersonano una stessa identità indigena che non appartiene loro, attribuendole però significati diversi: per i musicisti boliviani (che raramente sono indigeni, e quasi sempre appartengono ad una cultura urbana *mestiza*) l'indigeno è parte di un discorso nazionalistico; per il giapponese rappresenta invece l'anelito e la nostalgia per una dimensione utopica tradizionale perduta nella vita moderna. Il saggio, oltre a inquadrare teoricamente il tema delle identità immaginate, descrive e analizza con ampiezza i percorsi di avvicinamento del *fan* straniero alle musiche andine, spesso di carattere epifanico (l'innamoramento per il suono di uno strumento), e l'esotismo implicito nella rappresentazione dell'*Altro* andino, che in Giappone non è associata ad un discorso politico progressista, come accadde in Europa (Ríos 2008), ma piuttosto ad una ideologia anti-americana di marca nazionalista, radicata nella cultura nipponica dal dopoguerra in avanti.

Un terzo studio, del musicologo e sociologo cileno Jorge Aravena Decart (2011), analizza la vasta e durevole diffusione in Francia della *musique des Andes*, un genere dotato di tratti musicali e discorsivi associati ad un certo immaginario andino, ma in qualche misura "inventato" da interpreti latinoamericani residenti in Francia e destinato al pubblico locale. Aravena propone la denominazione di *Musique d'Inspiration Andine* (MIA) per distinguerlo da altre

## 8 Introduzione

“musiche andine” (in primo luogo da quella comunitaria rurale) continuando ad evocare il vincolo immaginato con il mondo andino. La MIA – che presenta tratti specifici che la distinguono rispetto alle sue fonti andine – interessa Aravena non per la sua discutibile “autenticità” in rapporto al mondo andino<sup>6</sup>, ma per i meccanismi sociologici del suo successo francese:

Ces musiques ont finalement acquis un sens qui demeure spécifique à la société dans laquelle elles ont évolué. Cette spécificité est fondée sur les éventuelles particularités qu’elle va présenter au niveau sonore, mais aussi de son autonomie, en ce qui concerne les fonctions et les utilisations sociales dont ces musiques seront l’objet en France, par rapport à ce qu’elles sont censées représenter vis-à-vis de l’univers andin. (Aravena 2011: 20)

Il successo ottenuto presso la società francese tra gli anni 50 e 70 sarebbe così dovuta al loro accordarsi con un preesistente immaginario locale sulle Ande, così da risultare perfettamente comprensibili, pur venendo lette come emanazioni di una “alterità” latinoamericana: «les MIA n’ont pas vécu cette popularité en dépit des modifications qu’elles présentent par rapport aux musiques “andines” élaborées en Amérique du Sud, mais en fonction de cet écart» (74). Per esempio, i tratti riferibili ad un universo musicale non occidentale risultarono accettabili e reinterpretabili da parte francese in quanto associati al sistema tonale occidentale (gli aerofoni caratteristici della musica comunitaria rurale vennero modificati per intonarli in modo temperato e associati ad una strumentazione armonica).

Nell’analisi sociologica di Aravena, la MIA figura essere un fenomeno transculturale, nel senso proposto da Josep Martí (2004), in quanto oggetto che apporta caratteri nuovi rispetto alle trame da cui prende origine. L’attrazione francese per la MIA tra gli anni 50 e 70 andrà quindi spiegata come conseguenza della sua incarnazione di una «altérité non-radical» (100): benché associata ad un orizzonte simbolico “altro”, essa risulta compatibile con il sistema della società francese del tempo (diversamente, per esempio, da quella nordafricana, associata allora a narrazioni conflittuali legate ai processi di decolonizzazione in atto) facilitando l’esperienza individuale di avvicinamento e contatto faccia a faccia con l’alterità.

Il lavoro di Aravena ha il merito, a mio parere, di spostare la focalizzazione della discussione dall’oggetto musicale in sé al contesto di ricezione e alle risemantizzazioni locali degli elementi “esotici” contenuti in quella sorta di *folklore immaginario*. Questo slittamento del punto focale risulta necessario per comprendere la reale natura e la reale portata di fenomeni come la “moda andina” (o, nel nostro caso, anche quella “cilena”), senza nulla voler togliere al fatto che la ricezione francese (e più generalmente europea) della MIA si fondò su un grande equivoco di fondo, che a tratti assunse il colore di un “inganno” funzionale ai meccanismi del mercato, per il quale le rielaborazioni cosmopolite di materiali spesso, ma non sempre, andini vennero proposti e consumati grazie ad un’etichetta di pretesa autenticità.

---

<sup>6</sup> Sulla sua inautenticità si sono soffermate le dure critiche di Borrás (1992) e le osservazioni di Van der Lee (2000) e Ríos (2008). Su tali questioni ritornerò nel primo capitolo di questa tesi.

### 2.3 Bibliografia italiana/sull'Italia

Un ulteriore studio musicologico focalizzato su un prestito transculturale dall'America Latina all'Europa è rappresentato dalle ricerche di Cámara de Landa sul tango italiano, argomento sul quale l'etnomusicologo argentino è ritornato diverse volte nel corso degli anni (Cámara de Landa 1996; 1999; 2000; 2010). Nel suo lavoro è ricostruito in prospettiva diacronica il transito dall'America Latina all'Italia di un genere popolare, il tango, e il suo successivo radicamento nel nuovo contesto tra accettazione e rifiuti, fino all'elaborazione di uno o più sottogeneri autoctoni che continuano ad intrattenere in diversa misura vincoli formali e ideologici con settori del tango *rioplatense*. Benché la vicenda del tango in Italia non presenti spiccate affinità con quella delle musiche cilene/andine nello stesso paese, l'approccio di Cámara costituisce un importante riferimento metodologico (in particolare Cámara de Landa 2010).

In generale, la bibliografia italiana sulle musiche popolari latinoamericane interessa prevalentemente quei generi – tango rioplatense, musiche popolari brasiliane e cubane – che hanno conosciuto una maggior diffusione attraverso i canali dell'industria culturale. Sulla canzone d'autore delle stesse latitudini, a parte i pochi titoli apparsi negli anni 70, dedicati in particolare ad autori della *nueva canción* cilena e latinoamericana<sup>7</sup>, sono da segnalare in anni più recenti alcuni volumi di taglio divulgativo di Fabio Veneri (2005; 2010; 2015) sulla canzone d'autore latina in senso lato, includendo anche l'area iberica peninsulare, mentre alla canzone brasiliana sono dedicate alcune trattazioni sui generi e la storia (De Stefano 2005 e 2017; Mei 2004) e monografie su singoli autori, come Chico Buarque de Hollanda, sul quale sono da segnalare i lavori di Stefano La Via, che affronta la produzione cantautorale dello scrittore e compositore brasiliano inserendola in un paradigma di “canzone d'arte”, intesa come “terza dimensione” transculturale tra il popolare e il colto (La Via 2006 e 2014). Infine, in ambito etnomusicologico, segnalo un volume di Leonardo D'Amico (2002) sulla tradizione afrocolombiana, un saggio di Sergio Leo sulla musica andina (Leo 1990)<sup>8</sup> e un “dizionario” delle musiche delle Ande, compilato da Silvio Contolini (2003).

Sul fenomeno musicale cileno e sulla sua ricezione locale, le uniche pubblicazioni italiane consistono in testimonianze sul vissuto degli artisti cileni nel nuovo contesto d'esilio (in parte a opera degli stessi protagonisti) e in materiali di carattere divulgativo-informativo (opuscoli, canzonieri, programmi di concerto, ecc.) destinati al pubblico italiano. Tutte pubblicazioni che rivestono un indubbio valore di fonti per la ricerca, ma che non approfondiscono l'analisi o l'interpretazione delle dinamiche e delle ragioni del successo italiano di quelle musiche. Tra i

---

<sup>7</sup> Si tratta di antologie di testi poetici delle canzoni: i due volumi a cura di Ignazio Delogu, dedicati rispettivamente agli *Inti-Illimani* (1977), con un'introduzione di Jorge Coulón, e a Violeta Parra (1979), con un ottimo saggio introduttivo di Patricio Manns; quello curato da Hugo Arévalo e Charo Cofré (1976), con un'introduzione di Michele Straniero, e dedicato alle canzoni di Víctor Jara; infine, quello curato da Meri Franco-Lao (1977), un'antologia di testi di Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Silvio Rodríguez, Daniel Viglietti e Chico Buarque de Hollanda. A Meri Lao si deve anche una raccolta di canzoni cilene di carattere sociale e politico, corredata di trascrizioni musicali (Lao 1974).

<sup>8</sup> Il saggio, un articolo sulla rivista *Lares*, riprende la Tesi di Laurea di Leo (in *Lingue e Letterature Straniere*, presso l'Università di Bari, 1986).

testi memorialistici si contano i ricordi del muralista cileno Eduardo “Mono” Carrasco<sup>9</sup> (Carrasco 2010), quelli del giornalista sardo Aldo Brigaglia (2008 e 2011) e un volumetto aneddottico, curato dallo stesso Brigaglia, per il trentennale dell’arrivo in Italia degli *Inti-Illimani* (Inti-Illimani 2003). Infine, nel 2015 è uscita la traduzione italiana del libro memorialistico del loro direttore artistico, Horacio Salinas, in cui si presta una maggiore attenzione alla storia musicale del gruppo (Salinas 2013).

## 2.4 Altri studi

Al di fuori degli studi sopra ricordati, che presentano argomenti e approcci metodologici affini al mio oggetto di studio, devo menzionare alcuni altri lavori che sono risultati di grande utilità nello sviluppo del progetto di ricerca. Mi riferisco in particolare a due testi di recente pubblicazione: il ricco volume antologico a cura di Plastino, *La musica folk: storie, protagonisti e documenti del revival in Italia* (Plastino 2016b) e la panoramica ricostruzione di Fanelli della storia e delle correnti del canto sociale italiano, *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap* (Fanelli 2017). Il loro sguardo più ampio rispetto alla precedente letteratura sull’argomento mi ha fornito una cornice nazionale nella quale mi è risultato agevole inscrivere tanto il fenomeno dei GIMCA come quello della ricezione italiana della NCCH. Loro stessi, sia pure per brevi cenni, prendono in considerazione la presenza dei gruppi musicali cileni durante gli anni 70, come una componente rilevante e influente sulla scena musicale dell’epoca; in particolare nel volume di Plastino si possono leggere le tracce di un dibattito italiano su quella presenza. In Fanelli ho invece trovato un esplicito invito a indagare sulle realtà, finora assai poco studiate, dei gruppi musicali giovanili di base, a cui i GIMCA indubbiamente appartengono.

Riguardo all’approccio speculare sul versante della circolazione transnazionale della NCCH e della MA, sono stati di fondamentale importanza i lavori di Javier Rodríguez Aedo (2014a; 2015; 2016) e di Fernando Ríos (2008). Sono infine debitore nei confronti dello stimolante saggio di Stefano Tedeschi (2006) sulla ricezione della letteratura ispanoamericana in Italia, nel quale l’autore auspicava *en passant* che si indagasse su un possibile parallelismo tra il *boom* letterario e quello delle musiche latinoamericane negli stessi anni.

---

Se caliamo in una dimensione storica l’uso di categorie come “folk” e “nuova canzone” [...] e le confrontiamo con altre vicine e contemporanee, come ad esempio “canzone d’autore”, più che la nascita di diversi generi musicali, o addirittura di diverse musiche, ci troviamo di fronte ad una se-

---

<sup>9</sup> Nome assunto nella clandestinità da Héctor Roberto Carrasco, creando così una “pericolosa” omonimia con il filosofo e musicista Eduardo Carrasco Pirard, direttore dei *Quilapayún*. Il “Mono” Carrasco, oltre che pittore muralista, grafico e promotore culturale, è da diversi anni il rappresentante in Italia dell’*Inti-Illimani Histórico*.

rie di “crisi di identità”, a campi semantici che si elidono e si sovrappongono, a ideologie e narrazioni diverse che si confrontano e, talvolta, si scontrano. (Tomatis 2016a: 1059)

In un terreno disciplinare (e pluridisciplinare) la cui terminologia soffre appunto di «crisi di identità» e cortocircuiti concettuali, l’attenzione alle definizioni non risponde ad un puro criterio di rigore scientifico (pure auspicabile) ma anche alla consapevolezza che ambiguità o polisemie, spesso irrisolvibili, sono il riflesso di una molteplicità di approcci disciplinari, ideologici e discorsivi la cui irriducibile diversità è essa stessa oggetto di riflessione e di arricchimento attraverso una moltiplicazione dei punti di vista e di rappresentazione dei fenomeni. Ho ritenuto quindi utile dedicare un paragrafo di questa introduzione a una breve rassegna di alcuni concetti particolarmente problematici, come *popolare*, *tradizione* ed *esotismo*, confrontandone diversi possibili usi e significati veicolati da diverse “scuole” disciplinari.

### 3.1 Popolare/Popular/Folklorico

È noto che nelle lingue neolatine, e nell’italiano in modo specifico, “popolare” è una parola di significato ambiguo, dal momento che può significare allo stesso tempo, tra le altre cose, ciò che viene prodotto dal popolo e ciò che invece semplicemente gode presso il popolo di ampia diffusione o favore. Tale ambiguità non è invece presente nella lingua inglese, dove ciò che è riferibile al binomio popolo-tradizione rientra piuttosto nella categoria del *folk*, mentre *popular* designa piuttosto il secondo significato.

La *popular music* è stata frequentemente rappresentata dai musicologi come un ambito intermedio tra le espressioni della musica erudita, o di *élite*, e quelle di tradizione orale, o folkloriche, facendola perlopiù coincidere, con varie sfumature e distinguo, con la moderna musica “di consumo” urbana e mediatizzata<sup>10</sup>. Appunto per esprimere questa collocazione intermedia, il musicologo argentino Carlos Vega propose la definizione di *mesomúsica*, che tuttavia non ha avuto una grande fortuna al di fuori di alcuni contesti iberoamericani (Vega 1997). Negli studi anglofoni, dunque, il termine *popular music* è comunemente accettato, anche se ne viene da tempo messa in discussione la contrapposizione antagonista nei confronti del *folk*, rispetto alla quale Middleton preferisce l’idea di un articolato *continuum* tra i due ambiti musicali (Middleton 1994: 188).

In Italia, invece, gli studi demologici ed etnomusicologici hanno storicamente fatto uso del termine *popolare* nel primo significato, pressoché sinonimico di *folklore*, con importanti implicazioni di carattere ideologico. La ricerca italiana, influenzata dagli studi di Gramsci e di De Martino<sup>11</sup>, faceva coincidere il folklore con la cultura delle classi popolari subalterne (Clemente – Meoni – Squillacciotti 1976; Tuzi 2014); su questa base si innestarono le conce-

<sup>10</sup> Per una riflessione critica sull’elaborazione della nozione di *popular music* in rapporto al *folk* e le diverse categorie sociali e culturali in essa implicate, si veda Middleton (1994). Per il contesto italiano, si veda il volume curato da Rigolli e Scaldaferrì (2010) che raccoglie saggi di etnomusicologi e di studiosi di *popular music*.

<sup>11</sup> Mi riferisco in particolare ad opere come *Osservazioni sul folklore* (in Gramsci 1950) e *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno* (de Martino 1949).

zioni sul *folk revival* di Alan Lomax e la sociologia della musica di Adorno (Agostini 2010), creando un paradigma che influenzò profondamente gli ambienti italiani del *folk revival* e del canto sociale e determinò una radicale svalutazione o rifiuto nei confronti delle musiche provenienti dall'industria culturale, etichettate come *musica leggera* e come «canzoni della cattiva coscienza» (Straniero – Liberovici – Jona – De Maria 1964).

L'uso storico di *popolare* per *folklorico* oggi non è più corrente, tuttavia il suo peso nella tradizione degli studi disciplinari italiani crea ancor oggi una conflittualità semantica con l'altro, equivalente all'inglese *popular*, cosicché si è preferito spesso mantenere la forma anglosassone, non senza polemiche e dissensi nei quali si riflette ancora una problematicità del concetto di *popolo*.

### 3.2 Il lessico ispanoamericano

In ambito ispanoamericano si impiegano correntemente le categorie di *folklore* e di *música popular*, le quali, non senza ambiguità semantiche soprattutto a proposito della prima (Guerro 2014), corrispondono però sostanzialmente alla tradizione anglosassone. Una maggiore precisione suggerisce di aggiungere alla seconda la qualità di “urbana”:

Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente [...]. (González 2001: 1)

Nel subcontinente latinoamericano (e forse nelle Americhe in generale) folklore e musica popolare urbana occupano spazi contigui e spesso sovrapposti, differenziandosi più per le modalità di fruizione che per la diversità dei caratteri formali. La popolarizzazione del folklore (come anche la folklorizzazione del popolare) è un fenomeno già segnalato tra gli altri da Carlos Vega, cosicché per Carrasco «Sin exagerar podemos concebir la música folklórica latinoamericana como la verdadera sementera de la música popular pues la mayor parte de ésta tiene alguna base en el folklore o proviene directamente de él» (Carrasco 1982: 17). Alla radice di questa specificità latinoamericana troviamo un confine meno netto che in Europa tra mondo rurale e mondo urbano, ma anche dinamiche relativamente recenti (XX secolo) di costruzione dell'identità nazionale fondate sull'integrazione a livello simbolico di espressioni culturali contadine, e talvolta indigene, all'interno dei paradigmi nazionalisti<sup>12</sup>. Si tratta di di-

---

<sup>12</sup> Esiste una vasta produzione di stili latinoamericani di canzone popolare urbana, sorti tra gli anni 20 e 30 e proseguiti in qualche misura fino ad oggi, percepiti come di carattere nazionale, ma che attingono largamente al serbatoio del folklore regionale. Il fenomeno esprime lo sviluppo di dinamiche nazionalistiche (e populistiche) comuni in America Latina, nella modalità del “nazionalismo musicale riformista”. Sul valore nazionale (o regionale) delle espressioni di derivazione folklorica in America Latina, si veda Turino (2003). Sulla vivace ricontestualizzazione moderna dei generi di radice tradizionale, si veda Ochoa (2003).

namiche di ricontestualizzazione molto vive, che si riflettono anche nello statuto epistemologico degli studi etnomusicologici latinoamericani:

One of the most challenging dimensions of the current intensification of musical recontextualization processes in Latin America has been the return of interests, discourses and practices of what historically have been considered traditional musics side by side and often in interaction with the rise of new popular music genres. In a paper entitled ‘Reflection on the ideological history of Latin American ethnomusicology’, Behague wrote, in 1991, that «the basic problem [in Latin American ethnomusicology] has been and continues to be a lack of conceptual distinction between “musical folklore” as thought and practised throughout Latin American ethnomusicology». (Ochoa 2006: 805)

Un passaggio idealmente intermedio tra il folklore e la sua popolarizzazione è rappresentato dalla *proyección folklórica*, che per Carlos Vega (1960: 192) consiste in un impiego dei materiali raccolti dalla scienza del folklore con finalità politiche, etiche o, nel caso della musica, estetiche. Augusto R. Cortázar la definisce a sua volta in termini che presentano qualche affinità con i concetti europei di “riproposta” e di *revival*. Si tratta infatti di

[...] expresiones de fenómenos folklóricos; producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural, por obra de personas determinadas o determinables; que se inspiran en la realidad folklórica; cuyo estilo, ambiente, formas o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras; destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmite por medios técnicos e institucionalizados propios de cada civilización y de cada época”. (Cortázar 1964: 12-3)<sup>13</sup>

In questa definizione di “proiezione” rientrano pienamente le diverse forme di riproposta delle tradizioni studiate e raccolte sul campo, con maggiore o minore intervento di ricreazione estetica<sup>14</sup>. L’analogia con il *folk revival* è invece imperfetta, in quanto il concetto latinoamericano, non a caso, non contiene necessariamente quello di un recupero o rivitalizzazione di un elemento passato, accantonato o emarginato. In ogni caso, per Vega come per Cortázar la *proyección folklórica*, se fondata correttamente sulla scienza del folklore, rappresenta un arricchimento del panorama culturale e un seme del futuro folklore. È interessante osservare come in qualche misura i due studiosi concepissero i fatti folklorici non in una prospettiva statica, ma come soggetti a una costante trasformazione e ridefinizione.

Benché in qualche modo superata dalle trasformazioni del folklore nel mondo contemporaneo globalizzato e pervasivamente mediatizzato<sup>15</sup>, la categoria della “proiezione folklorica”

<sup>13</sup> Cortázar è, con il musicologo Carlos Vega, uno dei “padri” del concetto di *proyección folklórica*.

<sup>14</sup> In effetti in ambito cileno venne così denominata tra gli anni 50 e 60 la corrente della riproposta in forma spettacolare di musiche e delle danze contadine raccolte dai folkloristi e dagli etnomusicologi, rappresentata in particolare da Margot Loyola e dai gruppi *Cuncumén* e *Millaray*.

<sup>15</sup> In Argentina, la distinzione proposta dagli studiosi non ebbe fortuna all’interno del movimento *nativista*, per il quale tutto era indistintamente “folklore”, ma la dicitura di *proyección folklórica* conobbe un uso *emic* a partire dagli anni 60 per indicare un filone di musica di radice folklorica che si distaccava stilisticamente e ideologicamente dal canone del tradizionalismo nativista. Allo stato attuale degli studi, è il concetto stesso di folklore ad aver subito una ridefinizione, da “oggetto” musicale a pratica performativa, tanto che alcuni autori argentini includono oggi la *proyección* in una più ampia categoria di “folklore moderno” o “folklore professionale” (Guerrero 2014).

mi sembra comunque interessante ai fini della descrizione di pratiche intenzionali di rielaborazione o ricreazione a partire da materiali “di radice folk” (a volte essi stessi già frutto di precedenti rielaborazioni o ricreazioni) e preferibile in alcuni casi a quella di *folk revival*, in quanto mette l’accento sul *fare* musicale estetico piuttosto che sui suoi scopi (l’atto del “proiettare” anziché quello di “far rivivere”).

### 3.3 Tradizione

Le distinzioni tra folklorico, popolare, “di proiezione folklorica”, fanno frequentemente riferimento al concetto di *tradizione*, che risulta tuttavia anch’esso un punto d’appoggio instabile. Il concetto di tradizione è stato impiegato in modo talmente estensivo – anche in contesti specialistici – da svuotarlo di un preciso significato (Tuzi 2013: 61) e renderne necessaria una ridefinizione o perlomeno una riflessione sull’uso.

In questa ridefinizione o riflessione, Tuzi fa propria la prospettiva di Lenclud (1987) il quale invita a decostruire i diversi significati “tradizionalmente” attribuiti al termine – tra cui quelli di persistenza del passato nel presente e di trasmissione dei valori di una comunità – per capovolgere lo sguardo sulla questione e riconoscere invece una forma di paternità del presente nei confronti del passato:

En quoi consiste alors la tradition ? Elle n’est pas le produit du passé, une œuvre d’un autre âge que les contemporains recevraient passivement mais, selon les termes de Pouillon, un « point de vue » que les hommes du présent développent sur ce qui les a précédés, une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains. (Lenclud 1987)

Questa rappresentazione della tradizione come di una retroproiezione del presente sul passato si colloca su una linea vicina a quella degli studi sull’invenzione della tradizione (Hobsbawm – Ranger 1983) e sulle comunità immaginate (Anderson 1983).

Applicando questa impostazione di pensiero ad un ambito musicale, si otterrà dunque che ciò che rende “tradizionale” (o “folklorico” o “classico”) un oggetto sonoro non sono le sue caratteristiche strutturali, acustiche, ecc., ma il consenso sociale, quindi le narrazioni che se ne servono, sia pure in funzione di alcuni caratteri dell’oggetto che interpellano in vari modi gli ascoltatori. Per Mendívil (2016), determinate musiche sono per esempio “peruviane”, anche se le loro strutture musicali non hanno nulla a che fare con i repertori sorti in Perù, per la semplice ragione che «una comunidad peruana las hizo propias» (69). Mendívil sposa in definitiva un criterio geografico (è africana la musica che si fa in Africa, indipendentemente dalle sue caratteristiche formali) come il più onesto e oggettivo.

### 3.4 Esotismo/i

*Esotismo* è un termine cruciale lungo la storia della ricezione europea delle musiche latinoamericane. Merita dunque un chiarimento in funzione del suo impiego in questo lavoro.



Diego Carpitella, all'inizio degli anni 60, riteneva necessario distinguere l'esotismo dal primitivismo, in quanto per lui il primo sarebbe stato meramente «l'impiego decorativo, meccanico, di alcuni elementi esotici (gamme, melodie, ritmi) nel contesto di un linguaggio, di una sintassi, di una morfologia tradizionali, europee e bianche», mentre il secondo avrebbe implicato «l'impiego di un materiale cosiddetto primitivo, al livello etnologico, tale che sia determinante per l'ispirazione del musicista e che si innesti organicamente in un contesto il quale è anzi condizionato dalla componente primitiva». Sul piano più strettamente musicale, il primitivismo comportava per Carpitella il servirsi di strumenti e parametri ritmici estranei alla tradizione musicale euro-bianca (Carpitella 1992b: 167-168).

In un'opera recente di scuola anglosassone (Locke 2011) tale distinzione viene riassorbita all'interno di una definizione ampia di esotismo che intende superare, secondo l'autore, la tendenza della musicologia storica a privilegiare l'attenzione al "prestito" (*borrowing*) di materiali formali e strutturali dotati di caratteri riconoscibili di alterità aurale. Per Locke, invece

Musical exoticism is the process of evoking in or through music – whether that music is “exotic-sounding” or not – a place, people, or social milieu that is not entirely imaginary and that differs profoundly from the home country or cultures in attitudes, customs, and morals. [...] More precisely, it is the process of evoking a place (people, social milieu) that is *perceived* as different from me by the people who created the exoticist cultural product and by the people who receive it. (Locke 2011: 47)

Questo approccio più ampio, che prende in considerazione anche elementi discorsivi e contestuali, appare decisamente più appropriato per i generi musicali di cui si occupa questa ricerca, nei quali i procedimenti che possiamo ormai definire di "proiezione folklorica" si inseriscono appunto in discorsi e contesti molto diversi da quelli, per esempio, del primitivismo dei compositori accademici del XX secolo. Rimangono invece certamente pertinenti le domande su come interagiscano in un'opera con connotazioni "esotiche" elementi musicali ed extramusicali e su cosa possa realmente evocare il prodotto esotico in un ascoltatore che non abbia avuto alcun contatto con la musica della regione o della cultura evocata.

Ci si potrà chiedere, per tornare ad un esempio già formulato sopra, se l'impiego degli aerofoni nella MIA (i famosi "flauti indios") sia ascrivibile ad un esotismo primitivista o meno: i vari *sicus*, *quenás* e *quenachos* protagonisti dello stile in questione sono certamente delle icone del primitivo, ma, una volta ricondotti al temperamento occidentale, la loro alterità si riduce all'aspetto puramente timbrico (ancora suggestivo benché addomesticato) e in quello, anch'esso importantissimo, visivo.

Anche così, i "prestiti" esotici sono tali in quanto inseriti in un contesto percepito come convenzionale, per le specifiche relazioni significanti che stabiliscono con esso. Nel caso preso ad esempio, i flauti andini operano sì entro strutture musicali di carattere prevalentemente tonale-occidentale, ma il prodotto complessivo risultante è stato presentato e percepito dal pubblico europeo come integralmente "altro". La definizione dello statuto esotico di queste musiche richiama allora il paradosso di Luigi Pirandello per cui la coda di un mostro, che è

mostruosa finché essa è vista da sola, cessa di esserlo nel momento in cui viene ricollocata nel suo naturale contesto, cioè il mostro stesso<sup>16</sup>.

### 3.5 Che fare?

Davanti a «concetti instabili» (Montecchi 2010) come quello di *popolare* si è dunque chiamati a compiere delle scelte nella costruzione del proprio lessico.

A proposito di “popolare” gli studiosi italiani si dividono tra chi, come Franco Fabbri, difende una tradizione ormai consolidata di *popular music studies* anche nel loro paese (Fabbri 2005c) e chi invece ritiene preferibile sostituire la dicitura anglofona con quella italiana, superando così il retaggio di una rappresentazione paternalistica del popolo come soggetto passivo e malleabile che patisce fenomeni di acculturazione (Montecchi 2010). Per Stefano La Via (2017), il caso del Brasile mostra come l’uso della parola lusofona *popular* per indicare tutta la musica che non appartiene alla sfera erudita sia polisemico ma non per questo ambiguo: una molteplicità di generi, anche molto complessi ed elaborati, che riscuotono il favore popolare e rappresentano bene paradigmi identitari di natura transculturale tipici di quel paese. In definitiva, sostiene La Via, quest’uso polisemico non solo è praticabile ed auspicabile anche nel contesto italiano, ma rispecchia assai meglio di altri il paradigma gramsciano per cui è “popolare” quel canto in cui il popolo-collettività nazionale si riconosce, indipendentemente dall’origine. Qualcun altro, come Perna (2010) si dichiara diviso tra le ragioni dell’uno e dell’altro uso, ma sensibile alla «utile ambiguità del concetto» che può accomunare etnomusicologia e *popular music studies* (p. 71).

Personalmente credo che davanti ad una tradizione disciplinare ancora divisa sia possibile praticare una specie di “bilinguismo” che consenta di arricchire il vocabolario concettuale, anziché restringerlo. In pratica, in questo lavoro ho optato per l’uso più ampio dell’italiano “popolare” (nel senso dell’inglese e dello spagnolo/portoghese *popular*) senza precludere il ricorso al termine inglese con riferimento a significati connotati (per esempio legati a contesti anglofoni) o in presenza di ambiguità non risolte nel discorso.

Più problematico è l’approccio a *tradizione* e *tradizionale*, parole difficilmente eludibili nel vocabolario disciplinare, che dunque mi sembra dovranno essere utilizzare con la consapevolezza della loro “instabilità” e problematicità, senza tuttavia rinunciare alla loro carica semantica sia sul livello scientifico sia su quello *emic*. Su altri concetti scivolosi, come quello di “autoctono” nella MA, segnalerò all’interno del testo le eventuali problematicità e gli usi adottati.

---

<sup>16</sup> Dalla novella *Il treno ha fischiato* (pubblicata originariamente nel 1914), in Pirandello (1985).

#### 4.1 Ipotesi di ricerca

Assumo come ipotesi di lavoro che il fenomeno dei GIMCA possa essere rappresentato come un caso particolare di *diaspora simpatetica* (Bithell 2014) delle musiche della NCCH e della MA (e in misura minore di altri generi folklorici e popolari latinoamericani) nel contesto italiano: una comunità formata da diversi gruppi di affinità i cui componenti, accomunati da un'attrazione condivisa per quei generi musicali incontrati nella specifica congiuntura storico-politica seguita in Italia al colpo di stato cileno del 1973, hanno sviluppato negli anni uno spiccato senso di appartenenza culturale e affettiva nei confronti di un mondo latinoamericano, a volte reale e altre volte più che altro immaginato.

Riguardo a questa comunità andranno individuate le specificità locali che la caratterizzano in rapporto alla dimensione transnazionale delle culture musicali interessate; andrà descritto l'operato della comunità sotto il profilo della socialità e sotto quello della produzione estetica; andranno infine ricercati i nessi tra gli elementi stilistici e performativi legati ai repertori frequentati e le narrazioni identitarie che accompagnano i GIMCA.

L'indice del lavoro è articolato in tre parti. La prima (capitoli I-II) è dedicata ad un'ampia ricostruzione del contesto in cui si è sviluppata la vicenda dei GIMCA; la seconda (capitoli III e IV) ricostruisce la memoria condivisa di quella vicenda e i caratteri trasversali ai gruppi; la terza è infine occupata dall'esame della loro produzione musicale.

#### 4.2 Parte prima

##### Capitolo I

In questo primo capitolo riunisco quattro argomenti che costituiscono, per così dire, i materiali e i soggetti che intervengono più direttamente nella costruzione del fenomeno GIMCA. In primo luogo, i due ambiti musicali interessati come modelli – la NCCH e la MA – e la trama di relazioni che intercorrono tra loro. In secondo luogo, due componenti della scena italiana che accolse quelle musiche durante gli anni 70 e che contribuirono grandemente a far sì che esse suscitassero un tale interesse tra il pubblico italiano: il sorgere di un mito politico e culturale latinoamericano e l'esplosione di una moda per le musiche folk e il canto sociale. Rimangono forzatamente sullo sfondo altri aspetti del contesto, di natura storica e sociologica, tra i quali anche una rappresentazione a tutto campo dei consumi e dei gusti musicali dell'epoca.

La trattazione dei quattro argomenti non ha la pretesa di fornire al lettore delle sintesi organiche e autosufficienti ma si limita a delineare una cornice di riferimenti, proponendo alcune definizioni in forma critica o problematica e mettendo in risalto alcuni temi che possono conferire una maggiore profondità di campo nell'interpretazione del fenomeno GIMCA. In questo capitolo mi è parso opportuno offrire riferimenti bibliografici più ampi, rispetto ai soli testi citati, così da orientare eventuali ulteriori approfondimenti.

## Capitolo II

Nel capitolo prendo in esame la ricezione italiana delle musiche popolari latinoamericane, privilegiando quegli aspetti che attengono alla percezione e alle rappresentazioni che in quel contesto si sono date delle musiche e dei musicisti della NCCH e della MA, come prerequisito necessario alla comprensione del caso dei GIMCA.

Nello sviluppo del capitolo cerco di ricostruire i precedenti di una ricezione italiana di musiche latinoamericane di genere folk, anteriori alla data del 1973. Successivamente, propongo una ricostruzione cronologica della fortuna italiana della NCCH – le narrazioni suscitate, gli argomenti della sua favorevole accettazione o, al contrario, dei rifiuti – fondata prevalentemente su un’analisi della stampa periodica, sia di carattere generalista sia specializzata in campo musicale, integrata da altre diverse fonti<sup>17</sup>. La ricostruzione insiste maggiormente sul periodo degli anni 70 e 80, corrispondente alla durata dell’esilio, limitandosi ad uno sguardo più generale sui successivi ritorni e sulle permanenze dell’ascolto italiano della NCCH. Nelle fonti a disposizione è palese uno squilibrio in senso negativo, sia quantitativo sia qualitativo, dell’attenzione verso la MA rispetto a quella nei confronti della NCCH. Tale squilibrio è di per sé un elemento significante, e come tale viene qui analizzato.

Attraverso i riscontri della documentazione raccolta, ho cercato in particolare di analizzare l’intreccio di narrazioni prodotto localmente dalla ricezione sovrapposta dei due generi musicali, originariamente distinti.

### **4.3 Parte seconda**

#### Capitoli III - IV

Dopo aver dedicato i primi due capitoli alla rappresentazione del contesto in cui si sono sviluppati i gruppi musicali italiani che costituiscono l’oggetto principale di questo studio, il terzo e il quarto capitolo sono interamente dedicati a loro, con il triplice obiettivo di raccontarne la storia, di descriverne le caratteristiche extramusicali (agli aspetti più propriamente

---

<sup>17</sup> Per la ricostruzione della fortuna critica della NCCH sulla stampa italiana, mi sono servito di uno spoglio pressoché sistematico di tre quotidiani, portavoce di aree distinte dell’opinione pubblica e della politica italiana: *L’Unità*, *La Stampa*, *Il Corriere della Sera*. Lo spoglio è stato facilitato dalla possibilità di accedere ai rispettivi archivi integralmente digitalizzati. Meno agevole è stata la consultazione di altri quotidiani, tra cui *La Repubblica* (le cui pubblicazioni iniziano nel 1976, ma che è stata digitalizzata solo a partire dall’annata 1984), *Il Giornale* di Montanelli, e altre testate di diverso orientamento politico (anche questi non digitalizzati), per i quali ho effettuato delle ricerche d’archivio mirate. Per quanto concerne i periodici specializzati nell’ambito musicale, nessuno dei quali risulta digitalizzato o indicizzato – se non sporadicamente – ho effettuato uno spoglio completo di alcune annate di riviste di diversa natura, come *Ciao 2001* (1973-1977), estremamente popolare e diffusa negli anni 70, e le più alternative *Gong* e *Muzak*, espressione di un’area della sinistra anche politicamente eccentrica rispetto a quella parlamentare. Mentre da *Ciao 2001* è emersa una notevole quantità di riferimenti al folk musicale latinoamericano, le altre due sono risultate poco interessate a quel campo, cosa che sembrerebbe valere anche per altre testate, come *Il mucchio selvaggio* o, in un diverso ambito, *Laboratorio musica*, sulle quali però ho effettuato solo riscontri parziali. Altro materiale è poi emerso attraverso incursioni puntuali in altre testate e grazie a rinvenimenti attraverso altre fonti bibliografiche o presso archivi personali (ritagli di giornale conservati dai fan, ecc.), tra cui interessanti articoli da *Rinascita* e da un foglio del movimento studentesco milanese, *Realismo*. Nel complesso, benché non esaustivo, l’insieme delle fonti raccolte e utilizzate risulta a mio avviso sufficientemente ampio e variegato, tale da consentire una ricostruzione equilibrata ai fini di questo studio.

musicali è infatti riservata la terza parte) e di far emergere la memoria collettiva di quella comunità musicale.

Dei tre obiettivi, l'ultimo occupa una posizione privilegiata, per varie ragioni. La documentazione raccolta non è risultata sufficientemente ampia, omogenea e sistematica da permettere, essa sola, una ricostruzione storiografica: i periodici offrono riscontri solo occasionali, mentre gli archivi privati non sono risultati sempre completi o accessibili. Ne segue che la principale fonte informativa sull'operato dei GIMCA risiede nella memoria dei protagonisti. Quest'ultima – fatta emergere attraverso numerose interviste, conversazioni a più voci o comunicazioni scritte – si è rivelata in sé una risorsa molto ricca: se da sola essa non può supplire integralmente alla debolezza dei riscontri documentari – ad es. per quanto riguarda le cronologie dei concerti o la composizione esatta dei repertori, che rimangono dati disomogenei – può invece dare voce al complesso di sentimenti, emozioni, motivazioni e “verità” personali che gravita attorno alla concreta attività musicale.

Sulla base di queste premesse, ho ritenuto di utilizzare quelle testimonianze per restituire una memoria espressa in forma corale. A tale scopo la miglior scelta mi è sembrata quella di includere il maggior numero di voci diverse, anziché concentrarmi su un numero ristretto di esse, magari selezionate per la maggiore profondità nelle riflessioni o per l'attinenza ai casi di studio affrontati nel seguito. Nell'esposizione ho seguito un criterio tematico, tuttavia nel capitolo III la sequenza dei temi rispecchia anche uno sviluppo logico temporale, disegnando così una storia complessiva dei gruppi. Nel ricomporre le testimonianze ho inoltre tenuto conto dei diversi livelli di mediazione sociale implicati nell'attività musicale (Born 2010, 2011) che, facendo perno sulla “cellula” del gruppo, coinvolge anche attori esterni ad esso, come singoli individui, gruppi sociali di diversa ampiezza e istituzioni.

#### **4.4 Parte terza: casi di studio**

La terza parte è occupata dai casi di studio, preceduti da un'introduzione, nella quale dapprima espongo il repertorio concettuale di cui mi sono servito nell'analisi e traccio poi anche una sintetica mappa del *corpus* musicale su cui l'analisi è basata. Mi è sembrato più opportuno inserire qui anche i criteri seguiti nell'esposizione dei casi, per non separarli dalla trattazione degli stessi, e limitarmi in questa introduzione a richiamare le ragioni di alcune scelte metodologiche.

Una delle maggiori difficoltà riscontrate nella fase progettuale della ricerca è stata quella di mantenerne il carattere panoramico senza rinunciare al necessario approfondimento. Per soddisfare quest'esigenza ho scelto appunto di separare la descrizione dei caratteri condivisi e delle specificità individuali dei gruppi considerati nel loro insieme (cui ho dedicato la seconda parte) dall'esame di un limitato numero di casi di studio selezionati all'interno del più ampio panorama descritto. Tale scelta non ha però automaticamente risolto tutti i problemi strutturali della seconda parte. In una prima ideazione dell'indice avevo immaginato un criterio espositivo dei casi di studio fondato sulla distinzione tra i linguaggi presi a modello (“andino” vs “ci-

leno”) e sulle tipologie di rielaborazione musicale (dal ricalco fino alla composizione originale), organizzando gli esempi in capitoli tematici trasversali alle diverse personalità artistiche, come ad es. “ricalco della musica andina” e “ricalco della NCCH”, “composizioni originali di ispirazione andina” e così via. Tale criterio, in apparenza lineare e funzionale, mi avrebbe però obbligato a separare i singoli esempi sia dalla ricostruzione della personalità complessiva di ciascun artista/gruppo sia dal contesto performativo o discografico da cui essi sono estratti, rendendo meno efficace il criterio della tematizzazione.

In definitiva ho scelto di individuare una gamma di pratiche musicali che ricopre una buona parte dell’operato dei gruppi, proponendo per ciascuna di esse uno o più casi rappresentativi e incrociando con una certa flessibilità i parametri dell’artista/gruppo, dell’opera (un brano singolo, ma anche un intero disco concettuale) e di un determinato *modus operandi* (il ricalco, la *cover*, la narrazione di sé, la composizione, ecc.). A causa di tale flessibilità e al fine di seguire meglio il profilo peculiare di ciascun caso, la struttura espositiva non è risultata esattamente la stessa per tutti i casi e i gruppi trattati, anche se di ognuno sono offerti comunque una sintesi della biografia, della discografia e dei caratteri performativi, oltre all’approfondimento di alcune specifiche opere (singoli brani o interi dischi) che reputo rappresentative di quel determinato *modus operandi*.

In quanto alla selezione dei casi stessi, ho valutato la loro maggiore rappresentatività sulla base dei seguenti criteri:

- a) il tipo di rapporto istituito nei confronti del modello cileno-andino: la gamma delle esperienze documentate deve infatti tendere a rendere conto dell’ampiezza dello spettro delle elaborazioni estetiche esperite;
- b) l’arco temporale coperto dalle attività del gruppo/artista: una maggiore durata consente infatti di cogliere meglio i processi diacronici;
- c) la consistenza della produzione documentabile: se una maggiore quantità di discografia prodotta non è di per sé garanzia di una maggiore centralità rispetto ai processi studiati, è però vero che l’assenza di documentazione sonora di un determinato gruppo ne rende aleatorio lo studio sotto il profilo della produzione musicale<sup>18</sup>;
- d) la qualità estetica e la professionalità musicale: benché il giudizio di valore non costituisca una ragione di fondo della presente ricerca, esso può comunque indirizzare la scelta tra più realtà, equivalenti sotto altri aspetti.

Sulla base di tali criteri, ho selezionato come caso di studio quattro gruppi storici (non più attivi al presente, salvo alcuni episodi occasionali di *reunion*): *Cantolibre*, *Cordigliera*, *Senda Nueva*, *Umami*, e due gruppi invece ancora in attività: *Chiloe* e *Taifa*. Un caso a parte è rappresentato dal *Trencito de los Andes* e dalla sua evoluzione nel *Laboratorio delle Uova Qua-*

---

<sup>18</sup> In effetti, alcuni gruppi che non compaiono tra i casi di studio sono comunque molto presenti nella ricostruzione della vicenda complessiva dei GIMCA proposta nella seconda parte, in virtù dell’interesse della loro esperienza, testimoniata dalle interviste dei loro ex-componenti.

*dre*, che oggi è configurato piuttosto come un laboratorio di ricerca e produzione discografica. Alcuni altri gruppi sono presi in considerazione nell'ultima sezione, dove confronto diverse versioni di un ristretto numero di brani, senza però trattarne in modo specifico.

#### 4.5 Conclusioni, apparati e appendici

##### *Conclusioni*

Nelle conclusioni cercherò di verificare la validità dell'ipotesi di lavoro formulata sopra (par. 4.1) a proposito del fenomeno dei GIMCA nel suo assieme, proponendo una chiave di lettura complessiva e unitaria dei fenomeni via via affrontati, descritti e parzialmente interpretati nel corso della trattazione.

##### *Bibliografia e fonti orali*


- a. Riferimenti bibliografici: le fonti bibliografiche propriamente dette citate nel testo, composte in prevalenza di pubblicazioni in volume o in riviste e periodici specializzati, per le quali ho utilizzato il sistema "autore-anno", indicati all'interno del testo tra le consuete parentesi tonde. Ad es.: (Barraza 1972: 23).
- b. Riferimenti alle fonti emerografiche, pagine web e altri documenti di vario genere, come lettere private, opuscoli, programmi di concerto, ecc., che rappresentano perlopiù un assieme di fonti primarie della mia ricerca e ho ritenuto perciò utile mantenere distinte dalle precedenti fonti bibliografiche. Sono indicate nelle note a piè di pagina e raccolte in una sezione a parte della bibliografia, in ordine alfabetico per autore e titolo.
- c. Elenco delle interviste citate nel testo. I riferimenti delle interviste da me raccolte sono indicati nelle note a piè di pagina e quindi raccolte in una lista alfabetica. Le comunicazioni personali, sia orali sia scritte (ad es. *email*), sono citate unicamente nelle note.

##### *Discografia*

- d. La discografia comprende tutte le registrazioni musicali su diversi supporti (dischi e nastri analogici, CD, inclusi materiali inediti) citate nel testo. Ho utilizzato, per maggior brevità, il sistema "interprete-anno", tra parentesi quadre e in carattere maiuscoletto, per distinguere più agevolmente i rimandi da quelli bibliografici. Ad es.: [QUILAPAYÚN 1975a]. Per evitare un eccessivo frazionamento degli apparati, ho mantenuto in questa lista ordinata alfabeticamente anche le registrazioni discografiche dei GIMCA, distinte tuttavia da un simbolo [\*] che permetta di identificarle a colpo d'occhio.
- e. In appendice, propongo un ulteriore repertorio discografico nel quale ho raccolto tutti i titoli di pubblicazioni di musiche ascrivibili alle aree della "nuova canzone latinoamericana" e della musica andina, editi in Italia tra gli anni 60 e la fine degli anni 80, di cui ho potuto avere notizia. La compilazione di questo elenco si è basata in parte su un esame diretto del materiale discografico d'archivio e in parte sulla consultazione di altre fonti, soprattutto di cataloghi online, tra cui principalmente quello del Servizio Bi-

bliotecario Nazionale (OPAC SBN) italiano e la base di dati offerta dal sito commerciale internazionale Discogs.com. Benché non abbia dunque potuto sempre verificare personalmente tutte le indicazioni relative a quelle fonti discografiche (in genere comunque sufficientemente affidabili, grazie anche alla presenza in molti casi di riproduzioni fotografiche leggibili delle copertine e dei dischi stessi) e di conseguenza l'elenco ricostruito abbia un valore solo indicativo, esso costituisce a mio avviso un utile strumento per lo studio della ricezione italiana di quei generi musicali, fornendo indicazioni sul bacino dei repertori accessibili dal pubblico italiano nel periodo della formazione dei GIMCA.

*Altri strumenti (iconografia, esempi audio, glossario)*

- f. Il testo è dotato di un corredo iconografico a colori che, per ragioni di praticità di stampa, ho mantenuto esterno al testo e suddiviso in tre sezioni, collocate alla fine di ciascuna delle tre parti in cui esso è articolato. Le immagini seguono una numerazione per ciascuna sezione, con rimandi all'interno del testo.
- g. Il testo è altresì dotato di un *corpus* di esempi audio, in formato Mp3, in piccola parte riferiti ai modelli musicali latinoamericani (per i quali è in genere facilmente accessibile un vastissimo repertorio di fonti online) e per il resto costituito da estratti dalla produzione discografica dei GIMCA, che è invece spesso difficilmente reperibile. I *file* audio sono allegati in cartelle distinte per ciascun capitolo e caso di studio, numerati di conseguenza e indicati all'interno del testo con l'icona  1. Per il materiale musicale disponibile online (ad esempio video di concerti pubblicati nella rete Web) mi sono limitato a fornire i relativi collegamenti digitali.
- h. Il testo è infine completato da un essenziale glossario dei termini musicali (strumenti, ritmi, ecc.) specifici dell'area latinoamericana, che ho ritenuto conveniente raccogliere in un unico glossario piuttosto che indicare in nota, per consentire di recuperare più agevolmente l'informazione nel corso della lettura, in caso di indicazioni ripetute e distanti.



*Parte prima*

La cornice



## Modelli e contesti

### 1 LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

---

#### 1.1 Un'idea di Nueva Canción Chilena

“Nueva canción chilena” (NCCH) è una denominazione ampiamente riconosciuta, che individua una corrente musicale nata in Cile alla metà degli anni 60, nell’alveo di un più ampio movimento culturale di riscoperta, valorizzazione e riproposta delle musiche popolari e sullo sfondo di una vivace tensione verso il cambiamento sociale. La NCCH si presenta allo stesso tempo come un’espressione profondamente radicata nelle vicende storiche cilene degli anni 60 e 70, che portarono all’esperienza del triennio di governo di *Unidad Popular*<sup>19</sup>, e come un tassello di un più vasto *novocancionismo* (Palominos Mandiola – Ramos Rodillo 2018), comune a buona parte dell’Occidente, che traduceva l’aspirazione ad una canzone intesa come strumento di riflessione e di intervento sulla realtà sociale. In America Latina la *nueva canción* ha conosciuto numerose altre declinazioni nazionali (“Nuevo Cancionero” in Argentina; “Nueva Trova” a Cuba, ecc.<sup>20</sup>) tra le quali quella cilena conquistò in breve tempo un notevole prestigio sia per le sue qualità estetiche sia per il grande rilievo assunto dalle vicende politiche del Cile, nel corso delle quali gli esponenti della NCCH sostennero apertamente e organicamente il governo di Salvador Allende. Per le stesse ragioni, si convertì dopo il golpe militare in un emblema internazionale della resistenza democratica contro le dittature militari degli anni 70 e 80 e in una delle più conosciute e apprezzate espressioni musicali popolari del subcontinente latinoamericano.

---

<sup>19</sup> “Unidad Popular” è il nome dell’alleanza politica di forze di orientamento progressista che sostenne il governo del socialista Salvador Allende, dal 1970 fino al sanguinoso golpe militare del settembre 1973, con il quale le forze reazionarie cilene, con l’appoggio degli Stati Uniti, misero fine all’esperimento riformista. Sul valore esemplare del progetto di Unidad Popular, primo caso di “rivoluzione socialista” costruita per via elettorale, si veda il par. 5.2 di questo capitolo.

<sup>20</sup> Secondo Tumas-Serna (1992), in Brasile non è identificabile un movimento unitario comparabile a quello cileno o cubano, ma vi si riscontrano diverse correnti assimilabili, come la (Nova) Música Popular Brasileira, Moderna Música Popular Brasileira e Tropicalia. Per una panoramica del *novocancionismo* latinoamericano si vedano Fairley (1984) e, per la nomenclatura del fenomeno, Pérez Flores (2012).

Come oggetto di studio la NCCH sembrerebbe essere più compatta e individuabile rispetto, ad esempio, ad un soggetto vasto e proteiforme come la cosiddetta musica andina (MA). Ciò nonostante risulta ugualmente difficile racchiuderla in una definizione soddisfacente e ad oggi non vi è un consenso generalizzato sulla sua natura, sui suoi confini temporali e sugli ambiti di genere compresi nel suo territorio creativo. La NCCH non ebbe mai una vera e propria struttura organizzativa autonoma. L'adesione da parte degli artisti è dunque ricavabile dalla condivisione non sistematica di un insieme di scelte poetiche e di politica culturale, mai formalizzate in alcun manifesto ufficiale. Ne risulta «un coro de sonoridades –diversas y contradictorias– que reúnen distintas versiones de la tradición y la modernidad, distintos sujetos y posiciones, diversas instituciones y personas» (Palominos Mandiola – Ramos Rodillo 2018: 15). In quella coralità si può riconoscere un baricentro storico, ubicato nella città di Santiago e impersonato principalmente dagli artisti della *Peña de los Parra*<sup>21</sup> e da alcuni gruppi nati nel contesto studentesco universitario della capitale: *Quilapayún*, *Inti-Illimani*, *Aparcoa*. Al di là di questo nucleo centrale operarono in tutto il paese molti altri artisti che, a prescindere dalla loro effettiva maggiore o minore popolarità, hanno goduto in genere di minore attenzione critica. Tra questi, Osvaldo Rodríguez, Payo Grondona, Silvia Urbina, i gruppi *Lonqui*, *Amerindios*, *Illapu*. Più periferici, in quanto portatori di vocazioni “eccentriche” rispetto alla prevalente matrice folk del movimento, furono gruppi rock come *Los Jaivas* e *Los Blops*<sup>22</sup>.

La frattura del colpo di stato interruppe nel pieno del suo svolgimento un processo di ridefinizione del campo della NCCH, contribuendo a cristallizzare un canone dell'esilio, ulteriormente circoscritto (tanto per meriti artistici come per ragioni politiche) alla celebrità internazionale dei maggiori solisti e gruppi esuli (*Inti-Illimani*, *Quilapayún*, Patricio Manns, i fratelli Parra e pochi altri) e a quella postuma di Víctor Jara, martire della violenza militare.

Dal punto di vista cronologico, la NCCH *strictu sensu* copre un arco relativamente breve, compreso tra l'apertura della *Peña de los Parra* nel 1965 e il trauma del golpe del 1973. Se tuttavia se ne considerano tanto gli antecedenti – in particolare la produzione autoriale di Violeta Parra degli anni 60 – quanto la sua prosecuzione durante l'epoca dell'esilio e fino al presente, l'arco si allunga considerevolmente. In realtà, proprio per il suo carattere informale, appare difficile apporre al movimento un termine, che è stato piuttosto un trascolorare progressivo. Se oggi non esiste più una NCCH come movimento organico, essa manifesta comunque una certa vigenza in distinte forme: un repertorio e tratti creativi che sono diventati un patrimonio ben consolidato nella musica popolare cilena odierna; ma anche una discreta po-

---

<sup>21</sup> La *Peña de los Parra* fu un locale creato a Santiago nel 1965 da Ángel e Isabel Parra, figli di Violeta Parra, sul modello delle *boîtes* parigine. Oltre ai fratelli Parra, ne fecero parte stabilmente Víctor Jara, Rolando Alarcón e Patricio Manns. Il locale divenne in breve tempo un punto di riferimento e un laboratorio attivo nella elaborazione di un nuovo stile di musica popolare di radice folklorica, nonché un modello per la creazione di altri locali simili in tutto il paese.

<sup>22</sup> Troviamo una precoce definizione di un “canone” della NCCH nel volumetto di Barraza (1972), che vi include in effetti anche artisti come *Los Jaivas* e *Los Blops*.

polarità e presenza sulle scene ancora oggi di alcuni suoi storici rappresentanti: *Quilapayún*, *Inti-Ilumani/Inti-Ilumani Histórico*<sup>23</sup> e *Illapu*.

In questo oggetto culturale strutturalmente aperto e pluristilistico sono stati ripetutamente individuati tre fattori costitutivi fondamentali (ad es. in Barraza 1972: 10, 31; Carrasco – Hasccke 1976: 216-7; Torres 1985: 25): a) l’impegno civile e sociale, sia nelle tematiche affrontate nei testi delle canzoni sia nel coinvolgimento attivo degli artisti nei processi sociali e politici del paese; b) il recupero e la valorizzazione di un sostrato musicale tradizionale folklorico cileno e latinoamericano; c) la tensione verso forme creative autonome, aperte alla integrazione di altri linguaggi musicali non tradizionali o folklorici, relativi sia all’ambito dotto<sup>24</sup> sia alle espressioni musicali popolari urbane contemporanee, con l’ambizione di creare una musica “intermedia”, popolare e colta allo stesso tempo (Orrego Salas 1985). Ritroviamo nella sostanza questa messa a fuoco anche in studi più recenti:

La Nueva Canción Chilena puede entenderse como un movimiento que a través de la música popular de raíz folclórica latinoamericana logra canalizar en un discurso estético las importantes transformaciones de la sociedad chilena de mediados de la década de 1960. (Palominos Mandiola 2018: 234)

## 1.2 L’approccio storiografico e sociologico

Prima di procedere ad esaminare brevemente due temi che ritengo più direttamente pertinenti rispetto all’oggetto di questo mio studio, vale a dire la possibile individuazione di un “genere” NCCH e le trasformazioni indotte nel contesto dell’esilio, sarà utile dare un rapido sguardo alla produzione scientifica sull’argomento, alla quale rimando per tutti gli aspetti che non tratto qui. La letteratura sulla materia è andata crescendo esponenzialmente a partire dagli anni 80, quando alle fonti documentarie hanno cominciato a sommarsi i primi studi critici, come quelli di Torres (1980) e di Rodríguez Musso (1988). Una gran parte della vasta bibliografia disponibile è però ancora costituita da fonti primarie per lo studio (memorie, testimonianze, raccolte di materiali) e da ricostruzioni storico-descrittive. Le rappresentazioni più organiche della NCCH, come di un movimento sociale operante attraverso la canzone, provengono dalla storiografia e dalla sociologia, in collaborazione con gli studi di *popular music*. Esempi recenti in questo campo sono il volume di McSherry (2017), che attraverso un largo

<sup>23</sup> Agli inizi degli anni 2000 il gruppo degli *Inti-Ilumani* ha sofferto un complesso travaglio che ha portato alla scissione in due diversi gruppi che fanno riferimento allo stesso marchio: *Inti-Ilumani* e *Inti-Ilumani Histórico* (quest’ultimo, costituito nel 2004 dai componenti “storici” Salinas, Seves e Durán, usciti dal gruppo madre in momenti diversi negli anni precedenti). Da allora fino ad oggi i due gruppi sono impegnati in una battaglia legale per la definizione dei rispettivi marchi. Una raccolta di articoli dalla stampa cilena su questo argomento è disponibile alla pagina Web *Una finestra aperta* (<https://intiabul.wordpress.com/category/avvocati/>). Una vicenda per alcuni versi simile ha coinvolto anche il gruppo *Quilapayún*, per il quale si veda la sintesi offerta da Jorge Leiva sulla pagina Web *Música Popular.cl* (<http://www.musicapopular.cl/grupo/quilapayun/>).

<sup>24</sup> L’aggettivo *docto* (“dotto”) è probabilmente il più usato in Cile per definire le espressioni culturali accademiche, in modo equivalente al nostro “colto”, ma – a mio avviso – più appropriato, non scomodando la nozione di “cultura” in funzione distintiva. Per questo, credo si possa utilmente adottare in questo contesto.

uso di fonti orali propone l'immagine di un movimento controculturale, in senso gramsciano, oppure la proposta di Palominos Mandiola (2018) di rileggere il complesso della NCCH come spazio e veicolo della memoria collettiva dei ceti popolari subalterni cileni e latinoamericani e, successivamente al golpe del 1973, di quella delle vittime della repressione militare.

Ancora nel campo storico-sociologico, a partire dalla metà degli anni 90 diversi lavori ispirati da un lato alle teorie sulle identità nazionali "immaginate" e agli studi postcoloniali (Anderson 1983; Hobsbawm – Ranger 1983; Chatterjee 1986), e dall'altro ai *popular music studies*, hanno considerato la NCCH come parte del processo di costruzione dell'identità culturale cilena, nelle sue articolazioni con gli assetti sociali di un paese in piena evoluzione nel corso del Novecento. Juan Pablo González (1996; 1997; 1998), e successivamente Rimbot (2008) e Ramos Rodillo (2011)<sup>25</sup>, tracciano un quadro della musica popolare cilena di radice folklorica e della sua diffusione di massa grazie a un'industria culturale in progressiva espansione lungo il XX secolo: al suo interno, diverse "scene" del folk musicale – la *música típica*, la *música de proyección folclórica*, il *neofolklore*, e la stessa NCCH, accomunate dall'obiettivo di costruire un modello di identità nazionale cilena attraverso l'immaginario folklorico, propongono le proprie rispettive narrazioni, funzionali ad altrettante fasi e visioni del processo di sviluppo socioeconomico del paese, disputandosi l'egemonia nella rappresentazione della *chilenidad*. In quella disputa il paradigma identitario viene progressivamente allargato nei suoi confini geografici ed etnici: se nella *música típica* esso coincide con le espressioni *criollas* care alla tradizionale oligarchia latifondista, con la NCCH si espande all'intero subcontinente latinoamericano con le sue diverse componenti amerindia, *mestiza*, e afroamericana<sup>26</sup>.

Con uno sguardo originale, orientato ai *popular music studies*, l'attenzione di González si appunta in questi lavori non tanto alla progressiva inclusione di materiali culturali "altri", quanto al diverso trattamento di quei materiali e alle diverse strategie di *performance* attuate dagli interpreti, che vengono a essere l'autentica discriminante tra le diverse scene musicali. La NCCH, unendo strettamente la sua vocazione sociale e l'interesse per le culture musicali emerse grazie alle precedenti esperienze della *proyección folklórica* e del *neofolklore*, fa proprio – nei testi delle canzoni, nell'adozione degli strumenti indigeni e *mestizos*, del *poncho* come abito di scena – un atteggiamento di *rivendicazione* del patrimonio culturale dell'Altro, qui rappresentato come oppresso e senza terra, indigeno e latinoamericano. In tale rivendicazione, la NCCH mostra una spiccata predilezione per il mondo andino, riuscendo di fatto a integrarne le sonorità nella coscienza collettiva cilena.

---

<sup>25</sup> Si vedano anche, sulla stessa linea argomentale, i testi di González (2005), Schmiedecke (2012) e Contreras Román (2016).

<sup>26</sup> *Criollo* (creolo) indica, pur con importanti oscillazioni semantiche locali, un'appartenenza etnica o socioculturale vincolata all'elemento europeo e in particolare a quello spagnolo. Sebbene il concetto di *mestizaje* (meticciato) possa comprendere l'intera varietà continentale degli incroci etnici e culturali, il termine *mestizo* (meticcio) è comunemente impiegato nell'area andina e nel *Cono Sur* con riferimento specifico al sincretismo tra l'elemento indigeno amerindio e quello europeo. Data la forte connotazione socioculturale regionale di questi termini, mi sembra preferibile mantenere la forma spagnola.

### 1.3 Un approccio dalla musicologia: la NCCH è *anche* un genere musicale?

Rispetto agli studi sociali, la letteratura musicologica restituisce un'immagine più frammentata della NCCH, forse in quanto riflesso della natura pluristilistica dell'oggetto di studio. Nonostante alcuni tentativi di formulare delle sintesi a partire dai caratteri musicali (Torres 1980; Gavagnin 1986a; Advis 1998), ad oggi la bibliografia musicologica sulla NCCH è prevalentemente costituita da un ricco pulviscolo di studi focalizzati su aspetti, opere, autori specifici, e mancano invece visioni d'insieme, di largo respiro.

Talvolta se ne è rivendicata la natura di genere musicale (Dubuc 2008: 13-31) come necessario passo propedeutico all'analisi dell'oggetto estetico. Laura Jordán (2014) osserva che, laddove si è riconosciuto un profilo di genere, se ne è identificato il tratto comune nella tendenza all'ibridazione. Una conclusione plausibile, in un contesto creativo votato al pluristilismo e in cui la ricerca di caratteri formali fissi sembrerebbe destinata a non dare risultati soddisfacenti. Un pluristilismo, oltretutto, di carattere transculturale:

Salvo pequeñas excepciones, en verdad lo único que Chile ha 'exportado' en un sentido musical ha sido la Nueva Canción. Es decir, no ha sido una fórmula métrica y rítmica, sino muchas; no un danza determinada, sino muchas [...] no un sonido fijo, determinado, sino uno polifacético; no algo localista, sino cosmopolita. La carencia de un ritmo-baile modelo<sup>27</sup> obligó a que los compositores buscaran fórmulas métricas y rítmicas de muchas culturas, al mismo tiempo que iban inventando nuevas. (Padilla 1985: 48)

Non sorprende allora che a seconda della prospettiva adottata si riconoscano tratti emblematici in aspetti molto distanti tra loro. Se in generale si riconosce un marchio distintivo nell'incorporazione delle sonorità andine, per Ramos Rodillo (2011) la migliore sintesi dei caratteri della NCCH è invece offerta dalla canzone di Jara *El derecho de vivir en paz* [JARA 1971], del tutto priva di riferimenti sonori alle Ande, il cui carattere popolare urbano è intensificato dalla partecipazione del gruppo rock *Los Blops* nella sessione di registrazione. Nei diversi tentativi di delineare i contorni della NCCH non è mai emersa una specificità traducibile in caratteri formali precisi e necessari sul livello neutro del linguaggio musicale, ma piuttosto una serie di aspirazioni, di atteggiamenti e di processi che legano il piano estetico alla complessiva poetica di un movimento che riconosce se stesso soprattutto in una vocazione etica e sociale. Gli artisti della NCCH sembrano allora sì accomunati da un discorso condiviso sull'arte, ma alquanto indipendenti nelle scelte e nelle realizzazioni musicali. Purtuttavia, nel momento estetico è comunque percepibile una sorta di "aria di famiglia" e, comunque la si veda a proposito della natura di fondo della NCCH, lo stesso caso dei GIMCA (che recepiscono quei repertori come un tutto, li riproducono fedelmente e li assumono poi come modello per

---

<sup>27</sup> Padilla si riferisce qui al fatto che in altri paesi latinoamericani è stato possibile fondare un genere di canzone popolare "nazionale" servendosi delle forme musicali (ritmo) di una danza considerata rappresentativa della cultura di ciascun paese: il *tango* argentino, il *vals* peruviano, il *pasillo* ecuadoriano, ecc. Cosa che invece non è accaduta in Cile con la *cueca*, forse perché ancora associata, in quegli anni, a ideologie conservatrici e scioviniste.

una produzione che ne ricalca gli stili) ripropone sul piano della ricezione la questione dell'esistenza di una matrice di tratti musicali condivisi dalla NCCH, o almeno da quegli esponenti su cui si concentrò l'attenzione nel contesto dell'esilio.

Se la tendenza all'ibridazione (di generi, di registri popolari e colti, di geografie musicali eterogenee) è effettivamente il carattere più inclusivo di un'ipotetica *langue* della NCCH, il suo assetto organologico, la sua "orchestra", è probabilmente la componente musicale che meglio la traduce in *paroles* concrete, quella che più d'ogni altra ha contribuito all'identificazione, alla riconoscibilità aurale degli artisti da parte di un pubblico vario e multiculturale. Tale "orchestra" è centrale non solo in quanto riflette e oggettiva la poetica ibrida del movimento, ma anche perché da un lato custodisce al suo interno il nucleo del *conjunto folclórico* – che rappresenta acusticamente il suo vincolo genetico con la MA<sup>28</sup>– e dall'altro costituisce un'eredità trasmessa e consolidata nella musica popolare cilena, e forse latinoamericana, contemporanea<sup>29</sup>. Inoltre, la creazione di un ampio e non occasionale repertorio di "canzoni" per *ensemble* strumentali è, nel campo della *nueva canción* latinoamericana, una particolarità di origine tutta cilena (Torres 1980; Padilla 1985) e trova semmai delle risonanze, non a caso, nella ricca varietà di generi strumentali della MA.

Alle origini della NCCH, il *conjunto folclórico andino* è il modello adottato fin dalla prima formazione dei *Quilapayún* (1966): *quena*, *charango*, chitarra, *bombo*. L'assetto evolve rapidamente in una varietà di nuovi *ensemble* (*Inti-Illimani*, *Los Curacas*, *Aparcoa*, *Huamari*, ecc.), includendo una crescente varietà di strumenti popolari latinoamericani (le *zampoñas* o *sicus*, il *cuatro* venezuelano, il *triple* colombiano, percussioni caraibiche, il *guitarrón* messicano, ecc.) e parallelamente strumenti dell'orchestra eurocolta: violino, pianoforte, contrabbasso, sassofono, flauto traverso, ecc. L'integrazione degli strumenti modellava in un corpo sonoro l'ideologia pan-latinoamericanista e la politica culturale populista-progressista, entrambe sottese al movimento sociale di cui la NCCH era l'espressione. Da questo punto di vista, l'orchestra della NCCH non è che il puro correlato sonoro della sua ideologia.

Tale orchestra non si è generata però per semplice giustapposizione o sovrapposizione degli strumenti, bensì attraverso un processo ricco di implicazioni extramusicali. In primo luogo, si seleziona da uno sconfinato patrimonio organologico folklorico e popolare un numero relativamente ristretto di strumenti che meglio rispondono alle necessità dei gruppi. Gli strumenti selezionati sono sottoposti ad un processo di decantazione delle caratteristiche organologiche e costruttive nonché delle tecniche esecutive (intonazione temperata, digitazioni "a forchetta" nei flauti, ecc.) che li svincola dagli usi tradizionali locali. Così decontestualizzato e standardizzato, lo strumento perde parte del suo "colore" folklorico e della sua "autenticità", ma può integrarsi alla pari con tutti gli altri, senza implicare una connotazione estetica di

<sup>28</sup> Si veda più sotto, in questo capitolo, il paragrafo 3, dedicato alla MAC e alla correlazione tra MA e NCCH.

<sup>29</sup> Le osservazioni che seguono costituiscono una ripresa aggiornata di un mio precedente articolo dedicato al tema della "orchestra" della NCCH (Gavagnin 1986b).



“primitivismo”. L’omogeneità raggiunta dal mezzo orchestrale ne riduce la carica di esotismo, ma anche la capacità di accogliere tratti estetici non omologati, come quelli delle musiche dei popoli nativi.

Se determinati impasti timbrici possono talvolta presentarsi associati a moduli tradizionali pertinenti, creando stilemi folklorici che funzionano come delle citazioni<sup>30</sup>, più spesso ciascun timbro può associarsi a ruoli non previsti dalla tradizione, fino ad un impiego “sinfonico” e completamente privo di riferimenti al folklore<sup>31</sup>. L’assetto orchestrale così raggiunto è il mezzo duttile per una estetica in cui è l’orchestrazione a adeguarsi alle necessità espressive, prescindendo da moduli timbrici fissi e predeterminati. Tale duttilità espressiva compensa largamente il rischio di una eccessiva subordinazione alla originale matrice ideologica latinoamericana dell’orchestra della NCCH e della sua natura ibrida.

Il processo descritto si è realizzato attraverso lo sviluppo degli organici strumentali di gruppi come *Quilapayún*, *Inti-Illimani*, *Aparcoa*, *Ortiga*, *Illapu*, ecc., ognuno dei quali ha elaborato una personalità sonora specifica all’interno del modello descritto. In essi è presente anche una importante componente polifonica vocale, che è parte integrante della personalità musicale di ciascun gruppo e che è anch’essa frutto di precise scelte di *performance* e portatrice di significati, come vedremo nel seguito.

#### 1.4 La scena dell’esilio. Trasformazioni e interazioni con il contesto di ricezione

Durante il triennio del governo di Unidad Popular, la NCCH attraversò una fase che fu allora interpretata come una crisi del movimento, dovuta al mutato scenario politico, in cui la canzone sociale avrebbe dovuto superare una vocazione prevalentemente contestataria per accompagnare ora, da una posizione di potere, un processo rivoluzionario o riformista di cambiamento<sup>32</sup>. Le sperimentazioni e le intense collaborazioni tra esponenti della NCCH e di generi quali il rock progressivo lasciano intravedere un travaglio non solo politico, ma anche genuinamente estetico. In quella fase di rottura e ridefinizione dei precedenti equilibri, il colpo di stato militare dell’11 settembre 1973 intervenne come una cesura definitiva, provocando un distacco materiale tra gli artisti esuli e il loro *milieu*, i loro colleghi rimasti in Cile e il loro pubblico, che seguiranno a produrre e consumare musica anche sotto la dittatura.

<sup>30</sup> Ad es., la combinazione di *cuatro* e maracas come citazione della musica colombiano-venezuelana, anche in composizioni originali cilene. Ad es. in *Lo que más quiero* (Isabel Parra) [INTI-ILLIMANI 1974], citazione di uno stile di *zoropo*, o in *Retrato de Sandino con sombrero* (Hugo Lagos) [QUILAPAYÚN 1982], dove invece rappresenta solo un richiamo timbrico.

<sup>31</sup> Ad es. l’uso della *quena* e del *charango* in composizioni di carattere dotto, come *Un canto para Bolívar* (Orrego Salas) [QUILAPAYÚN 1982] e *Transiente* (Patricio Wang) [QUILAPAYÚN 1984], ma anche l’associazione della *zampoña* andina al ritmo del ballo tondo sardo in *Danza de Cala Luna* (Horacio Salinas) [INTI-ILLIMANI 1984]. Al di là degli esempi, si tratta di una pratica estesa e sistematica.

<sup>32</sup> Esempi di questo dibattito, oltre al già citato volumetto di Barraza (1972), si trovano in A. SKÁRMETA, «¿Qué cantar?», *La Quinta Rueda*, 1, 1972; INTI-ILLIMANI, «¿Terrorismo musical?», e O. RODRÍGUEZ, «Lo que cantábamos en ese tiempo», entrambi pubblicati in *La Quinta Rueda*, 4, 1973; F. BARRAZA, «Nueva Canción. Personaje sin carnet», *La Quinta Rueda*, 5, 1973.

Come è noto, il golpe militare dell'11 settembre 1973 comportò l'esilio per molti cittadini cileni, tra cui non pochi intellettuali e artisti che avevano partecipato attivamente al processo di trasformazione sociale promosso dal governo di Unidad Popular. La NCCH restò tagliata in due tronconi, con molti dei suoi esponenti di maggior spicco dispersi nella diaspora. Alcuni artisti – come i gruppi *Inti-Illimani* e *Quilapayún* – furono sorpresi dal golpe mentre si trovavano rispettivamente in Italia e in Francia, impegnati in un tour internazionale promosso dal governo cileno. Altri li raggiunsero nei mesi successivi: Isabel e Ángel Parra, Héctor Pavez, Patricio Manns, Payo Grondona, Osvaldo Rodríguez, i gruppi *Aparcoa* e *Tiempo Nuevo*, Sergio Ortega, Charo Cofré e Hugo Arévalo. In breve tempo, nuove formazioni di artisti si costituirono nel nuovo contesto: *Karaxú*, *Trabunche*, *Karumanta*, *Taller Recabarren*, *Millantú*, *Vientos del Pueblo*, e altri ancora. Due importanti gruppi del Canto Nuevo del *interior*, *Illapu* e *Ortiga*, intrapresero la via dell'esilio alcuni anni più tardi. Un caso a parte è rappresentato dal gruppo folk-rock *Los Jaivas*, che lasciò il Cile per scelta propria<sup>33</sup>. Nonostante le rivendicazioni di continuità fra la canzone del *interior* (che si riarticolò col nome di Canto Nuevo) e quella dell'esilio che emergono dalle dichiarazioni dei musicisti nella diaspora<sup>34</sup>, il baricentro del movimento si trovò spostato al di fuori del Cile fino alla metà degli anni 80 e oltre, convertendosi in uno dei più efficaci strumenti per catalizzare il favore dell'opinione pubblica mondiale nei confronti della causa democratica cilena e latinoamericana (McSherry 2016: 3)<sup>35</sup>.

L'esilio cileno si distinse nella diaspora politica latinoamericana per l'altissimo grado di empatia con le società e le popolazioni ospitanti, l'intensità dell'impegno militante profuso dagli esuli in un costante lavoro di denuncia degli orrori della dittatura (García, Y.M. 2013), la cultura associativa (Bolzman 2002: 100) e la capacità organizzativa (Sznajder – Roniger 2007): tutti fattori determinanti nella mobilitazione internazionale a favore della causa, almeno durante gli anni 70. La diaspora si caratterizzò anche per la considerevole attività culturale, in risposta all'oscuramento imposto dai militari nell'interno del paese<sup>36</sup>. La produzione musicale della NCCH fu forse la parte più visibile di quella fioritura culturale, ma non l'unica. Senza volerne negare il carattere tragico e traumatico, l'esperienza dell'esilio fu un'occasione straordinaria di crescita culturale e di sprovincializzazione (Norambuena 2008).

<sup>33</sup> Un elenco nutrito è offerto da Rodríguez Aedo (2015: 152; 2014a: 235).

<sup>34</sup> Si vedano le dichiarazioni di diversi artisti, raccolte in Orellana (1978) e l'intervista agli *Inti-Illimani* in P. KREBS, «No nos exilien de nuevo. Entrevista», *La bicicleta*, 35, 1983.

<sup>35</sup> Meno evidente nel contesto della manifestazione massiva della solidarietà internazionale, ma non meno degna di essere ricordata, è la presenza di altre espressioni musicali cilene, non altrettanto direttamente associate alla storia e alla dimensione politica di Unidad Popular. Tra i musicisti accademici assassinati dai militari si ricorda il compositore e docente universitario Jorge Peña Hen. L'esilio colpì esponenti della *música docta*, come Gustavo Becerra, Gabriel Brncic, Fernando Alegría, Maximiliano Valdés e numerosi altri. Sull'esperienza dell'esilio nella musica cilena di ambito accademico la *Revista Musical Chilena*, (n° 199 e 200, del 2003) ha pubblicato diversi contributi, in occasione del trentennale del colpo di stato militare.

<sup>36</sup> Dati parziali parlano di oltre mille libri pubblicati in 37 paesi, di 178 film, 200 riviste e circa 300 dischi (Pinto Luna 2012: 8; Prognon 2008; Rodríguez Aedo 2015).

Un'ambivalenza riassunta efficacemente come «itinerario del saber y del dolor» (Castillo Didier 2003: 112). Tra gli artisti della NCCH, il poeta e cantautore Osvaldo “Gitano” Rodríguez visse l'esilio come una condanna senza redenzione (Morris 2006), mentre gruppi come *Inti-Illimani* e *Quilapayún* seppero capitalizzare consapevolmente la costruttiva interazione con il contesto culturale ospitante (Carrasco 2003b; Cifuentes 1989; Salinas 2013).

Lo storico Ariel Mamani (2013) propone una periodizzazione dell'esilio in tre fasi:

1. 1973-1977: periodo segnato dalla diaspora e dall'intensità delle attività di resistenza attraverso la denuncia, nonché, sul piano personale, dal trauma dell'allontanamento. In questa fase una intensissima e faticosa attività concertistica inibisce la ricerca artistica.
2. 1977-1981: diminuisce tanto la tensione solidale come la committenza musicale. Si assume la prospettiva di una lunga durata dell'esilio: predominano sentimenti di tristezza e riflessione e si arriva, in diversi casi, a una rottura della militanza politica di partito.
3. 1981-1989: nuovo impulso alla ricerca estetica, con conseguenze importanti sulla poetica e sulla *performance* di alcuni artisti. Cambia il profilo della militanza e si disegnano nuove e diverse prospettive di ritorno in patria.

Durante la prima fase i numerosi artisti esuli militanti attinsero ai propri repertori di ispirazione folklorica e politica, che si prestarono egregiamente ai nuovi compiti di denuncia e incitamento alla resistenza e alla solidarietà internazionale, contribuendo a consolidare un immaginario politico che divenne familiare ai pubblici europei (Mamani 2013: 27). Ne è una prova il successo dei due più noti inni della sinistra cilena, *El pueblo unido jamás será vencido* e *Venceremos*. In parallelo, all'interno delle comunità d'esilio emersero progressivamente anche narrazioni resistenziali di sapore nazionalistico: Laura Jordán (2014) ha individuato un *revival* della *cueca*, la danza nazionale cilena, fino ad allora poco frequentata dalla NCCH a causa delle sue connotazioni sciovinistiche.

Al di là del cambio d'agenda che nei primi anni d'esilio impose agli artisti della NCCH una revisione dei propri obiettivi e un ritmo di lavoro talmente intenso da provocare di fatto in molti di loro un periodo di stallo nella creazione musicale, il contesto di ricezione europeo condizionò pesantemente i percorsi dei singoli artisti e la linea di sviluppo complessiva del movimento. Nell'analisi di Bessièrè (1980), in Francia i mass-media, le organizzazioni politiche, i promotori e l'industria culturale promossero gli artisti esuli in base ad interessi politici locali e a criteri selettivi condizionati da affinità di appartenenza partitica. Si generò su queste basi una “moda cilena” che declinò rapidamente dal 1976 in poi.

Nelle fasi successive, le conseguenze dell'esilio furono ancora più profonde. Una volta interrotto il vincolo diretto tra la creazione musicale e la realtà sociale cilena, che costituiva una fondamentale ragion d'essere della NCCH, ed esaurita ora anche la fase della solidarietà militante, gli artisti dovettero confrontarsi (in certo modo per la prima volta) con le esigenze di una industria culturale europea e più in generale occidentale, riformulando il proprio pro-

gramma ideologico ed estetico per inserirsi nel mercato internazionale delle “musiche del mondo” (Rodríguez Aedo 2014a). Un ristretto numero di artisti (principalmente i gruppi *Inti-Illimani* e *Quilapayún*) scelse di rivedere il proprio rapporto con la sfera politica, prendendo le distanze dal partito comunista cileno, e proponendo di sé un’immagine di elevata professionalità musicale, adeguata alle esigenze del *milieu* culturale europeo (Mamani 2013). Altri artisti, soprattutto quelli che avevano iniziato la loro carriera di musicisti professionisti solo nell’esilio, rimasero invece ai margini dell’industria culturale mediatica, continuando a soddisfare prevalentemente una domanda vincolata ai circuiti della solidarietà e alle comunità cilenne della diaspora, rimanendo in generale fedeli ad un’estetica tradizionale e meno aperta all’influenza del contesto europeo (Rodríguez Aedo 2014a)<sup>37</sup>.

L’esilio provocò anche una dispersione geografica che ostacolò scambi e collaborazioni tra i musicisti esuli. Allo stesso tempo però amplificò l’originaria vocazione internazionalista della NCCH, inglobando nelle reti transnazionali della “diplomazia musicale” costituite ai tempi di Unidad Popular (Rodríguez Aedo 2017) nuovi luoghi di produzione e diffusione della canzone latinoamericana. Si allargarono anche orizzonti culturali e modi di produzione (Gomes de Sousa 2015), rendendo la NCCH partecipe di un più ampio sentire antimperialista mondiale, in cui interagivano esuli generati da dittature diverse: Argentina, Brasile, Uruguay, Grecia, Iran, Palestina, Turchia, ecc. (Duarte – Fiuza 2015; McSherry 2016: 14).

Nella tabella che segue applico la scansione temporale dell’esilio proposta da Mamani alla produzione discografica dei due principali protagonisti storici della NCCH nell’esilio, i gruppi *Inti-Illimani* e *Quilapayún*. Anche se il quadro è chiaramente parziale, sia perché i due gruppi non esauriscono il panorama della NCCH sia perché la loro attività non si limitava alla discografia, esso restituisce un’immagine abbastanza credibile della influenza esercitata sulla produzione estetica dai fattori dell’esilio sopra esaminati.

---

<sup>37</sup> Rodríguez Aedo propone una lista di artisti più periferici rispetto ai centri di produzione discografica e si sofferma in particolare sull’attività svolta in Svezia da Mariela Ferreira e Francisco Roca (Rodríguez Aedo 2014a: 234-237).

Tabella 1: *Inti-Illimani e Quilapayún: produzione discografica nell'esilio*

<i>Inti-Illimani</i>	<i>Quilapayún</i>
<b>a) 1973 -1977: fase della denuncia e testimonianza</b>	
<p>- <i>Viva Chile!</i> (1973)  - <i>Inti-Illimani 2. La nueva canción chilena</i> (1974)  - <i>Inti-Illimani 3. Canto de pueblos andinos</i> (1975)  - <i>Inti-Illimani 4. Hacia la libertad</i> (1975)  - <i>Inti-Illimani 5. Canto de pueblos andinos, vol. 2</i> (1976)  - <i>Inti-Illimani 6</i> (1977).</p> <p>Ripresa del repertorio e del modello estetico precedente:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• musica popolare e folklorica latinoamericana, con una predilezione per la MA;</li> <li>• autori popolari cileni, in particolare Víctor Jara e Violeta Parra;</li> <li>• autori cileni dotti: Sergio Ortega e Luis Advis</li> </ul> <p>Moderata accentuazione di tematiche di lotta e denuncia rispetto alla produzione precedente l'esilio</p>	<p>- <i>El pueblo unido jamás será vencido</i> (1975)  - <i>Adelante</i> (1975)  - <i>Patria</i> (1976)  - <i>La marche et le drapeu</i> (1977)</p> <p>Rilettura in chiave resistenziale del repertorio precedente con tematiche di lotta e denuncia.</p> <p>Nuove canzoni del gruppo ancora con tematiche di lotta e denuncia.</p> <p>Limitata frequentazione del repertorio folklorico.</p> <p>A differenza degli <i>Inti-Illimani</i>, che pubblicano solo nuove registrazioni, i <i>Quilapayún</i> ripubblicano anche alcuni dischi precedenti e antologie compilatorie, qui omessi.</p>
<b>b) 1977 – 1981: fase di riflessione e cronaca d'esilio</b>	
<p>- <i>Canto per un seme</i> (1978)  - <i>Jag vill tacka livet</i> (1979, con Arja Saijonmaa)</p> <p>Due dischi dedicati a Violeta Parra, entrambi con traduzione nelle rispettive lingue europee ospitanti (italiano, svedese). <i>Canto per un seme</i> è una nuova versione della cantata presentata nel 1972.</p> <p>Non introducono novità estetiche rilevanti, ma confermano lo stile consolidato del gruppo. Attraverso il richiamo a Violeta, “madre fondatrice”, ribadiscono tratti identitari della NCCH., mentre con le traduzioni la collegano al luogo d'esilio.</p> <p>- <i>Inti-Illimani 8. Canción para matar una culebra</i> (1979)</p> <p>Novità nel campo musicale: ritmi afroamericani, moderata sperimentazione compositiva; alta percentuale di composizioni del gruppo e inizio della collaborazione creativa tra Salinas e Manns.</p> <p>Riflessione sull'esilio e la prospettiva temporale. Tendenza all'intimismo e rinuncia a toni epici: temi della sconfitta e del ritorno in Cile.</p>	<p>- <i>Cantata Santa Maria de Iquique</i> (1978)</p> <p>Nuova versione della <i>Cantata</i>, con testo recitato in francese.</p> <p>- <i>Umbral</i> (1979)  - <i>Darle al otoño un golpe de ventana, para que el verano llegue hasta Diciembre</i> (1980)</p> <p>Novità estetica e tematica. Riflessione sulla condizione dell'esilio, la distanza, l'assenza, la sconfitta.</p> <p>Sperimentazione di linguaggi musicali contemporanei. Nessun tema esplicitamente folklorico.</p> <p>Maggiore incidenza di composizioni di membri del gruppo. Collaborazione di compositori esterni dotti (Becerra, Ortega) e nuove versioni di canzoni d'autore (Patricio Manns, Víctor Jara).</p> <p>- <i>Alentours</i> (1980)</p> <p>Antologia di canzoni, in parte tradotte in diverse lingue europee</p>

## c) 1981 – 1988/89: fase di rinnovamento tecnico e tematico

- *Palimpsesto* (1981)
- *Imaginación* (1984) [musica strumentale. Solo tre temi nuovi, composizioni del gruppo]
- *De canto y baile* (1986)
- *Fragments of a dream* (1987) [con i chitarristi John Williams e Paco Peña]

Ripresa e sviluppo della riflessione sull'esilio e sul ritorno. Pochi testi con riferimenti di attualità politica. Testi di celebri poeti latinoamericani. Alcuni tributi espliciti all'Italia, nei testi e nella musica.

Pressoché tutte composizioni sono opera di musicisti del gruppo (Salinas, Seves).

Elaborazione di uno stile musicale di maggiore complessità, soprattutto per l'uso di poliritmie e metri dispari sia negli strumenti a corda sia nelle percussioni. Permangono alcuni riferimenti a forme folkloriche, più in generale a ritmi e colori popolari rivisitati. Si includono elementi di musiche tradizionali/popolari non latinoamericane, in una prospettiva che rimanda esplicitamente alla *World Music*.

- *La revolucion y las estrellas* (1982)
- *Quilapayún chante Neruda* (1983) [solo due temi nuovi]
- *Tralalí tralalá* (1984)
- *Survario* (1987)

Definitivo abbandono dell'epica di lotta socialista a favore di un nuovo umanesimo.

Maturazione di un linguaggio musicale sperimentale, in buona parte attraverso composizioni del gruppo (autori: Carrasco, Lagos, Wang).

Composizioni estese e complesse (*cantata popular*)<sup>38</sup>, linguaggi atonali, *minimal music*.

Frequentazione di forme *popular* urbane (tango, bossa, reggae, salsa)

## 2 IL MODELLO MUSICALE ANDINO

## 2.1 Polisemia e problematicità del concetto di “musica andina”

Alla pari di altre etichette fortunate nell'ambito delle “musiche del mondo” (per esempio, quelle di musica “celtica” o “mediterranea”), “musica andina” è un significante polisemico, che riunisce sotto l'ombrello di una comune denominazione geografica un insieme piuttosto variabile (in base ai parametri di inclusione che si vogliono adottare) di espressioni musicali connesse (nel caso della MA, ovviamente) ai territori e alle genti delle Ande. Un concetto a tratti sfuggente, ma comodo e di conseguenza ampiamente utilizzato. Dato che tale uso pervade tutto il campo collegato ai generi musicali andini (compreso il territorio dei GIMCA), non sarà inutile soffermarsi a delineare le implicazioni di alcuni approcci concettuali all'argomento.

<sup>38</sup> Il termine *cantata popular*, coniato da Advis all'inizio degli anni 70 per rubricare la sua composizione *Cantata Santa María de Iquique*, e ripreso in diverse opere di Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Juan Orrego Salas e altri, venne successivamente esteso da Eduardo Carrasco, direttore dei *Quilapayún*, a diverse composizioni di ampiezza maggiore rispetto alla forma canzone tradizionale, in cui alla maggiore articolazione si accompagna anche un linguaggio musicale più dotto. Spesso la *cantata popular* mostra un impianto narrativo o addirittura teatrale: ne è un perfetto esempio *Oficio de tinieblas para Galileo Galilei*, di Patricio Wang e Desiderio Arenas, composto su commissione dei *Quilapayún* e da loro registrato in *Tralalí Tralalá* [QUILAPAYÚN 1984].

Nonostante il termine sia entrato da tempo nell'uso anche in contesti accademici, la MA non è necessariamente riconosciuta dalla musicologia come un *item* dotato di personalità propria. Non esiste una voce *Andean music* in testi di riferimento quali il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* o l'enciclopedia Garland (Olsen – Sheehy 1998), nella quale le varietà musicali corrispondenti all'area andina sono classificate invece in base al paese o al gruppo etnico di appartenenza. Nel manuale di Olsen e Sheehy (2007) la denominazione *Andean music* compare invece in riferimento alla diffusione transnazionale, in ambito *popular*, di espressioni legate al mondo andino<sup>39</sup>.

Tale uso per etichettare «the subgenre of popular music which stems from the Andean region i.e. mainly the region formerly occupied by the Inca empire» (Van der Lee 2000: 23) rispecchia oggettivamente una categoria di genere ampiamente adottata nell'ambito della circolazione commerciale delle “musiche del mondo” e ritorna anche in altri autori (Turino 2008a), talvolta meglio precisata come musica “pan-andina” o “cosmopolita”<sup>40</sup>. Su queste categorie tornerò nel seguito di questo capitolo. Qualora si voglia invece significare con MA una civiltà o cultura musicale ubicata nel contesto geo-culturale andino, lo scenario cambia sostanzialmente. Esiste una MA nelle Ande, e in che termini?

Le straordinarie e apparentemente irriducibili varietà e diversità delle espressioni musicali comunemente denominate andine rende problematica una loro rappresentazione unitaria. La scena musicale con cui Turino apre il suo volume *Music in the Andes* (2008a: xi–xii) – una eterofonia multiculturale simultanea concentrata nel circoscritto recinto spaziotemporale urbano della odierna Cuzco – ci consegna l'immagine di una varietà caleidoscopica che non sembra rimandare ad alcuna omogeneità. Forse per questo l'autore preferisce servirsi, almeno per il titolo del suo libro, di una espressione dell'*andinità* come nesso geografico, un fattore relativamente neutro e oggettivo, distinguibile dall'etichetta *popular* di Van der Lee. La pura geografia si rivela però insufficiente nel momento in cui si voglia attribuire una maggiore pregnanza all'aggettivo “andina”. Il paradigma dell'*andinità* non può essere rappresentato semplicemente da una sommatoria di oggetti o eventi disposti nelle rutilanti e proteiformi

---

<sup>39</sup>«Another example of transnational music is the spread of Andean music to other parts of the world, beginning with the popular recording of “El Cóndor Pasa” in the 1960s by Simon and Garfunkel. Moreover, since the residence of Andean musical ensembles such as Inti Illimani and Quilapayún in Europe following the 1973 military coup in Chile, Andean (or “pan-Andean”) folkloric music has been popular outside of its homelands. Andean music groups performing at American universities or on the streets of European cities are commonplace» (Seeger 2007: 88). Nonostante alcune approssimazioni discutibili – quali la classificazione di *Inti-Illimani* e *Quilapayún* come «Andean musical ensembles» *tout court* e la datazione agli anni 60 del successo de *El cóndor pasa* nella versione di Simon & Garfunkel, che risale invece al 1970 – la citazione dimostra chiaramente la comodità dell'etichetta per riferirsi ad un ampio universo musicale che spazia dalla *folk* ad espressioni certamente più *popular*, magari con una precisazione («pan-Andean») che ricollochi opportunamente l'oggetto. Infine, il testo citato presuppone che la *Andean music* (intesa come genere?) sia realmente originaria delle Ande, visto che acquista popolarità «outside of its homelands», cosa che sappiamo invece essere vera solo in parte.

<sup>40</sup>Nel cuore del mondo andino (Bolivia, Perù, Ecuador), questa stessa musica è invece commercializzata come “latinoamericana”, in quanto una prospettiva di ascolto locale, regionale o nazionale, tende a metterne in risalto maggiormente le sue componenti transnazionali, sia pan-andine che extra-andine.

scene musicali andine, ma ha a che fare con l'accettazione o meno dell'esistenza di una cultura pan-andina. In mancanza di un referente culturale pan-andino plausibile, la MA sarebbe concepibile, al pari di quella "mediterranea", al massimo quale «un "altro" che è stato creato [...] come controparte mitica del *mainstream* della *popular music* transnazionale»<sup>41</sup>. Andare oltre la geografia significa adottare criteri e categorie che rimandano a narrazioni identitarie, scegliendo prospettive connotate che superano l'ambito strettamente musicale.

La costruzione di paradigmi culturali andini è generalmente correlata ad un vincolo con il passato storico incaico, tanto che i confini identitari della MA vengono a coincidere con quelli territoriali del *Tawantinsuyo* (l'insieme delle quattro regioni che componevano l'antico impero incaico) o, in chiave sincronica ed etnica, con il grado di appartenenza ai popoli originari. Un esempio *emic* del primo caso è fornito da Raffaele e Felice Clemente, per i quali l'antichità è un tratto fondamentale della MA<sup>42</sup>:

[...] y observando la incesante y dinámica transformación de todas las cosas también se percata de la entrañable relación que **une la grandeza con la antigüedad**. De hecho, al hablar de "Música Andina", estamos acudiendo a un enorme continente musical, muy poco explorado y que aún espera ser cabalmente mapeado en su real dimensión. En este sentido los alcances de **un fenómeno tan grande y antiguo** como la música andina no pueden más que involucrar el entero mundo de la música *tout-court*, siendo la primera una tajada muy consistente del segundo.<sup>43</sup>

L'associazione tra il folklore contemporaneo e il passato incaico data dall'inizio del 900. La musicologia nazionalista dei paesi andini e l'etnomusicologia europea individuarono in quegli anni un diretto legame tra i repertori folklorici vigenti e la musica precolombiana degli Incas, riconoscendo nella pentafonia il comune denominatore di una civiltà musicale immaginata come egemone all'interno del contesto andino (Mendívil 2012). Fino agli anni 50 e oltre, la musica che ora chiamiamo "andina" era preferibilmente denominata "inca", un uso che si è sensibilmente ridotto a partire dagli anni 60<sup>44</sup>. In breve, sulla base di tale rappresentazione, il denominatore comune di una cultura musicale andina risiederebbe nella tradizione incaica, che in essa si manterrebbe fino ai nostri giorni.

Questa narrazione è duramente criticata da Julio Mendívil, che ne denuncia tanto il carattere immaginario sul piano storico quanto la fallacia metodologica. Per il musicologo peruviano, quella "musica incaica" – requisito e fondamento della rappresentazione di una cultura

<sup>41</sup> La citazione è tratta da Fabbri (2005b: 75) ed è riferita alla "musica mediterranea". Riprendendo l'analogia tra le due etichette *popular*, la estendo qui alla MA.

<sup>42</sup> I Clemente hanno elaborato una posizione personale sulla natura unitaria ed organica della MA, il cui nucleo arcaico, definito da determinati caratteri estetici, si colloca in un passato remoto ma al tempo stesso genera una cultura musicale andina contemporanea, fruibile al di fuori di limiti territoriali ed etnici. Tornerò sull'argomento nella trattazione del caso di studio loro dedicato.

<sup>43</sup> J. CALDERÓN, «Un continente llamado "Música Andina"». *...en torno al mundo!!!* (blog), 2 gennaio 2016. <https://cuscovivo.wordpress.com/2016/01/02/un-continente-llamado-musica-andina/>. Il grassetto è mio.

<sup>44</sup> Il primo uso della definizione MA risale probabilmente ad un articolo di Arguedas del 1944 (ripubblicato in Arguedas 1977).



musicale andina uniforme, caratterizzata in primo luogo dalla pentafonia – in realtà «no fue una cultura musical, sino un objeto de estudio, creado arbitrariamente a principios del siglo XX para el desarrollo musical de la región de los Andes» (Mendívil 2012: 62). L'immaginazione di alcuni musicologi latinoamericani, funzionale al discorso nazionalista del primo Novecento, trovò una sponda favorevole nell'etnomusicologia europea – fondamentale il lavoro dei coniugi D'Harcourt – e divenne un dogma grazie al quale, in una inversione del metodo, il carattere pentatonico (uno tra i vari presenti nell'area) venne assunto a priori come asse strutturale della costruzione storica e condizionò pesantemente la ricerca successiva:

[...] todo esto tuvo implicancias epistemológicas muy concretas sobre el objeto de estudio: definió una región y, por añadidura, definió una cultura musical homogénea para referirse a un cuerpo de prácticas musicales por demás divergentes. [...] la ahora llamada 'música andina' [...] fue remitida sin más a la influencia cultural del antiguo imperio, aunque de facto las expresiones musicales del Ande provenían de diversas tradiciones culturales. (Mendívil 2012: 72-3)

Le conclusioni di Mendívil, frutto di una critica della costruzione del discorso musicologico lungo il XX secolo, risultano importanti anche nel contesto frequentato dai GIMCA, come contributo alla decostruzione di rappresentazioni della “tradizione” che rischiano di sconfinare nel mito, qualora si voglia attribuire loro un valore assoluto di verità.

Prendendo atto della mancanza di un paradigma consolidato e condiviso tra gli studiosi e della molteplicità di approcci e punti di vista tra gli addetti ai lavori, *in primis* i musicisti, sembra necessario formulare una prospettiva criticamente aperta per la definizione di un campo musicale andino in cui convivano diversità e comunità. Vanno in questa direzione le seguenti riflessioni del musicologo ecuadoriano Mario Godoy, che includono tra l'altro una decisa presa d'atto del ruolo non marginale di centri di produzione ubicati al di fuori delle Ande, così come di attori non andini<sup>45</sup>:

Generalmente se dice que la música andina es aquella música producida e interpretada en la región de los andes. Este criterio se ha modificado, por lo que conviene clarificar el término “andino”. En lo territorial, lo andino, es un amplio espacio multinacional que incluye, además de los [A]ndes, la costa occidental y la amazonía de Sudamérica, a sociedades multiétnicas y pluriculturales, donde se conjugan y complementan, la unidad y la diversidad. Lo andino, es un proyecto de identidad e integración, es un proceso cultural dinámico. La música andina generalmente es entendida como la música de estos pueblos, de estas culturas, producidas a través del tiempo, por indios, criollos – mestizos, negros, por una sociedad históricamente jerarquizada. La realidad latinoamericana, el Movimiento de la Nueva Canción, el mundo global, nos han obligado a replantear el concepto de “música andina”. [...] La música andina, (quizá es más correcto hablar de las músicas andinas), es un concepto variable, polisémico, tiene un ethos, una semántica, marca o personalidad, estructuras, sistemas, tópicos, figuras retóricas, ocurrencias, cualidades (qualia), estilos afines, congruentes, que han superado las barreras geográficas y nacionales. La música andina, es fruto de una

---

<sup>45</sup> In particolare, Godoy fa riferimento al caso del successo ottenuto in Ecuador dalle composizioni originali (ma di sapore localista) del gruppo romano *Trencito de los Andes*. Si veda a questo proposito il caso di studio proposto nel seguito della tesi.

compleja red de interacciones s gnicas que se tejen en torno a una obra musical, es una música vigente y en constante innovaci n. Logramos acercarnos a las estructuras de esta música, a través de la mediaci n cultural.<sup>46</sup>

Sulla scorta di tutte le precedenti considerazioni, assumo dunque che la MA possa essere rappresentata come un campo culturale plurale, in cui convivono diversi modelli, anche contraddittori, accomunati da una “aria di famiglia”, generata dalla condivisione non sistematica e non simultanea di tratti genealogici, geografici, estetici, formali, ecc. Nel corso di questa esposizione, ne preciser  volta per volta il significato o il contesto di riferimento, servendomi anche di alcune denominazioni di specifici sottoinsiemi: “musica andina cosmopolita” (MAC), “musica di ispirazione andina” (MIA), ecc.

## 2.2 Sincretismo, dinamismo e natura “trans” del campo musicale andino contemporaneo

Una mappatura delle MA possibili all’interno del campo culturale delineato nel paragrafo precedente va molto al di l  degli obiettivi che mi prefiggo in questa ricerca, nella quale la MA rientra in quanto componente fondamentale ma non esclusiva del linguaggio musicale della NCCH e dei GIMCA. Sar  utile invece restringere l’obiettivo su quei caratteri e quelle realizzazioni che – con diversi approcci e con diversa inclusione geografica – rientrano a vario titolo nel campo musicale andino cos  individuato e ne dimostrano la spiccata disponibilit  a adattarsi a discorsi e contesti diversi e lontani dagli ambiti territoriali e culturali originari.

Le culture musicali andine mostrano innanzitutto un fondamentale carattere sincretico, ereditato dall’ibridazione tra i sistemi musicali precolombiani e quelli introdotti dall’incontro con l’Europa e, secondariamente, con l’Africa<sup>47</sup>. Tale sincretismo di origine coloniale, intersecato da una stratificazione sociale ed etnica estremamente articolata e gerarchizzata,   all’origine di una straordinaria ricchezza e variet  stilistica, che si estende dalle espressioni tradizionali delle regioni rurali, fino alle “proiezioni” estetiche destinate al pubblico urbano.

Il mondo musicale andino odierno deve alla sua natura sincretica il suo dinamismo e la sua capacit  di intessere un dialogo attivo con la modernit . Se   vero che al suo interno vanno estinguendosi singole tradizioni, esso   per  rappresentato in genere come un corpo vivo, nel quale il confronto con le influenze culturali *mainstream* e neocoloniali non si risolve necessariamente in forme di acculturazione, ma d  piuttosto luogo ad una incessante appropriazione e

---

<sup>46</sup> M. GODOY AGUIRRE, «Hacia la redefinición de la música andina», *Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes* (blog), 2 settembre 2009. <http://observatorio-musica.blogspot.com/2009/09/hacia-la-redefinicion-de-la-musica.html>.

<sup>47</sup> Per Van der Lee (2000: 23-4) pu  applicarsi perfettamente alla MA la nozione di *sincretismo* proposta da Merriam, secondo cui esso avviene tanto pi  facilmente quanto maggiore   il numero di caratteristiche comuni esistenti in partenza tra le culture coinvolte. Nel caso in questione, la cultura musicale andina-incaica appare a Van der Lee decisamente pi  compatibile delle altre culture amerindie con quella europea, tanto che oggi, dopo un’acculturazione iniziata gi  nel XVI secolo,   estremamente difficile distinguere nettamente gli elementi autoctoni da quelli importati.

ricreazione locale dei generi e delle tecnologie di importazione, che sembra realizzare l'incontro tra l'indigeno contemporaneo e la modernità, auspicato da Arguedas<sup>48</sup>. Tale dinamica generale agisce tanto in ambiti di riconosciuta tradizione locale – come nel caso dell'evoluzione contemporanea della musica *wanka* studiata da Romero (2001) – quanto in ambiti più discussi, come quello commerciale della *música chicha* (Cámara de Landa 2011: 8), o quello della musica *neo-andina* che sonorizza le strade del Vecchio Continente (Mendivil 2002). La musica costituisce solo un aspetto del più ampio fenomeno di rivitalizzazione delle culture indigene, accompagnato dal fiorire di iniziative editoriali e dal recupero di espressioni artistiche tradizionali, aperto a fusioni con linguaggi e stili artistici di altre provenienze (Zevallos Aguilar 2016: 967). Un fenomeno nel quale la musica, assieme alle tecnologie digitali e alle reti sociali, svolge un ruolo di primo piano.

L'eredità coloniale è infine causa anche del carattere frequentemente transnazionale o translocale delle espressioni culturali andine, come conseguenza sia di una dominazione spagnola che impose in tutto il territorio una comunione di lingua, religione e strutture sociali e amministrative, sia della creazione degli stati nazionali da parte delle élite *criollas* al principio del XIX secolo, che non rispettarono i confini delle etnie indigene preesistenti, peraltro già riarticolati nel precedente sistema territoriale incaico<sup>49</sup>. A rigori, il parametro di nazione, applicato ad un prodotto culturale di eredità coloniale come la MA nel suo complesso, costituisce un evidente anacronismo<sup>50</sup>.

La diaspora migratoria delle popolazioni andine odierne, provocata dall'applicazione di politiche economiche e sociali neoliberiste in America Latina, ha generato negli ultimi decenni un «archipiélago cultural transandino» (Zevallos Aguilar 2016), una comunità che ha i suoi centri di irradiazione nelle grandi metropoli meta di migrazioni (Lima, La Paz, Buenos Aires, ecc.) e un'estensione intercontinentale, innervata da flussi di natura sia economica sia artistica. Anche quella transandina è un'identità plurale, al cui interno si verificano prestiti e appropriazioni transnazionali e transculturali. Di questo arcipelago fanno certamente parte il fenomeno dei *sicuris metropolitanos* – presenti anche in molte metropoli non andine, nelle Ameri-

---

<sup>48</sup>Nel discorso *No soy un aculturado*, del 1968, ma pubblicato postumo come epilogo del romanzo *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Arguedas 1971), Arguedas rivendica lo spazio per un soggetto «quechua moderno». Per una riflessione non ottimistica sull'impatto della modernità tecnologica sulle tradizioni andine, si veda Rivera Andía (2018).

<sup>49</sup> Di conseguenza, due popolazioni originarie dotate di culture musicali nettamente distinguibili come quelle di lingua quechua e aymara (per citare solo le più consistenti numericamente), sono oggi entrambe frammentate tra i diversi stati nazionali tra i quali è suddivisa l'area geografica andina.

<sup>50</sup> Ciononostante, riemergono ciclicamente conflitti tra visioni transnazionali e contrapposti nazionalismi, come la recente disputa sull'origine e sulla patrimonializzazione del *charango*, strumento identitario e conteso tra diversi paesi andini (García L. 2011; Mendivil 2013).

che come in Europa (Castelblanco 2014; Podhajcer 2011 e 2015) – e quello della *Andean Music Industry*, studiato da Dorr (2007 e 2012)<sup>51</sup>.

Un ulteriore aspetto translocale è infine generato dalla diffusione di MA ad opera di attori non andini, in America Latina e nel resto del mondo, in conseguenza della sua circolazione internazionale. Il fenomeno interessa principalmente, anche se non esclusivamente, l'ambito delle MA cosmopolite, di cui mi occuperò diffusamente nel seguito di questo studio, in particolare in relazione al contesto italiano e dei GIMCA. Un caso in parte simile è al centro della già ricordata etnografia di Michelle Bigenho, *Intimate distance* (2012), che tratta della circolazione di gruppi di musicisti popolari boliviani in Giappone e dell'adozione delle musiche andine da parte di musicisti nipponici.

### 2.3 Musica andina urbana cosmopolita. Genesi e caratteri

La vicenda della comunità italiana di entusiasti ascoltatori, interpreti e ricreatori di MA, fiorita attorno alla metà degli anni 70, fa parte a pieno titolo della grande ondata di promozione di quelle musiche che attraversò l'Europa, e più in generale l'Occidente, nella seconda metà del XX secolo, accompagnando un vivace interesse per la realtà latinoamericana. Con la significativa eccezione rappresentata nel contesto italiano dal gruppo *Trencito de los Andes*<sup>52</sup>, la MA interessata da questo ampio fenomeno di “adozione” musicale non è in prima istanza quella tradizionale, rurale e comunitaria, ma piuttosto quella che chiameremo “cosmopolita” (MAC).

*Cosmopolitismo* è un tipo di costruito culturale translocale che tende a celebrare valori moderni (progresso, tecnologia, capitalismo, scienza, burocrazia e controllo, ordine) alla luce dei quali opera una “trasformazione” o “riforma” delle forme culturali considerate tradizionali (Turino 2008a). Nell'ambito musicale andino, dunque, si tratta di stili che, pur servendosi di materiali e di immaginari evocativi delle Ande, rientrano nei canoni estetici e linguistici della tradizione eurocolta occidentale (scala temperata, armonia tonale, chiarezza strutturale, virtuosismo esecutivo individuale, ecc.). Nel panorama della MAC rientrano in primo luogo dei sottogeneri elaborati al di fuori delle Ande, in Europa o in contesti latinoamericani urbani di formazione culturale occidentale cosmopolita: quello “francese”, che Aravena Decart (2011) chiama «musiche di ispirazione andina» (MIA), e quelli latinoamericani – sia di ambito *nativi-*

---

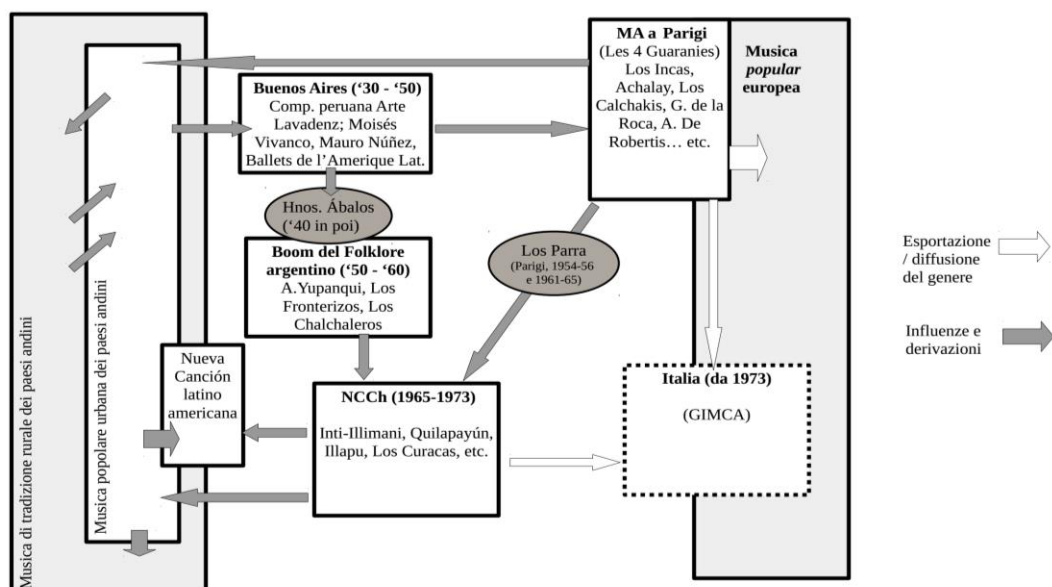
<sup>51</sup> La pratica musicale dei *consort* monostromentali di *sicus* è stata inizialmente trapiantata nei contesti metropolitani dalle comunità di migranti andini, ma con il tempo le associazioni di *sicuris* hanno spesso attratto persone di diversa provenienza e posizione sociale, diventando centri di produzione contro-culturale o laboratori di studio e diffusione di prassi musicali alternative. L'industria musicale andina studiata da Dorr si articola invece soprattutto nella pratica dei musicisti di strada e nella vasta produzione discografica indipendente che la accompagna, sfruttando anche reti di distribuzione non musicale (negozi di artigianato, ecc.).

<sup>52</sup> L'ampio ventaglio generico sperimentato dal *Trencito de los Andes* comprende la frequentazione di stili nettamente locali e rurali (anche se chiaramente riprodotti fuori del contesto originario) come anche, all'inversa, la circolazione in contesti reali andini di musiche di loro produzione (si veda il caso di studio). Il loro caso rappresenta però una eccezione rispetto alla norma dei gruppi italiani.

sta sia prodottisi all'interno dei movimenti popolari e urbani della *nueva canción* – che sono a loro volta collegati alle MIA. L'influenza di entrambe queste espressioni ha contribuito poi a generare nei paesi andini altre espressioni locali di taglio cosmopolita<sup>53</sup>. Se MIA e *nueva canción* condividono un carattere nettamente pan-andino, queste ultime sono state recepite come espressioni nazionali di élites di formazione culturale cosmopolita anch'esse, ma interessate all'affermazione di un'identità nazionale.

Lo sviluppo di una MAC popolare e tendenzialmente pan-andina si accompagna alla creazione e alle successive rielaborazioni di uno specifico modello di *ensemble* il cui impasto timbrico ne costituirà probabilmente il tratto più immediatamente identificabile. Tra gli anni 30 e 40, nell'ambiente del *nativismo* argentino che precede e prepara il *boom* nazionale del movimento folklorico, un ambiente in cui operano musicisti provenienti da regioni a marcata presenza indigena (le aree nordoccidentali del paese, ma anche il Perù, la Bolivia e il Paraguay), prende corpo una tipologia di gruppo popolare-urbano, il *conjunto* andino (Rios 2008) o *ensemble argentino-boliviano* (Van der Lee 2000), che utilizza in modo ibrido strumentazione rurale andina (*charango*, *quena*) e *criolla* (chitarra, *bombo*).

Schema sinottico dei rapporti genealogici e della diffusione di stili musicali andini cosmopoliti



Dall'alveo del movimento folklorico nazionale argentino, dove sta a rappresentare la componente nativa americana dell'identità nazionale, il modello passa in Europa negli anni 50, adottato da un circolo di musicisti latinoamericani ed europei, attivi sulla scena dei locali not-

<sup>53</sup>Turino raccoglie tutte queste derivazioni latinoamericane sotto la comune denominazione di «Andean Folkloric Music in the Andes» (2008a).

turni parigini del Quartiere Latino. Si va consolidando così uno stile musicale con caratteristiche proprie, i cui più noti esponenti sono i gruppi *Los Incas*, *Achalay* e *Los Calchakis*, che raggiungono il loro maggiore successo agli inizi degli anni 70, in coincidenza con la diffusione su scala mondiale della rievocazione di *El cóndor pasa*, prodotta da Paul Simon con *Los Incas* (1970). Attraverso la mediazione di Violeta Parra e dei figli Isabel e Ángel, i gruppi parigini influiscono a loro volta sulla conformazione dei primi gruppi della NCCH, che adottano il modello strumentale, per poi espanderlo in modo originale, influenzando fenomeni analoghi in diversi paesi latinoamericani. Parallelamente, il *conjunto* andino acquista una grande popolarità in Bolivia, dove il gruppo *Los Jairas* (tra i cui fondatori troviamo lo svizzero Gilbert Favre, già compagno di Violeta Parra in Europa e in Cile) diviene il capostipite di varie generazioni di gruppi di musica nazionale boliviana, come *Los Kjarkas* e *Savia Andina* (Wara Céspedes 1984; Rios 2012). La NCCH contribuisce poi ad esportare il modello anche in Ecuador, dove esercita una certa influenza sulla conformazione di stili musicali folk nell'area andina settentrionale, oltre che sulla *nueva canción* locale.

In Europa il 1973 segna l'inizio di una fase diversa, con l'arrivo degli esuli cileni, portatori di una originale elaborazione del tronco argentino-parigino, mentre cresce la circolazione di gruppi provenienti direttamente dai paesi andini. Dagli anni 80 si assiste a un progressivo raffreddamento dell'entusiasmo per la MA e a un riorientamento dell'interesse del pubblico europeo in più direzioni: verso l'ambito della *world music*, ma anche verso gli stili definiti "autoctoni" (cioè programmaticamente più vicini alle fonti rurali e comunitarie) che si sono nel frattempo formati nei paesi andini (Turino 2008a; Van der Lee 2000).

Tra gli anni 70 e 90, infatti, soprattutto in Bolivia, il successo della formula andina cosmopolita dei *Jairas* e di una generazione di loro emuli generò una reazione in direzione di un recupero degli stili comunitari rurali e del corretto uso degli strumenti indigeni. Nacquero gruppi come *Aymara*, *Wara* e *Kollamarca*, con diverse miscele di sonorità indigene e urbane. Si tratta di un movimento in difesa dell'identità boliviana e indigena contro una forma di colonialismo culturale, ma non in chiave purista: i *consort* di aerofoni indigeni divennero infatti un marchio identitario di autenticità anche in contesti di musica rock, come nel caso del gruppo *Wara* (Bigenho 2015; Wara Céspedes 1984). Tra i gruppi boliviani attivi in Europa che si sono richiamati in questa corrente *autóctona*, vanno ricordati almeno *Los Ruphay* (che hanno tenuto concerti in Italia già nel 1976) e i *Bolivia Manta*, che ebbero in Francia un discreto successo discografico, sebbene non comparabile con quello dei *Calchakis* (Rios 2008: 174). I gruppi *Los Ruphay* e *Bolivia Manta*, come vedremo, hanno esercitato un'importante influenza su una parte della comunità GIMCA.

Durante la fase aurea della MAC in Europa, essa viene associata a diversi immaginari e ideologie. Durante gli anni 60 si verifica l'incontro con le ideologie terzomondiste e dal 1967 le Ande boliviane richiamano inevitabilmente nell'immaginario la figura di Ernesto Guevara e i movimenti della guerriglia rivoluzionaria. Dal 1973 il *sound* andino viene definitivamente

associato al movimento di solidarietà con i popoli sottoposti alle dittature militari latinoamericane. Come si vedrà in dettaglio più avanti, in questo processo di articolazione ideologica del fenomeno andino la NCCH e la esplicita associazione di sonorità andine e impegno politico questa suggeriva giocano senz'altro un ruolo centrale.

Tanto Rios come Van der Lee, e prima ancora Borrás (1992), hanno sottolineato la distanza degli stili andini urbani incubati tra Buenos Aires e Parigi rispetto a quelli folklorici rurali, ai quali i primi dichiaravano di ispirarsi. Le differenze fondamentali non riguardano tanto il repertorio, che i gruppi cosmopoliti attingono talvolta da pubblicazioni etnografiche o da repertori popolari regionali, quanto soprattutto l'estetica e la *performance*: le combinazioni dell'organico strumentale, il gusto per il timbro, il carattere spettacolare<sup>54</sup> anziché comunitario. Lo stile del gruppo andino cosmopolita ("europeo" o "latinoamericano" che sia) e l'estetica indigena andina che trova il suo centro gravitazionale nelle culture quechua e aymara si collocano agli estremi opposti di un *continuum* lungo il quale si dispongono, in base al grado maggiore o minore di fedeltà al modello nativo, le diverse rappresentazioni sonore del mondo musicale andino (Rios 2012). Sulla base dei lavori già citati di Turino, Van der Lee e Rios, si può fornire la seguente schematizzazione:

Tabella 1: *Estetica tradizionale vs cosmopolita*

<i>Estetica andina "originaria" (rurale e comunitaria)</i>	<i>Estetica cosmopolita</i>
a) Contesto altamente partecipativo, con minima distinzione tra interpreti e pubblico	a) Contesto spettacolare, con netta separazione tra interpreti e ascoltatori
b) <i>Consort</i> monostromentali (prevalentemente di strumenti a fiato e accompagnamento di sole percussioni) senza distinzione di ruoli solisti	b) <i>Ensemble</i> di strumenti misti, con esaltazione dei ruoli solisti (combinazione di aerofoni, cordofoni e percussioni)
c) Monofonia o polifonia a voci parallele (ottave, quarte, quinte e più raramente terze)	c) Omofonia e armonie triadiche nella progressione armonica standard <i>mestiza</i> andina, con modulazione alla relativa maggiore (ad es. i-III-VII <sup>7</sup> - III-VI-III-V <sup>7</sup> -i) <sup>55</sup> .
d) Temperamenti non equabili	d) Temperamento equabile
e) Predilezione per un suono <i>denso</i> : emissione continua, senza vuoti (ad esempio, attraverso l'esecuzione a <i>hoquetus</i> del <i>sicu</i> dialogato); intonazione "larga" <sup>56</sup> ; predilezione per suoni acuti e aspri, battenti	e) Predilezione per un suono pulito con netta distinzione dei timbri e intonazione omogenea, precisa. Uso di <i>legati</i> e <i>staccati</i> . Ricerca di equilibrio tra frequenze acute, medie e gravi

<sup>54</sup> Traduco con "spettacolare" la dicitura *presentational* proposta da Turino (2008b) in opposizione a *participatory* (partecipativa, o comunitaria).

<sup>55</sup> L'accordo sul grado della scala è indicato qui con cifre romane maiuscole se maggiore, minuscole se minore.

<sup>56</sup> Turino parla di «wide unison» (1993: 56).

f) Struttura delle composizioni: AABB o AABBCC, con reiterazione non variata, che favorisce la partecipazione comunitaria.	f) Struttura delle composizioni: forme chiuse o altamente strutturate, con contrasti pianificati e un senso di progressivo sviluppo per creare interesse ed eccitazione in un pubblico di ascoltatori che non suonano e non danzano.
--	--

### 3 MUSICA ANDINA E NCCH: INTERAZIONI E DIVERGENZE

#### 3.1 L'identità andina nella NCCH

La componente musicale andina è centrale nel paesaggio sonoro della NCCH. Come si è già visto, alla metà degli anni 60 il *conjunto* andino (*quena*, *charango*, *bombo* e chitarra, cui poi si aggiungerà il *sicu*) fornì l'ossatura strumentale ai nascenti ensemble *Quilapayún*, *Los Curacas*, *Aparcoa*, *Inti-Illimani*, e un'impronta sonora destinata a diventare una delle cifre più evidenti e riconoscibili per il pubblico internazionale, anche se nel tempo le sonorità andine della NCCH si sarebbero integrate e diluite all'interno di una più ampia orchestra di suoni latinoamericani ed eurocolti (Gavagnin 1986b).

Il Cile si era scoperto paese andino solo a partire dagli anni 60, quando, in un progressivo allargamento del paradigma della *chilenidad*, le correnti della *música de proyección folclórica* e del *neofolclore* cominciarono a introdurre nel repertorio popolare i generi musicali delle regioni settentrionali del paese (González 1998). La NCCH si interesserà invece soprattutto alle musiche delle Ande peruviane, boliviane e dell'Ecuador, mentre la componente amerindia nazionale più numerosa ed emblematica<sup>57</sup>, il popolo Mapuche, rimarrà marginale o quasi assente in questo *revival*<sup>58</sup>. Ispirandosi a un mondo indigeno transnazionale come quello degli altipiani andini, suonandone gli strumenti caratteristici, e facendolo dialogare con espressioni *mestizas* e afroamericane, gli artisti della NCCH sceglievano di incarnare un *Altro* al tempo stesso nativo e latinoamericano, attribuendo al nuovo linguaggio musicale andino un profondo significato politico latinoamericanista e antimperialista.

Tale scelta ideologica trovava peraltro un rinforzo sul versante estetico: mentre la musica mapuche manifestava una resistenza al sincretismo indigeno/europeo per la sua estraneità ai linguaggi tonali occidentali, la MAC offriva un modello sincretico già molto sperimentato.

<sup>57</sup> Secondo i dati del Instituto Nacional de Estadística, risalenti al 2017, all'interno della minoranza di popolazione che si considera amerindia (il 12,8 % della popolazione nazionale) l'80% si dichiara di etnia mapuche, contro appena l'8,7 % di aymara e di quechua sommati assieme. È interessante osservare come la percentuale complessiva di popolazione che nel 2017 si dichiara *originaria* sia cresciuta rispetto al censimento del 2002, un fatto che potrebbe indicare una mutata considerazione sociale dell'appartenenza etnica al popolo Mapuche (INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA – CHILE. *Síntesis resultados Censo 2017*. Junio 2018 (<https://www.censo2017.cl/descargas/home/sintesis-de-resultados-censo2017.pdf>).

<sup>58</sup> Una posizione critica rispetto a questa marginalizzazione è espressa, ad esempio, dal compositore Sergio Ortega (Orellana 1978: 129). Sulla presenza di elementi musicali di ispirazione mapuche nell'opera di Ortega e di altri compositori accademici cileni del Novecento, si veda González (1993).



L'introduzione di elementi andini da parte della NCCH non fu in linea di massima il frutto di una indagine diretta sulle culture indigene, ma fu piuttosto dovuta alla influenza delle esperienze europee di Violeta Parra e dei suoi figli Isabel e Ángel (che avevano introdotto in Cile l'uso di strumenti come *quena* e *charango*, e la formula del *conjunto* argentino-parigino), mentre sarebbe stata trascurabile l'incidenza di un autonomo *revival* locale delle musiche andine del Nord del Cile (Achondo 2016: 260-61; González 1998; Rios 2008: 157; Verba 2013).

Investendo sulla centralità simbolica ed estetica dell'elemento andino nel proprio linguaggio musicale, la NCCH gettò le basi per una rapida integrazione del suono andino nella tavolozza *popular* nazionale, nella quale timbri e moduli caratteristici risultano oggi pienamente assimilati. In questa operazione, però, si davano allo stesso tempo due forme speculari di "strabismo" culturale. Gli artisti della NCCH, portavoce di un progetto progressista focalizzato sulla classe lavoratrice cilena, non inclusero nel loro discorso le effettive istanze dei soggetti sociali andini (contadini, indigeni o *mestizos*) nello stesso momento in cui si appropriavano in qualche misura delle loro espressioni musicali (González 2012; Rimbot 2008)<sup>59</sup>. Specularmente, la NCCH fin dalle origini frequentò poco i generi musicali più rappresentativi delle classi popolari e urbane che rappresentavano il suo baricentro sociale (come la *cumbia*, danza di origine afro-colombiana popolarissima in Cile) e costruì invece con la MA una narrazione orientata «hacia una periferia imaginada, excéntrica, ahistórica y recreada como autóctona» (Rodríguez Aedo 2014a: 221).

Proprio questo "decentramento" estetico della NCCH, secondo Rodríguez Aedo, ne propiziò in tempi d'esilio l'accettazione da parte del pubblico francese, già ampiamente familiarizzato con le *flûtes indiennes* e dotato perciò di attese precostituite nei confronti dell'alterità dei nuovi arrivati. Soddisfacendo tali attese, gli artisti avrebbero consolidato più facilmente uno spazio di resistenza contro la dittatura, contribuendo però a marginalizzare o escludere altri linguaggi della NCCH, meno "andinizzati" (Rodríguez Aedo 2015)<sup>60</sup>. Ciononostante, la musica della NCCH venne percepita in Europa come rappresentativa di un'immagine autentica di America Latina, ignorando il "decentramento" avvenuto e, proprio per questo, rinforzandolo<sup>61</sup>. In una fase posteriore dell'esilio, allontanandosi dai temi della denuncia e universalizzando il suo linguaggio musicale, la NCCH poté infine inserirsi nell'ambito (commerciale) occidentale delle "musiche del mondo" (Rodríguez Aedo 2014a).

---


<sup>59</sup>In un successivo lavoro (González 2015) l'autore esamina il successo conosciuto negli anni della dittatura da gruppi di marcato carattere andino come *Illapu*, *Kollahuara* e *Barroco Andino*, delineando il costante processo di risemantizzazione del genere musicale che era stato in precedenza lo sfondo sonoro degli anni di Unidad Popular. Una versione più recente dello studio è raccolta in González (2017).

<sup>60</sup>Rodríguez Aedo cita l'esempio della tiepida accoglienza riservata al gruppo *Lonqui*, che si discostava dal *sound* andino prevalente. L'ipotesi di Rodríguez Aedo non è unanimemente condivisa: secondo Eduardo Carrasco, a metà degli anni 70 la MA a Parigi non rappresentava già più un genere di prestigio (comunicazione personale, 17/03/2019).

<sup>61</sup>(Rodríguez Aedo 2014b) tratta come caso di studio la rielaborazione del tema tradizionale andino *Papel de plata*, arrangiato e portato alla notorietà dal gruppo *Inti-Illimani*, recepita in Europa come "autentica", tanto da essere presa a modello di successive *cover* da parte di gruppi locali.

### 3.2 Un esempio concreto: il viaggio transculturale di *Ramis*

L'immaginario andino della NCCH poggia essenzialmente su due diverse operazioni di natura musicale: a) il “prestito” di una serie di elementi (timbri, scale, ritmi, standard melodico-armonici, ecc.) che i compositori della NCCH incorporano liberamente all'interno di una originale morfosintassi di carattere latinoamericano; b) l'inclusione nei propri repertori di numerosi brani di origine folklorica e popolare andina. Della prima, che riguarda la formazione del linguaggio musicale della NCCH e supera i confini dell'andino, mi occupo in altre parti di questo capitolo; per illustrare la seconda, propongo invece di seguito l'esempio di un brano del folklore peruviano, conosciuto con il titolo *Ramis*, che attraverso una catena di passaggi arriva all'ascolto italiano nel 1973. L'esempio scelto è certamente parziale – ogni brano ha una storia distinta e un solo esempio non esaurisce la varietà dei percorsi e delle dinamiche di transculturazione – ma ha il pregio di attraversare l'intero ventaglio dei contesti fin qui trattati e offrire l'opportunità di un confronto con la versione realizzatane da uno dei gruppi italiani esaminati nel seguito del lavoro<sup>62</sup>.


Le origini di *Ramis* risalgono ad una creazione anonima, un sicuri della regione di Conima (Dipartimento di Puno, Perù) presente almeno dagli anni 40 del Novecento nel repertorio di un gruppo storico del luogo, *Qhantati Ururi*, conosciuto (e ancora oggi eseguito) col titolo di *Hortensia*<sup>63</sup>  1. L'estetica propria di questo genere di interpretazioni è quella del *consort* monostrumentale di flauti di Pan, con accompagnamento ritmico dei tamburi e armonizzazio-


---

<sup>62</sup>Nella discografia degli *Inti-Illimani* compresa tra il 1973 e il 1978 (i primi otto dischi Lp dell'esilio), le circa trenta versioni di brani di carattere andino rappresentano poco meno di un terzo del repertorio totale. Nella discografia dei *Quilapayún* la consistenza è di poco inferiore. Rispetto alla totalità di questo repertorio, l'esempio di *Ramis* – riproposta di un testo musicale già tradotto nel contesto regionale ad un sistema eurocolto – rappresenta solo uno dei percorsi possibili. Spesso la fonte della ripresa è una registrazione etnografica pubblicata su disco. In rari casi il tema folklorico è semplicemente riprodotto: ad es. *Solo de quena* [INTI-ILLIMANI 1976]. Di norma, il materiale melodico originale viene invece armonizzato secondo l'estetica cosmopolita e adattato all'organico strumentale dei gruppi. Nel repertorio degli *Inti-Illimani* è il caso di *Tema de la Quebrada de Humahuaca* [1975a] e *Carnavalito de la Quebrada de Humahuaca* [1976], che il gruppo riprende da un disco etnografico curato da Leda Valladares [VALLADARES s.d.], lo stesso da cui i *Quilapayún* ricavano, attraverso un assemblaggio di melodie, il loro *Yaravi y huayno* [QUILAPAYÚN 1975 a]. Con *Titicaca* (Ibid.) i *Quilapayún* non solo armonizzano in chiave cosmopolita un altro tema tratto dalla registrazione etnografica di un sicuri peruviano, ma lo inseriscono in una struttura più ampia, con l'invenzione di una nuova sezione melodica a contrasto (si veda qui sotto la sezione VII.2 della terza parte). Nello stesso disco figura poi *Chacarilla*, versione abbastanza prossima all'originale di una canzone popolare boliviana d'autore, del gruppo *Los Payas*. La fonte è all'origine un prodotto discografico *popular*, che però viene appreso dai *Quilapayún* attraverso la mediazione orale del gruppo *Illapu*. Altri temi provengono da un ambito che potremmo definire di *nueva canción* andina, come accade con *Vasija de barro* [INTI-ILLIMANI 1976] e con il repertorio per *charango* solista degli *Inti-Illimani: Estudio para charango* e *Campanitas* [Ibidem], *Subida* [1973b] e *Mis Llamitas* [1973a], tutte composizioni di autori boliviani contemporanei. Il limitrofo repertorio di *proyección folclórica* argentina fornisce materiale per arrangiamenti che introducono sonorità altiplaniche assenti nella fonte: come esempi, si possono indicare il *bailecito Sirviñaco* [1976], la *vidala A vos te ha'i pesar* [1976] e il *huayno Huajra* [1975a]. Altri brani sono infine tratti da ambiti di musica d'autore di generi popolari nazionali *criollos* e *mestizos* dei paesi andini (ad esempio, *Dolencias* [1975a]).

<sup>63</sup>Secondo Omar Ponce (comunicazione personale) esisterebbe la registrazione di una trasmissione radiofonica d'epoca di questo tema. Nell'impossibilità di accedere a quella registrazione storica, potrà servire una esecuzione recente dello stesso *Qhantati Ururi* disponibile online (<https://vimeo.com/87701560>), che consente di apprezzare in via di massima le caratteristiche del tema nella versione *sicuri*.

ni per voci parallele, di intonazione non temperata e variabile da uno strumento all'altro del *consort*. Intorno agli anni 50 questo tema divenne oggetto di una *captación* [letteralmente “cattura”, ripresa] da parte di Augusto Portugal Vidangos (1914-2005), un musicista di Puno appartenente alla élite colta urbana, che ne ricavò un «motivo costumbrista» (i.e. “regionalista”) con il titolo paesaggista di *Ramis* (dal nome di un fiume della regione, tributario del lago Titicaca)<sup>64</sup>. La nuova veste rispondeva ai canoni estetici ed ideologici di un indigenismo musicale che produceva versioni stilizzate di danze rurali attraverso un riuso del mero materiale melodico indigeno, riversato in una sintassi eurocolta (armonie triadiche, contrappunto, voci per terze) e riorchestrato per la *estudiantina*, un tipo di *ensemble* di carattere *mestizo*, che unisce strumenti a corda pizzicata, violini, *quenás*, fisarmonica, addolcendo così la sonorità tendenzialmente acuta e – all'orecchio occidentale – stridente del *sicuri*, grazie all'aggiunta di parti nei registri medio e grave (Turino 1993: 125-6).

Una versione di *Ramis* (con tutta probabilità opera dello stesso Portugal Vidangos) venne registrata nel 1963 in un LP dalla *estudiantina Theodoro Valcárcel* [CENTRO MUSICAL THEODORO VALCÁRCEL 1964]  2. Sarà questa la porta della disseminazione successiva del brano, sia in Perù – dove conosce numerose riprese, tra cui la più celebre è forse quella per chitarra solista del maestro *ayacuchano* Raul García Zárate – sia nel mondo, attraverso la versione diffusa, a partire dal 1973, dal gruppo cileno *Inti-Illimani*.

Colpito dalla bellezza musicale di *Ramis*, Horacio Salinas (2013) racconta di averne ricavato un arrangiamento per gli *Inti-Illimani* limitandosi a ridistribuire, con minimi adattamenti, le parti dell'*estudiantina* tra gli strumenti del gruppo: *quena*, una coppia di *sicus*, *charango*, chitarra, *bombo* e sonagli. L'ascolto rivela però degli altri cambiamenti: l'adozione di una scala naturale, anziché la minore melodica dell'originale (differenza percepibile solo all'attacco del tema, ma ugualmente caratterizzante); la scelta di un tempo più vivace, da 1/4=138 a 1/4=152; la soppressione della ripetizione delle scale introduttive e della voce alla terza inferiore in alcune parti dell'introduzione e del tema  3. Il brano sarà registrato su disco una prima volta in Cile, nell' LP *Canto de pueblos andinos* [INTI-ILLIMANI 1973a], e una seconda volta, a pochi mesi di distanza, nel primo disco dell'esilio italiano, *Viva Chile!* [INTI-ILLIMANI 1973b].

Il pezzo mantiene il fascino della melodia originale, con l'attacco ad effetto delle scale introduttive, i ritorni *da capo* e le variazioni nella ripetizione, secondo la struttura frasale AAB-BCC. Ne conserva anche la ricchezza polifonica: la seconda voce, affidata ai *sicus*, non si limita a raddoppiare il tema alla terza inferiore, come accadeva nella maggior parte della musica andina cosmopolita, ma presenta un andamento più autonomo, con alcuni passaggi contrappuntistici. Allo stesso tempo ne recupera – a livello simbolico – la matrice amerindia, affidando la melodia alle sonorità degli aerofoni andini, con i *sicus* in esecuzione dialogata. Il

<sup>64</sup>Informazioni ricavate principalmente da Ponce Valdivia (2008) e da comunicazioni personali dello stesso musicologo.

tempo accelerato, se da un lato cancella l'incedere cadenzato e avvolgente della danza, ne rafforza d'altra parte l'energia intrinseca dell'esecuzione. Il risultato è dunque diverso tanto dal modello indigenista, quanto dal suo "progenitore" indigeno, pur veicolando sedimenti dell'uno e dell'altro.

Nel percorso fin qui delineato (un itinerario condiviso da infiniti altri temi musicali analoghi al nostro *sicuri*) una musica identitaria della comunità rurale di Conima, nel dipartimento di Puno<sup>65</sup>, è andata stratificando significazioni diverse. Il discorso che presiede alla prima conversione del tema è quello indigenista, che propone l'inclusione della componente nativa all'interno del paradigma culturale nazionalista peruviano, anche se

It was mestizo rather than indigenous identity that was at stake within indigenista circles, and the musical styles that resulted from their activities articulated this. [...] Most crucially, the value and outlook of mestizo indigenistas were largely grounded in a Western-criollo orientation. Hence, in spite of their symbolic identification with indigenous society, their input into local musical life was strongly colored by their own criollo-mestizo aesthetics and social values. (Turino 1993: 126-7)

La seconda conversione effettuata dagli *Inti-Illimani* parte dunque da un materiale già transculturato, in cui il rapporto con le radici native è mediato da un filtro di matrice culturale ibrida e coloniale, e costituisce un'elaborazione perlomeno di secondo grado, basata su una fonte secondaria (il disco). Questo non impedisce che l'autore dell'arrangiamento lo percepisca come ancora pienamente rappresentativo dell'universo nativo andino:

Es una pieza espléndida, que muestra como pocas la característica música serrana del Perú. Es de Puno y, como todo huayno, se baila. Nos ilustra además con que fuerza la música transparenta el testimonio de una vida dura, de un dolor antiguo, y que cholos y cholas transforman en arte, no solo musical. (Salinas 2013: 59)

Nella storia degli *Inti-Illimani*, *Ramis* è anche il testimone di una congiuntura ricca di elementi mitici. Il gruppo di giovani studenti universitari cileni entrò in possesso del disco del *Centro Musical Theodoro Valcárcel* nel 1970, durante un viaggio in Perù e Bolivia, uno dei momenti fondativi della vocazione andina e latinoamericanista del gruppo e una formidabile occasione di scoperta di un mondo musicale pressoché ignoto nel Cile di allora. Inoltre fu un regalo di Sybila Arredondo, scrittrice cilena, da poco tempo vedova di José María Arguedas, scrittore e antropologo peruviano e nume tutelare della MA nel suo paese. Non sorprende dunque che questo brano, estratto da quel leggendario disco peruviano, rivesta per gli *Inti-Illimani* un significato particolare<sup>66</sup>.

Con l'arrangiamento del gruppo cileno, *Ramis* entra a far parte della *koinè* della MA internazionale, subendo così una nuova transculturazione. In Italia, questa versione del *sicuri* di Puno circola all'interno del "pacchetto" musicale cileno dell'esilio, di cui l'album *Viva Chile!*

---

<sup>65</sup> Si tratta della comunità studiata da Turino nel suo libro *Moving away from Silence* (Turino 1993).

<sup>66</sup> Dallo stesso Lp viene ricavato anche il brano *Flor de Sancayo* [INTI-ILLIMANI 1976].

è una prima ed esemplare espressione. In esso, musiche di provenienze e significati diversi vengono associate nella fruizione solidale e resistenziale, di modo che temi di impronta folklorica come *Ramis* o *La fiesta de San Benito* saranno ascoltati non tanto come una rappresentazione del mondo rurale e indigeno andino, quanto di un popolo in lotta contro dittature e oppressione. È con tutta evidenza la congiuntura a generare un sovrasenso politico anche in musiche di questo tenore. Considerato un “pezzo forte” del repertorio, sarà frequentemente riproposto anche da molti gruppi italiani<sup>67</sup>.

È molto interessante osservare come le trasformazioni subite dal brano sul piano musicale siano state accompagnate da elementi di altra natura – verbale e visiva – che compongono il *dispositivo di enunciazione* (Díaz 2013) di ciascuna versione. Il corredo paratestuale e iconografico offerto dalle copertine degli LP in cui ciascun brano è inserito mostra come tutti gli elementi del *discorso* siano tra loro piuttosto coerenti. Titoli e grafica dell’album del *Centro Musical Theodoro Valcárcel* (curato dal compositore *criollo* Mario Cavagnaro) insistono sull’aspetto dell’appartenenza geografica e culturale al Perù e più in particolare alla regione di Puno – di cui la *estudiantina* costituisce un’espressione *tipica* – evocata con molta forza dall’immagine iconica di un’imbarcazione di *titora* sul grande lago Titicaca [Fig. 1]. La concezione dell’andino proposta dalla NCCH ne sottolinea invece i caratteri transnazionali, di una pluralità di *pueblos andinos*, su cui insiste la presentazione del disco, scritta dal direttore artistico della casa discografica Odeon cilena, l’argentino Rubén Nouzeilles:

A menudo se habla del folklore de tal o cual país, pretendiendo identificar los orígenes de la música de los pueblos latinoamericanos con las delimitaciones fronterizas de las diversas naciones, cuando sabemos sobradamente que los grupos raciales, con sus manifestaciones culturales propias, conforman un esquema de distribución casi totalmente independiente de las fronteras nacionales. La Cordillera de los Andes, sus cumbres, mesetas, laderas y valles fueron – y son – asiento de pueblos y culturas que felizmente, en proporción apreciable reflejan hoy en relación al pasado, una continuidad de costumbres y tradiciones que es necesario recoger, ordenar y difundir para que sepamos mejor quiénes y cómo somos realmente en nuestra gran Patria americana.<sup>68</sup>

Non solamente la veste musicale pan-andina e latinoamericanista proposta dagli *Inti-Illimani* coincide con tali premesse. Anche l’immagine della copertina (di Jaime Reyes) – che raffigura in forma stilizzata il volto di un suonatore di *sicu* con il tipico copricapo *chullo* – propone una rielaborazione dell’immaginario andino che evita tanto il documentarismo paesaggistico e localista, quanto il richiamo esotico [Fig. 2]. Musica e grafica mostrano una “andinità” già acquisita al discorso latinoamericanista della NCCH. Nel successivo LP *Viva Chile!*, concepito pochi giorni prima del golpe e pubblicato immediatamente dopo, l’immagine di co-

<sup>67</sup> *Ramis* è stato spesso riproposto dai GIMCA mantenendo fedelmente la versione degli *Inti-Illimani*. Nel caso di studio dedicato al gruppo *Taifa* ne esamino invece una versione con tratti originali. Segnalo qui un adattamento insolito, proposto dal gruppo sardo-cileno *Nazka*, dove la sonorità andina è garantita dalla *quena* e dal *charango*, con l’integrazione di un violino, mentre il *sicu* è sostituito da un flicorno (<https://www.youtube.com/watch?v=tdmSLcsyFZc>).

<sup>68</sup> Rubén Nouzeilles, note di copertina dell’album LP *Canto de pueblos andinos*, vol. 1 [INTI-ILLIMANI 1973a].

pertina [Fig. 3] riproduceva quella del libro di Barraza (1972) dedicato alla NCCH, in cui un disegno di Larrea sintetizzava il carattere “nazionalpopolare” del movimento per mezzo dei simboli dell’uccello canoro, della chitarra e della bandiera nazionale cilena. I musicisti, ritratti in una foto sul retro della copertina dell’album, acquistavano un ruolo testimoniale di fronte al mondo [Fig. 4].

In conclusione, il caso di *Ramis*, oltre ad illustrare una dinamica di *crossover*<sup>69</sup> frequente nel passaggio tra MA e NCCH, offre lo spunto per alcune considerazioni:

- a) la riproposta di musica folklorica (andina e non) da parte di gruppi come gli *Inti-Illymani* non è generalmente collegata ad un lavoro di ricerca sul campo, ma si fonda principalmente sull’utilizzo di fonti discografiche, anche se poi questa conoscenza indiretta viene in parte validata attraverso il viaggio e la frequentazione dei luoghi, dei contesti di provenienza delle musiche (Rodríguez Aedo 2016: 68-9)<sup>70</sup>;
- b) nella loro riproposta di musiche folkloriche e popolari di un determinato luogo entro nuovi contesti, gli *Inti-Illymani* operano come dei *pasadores*, cioè dei “traghettatori” culturali<sup>71</sup>. Rodríguez Aedo (2016) sottolinea correttamente come la funzione non sia neutra, semplice veicolo di un oggetto culturale, ma invece crei uno spazio terzo e comporti trasformazioni sia della realtà di partenza sia di quella di ricezione.
- c) il *crossover* comporta generalmente una opacizzazione della fonte folklorica originaria, con la relativa perdita dei caratteri estetici “nativi”. Questo aspetto risulta ancor più significativo nel contesto di ricezione europeo, dove una rielaborazione di secondo o terzo grado della fonte folklorica si converte pressoché automaticamente in “originale”;
- d) il *crossover* comporta risemantizzazioni che nascono dall’interazione tra musicisti, musiche, pubblico e contesto, interessando un intreccio di orizzonti d’attesa, cultura, memoria individuale e collettiva di ciascun soggetto coinvolto.

### 3.3 Interpretazioni del fenomeno cosmopolita andino

La distanza estetica è anche una distanza culturale. L’estetica musicale andina nativa si struttura attorno a categorie quali età, genere (*gender*), musica come voce del paesaggio, o degli spiriti (Rivera Andía 2018). In quelle società la musica articola una concezione etico-sociale nella quale prevale il senso comunitario: nel villaggio andino di Conima, per esempio,

---

<sup>69</sup> Con il termine *crossover* si indicano vari tipi di “slittamenti” di un brano musicale da un genere, uno stile, un pubblico, ad un altro (López-Cano 2011: 58). Sono dei *crossover* i casi di successo di brani di musica classica presso un pubblico *pop*, ovvero di una canzone afroamericana presso un pubblico “bianco”, ecc.

<sup>70</sup> Rodríguez Aedo osserva come tale prassi, seguita dagli *Inti-Illymani*, conceda un valore di realtà, di verità musicale all’oggetto disco, «creer que él representa un fragmento de la realidad cultural y musical de un pueblo» (Rodríguez Aedo 2016: 68), mentre sappiamo che spesso il disco è un prodotto di studio, montato, diversamente dalle registrazioni-documento di carattere etnografico.

<sup>71</sup> Su questo concetto di *pasador* o *passeur* (passatore, traghettatore), cfr. qui sotto, Cap. III, 3.3.

una *tropa* (*consort*) suona bene quando i suonatori possono affermare che suona come un organo, come un solo strumento (Turino 1993: 55-6).

Alla luce di ciò, ci colpisce nella MAC un evidente sfasamento tra l'enfasi posta nella *performance* sull'immaginario andino e l'effettiva materia sonora. Gli artisti evocano costantemente le culture indigene dell'altopiano nei nomi di matrice amerindia adottati dai gruppi, nell'abbigliamento di scena, nella iconografia dei loro dischi. I flauti precolombiani, assurti a strumenti identitari indigeni per eccellenza, sono spesso esibiti in un primo piano aurale e visivo, ma vengono costruiti e suonati secondo modalità radicalmente distinte dai canoni indigeni, per renderli compatibili con quelli occidentali. Il *conjunto* andino con il tempo si è espanso in diverse varianti dotate di una strumentazione più varia e liberamente mescolata senza riguardo per le specificità generiche o geografiche tradizionali. Con essa si interpretano melodie attinte a fonti etnografiche, popolari, ma anche a repertori di matrice colta, sciogliendo così gli stili regionali in una *koinè* pan-andina o pan-latinoamericana, che comporta in ogni caso una semplificazione del patrimonio organologico folklorico e una drastica contrazione della diversità stilistica.

Di fronte a tutto ciò, sembra legittimo chiedersi fino a che punto le MA cosmopolite costituiscano una rielaborazione della MA di tradizione locale in un nuovo e diverso contesto, moderno e urbano, e fino a che punto invece siano un costrutto del tutto autonomo, se non addirittura un meccanismo di riaffermazione colonialista, nella misura in cui esse metterebbero in scena un *corpo* indigeno, negandogli però il diritto ad una *voce* propria. La questione è complessa e la risposta probabilmente non può essere univoca, dovendo tenere conto tanto delle diverse narrazioni collegate al dato musicale, quanto degli esiti sulle scene europee e latinoamericane. Restrungendo l'obiettivo alle MA cosmopolite diffuse in Europa, cioè le MIA e il repertorio andino della NCCH, l'argomento della distanza estetica non lascia molto margine al dubbio: si tratta propriamente di costrutti musicali creati o ricreati all'interno di un linguaggio occidentale, da musicisti cosmopoliti per pubblici cosmopoliti. Per Rios, essi sono tanto vicini al pubblico e al mercato internazionale che ne decreta il successo quanto lontani dal loro ideale punto di riferimento culturale indigeno, da indurlo a ripensarne la dialettica locale-globale nei termini di un processo intraculturale (cosmopolita), anziché transculturale (Rios 2008: 147-8)<sup>72</sup>.

Voler tradurre questa constatazione oggettiva in un giudizio di valore negativo, correlato ad una sorta di condanna ideologica, comporta tuttavia il rischio di assolutizzare il valore sociale e politico di un dato musicale, prescindendo dalla diversità dei contesti di ricezione e delle rispettive interazioni tra narrazioni di "musicanti" (produttori) e "musicati" (recettori). Gerard Borrás (1992) considera l'immaginario esotico veicolato dalla moda francese della *musique*

---

<sup>72</sup> Sulla stessa linea, si confrontino Turino (2008a: 129) e Tucker (2013: 50). Una posizione più sfumata è espressa da Van der Lee (2000: 64, 95). Abbiamo visto nell'Introduzione di questo mio studio il diverso punto di vista espresso da Aravena Decart (2011) su una loro lettura in termini transculturali.

*des Andes* come il frutto di una mistificazione continua ed intenzionale dell'identità indigena, a fini prevalentemente commerciali. Diversamente da Borrás, il musicologo e sociologo cileño Jorge Aravena Decart (2011) ritiene che quegli stessi repertori siano effettivamente una musica prodotta in Francia e per i francesi, benché in una sorta di illusione collettiva venisse all'epoca percepita come *autentica* o comunque radicata in un altrove, ma che proprio per questo la distanza tra il linguaggio delle MIA e quello delle fonti andine "autentiche" vada considerata più come un elemento di autonomia che di "degrado". L'ipotesi di Aravena è che l'attrazione francese per le MIA tra gli anni 50 e 70 possa essere spiegata con il fatto che esse seppero incarnare una «alterità non radicale», compatibile (tanto nell'ordine sociale e culturale come nel linguaggio musicale) con il sistema della società francese del tempo<sup>73</sup>. In altri termini, per Aravena il fenomeno non sarebbe riducibile a un mero stratagemma mercantile a danno dell'inconsapevole pubblico europeo, ma implicherebbe una convergenza tra musicisti latinoamericani alla ricerca di visibilità sociale e le attese di quel pubblico, che poteva così accedere a una musica in sintonia col suo immaginario sull'America Latina. La diversità delle narrazioni e l'interazione con il contesto saranno cruciali nell'analisi della ricezione della MA e della NCCH nel contesto italiano, che costituisce l'argomento del prossimo capitolo.

#### 4 CARATTERI MUSICALI RICORRENTI

---

Per concludere questa sezione dedicata ai modelli musicali latinoamericani dei GIMCA, propongo una panoramica di caratteri musicali che, se non definiscono dei canoni di genere per tutte le ragioni già esposte sopra, contribuiscono comunque ad una loro identificazione all'ascolto, mettendo in moto associazioni tra gli elementi musicali e l'immaginario degli ascoltatori. Così esplicitati, tali caratteri saranno più facilmente comparabili con le realizzazioni musicali dei gruppi italiani.

Come già sappiamo, NCCH e MAC presentano importanti intersezioni, in virtù delle quali la prima ingloba al suo interno un nucleo derivato dalla seconda, ma restano due ambiti sostanzialmente distinti. Nella NCCH, genere popolare e urbano, prevale una dinamica creativa autoriale piuttosto libera, mentre nella MAC prevale, anche nella creazione d'autore, il ricorso a forme codificate, benché più o meno soggette a variazioni o rielaborazioni. In quest'ultima risulta allora più agevole raccogliere un fascio di caratteri formali condivisi dal repertorio, mentre per la prima i caratteri comuni risiedono piuttosto nei processi di creazione.

---

<sup>73</sup> Anche Turino ritiene, sulla base della propria esperienza personale, che l'ascolto delle MA cosmopolite abbia favorito un avvicinamento di soggetti occidentali alle musiche di tradizione rurale, attraverso un progressivo adattamento dell'orecchio e del gusto a suoni via via più lontani dai canoni estetici occidentali (Turino 2008a).



#### 4.1 Trattati musicali degli stili andini cosmopoliti

La musica delle regioni andine presenta un vastissimo patrimonio organologico, nel quale spicca la varietà di aerofoni (in misura significativa di origine precolombiana, ma anche di importazione europea o frutto di sincretismi) e di cordofoni (tutti di derivazione coloniale, ma molto spesso elaborati localmente). Ne discende altrettanta varietà di organici strumentali (e strumentali-vocali), caratterizzati da specifici impasti sonori, spesso associati a precisi stili locali. La MAC presenta invece una drastica selezione di quel patrimonio organologico e delle tipologie di *ensemble*, che convergono nella creazione relativamente recente di una sonorità pan-andina piuttosto omogenea. Quest'ultima, come abbiamo visto sopra, prende corpo nell'*ensemble* denominato *conjunto* andino e in alcune sue varianti.

Il gruppo tipico andino possiede una identità caratteristica, data dalla compresenza di alcuni tratti timbrici, interpretativi e performativi, che cerco di riassumere<sup>74</sup>:

- È un *ensemble* formato da un numero variabile di musicisti (generalmente da quattro a sette-otto), nel quale si combinano diversi aerofoni, cordofoni e percussioni, con una struttura fondamentalmente omofonica e una partizione di ruoli abbastanza netta tra linea melodica e accompagnamenti armonici e ritmici.
- Le linee melodiche sono spesso affidate a due aerofoni di origine precolombiana, la *quenena* e il *sicu*, e più raramente ad altri flauti, come il *pinquillo*, la *tarka* o il *rondador*. Le *quenenas*, per le quali si cerca un suono vibrato e rotondo, possono essere suonate a duo, con voci tendenzialmente omoritmiche, in relazione di terza. Sono usate prevalentemente nella misura standard (“in Sol”) o in una più grande e di intonazione più grave (*quenacho*). Anche per il *sicu*, eseguito con la tecnica bipolare a *hoquetus* oppure da un singolo suonatore che sovrappone i due semi-strumenti, si tende a privilegiare l'emissione della nota fondamentale, vibrata, limitando le frequenze armoniche superiori che ne caratterizzano invece l'uso tradizionale. I *sicus* sono impiegati soprattutto nei formati di registro medio-grave e medio-acuto.
- *Charango* e chitarra provvedono all'accompagnamento ritmico e armonico, nei rispettivi registri, acuto e medio-grave. La chitarra (classica, con corde di nylon) utilizza tecniche di *rasgueo*, di arpeggio pizzicato, spesso insistendo nei registri più gravi (*bordones*). Il *charango* (per lo più il tipo standard con *afinación natural*<sup>75</sup> e con corde di nylon) tende ad usare un *rasgueo* più vivace e mosso, con maggiore intensità ritmica rispetto alla chitarra (uso frequente del *repique*, o rullata), oppure degli arpeggi sulle note degli accordi. Il *charango* ricopre spesso anche ruoli solistici melodici, pizzicando note singole oppure doppie, per terze.

<sup>74</sup> La schematizzazione che segue è basata prevalentemente sui testi di Rios (2012), e Turino (2008a).

<sup>75</sup> Si veda il *Glossario*, alla voce *charango*.

- Il battito ritmico è generalmente garantito dal *bombo criollo*, un tamburo di registro grave tipico del Centro-Nord-Ovest dell'Argentina (un'area non propriamente "andina"), che rimpiazza una varietà di membranofoni diffusi nei contesti andini tradizionali. Talvolta si impiega anche una cassa rullante (*redoblante* o *tarola*).
- Si predilige un suono pulito, con netta distinzione dei timbri e un'intonazione omogenea e temperata. Si utilizzano vibrati, legati e staccati, ecc. La strumentazione tende ad equilibrare frequenze acute, medie e gravi.
- Gli arrangiamenti mostrano preferenza per strutture omofoniche e armonizzazioni con limitato ricorso alla dissonanza. Le voci sono quasi sempre armonizzate naturalmente per terze o per seste, salvo quando si voglia richiamare il carattere indigeno, utilizzando quarte, quinte od ottave parallele.
- Gli arrangiamenti hanno un carattere spettacolare e non comunitario; privilegiano chiarezza strutturale, *performance* solistica, contrasti musicali e altre strategie di sviluppo e variazione. Le forme sono prevalentemente chiuse e simmetriche, come nella maggior parte della canzone popolare moderna e cosmopolita.
- I gruppi andini cosmopoliti condividono inoltre tratti performativi non musicali, che contribuiscono fortemente a fissarne l'identità. In particolare, le loro denominazioni e l'abbigliamento (i *ponchos*, i *chalecos* [gilet] folklorici), che alludono alle culture indigene, indipendentemente dal repertorio interpretato.

Il modello qui descritto è stato quello dominante nella MAC tra gli anni 60 e l'inizio dei 70. Successivamente – con l'apparizione sulla scena andina dei gruppi di stile *autóctono*, caratterizzati non solo da una maggiore affinità estetica con le culture indigene rurali, ma anche da una strumentazione più varia e rispettosa di alcuni stili regionali – anche i gruppi di carattere pan-andino hanno incorporato più tipi e formati di *charango*, di *quena*, di *pinquillo*, di *sicu*, di tamburi, o strumenti di uso popolare come il violino, il *bandolín*, ecc.

Il *conjunto folclórico* andino fissa dunque immagini dell'andino molto potenti e riconoscibili. Semplificando: un'immagine visiva – quella del gruppo maschile, vestito in abiti etnici, e dotato della strumentazione canonica –, ma soprattutto un'immagine sonora, risultante di un assieme di tratti timbrici, espressivi, articolatori, ecc. È soprattutto il timbro di alcuni strumenti – flauti di Pan, *quena*, *charango* – a fungere da "marchio di fabbrica" dell'andino, suscitando associazioni pertinenti con l'immaginario. Nella sua nota analisi musematica della canzone *Fernando* degli Abba, Philip Tagg (1994) considera il suono dei flauti come un musema evocativo dell'andino. Troviamo degli esempi *emic* molto interessanti di questo dispositivo percettivo in una conversazione all'interno di un *blog* italiano di argomento musicale:

Ogni tanto mi perdo suonando il charango di armadillo comprato anni e anni fa al mercato di Cochabamba, Bolivia. Grandissimo potere evocativo, senti il vento degli altopiani andini, percepisci la povertà e la voglia di riscatto di un popolo.<sup>76</sup>

I partecipanti alla conversazione sul *blog* non solo forniscono ripetuti esempi della capacità evocativa degli strumenti andini, ma formulano anche delle riflessioni e delle ipotesi, come questa, sulla percezione del flauto di Pan da parte di chi non abbia una conoscenza diretta delle Ande:

[...] a quanto pare l'unico che sia stato sulle Ande è Giorgio. Lui è il solo che può collegare una realtà a questi suoni. Perciò noi cosa facciamo? Il flauto di Pan evoca il vento perché ci si soffia dentro? Non regge, basti pensare ad altri strumenti a fiato. Perché fa delle note lunghe? In realtà nei tempi veloci viene suonato "breve" con dei suoni distinti. Per la struttura dell'emissione sonora? [...] Alla fine trovo veramente particolare il fatto che un singolo timbro possa evocare un mondo così complesso dal punto di vista geografico, storico e sociale come il mondo Andino in una platea vasta. Sarà una "rason de pueblo profunda" [sic], un sentire così antico e condiviso che in realtà nel momento in cui noi ascoltiamo le note del flauto di Pan non pensiamo alle Ande ma pensiamo ai millenni di storia che sono dentro di noi e torniamo per un millisecondo pastori nomadi dei tempi che furono e sentiamo sulla pelle non il vento delle Ande ma il vento dei millenni. Si tratterebbe di una "scorciatoia" tipica dei processi di percezione, se il cervello riceve uno stimolo molto profondo e per lui incomprensibile immediatamente gli "attacca" una immagine "di repertorio" per razionalizzare lo stimolo. È interessante, apre le porte a un'analisi sui suoni, e sui ritmi, primordiali.<sup>77</sup>

Sarà bene ricordare comunque che l'associazione tra lo strumento andino e l'immaginario pertinente non scatta altrettanto facilmente nel caso di esecuzioni secondo la prassi tradizionale rurale indigena la cui sonorità non temperata, ricca di suoni armonici e di battimenti (quello che viene definito in termini locali *sonido rajado* o, in aymara, *tara*), tende a essere percepita dal pubblico europeo come qualcosa di alieno e non riconoscibile, almeno se non associata ad altri elementi evocativi, per esempio visivi<sup>78</sup>. In altre parole, non è sufficiente lo strumento in sé per suscitare l'effetto evocativo, dato che il timbro è strettamente legato ad aspetti di espressione e articolazione del suono.

Al di là dell'impatto sonoro offerto dai caratteri timbrici ed espressivi ricorrenti nel *conjunto*, il repertorio cosmopolita presenta una certa omogeneità anche dal punto di vista dei moduli melodico-armonici e ritmici più frequentemente impiegati, anche in questo caso operando una selezione e una semplificazione all'interno di un panorama tradizionale di grande diversità. Benché nessuno di questi moduli possa essere considerato individualmente necessa-

---

<sup>76</sup>Estratto della conversazione "Musica andina – Flauto di Pan", dal blog *Chitarra classica*, luglio 2009. (<https://www.chitarraclassicalcamp.com/viewtopic.php?f=2&t=19454>).

<sup>77</sup>Ibidem.

<sup>78</sup>Di fatto, i fan italiani intervistati riferiscono che – in una fase iniziale in cui era molto forte l'influenza cilena e panandina – alcune registrazioni etnografiche suonavano così poco 'andine' rispetto ai modelli noti, da suscitare incomprensione, perplessità e distanziamento.

rio e di per sé sufficiente al riconoscimento di un'identità sonora andina, non c'è dubbio che la loro ricorrenza contribuisca a disegnare una o più tipologie musicali piuttosto caratteristiche.

Se analizziamo, per esempio, il repertorio andino del gruppo *Inti-Illimani* incluso nella discografia italiana del periodo 1973-1978, osserviamo che su un totale di 29 brani "andini" la grande maggioranza (circa l'80%) presenta un carattere pentatonico, sia puro sia, più spesso, *mestizado*, vale a dire esatonale<sup>79</sup>. Un solo tema, *Señora chichera*, presenta il tipo scalare tetratonico, mentre i rimanenti mostrano un carattere chiaramente diatonico. Ricorre con una certa frequenza anche il caratteristico profilo melodico-armonico descritto da Cámara (2013a), in cui si associano il modo pentatonico (eventualmente *mestizo*), il contorno melodico discendente e una sequenza armonica tipica, che in aggiunta all'uso dei relativi maggiore e minore comporta un passaggio per il VI grado (sottodominante del relativo maggiore). Un sottogruppo costituito da temi originari dell'Ecuador presenta dei caratteri peculiari, tra cui un diverso modo pentatonico<sup>80</sup>, e una sequenza armonica modulante, caratteristica della musica *mestiza* della *sierra* ecuadoriana. Osserviamo infine che predominano i ritmi binari, con la famiglia (allargata) del *huayno* (14 occorrenze) e del *sanjuanito* (4), la *tonada potosina* (2), la *morenada* (1) e il *tundiqui* (1); tra i ritmi ternari troviamo il *bailecito* (3), l'*albazo* (2), la *vidala* (1) e il *danzante* ecuadoriano (1)<sup>81</sup>.

Il senso di queste annotazioni non è quello di stilare una statistica, ma di constatare come i repertori di questo genere restringano l'obiettivo su un ventaglio abbastanza definito di tipologie, stili o generi musicali andini, che all'epoca circolavano attraverso le fonti discografiche. Nel caso concreto degli *Inti-Illimani* si osserva l'assenza nel repertorio di forme o ritmi quali la *cueca* e il *yaraví* – generalmente frequenti nella MAC – mentre è piuttosto consistente la presenza di musica dell'Ecuador (un 25% del totale), da mettere forse in relazione alla presenza tra i fondatori del gruppo di Max Berrú, originario di quel paese.

## 4.2 Tratti musicali della NCCH

Ad oggi, il tentativo più analitico di stilare un elenco de «las características temático-literarias y técnico-musicales que describen finalmente a la Nueva Canción Chilena» è quello

<sup>79</sup> Con poche eccezioni, la pentatonica corrisponde al modo B della classificazione dei D'Harcourt: sequenza discendente secondo il modello sol – mi – re – do – la, con carattere minore (d'Harcourt 1924). La nota aggregata si situa tra 1° e 2° grado pentatonico, cioè al 2° grado della corrispondente scala diatonica.

<sup>80</sup> Il modo D, nella classificazione dei D'Harcourt, discendente secondo il modello re – do – la – sol – mi.

<sup>81</sup> I circa trenta brani sono concentrati soprattutto nei due LP *Cantos de pueblos andinos* [INTI-ILLIMANI 1975a e 1976]; 4 temi figurano in *Viva Chile!* [1973b] e solo uno in *Canción para matar una culebra* [1979a]. Alla famiglia del **huayno** appartengono: *Ramis*, *Huajra*, *Tema de la Quebrada de Humahuaca*, *Papel de plata*, *Flor de sancayo*, *Mis llamitas*, *Sicuriadas*, *Carnavalito de la Quebrada de Humahuaca Pascua linda*, *Ojos azules*, *Estudio para charango*, *Mañana me voy pa'l norte*, *Solo de quena*, *Hermanochay*. **Sanjuanito**: *Lamento del indio*, *Amors hallarás*, *San Juanito*, *Longuita*. **Tonada potosina**: *Tinku*, *Señora chichera*. **Morenada**: *La mariposa*. **Tundiqui**: *Fiesta de San Benito*. **Bailecito**: *Subida*, *Sirviñaco*, *Campanitas*. **Albazo**: *Dolencias*, *Taita Salasaca*. **Vidala**: *A vos te ha'i pesar*. **Danzante**: *Vasija de barro*.

di Luis Advis (1998: 38). Sulla base del catalogo di Advis propongo uno schema che integra contributi diversi, anche per l'ambito performativo, nel quale distinguo tra un livello di tendenze di ordine generale ed uno intermedio di modalità di realizzazione delle stesse. Propongo poi, a seguire, un breve elenco di elementi musicali concreti, di stilemi che ritornano con una certa capacità di identificazione stilistica nei repertori.

Tabella 2: *Aspetti formali e performativi nella NCCH*

Livello dei processi	Livello di realizzazione intermedio
<b>Aspetti formali tecnico-musicali</b>	
<p>1) La NCCH è concepita come “genere” aperto e dinamico. Privo di caratteri formali di riconoscimento univoci, tende a un dialogo interculturale o transculturale con generi e stili diversi manifestando una forte “permeabilità” (Rodríguez Musso 1984: 194) culturale. L'elemento folklorico/popolare (cileno o latinoamericano) ha svolto un ruolo essenziale nella “fondazione” del movimento, ma non è necessariamente presente in tutte le sue manifestazioni.</p> <p>2) Tendenza all'ibridazione che interessa tutti gli elementi dotati di caratterizzazione culturale e geografica (musicali e testuali): strutture musicali-coreutiche, figurazioni ritmiche di accompagnamento strumentale, tipologie melodiche e armoniche caratteristiche che possono apparire in forma completa, oppure citate, ricontestualizzate, alluse, rivisitate.</p>	<p>(a) Impiego di un'ampia varietà di strumenti musicali di natura eterogenea: folklorico-popolare latinoamericana, “classica” eurocolta, elettroacustica. Specialmente nei gruppi, si integrano i diversi strumenti in un'orchestra ibrida, che diviene una marca d'identità sonora, con significati di rivendicazione di un'alterità culturale e politica. Nel tempo, tale orchestra passa ad essere percepita come “naturalmente” cilena (Jordán González 2013: 160).</p> <p>(b) Impiego di un'ampia varietà di <i>pattern</i> ritmici, con prevalenza (ma non esclusività) di riferimenti alla tradizione cilena e latinoamericana, tanto di generi folklorici come popolari urbani, in genere stilizzati. Creazione di standard ritmici sincretici (formule di accompagnamento di chiara ascendenza folklorica, ma non più identificabili con un ritmo tradizionale specifico). Sperimentazione e improvvisazione secondo schemi ritmici non tradizionali.</p>
<p>3) La forma musicale tende a rispecchiare o assecondare il dettato del testo letterario, oltrepassando nel formato della canzone le tradizionali strutture strofico-periodiche chiuse ereditate dai modelli popolari e folk.</p>	<p>(c) Canzoni tanto di forma chiusa tradizionale come di forma aperta, non strofica.</p> <p>(d) Adozione di formati di ampio respiro: cicli di canzoni, suite, dischi concettuali; creazione del genere <i>cantata popular</i> e altre sperimentazioni (musiche per balletto, teatro, film, opera).</p> <p>(e) costruzione di modelli diversificati di vocalità sia solistici sia corali, con assetti variabili in funzione dei significati del testo letterario.</p>

<p>4) Ampliamento della gamma delle risorse armoniche e melodiche, rispetto all'ambito tradizionale e a quello della canzone popolare urbana del tempo.</p> <p>5) Attenzione crescente per l'agogica (in senso lato: variazione dinamica, di tempo e intensità) e per il colore vocale e strumentale. Quest'aspetto è da porre in relazione con la dialettica contenuto/forma<sup>82</sup> e riguarda sia gli aspetti compositivi sia quelli performativi.</p>	<p>(f) Crescente complessità e ricchezza della componente strumentale degli accompagnamenti e sua emancipazione nei confronti della linea melodica, fino alla creazione di un genere di composizioni puramente strumentali con caratteristiche parallele a quelle della canzone.</p> <p>(g) Ampliamento della tessitura, cromatizzazione della melodia, curve melodiche inusuali, caratteri modali; modulazioni, cadenze d'inganno, uso di accordi di settima e nona, cromatizzazioni nell'armonia (settime diminuite e quinte aumentate); uso di procedimenti polifonici classici, contrappunto, ecc.</p> <p>(h) Cura delle dinamiche (anche nella scrittura in partitura).</p>
<b>Aspetti di performance (semiotici e comportamentali)</b>	
<p>1) L'interprete cura l'efficacia scenica e drammatica della performance, attraverso la quale si conferma il carattere "serio" del suo ruolo e la pregnanza sociale del messaggio.</p> <p>2) Rapporto diretto e dialogato col pubblico, nelle situazioni meno formali. Nelle <i>peñas</i> si crea una "comunità folklorica" che include entrambi.</p> <p>3) In generale si tratta di una musica destinata all'ascolto. Nonostante l'impiego esteso di ritmi di danza tradizionali, non è un prodotto considerato ballabile<sup>83</sup>.</p>	<p>(i) Predomina la sobrietà nella presentazione. In particolare, per i gruppi: adozione di nomi indigeni; adozione del <i>poncho</i> come abito di scena; disposizione "a blocco" sul palcoscenico.</p> <p>(j) Pur essendo musica popolare, condivide modi e contesti di fruizione con la musica "da concerto" accademica: presentazioni in teatri, presso istituzioni universitarie, uso di programmi e libretti di sala, ascolto che segue le convenzioni del concerto classico (concentrazione, non si balla...).</p> <p>(k) Grafica delle copertine e dei <i>booklet</i>, dei manifesti, ecc. di cui si cura la qualità estetica e l'allusività politico-ideologica.</p>

<sup>82</sup>«Las variantes de los *tempi* y de la dinámica, van gemelas con interpretaciones fieles a los avatares del sentido de los versos...» (Advis 1998: 41). La canzone *Plegaria a un labrador* di Víctor Jara è citata come esempio felice di utilizzo della variazione di tempi e dinamica.

<sup>83</sup>Sulle conseguenze di questa possibile lacuna: «Se nos olvidó en ese tiempo que la gente joven necesitaba bailar y ni siquiera pensamos que a esa altura, empezar a bailar cachimbo, refalosa, bailecito o pericono era bastante anacrónico.[...] Resulta complicado y hasta inútil plantearse este problema a diez años o más de todo eso. Preguntarse por ejemplo si hubiésemos conquistado más amigos cantándoles canciones que se bailan» (Rodríguez Musso 1984: 132-3). In Italia, attorno agli anni 90, non era insolito che il pubblico dei concerti degli *INTI-ILLIMANI* ballasse sui ritmi "latini" (*cumbia*, *son*, ecc.) che il gruppo aveva iniziato a introdurre nel suo repertorio, forse anche per analogia con quanto succedeva in altri contesti folk, come quelli della *Taranta* e del *Balfolk*.

### 4.3 Alcuni stilemi (musicali e performativi) della NCCH


All'interno del quadro esposto, possiamo estrapolare alcune realizzazioni specifiche, che funzionano come stilemi di un linguaggio riconoscibile come proprio della NCCH.

#### *L'orchestra cilena*


Un primo macro-stilema è costituito da quella che ho denominato “orchestra” della NCCH, di cui ho affrontato la genesi e alcune implicazioni musicali ed extramusicali nei paragrafi precedenti. Nella sua configurazione standard degli anni 70, essa include il nucleo del *conjunto* andino (1 o 2 *quenas*, 1 o 2 coppie di *sicus*, *charango standard*, chitarre classiche, *bombo criollo* argentino) e vi aggrega anche altri strumenti latinoamericani, sia andini (il *rondador*, nel caso degli *Inti-Illimani*) sia di altre provenienze: il *cuatro* venezuelano, il *triple* colombiano, il *guitarrón* messicano (modificato, con funzione di basso acustico), svariati membranofoni e idiofoni dell'area caraibica (*bongó*, *claves*, *tumbadoras*, *güiro*, maracas, ecc.) e altre percussioni (*pandero*, *quijada* e vari tipi di sonagli). Occasionalmente, include strumenti come violino, flauto traverso, violoncello, contrabbasso e pianoforte, come elementi esterni. Nel corso degli anni 80, in coincidenza con un rinnovamento estetico dei principali gruppi, vennero integrati altri strumenti, questa volta in forma più o meno stabile: sassofoni, violino, contrabbasso (*Inti-Illimani*), basso elettrico, pianoforte (*Quilapayún*)<sup>84</sup>. Anche le percussioni si arricchirono, tra gli anni 70 e 80, con l'apporto del *cajón* peruviano e di *set* di carattere orchestrale, come *rototom*, piatti, ecc.

L'orchestra produce una serie di impasti timbrici variabili, che possono essere citazioni di specifici contesti folk (la musica andina, la musica *llanera* venezuelana, ecc.), molto spesso però contaminati tra loro, oppure assumere profili originali e innovativi. Si tratta di una miscela timbrica latinoamericana, ottenuta per selezione di un numero relativamente contenuto di strumenti, standardizzati e inseriti in ruoli non sempre corrispondenti a quelli codificati dalla tradizione.

#### *Il duo di quenas*

All'interno dell'orchestra, spiccano alcuni stilemi più specifici. Uno dei più fortunati e caratterizzanti è senz'altro il trattamento contrappuntistico del duo di *quenas*, introdotto da Luis Advis a partire dalla *Cantata Santa María de Iquique*. In quest'opera Advis applica tecniche contrappuntistiche semplici, estremamente comuni nella musica barocca e classica, ma del tutto nuove in questo contesto. Anziché limitarsi alla linea melodica guida, eventualmente raddoppiata alla terza inferiore, le *quenas* della *Cantata* alternano momenti di solo a unisoni, e momenti omoritmici a procedimenti contrappuntistici di vario tipo, soprattutto imitativi, inseriti in un contesto armonico perfettamente tonale, con tensioni armoniche di carattere tardo-romantico  4 [Es. 1]. Dopo il primo esperimento della *Cantata*, pensata per i *Quilapayún* e

<sup>84</sup>Altri strumenti, come l'arpa diatonica, il *santur* persiano, ecc., sono stati impiegati occasionalmente senza però integrarsi in modo stabile nell'orchestra.

da loro registrata per la prima volta [QUILAPAYÚN 1970], Advis applicò il modulo contrappuntistico del duo di *quenás* negli arrangiamenti per il disco *Autores chilenos* [INTI-ILLIMANI 1971] – ad esempio in *Rin del angelito* e *Run Run se fue pa'l Norte* – e negli interludi del suo *Canto para una semilla*, anch'esso registrato dagli *Inti-Illimani* [1972]. Impiegato all'origine come introduzione o interludio in canzoni a struttura strofica, acquista già nella *Cantata* una tale autonomia da divenire successivamente l'idea centrale di composizioni strumentali, come *Canción de la esperanza* [QUILAPAYÚN 1975a] e *Sonatina* [QUILAPAYÚN 1976], entrambe composte da membri dei *Quilapayún*  [Es. 2].

Es. 1: Luis Advis, *Interludio VIII* (*Cantata Santa María de Iquique*, 77-91)<sup>85</sup>

*ecc.*

Es. 2: H. Lagos, *Sonatina* (20-31)<sup>86</sup>



*ecc.*

<sup>85</sup> Frammento dalla partitura pubblicata dall'autore (Advis 1999).

<sup>86</sup> Frammento della partitura pubblicata nella pagina web ufficiale del gruppo *Quilapayún* (<https://www.quilapayun.com/canciones/sonatina.php>).



### *Tiple solista e in accompagnamento*

Sotto la direzione di Advis, nel laboratorio degli *Inti-Illimani* nasce anche un impiego innovativo del *tiple* colombiano, strumento presto acquisito dalla totalità dei gruppi. Accanto al più tradizionale *rasgueo* ritmico, che raddoppia o sostituisce quello della chitarra, e al pizzicato appoggiato nei ruoli melodici di solista (ad es. in *La partida* e *Charagua*, entrambe di Víctor Jara [JARA, e in *Tatatí*, di Horacio Salinas]<sup>87</sup>  **6** il *tiple* viene utilizzato anche in accordi arpeggiati e incisi melodici contrappuntistici che ne mettono in risalto la somiglianza timbrica con il clavicembalo  **5** [Es. 2].

### *Pizzicato*


Un tratto proprio della NCCH, in particolare dei gruppi, è dato dal superamento di una strumentazione a ruoli fissi, nettamente divisi tra solisti e accompagnamento ritmico/armonico, che predomina nello standard del *conjunto* andino. Come osserva Advis:


La música instrumental, por otro lado, contrastando en esto con el uso centenario, ofrecería otros modos de disposición de las partes, promovidos por la conciencia de estar enfrentando ya no un instrumento solista acompañado homofónicamente sino una serie de nuevas posibilidades expresivas ofrecidas por la autonomía de cada instrumento participante en su propio valor, aspecto que el *Inti-Illimani* desarrollaría ejemplarmente, a veces dirigidos por algún músico de Conservatorio. (Advis 1998)

Seguendo questa linea, l'*ensemble* cileno finisce per somigliare piuttosto ad una piccola orchestra (Horn 1987), in cui parti e interventi di ciascuno sono pianificati e dosati in funzione di un progetto espressivo che rifiuta schemi stilistici predeterminati dal "genere". Nel caso degli *Inti-Illimani*, il baricentro sonoro di questa orchestra si è collocato via via sempre di più in una nutrita sezione di cordofoni, una tendenza già presente nei primi anni, con composizioni come *Alturas* [INTI-ILLIMANI 1973a e 1973b], dove la chitarra e il *charango* non si limitano a offrire un sostegno ritmico-armonico ai flauti, ma dialogano con quelli, alternandosi ad essi nei ruoli melodici e contrappuntistici. L'insieme è sempre molto nitido, grazie alla pulizia dell'esecuzione, e alla limpidezza strutturale delle parti.

Nelle composizioni posteriori di Horacio Salinas, spesso costruite attorno al ruolo centrale di una chitarra-guida, è aumentata la presenza di parti di pizzicato: chitarre, *tiple*, *charango*, *cuatro* e basso o *guitarrón* messicano. La melodia portante è spesso eseguita da più strumenti, in forma omoritmica o con sottili variazioni, e con frequenti alternanze di ruoli. La sonorità che ne risulta è molto distante dal cliché andino ed anche da altri *ensemble* chitarristici latinoamericani e rimanda piuttosto ad una etnicità indefinita, di gusto prevalentemente europeo, popolare e stilizzato. Uno dei primi esempi di questo tipo di ambiente sonoro è *Danza* [INTI-


<sup>87</sup> La prima, incisa dall'autore con il gruppo *Inti-Illimani* [JARA 1971]; le altre invece senza l'autore [INTI-ILLIMANI 1971].


ILLIMANI 1982] [Es. 3] , capostipite di una nutrita serie di composizioni strumentali; ma la ritroviamo anche in canzoni come *Mi chiquita* [INTI-ILLIMANI 1986], *Mulata* [INTI-ILLIMANI 1993], ecc.

Es. 3: Horacio Salinas, *Danza* (estratto dalla partitura autografa, cortesia del compositore). Inizio a 1'12 dell'esempio audio .

### *La vocalità collegiale dei gruppi*

Benché nel panorama complessivo della NCCH la personalità di alcuni interpreti solisti abbia rivestito un ruolo non meno importante di quello dei gruppi – si pensi a Víctor Jara, a Patricio Manns, o a Isabel Parra, per citarne solo alcuni – dal punto di vista della vocalità sono questi ultimi ad avere introdotto ed esportato un modello con caratteristiche proprie. Rispetto ad altre scuole di *revival* folklorico, tra cui anche quella italiana, i gruppi cileni presentano un colore poco “etnico” nel canto. I gruppi, con poche eccezioni, sono composti di sole voci maschili, con registri da baritono a tenore, di carattere “naturale”, senza coloriture liriche, ma anche senza riflettere specifici stili folklorici. Gli ascendenti più prossimi possono essere trovati nei gruppi vocali del folklore urbano argentino, degli anni 50-60, o per altro verso nella tradizione corale amatoriale e operaia.


Pur condividendo dei caratteri comuni – come l’assenza di un cantante *leader* individuale – gruppi come *Quilapayún*, *Inti-Illimani* e *Illapu* hanno sviluppato delle personalità vocali diverse, che riflettono nella scelta di *performance* anche messaggi di natura ideologica e culturale-estetica. Negli *Inti-Illimani*, fino agli anni 80, la linea melodica della prima voce è generalmente suddivisa in modo variabile e alternato tra più voci soliste, gruppi di due-tre voci diverse ma omoritmiche e unisoni, e accompagnato a volte da pedali armonici corali. Sono più rari i casi di strutture polifoniche contrappuntistiche. Secondo l’interpretazione di Horn (1987), il modello vocale degli *Inti-Illimani* intende comunicare un carattere egualitario e senza individualismi, che ha sì un significato politico, ma prima ancora rispecchia una concezione di lavoro collettivo. Nell’uso delle voci non si spinge l’ascoltatore a riconoscere singole individualità: tutte le voci sono piene, risonanti e musicali, pur conservando ciascuna la sua “grana”, al servizio di una sonorità continuamente variabile. L’alternanza di soli crea un “io” non individuale, e i momenti di unisono preconizzano una società senza gerarchie, in un microcosmo musicale che riproduce un futuro mondo possibile (González 1996; Fairley 2014). Si ascolti, come esempio, l’arrangiamento vocale de *La exilada del Sur* <sup>88</sup>.

A confronto degli *Inti-Illimani*, i *Quilapayún* dispiegano una vocalità più piena, tesa ed epica. Pur alternando anch’essi solisti diversi nella stessa canzone, vi emergono con maggior risalto singole personalità (esaltate anche dal ricorso ad alcuni essenziali elementi di teatralizzazione nella *performance* dal vivo), mentre i momenti corali mostrano una preferenza per armonizzazioni dense, per un maggiore drammatismo e contrasti chiaroscurali, ottenuti grazie ad una tessitura vocale più ampia. Nonostante la prevalenza di strutture omofoniche, hanno sperimentato con maggiore frequenza procedimenti polifonici complessi, comprese canzoni strutturate con strutture fugate di ispirazione classica. Se gli *Inti-Illimani* sembrano identificarsi attraverso il canto con la gente comune, un io collettivo che rispecchia ciascuno degli ascoltatori, i *Quilapayún* sembrano incarnare nel loro canto piuttosto un’astrazione epica e combattiva del popolo. Si ascolti, come esempio, *Mi patria*<sup>89</sup> .

Il carattere vocale degli *Illapu* si distacca notevolmente dai due precedenti, distinguendosi per la grande energia performativa e per la preferenza nei confronti di una tessitura acuta, caratteristiche entrambe derivate da modelli estetici musicali andini, sia folklorici che popolari (ad esempio quello del gruppo popolare boliviano *Los Payas*). Anche la estrema discontinuità nella distribuzione della linea melodica tra diverse combinazioni di voci, più frammentata che nei precedenti gruppi, pur non esistendo in questa forma nel canto tradizionale, sembrerebbe secondo Laura Jordán (2018) ispirarsi «a modos colectivos de construir melodía, a modos colectivos de generar cuerpos sonoros cuyas transformaciones texturales pueden desarrollarse gracias a la presencia sucesiva y simultánea de las múltiples voces», che richiamano il caratte-

<sup>88</sup> Musica di Patricio Manns, su testo di Violeta Parra, tratto dal poema autobiografico *Décimas, Inti-Illimani* [INTI-ILLIMANI 1974].

<sup>89</sup> Musica di Eduardo Carrasco, su testo di Fernando Alegría [QUILAPAYÚN 1976].

re collettivo e complementare delle musiche comunitarie andine. Si ascolti un frammento del tema folklorico *Las obreras*, nella versione di *Illapu* [ILLAPU 1993]  10.

### *Tratti performativi comuni ai gruppi*

La formula musicale dei gruppi della NCCH, identificata dai moduli strumentali e vocali che ho appena descritto, ha un importante corrispettivo in aspetti performativi comuni, come le denominazioni, gli abiti e la disposizione sulla scena, che hanno contribuito a rafforzare la percezione di un modello relativamente omogeneo, e che presenta oltretutto anche su questo piano delle affinità con quello del gruppo andino cosmopolita.

Li accomuna infatti la predilezione per una nomenclatura indigena e l'uso del *poncho* come abito, due mezzi per impersonare sulla scena l'*Altro* di fronte ad un pubblico prevalentemente urbano e spesso di classe media, come d'altra parte gli stessi musicisti. Come i gruppi delle MIA (*Los Incas*, *Achalay*, *Los Calchakis*), anche i principali gruppi della NCCH attinsero alle lingue e alla toponomastica indigene, prevalentemente, ma non esclusivamente, andine: dal mapudungun, lingua mapuche (*Quilapayún* = “i tre barbuti”), dal quechua/aymara (*Inti-Ilmiani* = “sole del [monte] Ilmiani”), dal quechua (*Il[m]pu* = “fulmine”, *Curacas* = i funzionari locali dell'impero incaico), e così via<sup>90</sup>.

Nei diversi gruppi della MIA e della NCCH, se il dispositivo per impersonare l'alterità coincide, sono però molto diversi i temi veicolati dalla simbologia adottata, nella quale anche i dettagli assumono un valore rilevante, in funzione dei contesti. Tale differenza tra la NCCH e i precursori delle MIA è particolarmente chiara a proposito dell'adozione del *poncho*, che accomuna molta parte della musica popolare latinoamericana di quegli anni. Per *Los Incas* degli anni 50, il *poncho*, spesso vistosamente colorato e decorato, è un costume di scena folkloristico, parte di un “travestimento” latinoamericano in cui è forte il richiamo ad una etnicità colorata ed esotica, conforme alle attese del pubblico europeo [Fig. 5]. E anche se in seguito per i *Calchakis* sembra acquistare un valore più simbolico, resta comunque caratterizzato da motivi decorativi amerindi, che richiamano evidentemente l'alterità esotica delle civiltà andine storiche [Fig. 6].

Nella NCCH gli interpreti solisti non adottarono un'uniforme. I *Quilapayún* inaugurarono invece nel 1966 l'uso del *poncho* monocromo nero [Fig. 7] che risultava scenicamente efficace e al contempo suggeriva un'immagine popolare latinoamericana non riferita a specifiche regioni (Carrasco 2003a: 58). Altrettanto fecero di lì a poco gli *Inti-Ilmiani*, differenziandosi dai primi per il colore rosso amaranto [Fig. 8]. In questo modo i nuovi gruppi si distinsero dalle precedenti soluzioni visive del *folk revival* cileno (e delle MIA), rinunciando ad impersonare sulla scena un *Altro* indigeno o contadino fittizio [Fig. 9], o, al contrario, a vestire abiti convenzionali borghesi, come alcuni gruppi di *neofolclore* (Schmiedecke 2012) [Fig. 10]. Nel

<sup>90</sup>Curiosamente, il nome del gruppo Aparcoa, nonostante l'apparente sonorità indigena, è in realtà un acronimo formato dalle iniziali dei componenti della prima formazione.

nuovo contesto, tale scelta aveva un forte valore simbolico, ma più sociale e politico – essendo il *poncho* un abito dei ceti popolari e diffuso in molte regioni del subcontinente – che etnico.

La stessa sobrietà caratterizzava i comportamenti sul palcoscenico. I musicisti del gruppo, uniformati dall'abito, si disponevano “a blocco”, schierati su una fila compatta, senza lasciare spazio a gesti individualistici [Fig. 7 e II]. I ruoli solistici “entravano” ed “uscivano” nella *performance* in una rotazione continua, accentuata dal polistrumentismo degli esecutori, che non alterava l'uniformità della disposizione, con un chiaro significato ideologico:

Esa disposición permitía sugerir una imagen de fuerza, de determinación y de unión, y un relativo anonimato que coincidiera con la idea de lucha colectiva y de universalidad de las reivindicaciones. [...] Se trataba de crear la imagen idealizada de un pueblo militante, de una fuerza anónima y colectiva en oposición a todo un orden instituido. Esa fue precisamente la iconografía utilizada en varias carátulas, en afiches de concierto, y en fotos destinadas a revistas. (Rimbot 2008: 71-2)

Anche la gestualità, l'uso del corpo, erano all'insegna di un'assoluta sobrietà e parsimonia nel movimento, segnali di una concentrazione e di una relazione corporea con lo strumento più vicine al modello dei musicisti classici che a quello popolare.

Tali caratterizzazioni iniziali subiranno variazioni soprattutto nella fase dell'esilio. Gli *Inti-Ilumani*, sebbene avessero progettato di smettere il *poncho* già prima del 1973 (González 1996), lo manterranno come una bandiera per i primi anni italiani, per abbandonarlo poi definitivamente all'inizio degli anni 80, con il venir meno della funzione politica, e modificheranno anche la disposizione a linea continua, a favore di una spezzata su più livelli. I *Quilapayún* si manterranno invece più fedeli alla formula iniziale, continuando a coltivare invece l'attenzione per i movimenti scenici e le presentazioni drammatizzate delle canzoni, aspetti che da sempre avevano particolarmente caratterizzato le esibizioni di questo gruppo.

---

## 5 IL CONTESTO: IL “MITO LATINOAMERICANO” TRA POLITICA E CULTURA

### 5.1 Premessa

Il complesso musicale latinoamericano costituito dai movimenti della *nueva canción*, in particolar modo quella cilena, e dalle varie musiche andine importate, si radicò in Italia in un contesto storico di marcato dinamismo politico e sociale. Il successo delle musiche cileno-andine appare alimentato da due fondamentali fattori concomitanti: un potente mito politico e culturale latinoamericano, sorto negli anni precedenti, e la contemporanea popolarità mediatica dei generi musicali folk, entro i quali spicca un filone di canto sociale e politico.

Negli anni 60 e 70 l'America Latina risvegliò un intenso interesse presso tutta l'opinione pubblica europea. In Italia ciò accadde con un'intensità del tutto nuova e mai più uguagliata

negli anni successivi<sup>91</sup>. Tale quadro presenta una cornice di natura essenzialmente politica e sociale, collegata ai fenomeni di trasformazione e alle lotte sociali che segnano gli anni 60. Una temperie così delineata dallo storico contemporaneista Paul Ginsborg (1989: 404-545): la società italiana degli anni 60 sperimenta la delusione delle aspettative riformiste suscitate dai governi di centro-sinistra e la nascita di un ampio movimento di base (operai, studenti, società civile) che esplode nel 1968-69, meno intenso che in Francia, ma più duraturo. Mutano i valori di riferimento: all'interno degli schieramenti cattolico e marxista diverse iniziative culturali – benché tra loro disomogenee – contribuiscono «a formare e diffondere tra i giovani un comune retroterra ideologico in cui i valori di solidarietà, azione collettiva, lotta all'ingiustizia sociale, si contrapponevano all'individualismo e al consumismo del capitalismo maturo» (1989: 408).

In questo contesto emergono: a) un movimento giovanile critico nei confronti dei partiti della sinistra istituzionale e in certa misura sensibile al discorso della lotta armata rivoluzionaria; b) una tendenza terzomondista (catalizzata dalle vicende del Vietnam, della Cina e dell'Algeria) cui presto si collega anche la narrazione latinoamericana, grazie alla Rivoluzione cubana e all'esempio di Ernesto Guevara, la cui morte dà inizio al mito eroico del "Che"; c) un generale sviluppo tra 1968 e 1973 di forme di democratizzazione in alcuni settori delle istituzioni (come la magistratura), nella scuola e nella società civile; d) la crescita elettorale del PCI, che mise in discussione la sua storica esclusione dai ruoli di governo e che avrebbe posto al centro del dibattito politico il progetto di un "compromesso storico" tra comunisti e cattolici, proprio all'indomani del golpe cileno.

Il bilancio di Ginsborg registra il fallimento tanto del progetto rivoluzionario del Sessantotto quanto di quello riformista (dal centro-sinistra fino al compromesso storico, nelle sue varie formulazioni) e la sconfitta, dilatata lungo tutto il decennio seguente – i cosiddetti "anni di piombo" – dei valori di fondo del movimento. Quei valori di anticapitalismo, collettivismo ed egualitarismo, in controtendenza rispetto alla linea di sviluppo economico e sociale capitalistico e consumistico che interessava l'Italia, non si consolidarono, ma il movimento lasciò comunque un marchio indelebile sul Paese, che quantomeno poté riflettersi nell'atteggiamento critico verso l'autorità, le relazioni tra i sessi, ecc. (1989: 459-68).

---

<sup>91</sup> Il fenomeno ha portata europea, ma vi sono delle differenze tra paese e paese: ad es. in Francia il *boom* latinoamericano degli anni 60 prosegue una consuetudine con le culture (e le musiche popolari) latinoamericane che attraversa tutto il secolo scorso, una familiarità bene espressa dallo scrittore García Márquez, con la *boutade* secondo cui Parigi sarebbe la capitale dell'America Latina (citato in Plisson 1999). In Italia l'esplosione degli anni 60 e 70 costituisce probabilmente la prima manifestazione di un interesse organico e diretto per le culture dell'America Latina.

## 5.2 La costruzione di un immaginario politico latinoamericano in Italia e il caso del Cile

In un breve ma esaustivo articolo, Guarnieri e Stabili (2004) ripercorrono il formarsi, nella fase storica italiana fin qui delineata, di un immaginario politico latinoamericano condiviso, sia pure con modalità e orientamenti diversi, tanto dal mondo marxista come da quello cattolico. Nel quadro della frammentazione del mondo comunista, gli eventi di maggior rilievo furono la rivoluzione cubana (1959) e la conseguente nascita di correnti rivoluzionarie latinoamericane basate sul ricorso allo strumento della guerriglia, in diverse forme – guevarismo, *montoneros*, *tupamaros*, ecc. – che suscitarono l’interesse della “nuova sinistra” italiana. In anni posteriori, il mito rivoluzionario latinoamericano troverà continuità nel *sandinismo* nicaraguense e in altri movimenti armati. Di converso, la “via cilena al socialismo” inaugurata dalla presidenza di Allende (1970-73) fornirà un modello alternativo di trasformazione legalitaria, più consono alla visione strategica dei partiti marxisti tradizionali europei<sup>92</sup>. L’attenzione delle nuove sinistre per i “Sud del Mondo”, risvegliata dalla consumazione dei modelli marxisti del “Vecchio Mondo”, è un dato che interessa tutto l’Occidente europeo (Christiaens – Rodríguez García – Goddeeris 2014a). In Italia coinvolse l’intero arco delle forze politiche democratiche, che alimentarono il “mito latinoamericano” con un impegno preciso di agitazione e sensibilizzazione, mirato ad apporre sulle vicende latinoamericane il proprio rispettivo sigillo interpretativo. Ma, benché articolato al servizio delle esigenze della politica italiana, a sua volta tale mito la influenzò attivamente. Il caso cileno ne è un chiaro esempio.

Il processo politico cileno fu un centro d’interesse vivo per la politica e gli intellettuali italiani già *prima* del colpo di stato militare<sup>93</sup>. Nel corso degli intensi scambi culturali avvenuti durante l’epoca di Unidad Popular (Mulas 2005: 171), si produsse una sorta di “illusione ottica” condivisa da ambo le parti, che portò a ravvisare ed enfatizzare l’analogia sistemica tra i rispettivi assetti politici – tanto più significativa al confronto con quelli di altri paesi latinoamericani, come il castrismo cubano o il peronismo argentino, radicalmente diversi dai sistemi europei occidentali – come anche le rilevanti consonanze tra le “vie democratiche al socialismo” propugnate rispettivamente da Allende e Berlinguer (Santoni 2010a: 174-6; Stabili

---

<sup>92</sup>Si veda per questo aspetto anche Santoni (2010a: 172).

<sup>93</sup>Una ricostruzione sintetica della genesi del “caso cileno” con attenzione a precedenti, motivazioni e contesto, è offerta da Stabili (2013) e, in parte, da Santoni (2014). Più dettagliato, ma anche meno neutrale nel giudizio rispetto all’operato di Allende, è il volume di Mulas (2005). Contrariamente a quanto accade per l’immaginario latinoamericano nel suo complesso, in Italia sulla vicenda politica cilena si è scritto e pubblicato davvero molto. Sul *corpus* delle pubblicazioni tra gli anni 70 e 80 disponiamo di alcune rassegne bibliografiche (Salvadori 1975; Biblioteca nazionale centrale di Firenze 1978; Albonico 1982). Alcuni studi recenti si propongono di indagare le dinamiche dell’interazione tra quegli stessi eventi e la storia politica e sociale del nostro paese. Tra questi, quelli di Santoni (2007; 2010b; 2010a), di Rojas Mira e Santoni (2013), Quirico e Lomellini (2014), Nocera e Rolle (2010). Pochi testi trattano più specificamente l’esilio cileno in Italia nei suoi aspetti socioculturali: tra questi segnalo il libro di Venturi (2008), nel quale si descrive l’evoluzione della comunità cilena in terra italiana, e inoltre i contributi di Rebolledo (2010), sulle storie personali degli esuli, e Rolle (2010), dedicato precisamente all’impatto degli *Inti-Illimani* sulla società italiana nei loro primi mesi d’esilio, forse l’unico dedicato specificamente ad aspetti culturali e artistici.

2013). Benché le differenze tra i due paesi appaiano oggi ben più consistenti, soprattutto sul livello socioeconomico, l'illusione generò interazioni reali che la inverarono almeno in parte: se in una prima fase il drammatico epilogo di Unidad Popular condizionò in qualche misura le scelte politiche italiane (i.e. il "compromesso storico" berlingueriano), in un secondo momento la politica italiana divenne un modello virtuoso di democrazia capace di influire negli sviluppi della politica cilena, tanto nell'esilio come nella costruzione della transizione alla democrazia<sup>94</sup>.

I fatti cileni furono la più importante causa di mobilitazione per i movimenti sociali europei dal dopoguerra in avanti. Per Christiaens, Rodríguez García e Goddeeris (2014) questa *cause célèbre* dell'attivismo sociale mondiale (paragonabile alla grande causa repubblicana spagnola del 1936-1939) costituì una svolta nella internazionalizzazione della difesa dei diritti umani, caratterizzandosi per la sua trasversalità Est-Ovest, in piena Guerra fredda. Tra le possibili motivazioni di questo successo, gli autori annoverano la grande malleabilità della narrazione cilena, adattabile a un ampio ventaglio di discorsi politici diversi; la forza dell'impatto mediatico (per la prima volta un colpo di stato venne trasmesso praticamente in diretta televisiva); la visibilità del considerevole numero di esuli. Giocò inoltre un ruolo importante la dialettica tra elementi di comunanza e di differenza che agisce nei meccanismi della solidarietà, contribuendo così ad elaborare un immaginario locale rispetto alla realtà politica cilena:

[...] the power of solidarity with Chile was that it could mean different things to different groups. [...] The dynamics between identification and alienation clearly played out in the solidarity claimed with Chile. Activists constructed mental and ideological connections that bridged the gulf between the Chilean reality and that of European societies. This construction brought Chile closer to Europeans' homes. What rendered the Chilean crisis so effective in mobilizing overseas groups was that it could be welded to topical issues identifiable to the activists. (Christiaens – Rodríguez García – Goddeeris 2014a: 20)

Alimentato da analogie potenti, benché talvolta schematiche e superficiali (come il facile ma efficace parallelo con il nazi-fascismo europeo) e da persuasive simbologie (ad es. l'immagine dei lager o le figure testimoniali di Allende, Neruda e Víctor Jara, vittime in vario modo della violenza militare<sup>95</sup>), l'immaginario solidale contribuì a collocare la causa cilena in una rete di senso che la collegava tanto alle memorie della Guerra civile spagnola e della Resistenza italiana al fascismo, come alle crisi di democrazia nell'area sud-europea contempora-

<sup>94</sup> A. LEAL, «Política italiana y exilio chileno», *Opinión en Cooperativa* (blog), 27 ottobre 2014, <http://blogs.cooperativa.cl/opinion/politica/20141027074902/politica-italiana-y-exilio-chileno/>. Si vedano ancora Zaldívar (2010), Stabili (2013), Santoni (2010b) e testimonianze come quella di Viera Gallo (1986). L'influenza italiana fu rafforzata dalla scelta delle opposizioni cilene in esilio di stabilire a Roma il loro centro di coordinamento politico (Chile Democrático) e di conseguenza anche la sede di iniziative culturali come la influente rivista *Chile-América*.

<sup>95</sup> Allende e Neruda furono figure ricorrenti nel discorso della NCCh, l'uno come destinatario di tributi e riconoscimenti quale eroico presidente del popolo cileno e l'altro come autore di numerose poesie musicate da esponenti di quel movimento musicale, circostanza che contribuirà a consolidarne il ruolo emblematico nell'immaginario italiano.



nea (Spagna, Grecia, Turchia, Portogallo), di modo che «Il Cile ormai confinava con il nostro stesso quartiere, apparteneva alla comune geografia politica e sentimentale della sinistra»<sup>96</sup>.

Per descrivere la non comune intensità della solidarietà da parte italiana, le testimonianze degli esuli e gli studi ricorrono frequentemente a nozioni di *fratellanza*, *simpatia* ed *empatia*<sup>97</sup>. L'accoglienza si articola su due livelli, quello istituzionale, organizzato dalle forze politiche e sindacali, che agiscono in funzione degli orientamenti di partito, e quello spontaneo e popolare, espressione di una diffusa sensibilità dell'opinione pubblica verso i temi civili, alimentata però anche dalla massiccia campagna di stampa sulla situazione cilena, condotta soprattutto dal Partito Comunista italiano negli anni precedenti<sup>98</sup>.

Se l'Italia non fu in grado di organizzare protocolli di accoglienza per gli esuli e di conferire loro lo status di rifugiati politici, quello italiano fu però l'unico governo europeo occidentale a non riconoscere mai la legittimità della giunta di Pinochet, nonostante le forti pressioni in tal senso sia dall'interno che dall'esterno. La solidarietà istituzionale fu molto grande anche a livello locale, come dimostrano le oltre 5500 dichiarazioni solidali da parte di consigli comunali negli anni posteriori al golpe: un caso unico in Europa (Stabili 2013: 374). Un'ulteriore specificità italiana fu la trasversalità politica della solidarietà, che interessò in diversa misura tutto l'arco politico costituzionale, con l'eccezione della destra estrema ed eversiva, la quale fu semmai coinvolta in attività clandestine e terroristiche a favore del regime di Pinochet (Stabili 2013: 378; Venturi 2008: 42-50).

Non si può dunque negare l'esistenza in Italia di un'ampia identificazione con il Cile, tanto tra i politici quanto a livello popolare: il paese latinoamericano fu visto come un laboratorio che rappresentava una più o meno cosciente proiezione dell'Italia di allora. Scrive Paolo Hutter, un militante di Lotta Continua che fu presente a Santiago del Cile nei giorni del golpe:

Milioni di persone scoprivano, o credevano di scoprire, insieme con l'indignazione per il colpo di Stato, la propria identificazione con il processo cileno stroncato, coi suoi obiettivi e protagonisti, persino [...] con la musica. Tanto vicino da confondersi con i nostri amori e odi politici italiani, come se il Cile di *Unidad Popular* fosse stato il frutto maturo del nostro '68-'69. (citato in Santoni 2010a: 168)

---

<sup>96</sup> F. ABBATE, «Inti Illimani. El pueblo unido ai Fori», *L'Unità*, 4 settembre 2003, p. 21.

<sup>97</sup> Si vedano, ad esempio, le testimonianze di Viera Gallo (1986) e di Leal (in Zaldívar 2010); quelle di diversi esuli cileni in Italia, raccolte da Rebolledo González (2010); quelle dei componenti degli *Inti-Illimani* (in Cáceres Ayala 2012; Cifuentes 1989; Inti Illimani 2003; Salinas 2013). Sul versante italiano, sono estremamente interessanti le attestazioni di un comune sentire con i cileni espresse in ambito sardo, ad esempio da Atzeni («I cantori del Cile libero». *Il Messaggero Sardo*, dicembre 1974, p. 32) e Brigaglia (2011). Più recentemente, il tema della solidarietà italiana è stato ripreso dal regista Nanni Moretti, nel docufilm *Santiago-Italia* (2019). Si veda anche il progetto di *public history* coordinato da Elio Catania, *Sopra il vostro settembre* ([www.soprailvostrosettembre.com](http://www.soprailvostrosettembre.com)).

<sup>98</sup> Cento articoli sulla sola rivista *Rinascita* tra 1970 e 1974, oltre cinquecento sul quotidiano *L'Unità* tra il 1970 e il 1973 (Santoni 2007).

Ma, in virtù della malleabilità del discorso cileno, i processi di identificazione seguirono percorsi divergenti e funzionali agli obiettivi dei diversi soggetti politici. Il partito comunista di Berlinguer e la sinistra rivoluzionaria (Manifesto, Lotta Continua, Avanguardia Operaia) trassero dal Cile lezioni opposte, che nelle piazze italiane erano evocate dai rispettivi slogan «Cile libero» e «Cile rosso», e non mancarono campagne di solidarietà a sostegno della lotta armata del MIR<sup>99</sup>. Nonostante l'indubbia strumentalizzazione politica locale, che traspare anche da produzioni artistiche come l'opera teatrale-musicale di Dario Fo, *Guerra di popolo in Cile*, del 1973<sup>100</sup> [Fig. 12], il Cile fu tuttavia molto più che un pretesto: fu un efficace mito politico in un momento di profonda trasformazione della società e della politica, capace di influire sulla politica nazionale (Quirico – Lomellini 2014: 250).

Per meglio comprendere la presunta alternativa tra strumentalizzazione e generosità, giova ricordare che la sensibilità dimostrata dall'Italia nei confronti del Cile non si ripeté per le vicende di altri paesi latinoamericani sottoposti ad analoghi regimi dittatoriali militari, dal Brasile all'Uruguay. Sorprendente e «assordante» (Stabili 2013) fu in particolare il silenzio italiano sulla repressione militare in Argentina, paese peraltro abitato da milioni di cittadini di origine italiana, tra il 1976 e il 1983. Elementi per spiegare questa diversità di trattamento andranno cercati tanto nella politica italiana (le situazioni di Argentina e Uruguay non risultavano altrettanto malleabili e funzionali) quanto nella maggiore capacità delle stesse comunità degli esuli cileni nel trasmettere verso l'esterno un'immagine eroica dell'esilio e di servirsi attivamente di reti di solidarietà e collaborazione internazionale (Sznajder e Roniger 2007).

### 5.3 Dalla politica alla cultura: l'immaginario letterario

L'interesse politico per l'America Latina si saldò a quello culturale. Se la politica scoprì il subcontinente solo a partire dai fatti di Cuba, anche per la storiografia e per la letteratura le cose non andarono diversamente. Albonico (1989) segnala l'interesse tardivo della storiografia italiana per l'America Latina e la tendenza costante negli studi ad un'impostazione ideologica, quando non ad una «pedagogia politica», a conferma del vincolo con la «scoperta» politica e dell'uso spesso strumentale dei temi latinoamericani nel nostro paese.

Tali caratteristiche si ripresentano, forse anche con maggiore evidenza, nell'ambito letterario, come è documentato da Stefano Tedeschi in un volume dedicato al *boom* della letteratura

---

<sup>99</sup>Il Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), appartenente all'ala più radicale dello schieramento di Unidad Popular, scelse infatti la via della resistenza armata nei confronti dei militari golpisti, diversamente dalle altre forze della coalizione..

<sup>100</sup>Nell'opera (Fo 1973), scritta e messa in scena a un solo mese dai fatti narrati, il golpe cileno rappresenta in prima istanza l'occasione per avvertire dei rischi di una deriva golpista in Italia (Rodríguez Aedo – Campos 2016). Nel film *Aria di golpe*, del 1994, per la regia di Armando Ceste, che documenta una rappresentazione dell'opera avvenuta a Torino nel 1973, lo stesso Fo e Franca Rame riconoscono che il loro interesse era volto prevalentemente alla situazione politica italiana di allora, di cui si paventava una possibile soluzione *golpista*. L'opera, oltre a essere rappresentata in teatro, venne registrata in due LP [COLLETTIVO TEATRALE LA COMUNE 1973].

ispanoamericana in Italia e all'immaginario culturale a essa collegato. Tedeschi colloca tra la fine degli anni 50 e il decennio successivo la costruzione in Italia di un "campo letterario" latinoamericano, con la scoperta di autori come Neruda, in cui convergono «tre proiezioni del desiderio fondamentali per gli anni 60: la volontà di un generoso (ma generico) impegno politico, l'apertura verso uno spazio altro, e il recupero di una dimensione del sentimento amoroso che coinvolgeva anche la corporeità» (Tedeschi 2006: 49).

Il successivo *boom* poetico e narrativo latinoamericano (da Neruda a García Márquez; da Borges a Vargas Llosa, a Scorza, ecc.), legato in principio a un intreccio di fattori interni alla cultura italiana, obbligò ad ogni modo i lettori italiani, con il repentino afflusso di quelle nuove immagini narrative e poetiche, a volgere lo sguardo verso l'esterno e a immaginare un paesaggio non familiare. È un passaggio di estremo interesse, per le analogie che può presentare con il fenomeno musicale:

Quelle immagini che si vengono a sovrapporre fino a costruire un paesaggio spaziale, storico e sociale verosimile emergono però essenzialmente da testi di finzione e solo la collaborazione attiva del lettore così fortemente sollecitato può farli nascere alla realtà, e da tale processo nasce l'immagine dell'America Latina in Italia, destinata, per la sua stessa natura a trasformarsi ben presto in stereotipo. Uno stereotipo legato peraltro in modo inestricabile alla rappresentazione dell'altro, di una diversità e lontananza che rimane irriducibile nonostante tutti i tentativi di addomesticamento e di banalizzazione: i lettori italiani utilizzeranno allora una serie di immagini per potersi raffigurare un'alterità altrimenti incomprensibile, per diminuire la distanza e cercare un avvicinamento a un "mondo possibile", del quale si dovrà misurare la differenza dal referente reale, sia esso il testo originale o lo spazio concreto cui esso si riferisce. (Tedeschi 2006: 166)

Attraverso una ricezione distorta, che porta ad appiattare l'immagine della cultura letteraria latinoamericana su una serie di attese stereotipate

[i]l fenomeno del *boom* impone un continente letterario, apparentemente venuto dal nulla, nel suo insieme, senza tante sottigliezze, ed ognuno dei libri rimanda all'altro, in un sistema autoreferente che di certo è legato anche a fenomeni extra-letterari: ma una delle ragioni del successo è da ricercare proprio in quella capacità evocativa di un referente che porta con sé messaggi e progetti estremamente coinvolgenti per tutta una generazione (Tedeschi 2006: 181).

I caratteri ricorrenti di tali rappresentazioni – un certo primitivismo, la corruzione di ambienti e società, la volontà di riscatto sociale e storico, l'onnipotenza della natura, e così di seguito – diventano le basi di un mito che, accolto acriticamente dal lettore italiano, lo induce a ritenere reale l'esistenza oltreoceano di un luogo in cui tutto ciò è possibile. Tale mito agisce per Tedeschi come «un *vaccino*, in quanto sposta la rivoluzione possibile in un altrove lontano e inoffensivo», fuori dalla storia reale, senza più cogliere la diversità dei paesi e l'ampiezza del quadro storico. L'incapacità di discernere tra immaginazione e storia produce un «continente di cartapesta, a uso di lettori amanti dell'esotico alla ricerca di forti emozioni» (Tedeschi 2006: 207-8).

La prospettiva di Tedeschi risulta interessante per due ragioni. La prima risiede nel parallelismo istituito con la narrazione politica: l'«altrove» latinoamericano diventa lo spazio per una rivoluzione possibile (politica, sessuale, ecologica) che in Europa, dopo il Sessantotto, appariva ormai lontana. È inevitabile allora che la fine dei miti rivoluzionari porti anche al declino della moda culturale e che il tema sociale diventi uno degli elementi che compongono il cliché esotico. Il secondo motivo di interesse risiede nella interpretazione articolata del fenomeno, che non si esaurisce nel solo paradigma politico-sociale, nonostante ne riconosca la rilevante importanza. Riconosce invece nel fenomeno culturale ed estetico sovrapposizioni e interazioni di istanze e strategie culturali diverse, pedagogiche come di intrattenimento, non sempre facilmente discriminabili, suggerendo un modello interpretativo che potrà essere applicato anche al terreno della coeva ricezione delle musiche popolari latinoamericane.

## 6 IL CONTESTO: LA SCENA MUSICALE DEL *FOLK REVIVAL* E DEL CANTO SOCIALE E MILITANTE

### 6.1 Popolare, cioè politico. Dicotomia pubblico/privato nell'ascolto musicale

La scena musicale giovanile degli anni 70 costituisce, accanto allo scenario sociopolitico sopra delineato, la “seconda gamba” di un approccio al contesto in cui si afferma la musica cileno-andina e si formano ed operano i GIMCA. In quel periodo «soprattutto in Italia [...] attraverso la musica è passato tutto. Tutti i mutamenti generazionali, tutte le modificazioni di costume, tutti gli sconvolgimenti politici e culturali, hanno trovato nella musica e in come è stata vissuta un rispecchiamento e a volte anche una prefigurazione» (Carrera [1980] 2014: 19). Le musiche cileno-andine, che saranno un potentissimo dispositivo per il dialogo tra il pubblico italiano, specialmente quello giovanile, e i temi politici, culturali e sociali latinoamericani, si installano dunque in un quadro in cui la musica è intensamente presente come fattore politico e identitario giovanile. Sono soprattutto le sottoculture legate ai macro-generi del rock e del jazz ad offrire percorsi alternativi di aggregazione a una gioventù che fatica a riconoscersi in un'identità di classe ormai fortemente indebolita, e in misura minore anche i generi del *folk revival* e della canzone politica, che conoscono una vistosa diffusione mediatica proprio nella prima metà degli anni 70, acquistando una rilevanza anche commerciale del tutto inedita.

Nel clima ideologizzato all'estremo che caratterizza l'epoca, il pubblico attribuiva un valore “rivoluzionario” non solo al canto sociale e militante, ma anche a buona parte del rock, del jazz e del folk, in virtù di una alterità “ontologica” acriticamente assunta. Un atteggiamento che Cirese (cit. in Fanelli 2017: 86) stigmatizza, a proposito del folk, come superficiale e spontaneistico. In esso Alessandro Carrera riconosce l'influsso delle spinte internazionaliste e terzomondiste imperanti, e su questa linea non possiamo non cogliere un'affinità di fondo con quanto già riscontrato a proposito del *boom* letterario ispanoamericano:

Ci si intenda: un conto è l'enorme importanza, il coefficiente di crescita collettiva che hanno rappresentato Cuba, Che Guevara, il Vietnam, il Cile e le lotte del Terzo Mondo, e altra cosa, ma spesso conseguente, è quella convinzione per cui la verità, la rivoluzione, la risoluzione delle contraddizioni stanno sempre altrove, nelle mani di un popolo o di una razza pura e incorrotta, che di volta in volta possono essere i vietnamiti, i latino-americani, i pellerossa o i neri d'America. Atteggiamento che tradisce una subalternità politica e culturale vissuta drammaticamente e che cerca di sublimarsi nelle categorie estetiche del popolo o della razza in questione, le quali vengono accolte, una dopo l'altra, come le più rivoluzionarie esistenti sul mercato. (Carrera [1980] 2014: 108)

L'esigenza di inscrivere l'espressione musicale in un paradigma politico fu profondamente sentita nell'ambito del *folk revival* (o della riproposta della "musica popolare", secondo la dicitura di matrice gramsciana più usata in quel periodo), almeno all'interno della linea maestra rappresentata dal Nuovo Canzoniere Italiano, con i suoi antecedenti e le sue derivazioni. In quel circolo intellettuale (Bosio, Bermani, Leydi, Straniero, Liberovici e altri) una concezione del folklore derivata da Gramsci e De Martino, che lo intendono come autonoma espressione culturale del *mondo popolare subalterno* e antagonista rispetto alla cultura egemone borghese, si congiungeva ad una netta svalutazione dell'industria di massa, di ascendenza adorniana (Agostini 2010). La musica "popolare" (del popolo) veniva così a coincidere col suo versante politico, il canto sociale, e ad essere contrapposta alla musica "popolare", nell'altra accezione di "leggera" o "di consumo", rifiutando o marginalizzando territori limitrofi, come quello dei cantautori.

La radicale incomprendimento nei confronti dell'industria culturale determinò che il blocco musicale folklorico-politico rimanesse paradossalmente separato dal pubblico popolare di massa e confinato ad una ricezione elitaria da parte di un ceto colto progressista. La separazione tutta italiana tra musica popolare (folk-sociale) e *mainstream* si riflette nella caratteristica dicotomia tra sfera pubblica e privata, avvertita già da Diego Carpitella:

Si rischia [...] di creare una dicotomia tra i canti che ci piacciono per indulgenza ideologica, mentre noi "in privato" sentiamo altri canti che non hanno nulla a che fare con quel patrimonio. Forse la questione più spinosa che si pone oggi è quella di inventare canti nuovi, strutturalmente a noi consoni. (Carpitella 1965: 30-31)

Da un lato, la protesta non si esprime in Italia in forme musicali *mainstream* (Fanelli 2017), come invece accadde in altri paesi, e dall'altro l'ascolto rimase scisso tra un uso pubblico-politico, riservato ai generi nostrani della canzone di lotta, ed uno privato, riservato al rock e al jazz che, nonostante le letture in chiave rivoluzionaria, andarono invece a sonorizzare soprattutto i territori del personale e dell'esistenziale (Carrera 2014).

Ad inibire l'aggancio tra le due forme del popolare, che avrebbe potuto realizzarsi in un contesto culturale realmente alternativo tanto all'industria come all'accademia, contribuì anche la politica culturale delle forze della sinistra tradizionale, segnatamente del PCI, che seguì una linea sostanzialmente conservatrice. Benché durante gli anni 70 il circuito delle *Feste de l'Unità* proponesse una fruizione ecumenica delle musiche senza barriere di genere, alternan-

do musica dotta, cantautori, folk, ecc. sul medesimo palcoscenico – una linea che rifletteva le posizioni della rivista *Musica/Realtà*, fondata da Pestalozza –, il fulcro della politica culturale del partito rimase la promozione dell’alta cultura e della musica d’avanguardia (Fanelli 2017: 95-9), condannandosi così alla subalternità rispetto alle scelte delle industrie culturali. La metà degli anni 70 segnò il periodo di massima espansione della rete delle *Feste de l’Unità*, che fornirono la principale infrastruttura organizzativa per la circolazione degli artisti del folk revival e del canto sociale, ivi inclusi quelli cileni e latinoamericani. Dagli anni 80, però, nella generale involuzione dei caratteri alternativi del quadro culturale, quel circuito subì una “normalizzazione”, convergendo verso il modello del circuito commerciale (Fabbri 2005a).

## 6.2 Nuovo canzoniere italiano e NCCH

Il movimento del *folk revival* italiano, con la sua vocazione per il canto sociale, costituisce assieme ai vari canzonieri politici e militanti un possibile omologo locale della *nueva canción* latinoamericana. Ai fini di questo studio non è secondario il fatto che essi coincidessero nei medesimi contesti di fruizione, dalle *Feste de l’Unità* ai cataloghi discografici. Se i rapporti tra i rispettivi esponenti si sono svolti più sul piano dell’amicizia e della solidarietà che su quello di una collaborazione musicale, le rispettive proposte artistiche hanno comunque senz’altro dialogato fittamente nell’ascolto di un pubblico che era in buona parte lo stesso.

Senza voler intraprendere un discorso sulla complessa vicenda del *folk revival* italiano – per la quale esiste una valida letteratura di riferimento, a cui rimando<sup>101</sup> – mi sembra utile comunque richiamarne alcune caratteristiche per impostare una lettura a confronto con le produzioni cilene/andine che ci interessano. Il cuore del movimento revivalista italiano è rappresentato dal Nuovo Canzoniere Italiano<sup>102</sup>: non un singolo gruppo musicale, ma piuttosto un grande laboratorio articolato in una rete di gruppi musicali e di ricerca tra loro collegati, un importante archivio di documentazione orale – l’Istituto Ernesto De Martino – e un’attività

---

<sup>101</sup>Nella trattazione di questa sezione ho seguito principalmente le ricostruzioni complessive offerte dagli studi di Carrera (2014) e Fanelli (2017). Il movimento revivalista italiano ha prodotto esso stesso un *corpus* di scritti teorici, spesso di carattere polemico e militante. È una produzione sia contemporanea sia posteriore all’arco di vita del movimento, che abbraccia scritti programmatici (ad es. Leydi [1972] 2016a; Straniero – Liberovici – Jona 1964) e interventi saggistici e di ricostruzione della sua storia e delle sue ragioni (Bermani 1997 e 2013). Questa produzione è oggi oggetto di critica da parte di studiosi che vi ravvisano un modello storiografico giudicato autoreferenziale (Plastino 2016a: 26-8), del quale si riconosce sì l’alto livello intellettuale, ma anche il taglio «teleologico» (Tomatis 2016a: 1060) e la tendenza a escludere dal suo canone – cioè quello costruito sulla linea *Cantacronache-Nuovo Canzoniere* – una grande varietà di altre esperienze coeve ma ad essa eccentriche.

<sup>102</sup>Gli studi di *popular music* hanno in parte modificato il canone del *folk revival* italiano. Ne è un esempio il volume curato da Plastino (2016b), che offre una prospettiva diacronica lunga e l’apertura a un ventaglio di voci che include anche esperienze allora considerate eccentriche: non solo l’alternativa rappresentata dalla *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, ma anche ricerche sonore come quelle del *Canzoniere del Lazio* e l’internazionalismo del *Canzoniere Internazionale*. Si riconoscono in quel movimento aperture nei confronti di espressioni della musica *popular* diffuse nella controcultura italiana del tempo, come il rock anglosassone e i cantautori (Agostini 2010). Un altro terreno di dialogo (anche se, in questo caso, fallito) tra folk e *popular* è quello che si è sviluppato attorno al progetto di “nuova canzone”, un’etichetta che riuniva nuove composizioni in continuità con il canto sociale della tradizione, che non corrispondeva al folklore e nemmeno al *mainstream*, ma che poteva dialogare con entrambi.

concertistica, editoriale e discografica (quasi trecento titoli) estesa lungo un arco ventennale. Grazie al Nuovo Canzoniere, il *folk revival* fu l'unico ambito popolare italiano dotato di organizzazione propria, almeno su questa scala. Cesare Bermani (Bermani 1997; Fanelli 2017: 71-2) ne indica le tre linee portanti: la ricerca sul campo dei repertori di tradizione orale, in particolare di argomento sociale; il revival in chiave critica e dal vivo dei materiali tradizionali raccolti; lo sviluppo di una nuova canzone sociale e politica.

Il campo disegnato da Bermani è in buona misura sovrapponibile a quello della NCCH, soprattutto nel vincolo strutturale istituito tra il recupero della tradizione contadina e la ragion d'essere sociale e politica del movimento; vincolo che conferiva ad entrambe le "nuove canzoni" una inequivocabile vocazione militante e progressista. In entrambe i materiali folklorici registrati sul campo (anche se nel caso cileno la figura dell'interprete raramente coincide con quella del ricercatore, esse sono comunque adiacenti e collegate) sono riproposti in forme variamente rielaborate e criticamente mirate a farne la base per la creazione di una nuova espressione urbana autenticamente popolare.

Le differenze però sono sostanziali e riguardano la natura dei materiali folklorici ritenuti significativi, il valore attribuito alla rielaborazione estetica musicale, il rapporto con la sfera dell'industria culturale, l'elaborazione teorica interna al movimento. Riguardo ai primi due punti, il movimento italiano si distingue per un primato del tema ideologico. Tanto nella selezione dei materiali folklorici in funzione della riproposta come nella creazione di nuove canzoni, risultava prioritario l'aspetto ideologico contenutistico rispetto alla cura e allo sviluppo di quelli propriamente estetici, poetici e musicali. È significativa in questo senso non solo la preferenza accordata a canti popolari di protesta sociale, ma anche la poca attenzione prestata per lungo tempo al patrimonio organologico della tradizione e alle sue prassi esecutive (Carpitella 1978). Parimenti il folk revival italiano sembrò poco sensibile, e talvolta addirittura ostile, all'elaborazione estetica del materiale musicale (Straniero – Liberovici – Jona 1964: 139-42; Fabbri 2005b: 124-6).

Nel caso cileno, nonostante la chiarissima vocazione politica della NCCH, la selezione dei materiali tradizionali non è guidata da un criterio tematico. La forza eversiva della riproposta consiste nel suo valore di riscatto delle culture subalterne all'interno di un sistema di matrice coloniale. I materiali folklorici, come abbiamo visto sopra, sono poi trattati con grande libertà, in un linguaggio ibrido e allo stesso tempo aspirante alla complessità. Il superamento delle barriere tra musicisti colti e popolari non resta una mera dichiarazione d'intenti, ma si traduce in una contaminazione di linguaggi musicali molto produttiva.

Nei confronti del materiale folklorico-popolare si sviluppano dunque due atteggiamenti molto diversi. Quello del revivalismo militante italiano, improntato ad una maggiore attenzione al dato raccolto sul campo, al rispetto rigoroso del suo "specifico stilistico" (cioè della sua alterità estetica), ma perciò stesso titubante nel trasferire la ricchezza musicale folklorica all'interno della produzione revivalista. L'altro, quello della NCCH, assai più ricettivo riguardo

alla varietà musicale della tradizione e disposto a correre i rischi insiti in una invenzione di “folklore urbano moderno”, basata su una elaborazione di natura colta. Le due diverse linee, come è ovvio, non sono unicamente frutto di scelte aprioristiche, ma riflettono invece la diversa distribuzione dei dislivelli culturali all’interno delle rispettive società: in quella italiana, la cultura contadina non era più realmente vigente; in quella latinoamericana invece si registrava una minore discontinuità tra città e campagna, ma al tempo stesso anche un maggiore differenziale etnico, dovuto alla presenza di popoli e culture nativi o *mestizos*.

Non è un caso allora che gli *Inti-Illimani* possano riconoscere le maggiori affinità con la musica popolare italiana proprio nel “folklore inventato” da Roberto De Simone per la *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, che non si ferma al ricalco della documentazione raccolta, ma cerca di rivitalizzarla nel presente, intrecciando «l’oralità contemporanea con le fonti storiche e la documentazione d’archivio», per ricucire «la frattura storica tra la musica colta e la musica folklorica» (Fanelli 2017: 122).

Anche la negazione dell’industria culturale appare meno rigida nel contesto cileno. Il suo carattere ideologico ha a che fare più con una prospettiva antimperialista e anticolonialista, che con un’avversione per la cultura di massa in sé, nei cui confronti la NCCH espresse posizioni ambivalenti. Nonostante l’atteggiamento diffidente nei confronti dell’intrattenimento e della danza, nei fatti la NCCH possiede ed esprime le potenzialità di un genere popolare (*popular*), sia per la presenza di una rilevante componente di moderna canzone d’autore, non sempre di radice folklorica contadina, sia per le contaminazioni *borderline* con il rock<sup>103</sup>.

Infine, la maggiore flessibilità nelle scelte ideologiche ed estetiche della NCCH corrispose ad una più limitata produzione teorica all’interno del movimento. Le principali occasioni di polemica non riguardarono il trattamento dei materiali tradizionali a livello estetico, benché non mancassero le differenze da artista ad artista, ma piuttosto il rapporto arte/politica nella canzone militante. Il folk revival italiano fu invece caratterizzato da un intenso sforzo di elaborazione teorica, gravitante attorno agli snodi ideologici, con la pubblicazione di numerosi testi programmatici e polemici che riflettono le gravi tensioni interne che frammentarono a più riprese il movimento.

La contingenza dell’esilio italiano dei musicisti della NCCh portò ad una conoscenza ravvicinata e ad una condivisione della scena musicale folk italiana da parte dei due movimenti revivalisti. Il confronto impostato qui sarà perciò sviluppato e integrato nei prossimi capitoli attraverso la documentazione offerta da fonti dell’epoca e da alcune testimonianze dei rispet-

---

<sup>103</sup> È significativo il rapporto duplice degli artisti della NCCH con l’industria discografica: da un lato si crearono etichette indipendenti per diffondere progetti di taglio politico più esplicito, come la DICAP (Discoteca del Cantar Popular), istituita dalla gioventù comunista cilena e divenuta il principale produttore discografico del movimento. Dall’altra, artisti come *Inti-Illimani* e *Quilapayún* continuarono a pubblicare parallelamente dischi meno connotati politicamente con una multinazionale come Odeon. Se nei confronti dei mass media vi fu un rifiuto, esso corse piuttosto in senso inverso e furono le emittenti private, controllate dalla destra, a ostracizzare in qualche misura la NCCH dalla loro programmazione.



tivi protagonisti, raccolte attraverso interviste realizzate nel corso di questa ricerca, per delineare reciproche relazioni e sguardi.

### 6.3 La diffusione di pratiche musicali popolari di base

L'esperienza dei molteplici canzonieri politici italiani che nacquero tra gli anni 60 e 70 contribuì in modo determinante alla diffusione di pratiche musicali popolari a livello di base, svolgendo inoltre una chiara funzione aggregativa ed educativa, che inizia già nel momento dell'ascolto:

Spesso i giovani si formavano politicamente prima sulle canzoni che sui testi, e lì imparavano i rudimenti della lotta di classe e dell'antifascismo. La canzone diede quello che né la controinformazione né il volantino bastava a dare: lo spirito di comunità, la sensazione di essere una cosa sola al di là di dubbi e differenze. Qui giocava una vera e propria astuzia delle cose: si poteva anche non essere convinti fino in fondo di "fare la rivoluzione", ma non ci si rifiutava di cantare "contro il padrone rivoluzione", spostando così in uno spazio estetico, provvisoria terra di nessuno, una scelta che sul piano reale era ben più cruda. D'altra parte questa identificazione estetica si convertiva poi in aggregazione reale. (Carrera 2014: 242)

Il passaggio dall'ascolto alla pratica musicale, che era al contempo militanza politica, risultava allora del tutto naturale:

[...] il "canzoniere politico" appare quasi come una sorta di modello che si afferma come mezzo di espressione e di partecipazione politica per una o più generazioni. La casualità e la "naturalità" dell'approdo in una formazione di canto popolare con esplicite finalità politiche (Carioli 2010) fa emergere quanto fosse radicato nella quotidianità dei giovani militanti dell'epoca questo modello che permeava le relazioni sociali all'insegna della musica di protesta, una sorta di veicolo per la creazione di collettivi giovanili e di identità politiche di gruppo e accentuava anche la schizofrenia, già segnalata da Carpitella (1965), tra le musiche scelte come colonna sonora della militanza politica e quelle amate nel privato e nel quotidiano. (Fanelli 2017: 88-9)

«La casualità e la "naturalità" dell'approdo in una formazione di canto popolare con esplicite finalità politiche» spiegano almeno in parte la sorprendente facilità con cui sorsero in breve tempo tanti gruppi musicali derivati dal modello cileno-andino. A questo fattore si dovrà aggiungere l'interesse crescente tra i giovani per le espressioni del *folk revival* musicale, in direzione di una voga delle musiche etniche, che si tradusse in un'autentica esplosione di massa nella prima metà degli anni 70. Tale spinta, secondo Leydi, trae origine da una ricerca di radici come risposta al disagio nei confronti di un'industria culturale incapace di rappresentare la realtà, dall'aspirazione a un ordine sociale alternativo al neocapitalismo e al socialismo «burocratico», e infine da una «ricerca di "oggetti" sonori e visivi, statici e dinamici, estranei alla produzione industriale e anzi contestativi e antagonisti» (2016a [1972]: 222). Valga anche quanto già detto a proposito del valore contro-culturale implicito in quelle musiche in ragione della loro carica di alterità intrinseca.

A distanza di molti anni, Fabio Dei suggerisce di integrare quelle ragioni con l'adozione di strategie di *distinzione* (nozione mutuata dalla teoria sociologica di Bordieu) da parte di una gioventù che aspirava al riconoscimento di una propria identità culturale. Il folk si distingueva sia dalla cultura alta egemone, sia dall'industria culturale massificata. «Appariva una scelta estetica sofisticata, qualificante, che poteva saldarsi ad altre scelte, per così dire, di avanguardia e anti-borghesi [...] Paradossalmente, dunque, la poetica della cultura popolare era una scelta altamente esclusiva ed elitista» (Dei 2007: 11).

Lo studio della comunità dei GIMCA potrà contribuire ad approfondire la conoscenza e la comprensione di questo territorio sociologico e musicale, finora poco esplorato. Prima di passare alla ricostruzione della vicenda dei gruppi, attraverso la memoria orale delle persone coinvolte e attraverso la loro produzione musicale, nel prossimo capitolo restringerò l'obiettivo sulla ricezione delle musiche cilene ed andine in Italia, per fare emergere le narrazioni che ne accompagnarono la diffusione.

## Capitolo secondo

### Musica andina e Nueva Canción Chilena nel contesto italiano: ricezione, narrazioni e rifiuti

Il colpo di stato del 1973 e l'inizio dell'esilio proiettarono la NCCH in una dimensione di circolazione internazionale, con le conseguenze politiche e artistiche che ho preso in esame nelle pagine precedenti. In Italia essa fu l'oggetto di una ricezione entusiastica e, parallelamente, aprì le porte ad una diffusione di massa della MA. Per quindici anni alcuni musicisti cileni presero parte alla scena italiana, interagendo con essa e generando reciproche influenze. Per il gruppo degli *Inti-Illimani*, così come per musicisti esiliati in altri paesi europei, quel tempo coincise con il raggiungimento della piena maturità artistica e con lo sviluppo di un percorso creativo autonomo. Eppure, nonostante questi fatti mostrino chiaramente l'importanza di quella fase nella storia della NCCH, ad oggi non disponiamo di una storiografia che ne ricostruisca la vicenda, e tantomeno di studi mirati sulla sua ricezione italiana. Mi è parso dunque necessario integrare almeno in parte tale lacuna con una ricerca preliminare focalizzata su quest'ultimo aspetto, per delineare immaginari e narrazioni operanti nel contesto in cui il fenomeno dei GIMCA prese l'avvio.

---

1 PRIMA DEL CILE: L'IMMAGINARIO MUSICALE LATINOAMERICANO IN ITALIA, PRIMA DEL 1973

#### 1.1 Tango, tropicale, andina: trittico musicale latinoamericano

La NCCH iniziò a circolare in Italia solo all'indomani del golpe del 11 settembre del 1973. Tuttavia, il suo contesto di ricezione non era ovviamente una *tabula rasa*, di modo che al suo arrivo si innestò su un immaginario musicale latinoamericano preesistente. La materia è estremamente vasta e rischia di coincidere con l'intera gamma delle relazioni musicali italo-latinoamericane, per cui sarà necessario circoscrivere l'argomento al campo di maggiore pertinenza rispetto al soggetto di questo studio, vale a dire quello delle musiche popolari, la cui

diffusione mediatizzata caratterizza il XX secolo<sup>104</sup>. In questi confini, tematici e cronologici, ritengo si possano individuare tre principali momenti tra l'inizio del secolo e gli anni 70; tre successive ondate di promozione di generi popolari latinoamericani nel nostro paese che corrispondono ad altrettanti immaginari legati a momenti storici e territori di riferimento ben delineati.

La prima è quella del tango argentino, che conobbe una travolgente notorietà già a partire dagli anni che precedettero lo scoppio della Grande Guerra. Il momento storico era quello della fine della *Belle époque* e della crisi delle istituzioni liberali che condusse all'affermazione del Fascismo. Il territorio cui faceva riferimento l'immaginario era chiaramente quello *rioplatense*, un mondo decisamente urbano e "moderno", sia pure lontano e perciò stesso vagamente esotico. Tale esotismo venne però accentuato dall'approssimazione con cui si associava il tango a contesti sudamericani disparati: «El tango comenzó su proceso de *adecentamiento* primero en París, pero paradójicamente vestido de gaucho. Para aquella estrategia inicial, la asociación con el tópico de la pampa fue lo que le dio al tango un lugar en el mapa internacionalizado de los regionalismos exóticos» (Liut – Serafini 2019: 86). Di tali rappresentazioni ibride ed esotiche è un buon esempio il ballo interpretato in abiti da gaucho da Rodolfo Valentino, nel film *I quattro cavalieri dell'apocalisse* (1921). La diffusione del tango coincise peraltro con gli inizi della diffusione commerciale delle registrazioni elettroacustiche<sup>105</sup>.

Dopo la tragica parentesi del secondo conflitto mondiale, che assieme alle politiche culturali nazionaliste e autarchiche del regime fascista costituì una barriera (per la verità molto permeabile) nei confronti della circolazione dei generi *mainstream* internazionali, fu la volta di un'America Latina tropicale, esotica e sensuale, immagine veicolata attraverso i generi ballabili di matrice "latina", tanto caraibici quanto brasiliani, quali la *rumba*, il *samba* e – negli anni 50, al culmine della moda tropicale – il *mambo* e il *bajòn*. Sul piano politico, in piena guerra fredda, tale immagine ludica era anche funzionale alla celebrazione e alla promozione della società del "mondo libero", contrapposta alle rappresentazioni occidentali, tetre e oppressive, del blocco comunista.

In entrambe i casi – il tango e la musica tropicale – non si era realmente trattato di uno scambio strettamente bilaterale tra le due sponde dell'Atlantico, ma, come spesso accade, di

---

<sup>104</sup> Il quadro delle relazioni musicali tra Italia e America Latina in cui si formano immaginari e identità abbraccia territori del campo culturale ben più vasti e diversi, che qui non prendo in esame. Si pensi, per esempio, alla egemonia culturale esercitata dai musicisti italiani nella formazione dei conservatori di musica latinoamericani lungo il XIX secolo, e quindi all'impronta da loro impressa su generazioni di compositori locali. Oppure all'esistenza di una cultura operistica condivisa, grazie alla quale poteva accadere che nel 1870 *Il Guarany* del compositore brasiliano Antonio Carlos Gomes – un melodramma che si proponeva come testo fondativo di un'opera nazionale brasiliana e poneva al suo centro il tema della dialettica civiltà/barbarie – ebbe la sua prima assoluta non nei teatri di San Paolo o di Rio de Janeiro, ma alla Scala di Milano.

<sup>105</sup> La disseminazione del Tango argentino in Italia e la creazione di un tango italiano sono state studiate in profondità da Enrique Cámara (1996; 2000).

percorsi più articolati, con la partecipazione di altri agenti intermediari. Il tango era approdato in Italia rimbalzando da Parigi, metropoli che svolse una funzione di polo di diffusione europeo, e giungeva dunque già filtrato attraverso lo sguardo “esotico”, come abbiamo visto, della ricezione francese.

A sua volta, la musica ballabile tropicale non era realmente un prodotto nativo dei territori che essa evocava (Cuba, Haiti, Brasile, ecc.), ma piuttosto un’elaborazione dell’industria culturale nordamericana. Le musiche “latine”, già frutto di un complesso e lungo sincretismo di matrice coloniale, costituirono, a partire dagli anni 30, la materia prima di una ibridazione con i linguaggi *mainstream* nordamericani del momento (soprattutto le grandi orchestre di jazz) e vennero adattate e inserite nei processi produttivi dello *star system*, che aveva nel disco, nella radio e nel cinema i suoi più efficaci mezzi di diffusione e penetrazione culturale. Benché facesse leva su un immaginario latino, si trattava dunque di un genere costruito in stretta correlazione con gli sviluppi di una tecnologia che aveva i suoi centri di produzione nella metropoli statunitense. Grazie al carattere latino dei generi proposti, perfino i pubblici latinoamericani si identificarono con il cliché esportato dall’industria nordamericana, nonostante esso veicolasse un’immagine stereotipata e subalterna di loro stessi (Pérez Valero 2018; Poveda Viera 2015).

Anche l’Italia, mercato relativamente periferico dell’industria culturale nordamericana e britannica, assorbì durante gli anni 50 lo stereotipo di un tropico esotico e paradisiaco, tipificato da artisti come la vedette brasiliana Carmen Miranda e le orchestre di Xavier Cugat e Pérez Prado. In tale panorama l’industria italiana riuscì comunque ad inserirsi in modo attivo, sia per coprire il fabbisogno nazionale con cover e produzioni locali sia per mettere a segno qualche successo sul mercato internazionale, come accadde con *El negro zumbón*, un *bajòn* firmato da Armando Trovajoli e portato al successo dalla sensuale interpretazione di Silvana Mangano<sup>106</sup>. Nel decennio successivo l’immaginario egemone rimase quello tropicale, proposto dai circuiti commerciali delle *major* dell’industria discografica in nuove declinazioni, con un particolare protagonismo della musica del Brasile. In quest’ambito il fenomeno più originale e influente sulla scena italiana fu sicuramente il successo della *Bossa Nova*, con le canzoni di Jobim e Gilberto, quali la celeberrima *Garota de Ipanema*, che si convertirono in *standard* universalmente diffusi.

Alla fine degli anni 60 furono poi presenti sulla scena italiana due dei massimi esponenti della canzone d’autore brasiliana: Vinicius De Moraes e Chico Buarque de Hollanda. I due brasiliani, dissidenti nei confronti del regime militare dittatoriale che allora governava il Brasile tanto da risiedere in Europa in un esilio di fatto, rappresentavano nel loro paese una corrente artistica assimilabile alla *nueva canción* latinoamericana (Carrasco 1982). Essi lasciano un segno importante nella musica popolare italiana e collaborarono con personalità diverse e

---

<sup>106</sup> Nel film *Anna*, di Alberto Lattuada (1952), che ebbe all’epoca un enorme successo di botteghino internazionale, la Mangano venne in realtà doppiata dalla cantante Flo’ Sandon (pseudonimo di Mammola Sandon). È significativo che *El negro zumbón* sia stato ripreso da esponenti di primo piano dello *star system* statunitense, come Xavier Cugat, Pérez Prado o *Los Panchos*.

di prestigio, da Giuseppe Ungaretti a Ennio Morricone, da Sergio Endrigo a Sergio Bardotti, e con interpreti come Mina. Tuttavia, salvo per pochi titoli ripresi in un'ottica di canzone "impegnata", i due autori non vennero percepiti allora come portatori di un canto politicamente connotato<sup>107</sup>. Un fenomeno minore, ma di un certo rilievo, fu quello del successo del duo chitarristico brasiliano *Los Indios Tabajaras* e di altre formazioni analoghe, che proponevano una musica genericamente latinoamericana.

La terza ondata, risalente agli anni 70, è infine quella delle musiche cilene e di ispirazione andina. In questo modo, dopo il tango *criollo* dei primi decenni del 900 e i ritmi tropicali afro-latini della metà del secolo, le nuove sonorità del folk latinoamericano facevano ora riferimento precipuo alla matrice amerindia, completando così in qualche modo il panorama delle tre principali radici culturali ed etniche del subcontinente latinoamericano. Anche in questo caso si trattava di un fenomeno non esclusivamente italiano ma di ampiezza europea, e ancora una volta non fu un semplice trapianto di musiche latinoamericane in un nuovo contesto, bensì il risultato di ripetuti flussi di andata e ritorno tra i due continenti. Tuttavia, l'insieme musicale cileno/andino che sbarcò in Italia nel 1973 non era la creazione di un'industria culturale de-territorializzata. Almeno per quanto riguarda la NCCH – e con tutte le cautele e i distinguo del caso – si trattava di un prodotto culturale realmente latinoamericano, la cui circolazione venne attivata da meccanismi estranei alle consuete logiche di mercato.

Una volta esauritasi la terza ondata, si è avuto un ritorno ciclico dei generi precedenti. Il tango, che aveva dato vita già nel periodo tra le due guerre a un genere autoctono italiano, autonomo rispetto alla matrice rioplatense, è poi tornato alla ribalta a più riprese lungo gli anni 80 e in tempi più recenti, anche e soprattutto nella sua espressione *porteña* (si pensi alla grande notorietà di Astor Piazzolla e al favore ottenuto negli anni 80 da spettacoli come *Tango argentino* (di Segovia e Orezzoli, 1983). Anche la musica tropicale (afrocubana) ha conosciuto nuovi picchi di popolarità, in primo luogo grazie al successo della salsa, che ha accompagnato gli anni del "riflusso" seguito alla stagione dell'impegno sociale e civile e, in secondo luogo, grazie al fenomeno del progetto *Buena Vista Social Club*, sullo scorcio degli anni 90. Oltre a questi casi più noti, musiche di matrice latina sono state costantemente riproposte in ambiti commerciali.

Non sembra invece esserci stato finora un significativo ritorno per i generi folk della terza ondata. D'altra parte, se il tango e i ritmi afroamericani sono profondamente penetrati nei linguaggi musicali *popular* locali, non sembra che si possa dire altrettanto per le musiche cilene e andine, i cui tratti formali non sono entrati visibilmente a far parte del vocabolario di base della musica popolare nostrana e, quando presenti, mantengono il sapore della citazione.

---

<sup>107</sup> Del primo caso è un esempio la canzone *Funeral de um lavrador*, di Chico Buarque, ripresa dalle cantanti italiane Adriana Martino e Anna Identici. Viceversa, *A banda*, una canzone che in Brasile possedeva connotazioni politiche, in Italia poté tranquillamente figurare tra i pur creativi "caroselli" della Barilla, interpretati da Mina.

## 1.2 Gli anni 50, tra esotismi e nuovi interessi

Quando ha inizio in Italia una apprezzabile circolazione di MA, e comunque di musiche di radice folklorica sudamericana diverse dal tango e dalla musica tropicale? Una prima e timida apparizione di musiche di provenienza andina con rilievo mediatico è da far risalire alla prima metà degli anni 50, periodo in cui si registra la presenza sulla scena italiana di alcuni artisti ricollegabili alla cultura musicale dei paesi andini. Si tratta dei *Ballets de l'Amérique Latine*, ideati e diretti dal coreografo ispano-argentino Joaquín Pérez Fernández, della cantante peruviana Yma Sumac e della sua “imitazione” Jia Thamoá.

I *Ballets de l'Amérique Latine* erano uno spettacolo di musiche e danze folkloriche iberiche e ibero-americane, in cui figuravano alcuni “quadri” andini, uno dei quali comprendeva la musica del celebre carnavalito *El humahuaqueño*. I *Ballets* riscossero un notevole successo in mezzo mondo, e a Parigi contribuirono a generare il nucleo di un filone folk latinoamericano, dal quale deriverà poco dopo la corrente delle *flûtes indiennes*. In Italia, dove tennero delle rappresentazioni nel marzo del 1953, ebbero pure recensioni positive, ma l'eco fu decisamente minore e non si ebbero conseguenze *in loco*<sup>108</sup>.

Sicuramente più nota al grande pubblico fu Yma Sumac (al secolo Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo), soprattutto per la straordinaria estensione della sua voce. Originaria del Perù, la cantante apparteneva allo stesso *star system* nordamericano che produceva l'immaginario latino stereotipato di cui si è detto sopra, ma con la particolarità di introdurre anche una componente andina, in una sorta di anticipazione delle *fusion* etniche e della *World Music*. La sua personalità artistica era scientemente costruita sull'esotismo (a partire dalle pretese origini regali incaiche) e di conseguenza la sua autenticità venne spesso duramente criticata in patria<sup>109</sup>. Nei suoi dischi, pubblicati anche in Italia, ritroviamo esempi di generi popolari peruviani, tanto dell'area *criolla* (*marinera* e *vals*) come di quella *mestiza* della sierra andina<sup>110</sup>. Risulta poco agevole determinare ora in che misura la figura di Yma Sumac abbia effettivamente contribuito in quell'epoca alla costruzione di un immaginario andino presso il pubblico italiano. Apparentemente, la curiosità dell'opinione pubblica si appuntava soprattutto sulla sua esotica figura e sulle sue virtù canore, più che sulla diversità della musica. Non mancano però espliciti riferimenti alla questione dell'autenticità dell'interprete e della sua arte. Un *reportage* da Lima, apparso nel 1952 sul *Corriere d'informazione*, oltre a registrare lo straordinario successo internazionale di vendite discografiche della diva (25 milioni di copie

<sup>108</sup> A Milano e Roma, furono annunciate sulla *Stampa* (09/03/1953) e *L'Unità* (26, 27 e 28/03/1953). Una breve recensione della presentazione torinese si può leggere in O.V., «Due appuntamenti con Tersicore», *Corriere d'informazione*, 21 marzo 1953.

<sup>109</sup> Tra le posizioni apertamente critiche nei suoi confronti, si veda quella di José María Arguedas (1977). Un giudizio sostanzialmente positivo è invece espresso da Zoila Mendoza (2015).

<sup>110</sup> Nel catalogo Parlophone italiano del 1954 figurano i seguenti generi: *marinera*, *festejo limeño*, *triste tondero*, *inka son*, *wayno*, *danza*, *danza india del Cuzco*, *huaryna* [sic] *cuzqueño*, *pasacalle*, *canción india* (DISCHI PARLOPHON. *Catalogo Generale* 1954).

dell'*Inno al dio Sole*, è il dato riferito dal giornalista), ne menziona i tratti “incaici”: il sangue regale, la lingua madre quechua, e «i canti quelli antichi, tramandati dalla tradizione orale» o quelli composti dal marito, Moisés Vivanco, «ispirandosi ad antiche leggende e a musiche popolari peruviane»<sup>111</sup>. Ma l'anno seguente un secondo *reportage* da Lima, questa volta sulla *Stampa*, fornisce ai lettori italiani una lezione di critica all'esotismo imperante:

Relatività. — In una serata mi trovo, per caso, al fianco un peruviano di cui non ho capito bene il nome, ma deve essere qualche cosa come Morel. Per superare un attimo di silenzio gli dico che Ima Sumac, la famosa cantante, che si ritiene discendente in linea diretta dell'ultimo imperatore inca Atahualpa, è arrivata a Lima. Morel mi guarda diffidente. Come un sasso che cade nel vuoto, continuo a dirgli del grande successo che Ima Sumac ha avuto in Europa e nell'America del Nord, con la sua voce che può percorrere quattro ottave e cinque note, superando così il fenomeno della cantante tedesca Erna Sack. Finalmente quel Morel si decide a rispondere e dice: «No es una verdadera artista, sino una simple cantante», e continua a spiegarmi che ella ha saputo sfruttare abilmente il lato esotico che gli incompetenti credono di sentire nel suo canto. Morel sostiene che tutte le canzoni di Ima Sumac sono mistificate, niente altro che roba buona per gli stranieri che nemmeno sanno dove cominci la verità della musica peruviana<sup>112</sup>.

Il tema dell'inautenticità della Sumac offre a sua volta un pretesto alla costruzione tutta italiana del personaggio di Jia Thamoia, una cantante italo-peruviana oggi dimenticata, pur essendo stata piuttosto popolare nei primi due anni di vita della televisione pubblica italiana, e scomparsa nel nulla all'inizio del 1956<sup>113</sup>.

L'occasione per il fiorire di una vocazione fu offerta da un disco di Yma Sumak [...] Jia udì Yma cantare e da una cosa fu colpita: dal fatto che le canzoni della sua compatriota non erano quelle vere, quelle originali, ma arrangiamenti più o meno abili per permettere alla cantante per dare prova, davanti ai microfoni specialmente, della gamma della sua voce. Jia amava troppo e rispettava le canzoni che la madre Rosa e le altre donne del suo villaggio le avevano insegnato nella sua felice fanciullezza per poter tollerare un simile sacrilegio. Le venne in mente anche di possedere una bella voce e decise [...] che sarebbe diventata una cantante come la Sumak e a miglior diritto della sua compaesana<sup>114</sup>.

Come Jia Thamoia cantasse i temi popolari peruviani non è dato di sapere<sup>115</sup>. Tutto lascia intuire che fosse piuttosto una copia – in chiave provinciale e domestica – dell'esotismo

<sup>111</sup> G. PILLON, «Una sola gola e molti cantanti», *Corriere d'informazione*, 16 luglio 1952, p. 3.

<sup>112</sup> E. EMANUELLI, «Quaderno peruviano. Il prigioniero della cortesia», *La Stampa*, 12 luglio 1953, p. 3.

<sup>113</sup> Di Jia Thamoia non viene mai rivelato dalla stampa il vero nome. Agli inizi del 1956, la giovane donna annuncia che donerà un occhio al marito – un ingegnere italiano conosciuto in Perù –, affetto da una retinite, per salvarlo dalla cecità, e che l'intervento si effettuerà in Giappone. Pur avendo annunciato allo stesso tempo nuovi progetti di programmi per la RAI, il suo nome scompare del tutto dalle cronache degli anni successivi. Nessuno sembra essersi più interessato agli sviluppi di questa vicenda (Gavagnin 2018).

<sup>114</sup> S.B., «Il suo occhio per il marito», *Tempo*, 12 gennaio 1956, p. 63.

<sup>115</sup> I suoi dischi, anch'essi pubblicati dalla Parlophone, risultano irreperibili negli archivi, ad eccezione di uno [THAMOA 1954], conservato presso L'ICBSA, che però non contiene titoli peruviani, bensì una versione di *El huanahuayno*, qui con il titolo della cover italiana *Torna la primavera*, benché sia cantato in spagnolo. Sul lato B figura invece *L'usignolo cubano (Sun sun babae)*. Le due registrazioni si trovano online nel database “Canzone



dell'altra più famosa diva e che le dichiarazioni di autenticità siano solo una costruzione narrativa<sup>116</sup>. In ogni caso, a prescindere dalla genuinità delle sue dichiarazioni, la cantante ebbe modo di interpretare nei dischi e ai microfoni della RAI un repertorio effettivamente peruviano, cantando tra l'altro al fianco di un giovane Luis Alva, sotto la bacchetta di Tino Cremagnani<sup>117</sup>.

Queste poche presenze esauriscono – allo stato attuale della ricerca – la consistenza di una disseminazione musicale proto-andina italiana, nello stesso arco di tempo in cui invece in Francia si incubavano le *flûtes indiennes* e si esibivano figure di folkloristi latinoamericani di ben altro peso, come Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Leda Valladares e María Elena Walsh. Anche se limitate, le presenze in Italia forniscono un primo materiale per la costruzione di un nuovo immaginario folk latinoamericano, distinto da quelli del tango e della musica tropicale, e partecipano ad un più generale risveglio d'interesse nei confronti del subcontinente, che tocca la politica, l'economia e la cultura. Alla metà degli anni 50 l'Italia imbocca infatti la via di una crescente industrializzazione e comincia a vedere oltreoceano non più solo una meta dei propri flussi migratori, ma possibili mercati e aree di investimento. Titoli giornalistici come *Il Sud-America non è soltanto un continente pittoresco e strano*<sup>118</sup> rispondono a una domanda di conoscenza su una realtà geoculturale che sta diventando oggetto di iniziative politiche e istituzionali, come il viaggio del Presidente Gronchi in America Latina, nel 1961. Parallelamente, per la prima volta si delinea un campo letterario latinoamericano con personalità propria, grazie alle prime traduzioni di autori come Neruda e Borges (Tedeschi 2006).

Nel paese, ancora semi-industrializzato e semi-rurale (Forgacs 2000: 22), le presenze musicali folk latinoamericane non sembrano andare a costituire ancora un "campo musicale" autonomo e identificabile, rimanendo quali immagini frammentarie di un caleidoscopio, per lo più di carattere festivo e ludico, con tratti di bizzarria, stranezza, curiosità. Manca un tema extramusicale forte, capace di agglutinare le diverse espressioni attorno ad un referente comune, necessario per percepirle come un *genere*. Al massimo, si intuisce in qualche commento la percezione di una diversità di quelle musiche rispetto alla vena *mainstream* dei balli latini in voga. Così, ad esempio, il recensore<sup>119</sup> dei *Ballets* osserva con soddisfazione che lo spettacolo di Pérez Fernández è ben altra cosa rispetto al consueto «folklore da music hall», anche se poi

---

italiana: 1900-2000" curato dall'Istituto Centrale per i beni sonori ed audiovisivi: cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/catalogsearch/result/?q=thamoa>.

<sup>116</sup> Altre dichiarazioni dello stesso genere, in G.G., «Ritrattini: Jia Thamo», *Radiocorriere TV*, n. 51, 1954, p. 13.

<sup>117</sup> Il concerto radiofonico è quantomeno annunciato per il 27 ottobre del 1954 dal *Radiocorriere TV* (n. 43, 1954, p. 24). Cremagnani fu un direttore d'orchestra con esperienza nel contesto peruviano, dove diresse opera e collaborò tra gli altri con il compositore Daniel Alomía Robles, l'autore delle musiche della *zarzuela* di tema indigenista *El cóndor pasa...* (1913).

<sup>118</sup> P. PAVOLINI, «Il Sud-America non è soltanto un continente pittoresco e strano», *La Stampa*, 29 agosto 1957, p. 3.

<sup>119</sup> O.V., «Due appuntamenti con Tersicore». *Corriere d'informazione*. 21 marzo 1953, p. 3

cadrà nella trappola, credendo di riconoscere nel coreografo e ballerino – bonaerense di origine *gallega* – un «profilo indio»<sup>120</sup>.

### 1.3 Dopo Cuba: *Flûte Indienne* e internazionalismo militante

La narrazione forte che mancava venne fornita, alle soglie del nuovo decennio, dalla rivoluzione cubana del 1959. Sarà il tema politico ad alimentare d'ora in avanti un immaginario comune che consente di percepire tante disparate espressioni come appartenenti ad un comune ambito folk latinoamericano, lasciando in secondo piano la dimensione puramente antropologica, anche se l'instaurarsi di una discriminante politica genera due filoni di ascolto: quello del canto sociale, che si delinea in consonanza con il movimento revivalista italiano – allora fortemente legato ad un paradigma politico di origine gramsciana – e quello eminentemente revivalista-folklorico (oggi diremmo “etnico”), che ha il suo baricentro nella MA “francese” (MIA). A differenza di quanto accadeva in Francia negli stessi anni, in Italia i due filoni rimangono per ora separati.

Il filone “francese” prosegue in qualche modo quello folkloristico-esotico del decennio precedente, focalizzandosi a poco a poco sull'ambito andino. La breve recensione di uno spettacolo milanese dei *Los Incas* del 1960<sup>121</sup> riferisce di «una simpatica atmosfera di sapore folkloristico» e non lascia spazio a connotazioni socioculturali e nemmeno a rimandi al mondo andino. Le Ande non sono menzionate neppure nella recensione che il *Corriere d'informazione* dedica nel 1961 a un loro disco realizzato in Francia l'anno precedente<sup>122</sup>. Del resto, malgrado l'onomastica del gruppo, nel disco in questione prevalgono stili regionali *criollos*, correttamente eseguiti, mentre le musiche dell'altipiano andino ne costituiscono la parte meno convincente, oltre che minoritaria. A un vero e proprio genere andino, definitivamente imperniato sulla sonorità dei “flauti indiani”, appartengono invece due LP dei *Calchakis* [LOS CALCHAKIS 1966a e 1966b]<sup>123</sup>. Parallelamente appaiono nuove pubblicazioni discografiche dei *Los Incas* – che nel frattempo erano andati precisando una loro immagine più nettamente andina, sotto la direzione di Jorge Milchberg – sia soli sia accompagnando la popolare attrice e cantante francese Marie Laforet. L'exploit mediatico della cover di *El cóndor pa-*

---

<sup>120</sup> Mi sono occupato altrove (Gavagnin 2018) più specificamente di questo contesto di ricezione, analizzando il caso di studio del noto carnavalito di Zaldívar *El humahuaqueño*, ricostruendo un segmento della sua “storia sociale” italiana, che coinvolge interpreti di primo piano, come il Quartetto Cetra, e altri citati qui, come Jia Thamo. In particolare, spiccano le istanze di autenticità accampate e il ruolo di *porteur* culturali esplicitamente dichiarato dagli interpreti.

<sup>121</sup> «Los Incas», *Corriere d'informazione*, 11 novembre 1960, p. 11.

<sup>122</sup> G.G.S., «Le danze degli Incas e un concerto di Schumann». *Corriere d'informazione*, 20 settembre 1961, p. 2, recensione del disco *L'Amérique du Soleil* [LOS INCAS 1960].

<sup>123</sup> I due LP furono successivamente ripubblicati nel 1974, in seguito al crescente successo del gruppo. *Los Calchakis* si esibirono nel 1967, in forma di duo, al Festival delle chitarre folk di Castellammare di Stabia, dove è presentato come boliviano, benché formato da un argentino e da una francese (V. BUONASSISI, «Agli spagnoli l'Oscar della chitarra», *Corriere d'informazione*, 24 luglio 1967, p.11).

sa, lanciata tra il 1969 e il 1970 dal duo Simon & Garfunkel, in cui il gruppo di Milchberg compare sotto l'*alias* *Urubamba*, stimola l'apparizione di un'ulteriore discografia nettamente andina e incentrata sui flauti tipici della regione<sup>124</sup>. Nonostante il successo di *El cóndor pasa* – del quale, secondo le modalità tipiche dell'industria culturale locale di allora, si immettono immediatamente sul mercato delle cover con testo italiano, interpretate da cantanti come Gigliola Cinquetti e Gianni Morandi<sup>125</sup> – i flauti indios sembrano rappresentare più una curiosità che una vera e propria moda<sup>126</sup>.

L'altro filone, quello del canto sociale latinoamericano, mostra una maggiore vitalità, e soprattutto maggiori interazioni con il *milieu* culturale italiano, al quale si collegava attraverso il sentimento internazionalista mobilitato dall'esempio rivoluzionario cubano. Per questa via il canto politico latinoamericano trova una sponda italiana nel gruppo militante del *Nuovo Canzoniere Italiano* e di seguito in quello del *Canzoniere Internazionale*. Figure come Michele Luciano Straniero, Meri Franco Lao e Leoncarlo Settimelli lo promuovono e diffondono, in veste di editori, divulgatori e traduttori, vincolati a iniziative editoriali dell'area marxista, come I dischi del Sole e le Edizioni Avanti!<sup>127</sup>. Una conferma della intensità di questo coinvolgimento è data dalla partecipazione di una delegazione italiana (oltre a Meri Lao, vi figuravano Ivan Della Mea e Giovanna Marini, del *Nuovo Canzoniere Italiano*, e Leoncarlo Settimelli ed Elena Morandi, del *Canzoniere Internazionale*) al *Primer encuentro de la canción protesta*, che si tenne all'Avana nel 1967 (Bermani 1997: 110). L'incontro fu un momento fondativo nella storia del movimento latinoamericano della *Nueva Canción* e la presenza degli italiani è alla base di una memoria comune. Di conseguenza, come ricordano oggi Rudi Assuntino e Janna Carioli<sup>128</sup>, i canti della rivoluzione cubana rappresentarono per più di una generazione di italiani il primo ponte con la musica popolare latinoamericana.

In quello stesso alveo del *folk revival* militante italiano si esibirono negli stessi anni alcuni interpreti latinoamericani. La presenza più significativa fu sicuramente quella del pittore e

---

<sup>124</sup> [LOS INCAS 1971; LOS INDIOS 1972a e 1972b; LOS KENAKOS 1972]. Di un ulteriore storico gruppo andino di Parigi, *Los Achalay* (per inciso, si tratta degli interpreti della prima versione di *El cóndor pasa* proposta in un arrangiamento di sapore folklorico, nella strumentazione del *conjunto* andino), non risulta pubblicato in Italia alcun disco. Un loro singolo brano compare nell'antologia dell'editore Fabbri *Il folclore musicale delle Americhe*, [VARI INTERPRETI 1967].

<sup>125</sup> *Più voce che silenzio (El condor pasa)* [MORANDI 1970]; *Il condor* [CINQUETTI 1970].

<sup>126</sup> Affine per certi versi al repertorio latinoamericano "andino", è la *Misa Criolla* del compositore argentino Ariel Ramírez, pubblicata dalla Philips anche in Italia, nel 1965, nella versione interpretata da *Los Fronterizos* e diretta dall'autore. Repertorio argentino-andino figurava probabilmente anche nelle presentazioni all'Eliseo di Roma (dal 21 al 30 giugno del '67) di una compagnia argentina, nel cui cast figurava una giovane Mercedes Sosa («Folklore dall'Argentina all'Eliseo di Roma», *Corriere della sera*, 22 giugno 1967, p. 12).

<sup>127</sup> Un'anticipazione della futura auge della canzone impegnata e rivoluzionaria latinoamericana è offerto nel 1962 dall'album di canzoni castriste *Canti della rivoluzione cubana*, cui segue nel 1966 la pubblicazione, a cura di Straniero e Lao, dell'LP *¡Viva la revolución! 1907-1966*, con registrazioni di Alba Lucia, Juan Capra e Carlos Puebla. Meri Franco Lao è l'autrice della antologia del canto sociale latinoamericano *Basta!*, pubblicata da Maspéro, in Francia, nel 1967, e in Italia nel 1970 (Franco Lao 1967; Franco Lao 1970).

<sup>128</sup> Janna Carioli, intervista del 7 febbraio 2018; Rudi Assuntino, intervista del 27 ottobre 2017.

*folksinger* cileno Juan Capra, che tra il 1964 e il 1970 risiedette alternativamente tra Roma e Parigi<sup>129</sup>. Portatore di un repertorio tratto dal canto *campesino* cileno, da Violeta Parra, e con qualche composizione originale, in Italia si esibì con frequenza in locali, partecipò alle due edizioni del *Folk festival* torinese e registrò due dischi monografici, oltre a qualche apparizione in lavori collettivi. Capra è una figura romanzesca e tragica, di fatto marginalizzata e pressoché sconosciuta nella memoria cilena, come sottolinea Marisol García<sup>130</sup>, mentre in Italia lo stile aspro ed energico di Capra ha lasciato una traccia profonda nella sensibilità e nell'immaginario di alcuni protagonisti del *folk revival*:

Da anni Capra aveva portato al Folk Studio di Roma, e poi nel Nuovo Canzoniere Italiano, il più brillante repertorio folklorico del suo paese. Allievo di Violeta Parra, ne aveva portato con sé qualche disco, ed era l'unico, a nostro parere, che suonando e cantando con intatta passione ne riproducesse con verità lo stile severo e intenso. (Straniero 1976: 99)

In Capra si riconosceva un'assoluta «omogeneità tra canto tradizionale e nuova canzone, tanto da rendere difficilmente distinguibili quelli che sono i canti della tradizione da quelli che lo stesso Capra ha composto»<sup>131</sup>. Una caratteristica che lo rendeva una sorta di modello per quella parte del *folk revival* italiano, guidata da Roberto Leydi e Sandra Mantovani, che vedeva nell'acquisizione dello «specifico stilistico» una ineludibile propedeutica a qualunque nuova proposta di canto che aspirasse ad essere autenticamente popolare<sup>132</sup>.

<sup>129</sup> Accanto a Capra, figurano altri giovani cileni di passaggio, tra cui la cantante-attrice Inés Carmona (che tornerà in Italia come esule dopo il *golpe* del 1973), lo scrittore e critico d'arte Enrique Bello, e la musicista e musicologa Olivia Concha Molinari. Interessante la testimonianza di queste presenze, offerta da un articolo di Leoncarlo Settimelli sul Folkstudio di Roma (L. SETTIMELLI, «La musica popolare passa da Trastevere», *L'Unità*, 14 luglio 1964, p. 7).

<sup>130</sup> «Juan Capra, cantautor y pintor, puede ser considerado el gran desconocido de la Nueva Canción Chilena, y su historia es la de un talento que alguna vez resultó señero e influyente, incluso fuera del país, pero que fue apagándose poco a poco hasta toparse con una muerte atribulada y en un incomprensible olvido» (M. GARCÍA, «Juan Capra». *MusicaPopular.cl* (blog). <http://www.musicapopular.cl/artista/juan-capra/>). Alcuni dati per una biografia, ancora da scrivere, di questa figura eccentrica sono reperibili sui siti <http://www.musicapopular.cl/artista/juan-capra/> e <https://juancaprachile.blogspot.com/>. Degli anni italiani di Capra sopravvive la sua produzione discografica, che comprende due pubblicazioni monografiche e la partecipazione ad altrettanti dischi collettivi: *¡Viva la revolución!* e *Folk Festival 1* (cfr. i riferimenti nella discografia generale). Negli stessi anni Capra registrò altri dischi in Francia.

<sup>131</sup> Note di copertina dell'album di Capra *Cile canta e lotta*, nell'edizione del 1973. L'etichetta Albatros in cui apparve l'LP era curata da Roberto Leydi, a cui si devono con tutta probabilità le note.

<sup>132</sup> La figura di Capra è tuttora molto viva nella memoria di alcuni protagonisti dell'epoca. Rudi Assuntino, da me intervistato, ricorda che «Lui era bravissimo, a me piaceva tantissimo come cantava... Ci ha sconvolto perché aveva questo schema dell'accompagnamento [...] questa manata che è lontanissima dalla nostra... noi guardavamo con gli occhi pieni di invidia... [...] Noi volevamo bene a Juan Capra. Non potevi non volergli bene... una specie di uccellino... Però, quando cantava, un'energia che ti ammazzava». (Rudi Assuntino, intervista del 27/10/2017). Giovanna Marini lo propone anche come una «pietra del paragone» nei confronti della musica cilena che giunse in Italia dopo il *golpe* del 1973: «[...] era senz'altro un personaggio impressionante, perché era giovane e bello. [...] Incominciò subito a cantare e aveva una forma di voce molto bella e faceva delle sorte di *jodel*, e io sono rimasta impressionata, perché mi son detta «ma questa è una forma svizzera, altoatesina... Come ti viene da far lo *jodel*?». E lui m'ha detto «No, questo è tipico dell'isola di Pasqua». [...] Poi... era molto randagio, anche, come persona. Non riusciva a stare fermo in un posto [...]. [Juan Capra] aveva un canto difficile. Allora, certo, trovavo più moderno Juan. Perché a questo punto, quanto più si va all'indietro, più diventa moder-

Fu grazie a Capra che nel 1967 i *Quilapayún* ebbero l'opportunità di presentarsi al Folkstudio romano, nel corso di un lungo tour europeo del gruppo. Nel ricordo di Eduardo Carrasco, direttore dell'*ensemble*, quell'esperienza esprime un comune sentire (artistico e politico) e una multidirezionalità o circolarità nello scambio culturale, tanto che in quell'occasione saranno i cileni a riportare dall'esperienza romana materiali che poi impiegheranno nel loro progetto di canto sociale latinoamericanista:

Cantando en ese pequeño teatro en el Trastevere, pudimos comprobar que nuestras preocupaciones culturales y políticas no eran solamente latinoamericanas; allí llegaban artistas de muy distintos puntos del mundo, suecos, escoceses, irlandeses, australianos, y todos ellos manifestaban los mismos intereses. Hacían un trabajo de investigación, difundiendo antiguas canciones de sus países, muchas de ellas vinculadas con el movimiento social. Conocimos también allí a Meri Franco Lao, la autora del libro "Basta", recopilación de canciones revolucionarias latinoamericanas, del que sacaríamos más tarde la idea de nuestro disco homónimo, en el que cantamos algunas de ellas. En esos primeros encuentros con un público que no conocía nuestro idioma, pudimos darnos cuenta de que había algo de universal en nuestra música, pues lográbamos hacernos entender, a pesar de todas las diferencias. (Carrasco 2003a: 115)

Nei primissimi anni 70, i festival internazionali della canzone politica che si celebravano annualmente a Berlino Est costituirono un terreno ideale per la circolazione di varie esperienze nazionali, un terreno in cui «los músicos europeos no solo toman las canciones o los instrumentos en circulación durante el festival político, sino también los fundamentos estéticos e ideológicos de estas músicas populares latinoamericanas» (Rodríguez Aedo 2016: 81). Per i musicisti "politici" italiani, tali occasioni rappresentarono la continuazione dell'incontro cubano del 1967, rafforzando vincoli di solidarietà e in qualche caso, come ricorda Janna Carioli a proposito del *Canzoniere delle Lame*, furono un importante momento di crescita, attraverso il confronto con solisti e gruppi latinoamericani, che ad alcuni di loro apparvero più "avanzati" dal punto di vista dell'elaborazione musicale e poetica, quali i *Quilapayún*, gli *Inti-Illimani* o il cantautore cubano Silvio Rodríguez<sup>133</sup>. Specularmente, da quel confronto gli artisti cileni ricavano la consapevolezza di un dislivello estetico tra la canzone politica europea e quella cilena, a vantaggio di quest'ultima, ottenendo conferme dell'originalità e della validità del laboratorio della NCCH<sup>134</sup>. Questi elementi si riveleranno specialmente importanti quando, da lì a poco, la NCCH troverà il suo spazio primario di sopravvivenza nell'esilio europeo.

---

no, per noi. No? E invece gli *Inti-Illimani* li vedevo piazzati proprio nella canzone di protesta "classica", con tutti i crismi, con tutto a posto. Capisce? Tutto in regola» (Giovanna Marini, intervista del 22/06/2018).

<sup>133</sup> L'opinione è ricavata dall'intervista a Janna Carioli del 07/02/2018. Sui festival berlinesi è consultabile una documentazione discografica e filmica, tra cui il documentario *Wer Die Erde Liebt*, di Uwe Beltz, dedicato al festival giovanile del 1973, cui parteciparono gli *Inti-Illimani* e il *Canzoniere delle Lame*. Il film è disponibile online all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=bZyWXn1ydSU> (il *Canzoniere delle Lame* vi appare a 38'.40 ca; gli *Inti-Illimani* a 25'; vi compaiono inoltre Isabel Parra e un gruppo latinoamericano che non posso identificare).

<sup>134</sup> Si vedano le dichiarazioni degli *Inti Illimani* riportate in «Il dibattito culturale sotto "Unidad Popular"», *Realismo*, 6, 1975, pp. 38–46, e quelle di altri artisti citate da Rodríguez Aedo (2016:76).

Grazie all'intensificazione dei vincoli tra operatori italiani e latinoamericani, lo sguardo italiano sull'America Latina si allargò ben oltre i confini cubani, comprendendo ora paesi come il Cile, il Messico, l'Uruguay e il Brasile. Non solamente crebbe la circolazione discografica degli interpreti latinoamericani [REYES 1970; QUILAPAYÚN 1971; ALARCÓN 1972; SOSA 1972; VARI INTERPRETI 1972a; ATACAMA 1972], ma anche l'interpretazione di canzoni latinoamericane da parte dei musicisti italiani, vuoi sotto forma di dischi tematici dedicati – come quello del *Canzoniere Internazionale* su Cuba [CANZONIERE INTERNAZIONALE 1972], o un'antologia di canzoni dedicate al Che Guevara [VARI INTERPRETI 1972b] –, vuoi come *cover* all'interno dei repertori di artiste come Giovanna Marini e Adriana Martino<sup>135</sup>. Questo crescendo latinoamericano anticipa di poco l'alluvione di pubblicazioni che seguirà nell'immediato il golpe cileno. Nel frattempo, ma già anteriormente al settembre 1973, erano nati in questo alveo internazionalista alcuni gruppi formati da italiani, a volte con la partecipazione di alcuni latinoamericani, e integralmente dedicati a quei repertori: i milanesi *Tecún Umán* e *Nuestra América*, e i riminesi *Zafra*<sup>136</sup>.

Quanto detto fin qui mostra che il 1973 non rappresenta l'anno zero nella ricezione italiana del folk latinoamericano, sia per il suo versante più etnico sia per quello più politico. Soprattutto per quest'ultimo, si registrano infatti già negli anni precedenti un fervore e un'interazione crescenti tra artisti italiani e latinoamericani, una circostanza che faciliterà l'accoglienza nei confronti della NCCH fin dai primi giorni dell'esilio. La straordinaria risonanza del colpo di stato, tuttavia, proiettò la NCCH su un livello di massa del tutto imprevedibile in altre circostanze, agendo come acceleratore o moltiplicatore di un processo già in atto. Ne fanno fede due esempi tra gli altri: il disco *Viva Chile!* degli *Inti-Illimani*, registrato a Milano nell'agosto 1973 e divenuto immediatamente un simbolo della resistenza alla dittatura; il disco con canzoni cilene che il *Canzoniere delle Lame* registrò con urgenza all'indomani del golpe, per poter raccogliere fondi a favore della causa cilena, ma che in realtà era stato ideato in una diversa prospettiva già ad agosto, dopo aver conosciuto a Berlino gli *Inti-Illimani* ed essersi entusiasmato per la loro musica [IL CANZONIERE DELLE LAME, 1973]<sup>137</sup>.

Tra le specificità italiane di quella circolazione anteriore al *boom* vi è una sostanziale separazione tra narrazioni politiche ed etniche. Non si verifica quella “sintesi di *quenas* e rivoluzione”, apprezzata dal pubblico intellettuale progressista parigino alla vigilia del 68 (Carrasco 2003: 121), che aveva perfino dato luogo ad alcune canzoni francesi di tematica libertaria, su

---

<sup>135</sup> Giovanna Marini interpreta le canzoni *Somos socialistas*, *Que linda es Cuba* e *Hasta siempre* [MARINI 1970]; Adriana Martino *Me matan si no trabajo*; *Violencia y liberación*; *Carabina 30-30* e *Il funerale di un lavoratore* in *Cosa posso io dirti?* [MARTINO 1972]; il *Canzoniere Internazionale* riprende ancora *Me matan si no trabajo* e *Violencia y liberación* [CANZONIERE INTERNAZIONALE 1972].

<sup>136</sup> Cfr. Cap. III, 1.2.

<sup>137</sup> Janna Carioli, intervista del 07/02/2018.

melodie andine<sup>138</sup>. Nel contesto italiano i due versanti confluirono in modo esplicito nella ricezione del pubblico solo a partire dall'incontro con la NCCH, dopo il 1973.

---

## 2 CRONACA DEL *BOOM* MUSICALE CILENO

### 2.1 Coordinate della NCCH nell'esilio italiano

Il golpe dell'undici settembre 1973 sorprese gli *Inti-Illimani* a Roma, nel corso di una tournée "diplomatica" per conto del governo di Unidad Popular, similmente a quanto accadde ai *Quilapayún*, che si trovavano in quel momento a Parigi. Vi rimarranno, su invito del Partito Comunista italiano, fino alla revoca del bando d'esilio, nel settembre del 1988. Nell'arco di pochi mesi, i due gruppi maggiori furono raggiunti nell'esilio da numerosi altri artisti, mentre nuovi gruppi si andarono formando nel nuovo contesto. Oltre agli *Inti-Illimani*, risiedettero in Italia per periodi più o meno lunghi il duo formato da Charo Cofré e Hugo Arévalo, la cantante Inés Carmona, la cantautrice Marta Contreras e i gruppi *Millantú* e *Icalma*<sup>139</sup>. Tra gli artisti cileni che si esibirono in Italia, pur risiedendo in diversi paesi europei, oltre ai *Quilapayún* si ricordano Isabel e Ángel Parra, Patricio Manns, i gruppi *Amerindios*, *Trabunche*, *¡Karaxú!*, *Illapu*, *Karumanta*, *Ortiga*, *Indoamérica*, *Los Jaivas*, *Kamak Pacha Inti*, *Tren azul*<sup>140</sup>.

La circolazione di questi artisti avvenne in gran parte per mezzo di reti organizzative direttamente o indirettamente legate al mondo politico e sindacale. La principale macchina organizzatrice, e allo stesso tempo il principale committente della NCCH in esilio, fu certamente il binomio ARCI – *Feste de L'Unità*, collegato direttamente al PCI, che promosse principalmente i musicisti vicini alla DICAP, l'etichetta discografica cilena nata nel decennio precedente nell'alveo della gioventù comunista cilena. Parallelamente furono attive altre reti, connesse ad altre aree politiche, come quella delle ACLI. Infine, esisterono reti organizzative minori, di ca-

---

<sup>138</sup> L'esempio più celebre è *Dis a ton fils*, composta sulla melodia di *Quiaqueñita*, e interpretata da Maurice Dulac et Marianne Mills.

<sup>139</sup> *Yanapacuy* fu un altro gruppo cileno, formatosi in Italia agli inizi degli anni 80 e attivo almeno fino al 1988. Lo formavano alcuni cileni, appartenenti allo *staff* tecnico degli *Inti-Illimani*, ma vi suonarono stabilmente anche alcuni italiani, tra cui Roberto Massimi Raccis, proponendo un repertorio costituito per metà di canzoni degli *Inti-Illimani* e per metà di proprie composizioni. Il gruppo operava talvolta in "sostituzione" del gruppo più celebre, potendo disporre della struttura logistica di quest'ultimo, e per un certo periodo contò con la collaborazione di José Miguel Camus Vargas (*quenista* degli *Inti-Illimani*) in veste di direttore (comunicazione personale di Roberto Massimi Raccis, del 28/02/2019).

<sup>140</sup> L'elenco è certamente incompleto. I gruppi e solisti attivi nell'esilio in Europa furono molti di più e non sempre risulta agevole documentarne la presenza in eventuali *tournee* italiane. Anche per quanto riguarda le presenze documentate è piuttosto difficile conoscerne la reale entità, dato che la stampa nazionale italiana tendeva a documentare gli artisti o le situazioni di maggior richiamo, politico o artistico, mentre rimanevano in ombra presenze a volte assai consistenti. È il caso del duo/trio *Amerindios*, che avrebbe effettuato nello Stivale oltre 300 concerti, secondo la testimonianza di Rodrigo Díaz, sindacalista e produttore culturale cileno, organizzatore di numerosissime manifestazioni di solidarietà. Tale intensa attività si è svolta tuttavia all'interno di circuiti minori, legati ai sindacati di area cattolica (ACLI), e con minore eco mediatica, rispetto a quelli dell'ARCI e del PCI (Rodrigo Díaz, intervista del 06/03/2019).

rattere locale, generate da iniziative di organizzazioni appartenenti alla società civile, come nel caso dei frequenti concerti organizzati nelle scuole secondarie per sensibilizzare il pubblico studentesco<sup>141</sup>. In Italia non sembra esserci stata invece una presenza significativa di quel “secondo piano” di artisti, spesso divenuti professionisti durante la permanenza in Europa, legati ad un repertorio folk di stile più tradizionalista e ad un pubblico composto preminentemente dalle comunità cilene d’esilio, che ebbero invece un ruolo rilevante soprattutto nell’Europa settentrionale (Rodríguez Aedo 2014a).

Anche la presenza dei musicisti cileni esuli nei media fu poco omogenea. Gli *Inti-Illimani*, come si vedrà, furono di gran lunga i più presenti. I *Quilapayún*, pur non risiedendo in Italia, ottennero comunque una discreta attenzione nei primi anni, anche grazie alla circolazione dei loro dischi. La stampa nazionale si occupò in qualche misura di Isabel Parra, di Charo Cofré e di Marta Contreras. Gli altri esponenti vennero invece solo occasionalmente menzionati. A partire dal 1978 circa, rimasero attivi e visibili in area italiana unicamente gli *Inti-Illimani* e – in misura minima – Charo Cofré e Hugo Arévalo (che rientrarono in Cile nel 1984). I *Quilapayún*, ampiamente recensiti fino al 1977, scomparvero dalla scena italiana per un intero decennio, per riapparire fugacemente in una *tournee* e sui media solo nel 1987. Per quanto riguarda la discografia, tra il 1973 e il 1987 si pubblicarono più di cinquanta album LP riferibili alla NCCH, tra nuove produzioni e ristampe (con una massima concentrazione nel periodo 1973-1977)<sup>142</sup>. I soli *Inti-Illimani* produssero tredici titoli durante l’esilio, nessuno dei quali era una ristampa di produzioni anteriori, benché i primi tre dischi contenessero quasi esclusivamente brani già incisi in precedenti album anteriori all’esilio.

L’intero panorama dei musicisti sopra menzionati venne accomunato nella narrazione sociopolitica condivisa della NCCH, producendo una omologazione che in qualche caso non rendeva giustizia della diversità dei percorsi estetici di vari interpreti “eccentrici” rispetto al baricentro rappresentato dai grandi gruppi – *Quilapayún* e *Inti-Illimani*<sup>143</sup>. Il carico estetico della rappresentazione musicale cilena ricadde però quasi esclusivamente sugli *Inti-Illimani*, che monopolizzarono la maggior parte dell’ascolto. Vale dunque la pena di soffermarci brevemente su alcuni aspetti della loro proposta musicale nei primi anni d’esilio, aspetti che influirono fortemente sulla ricezione italiana della NCCH nel suo complesso.

Un primo aspetto, ben evidenziato da Rolle Cruz (2010), concerne la qualità intrinseca del repertorio proposto dal gruppo nei primi dischi italiani, *Viva Chile!* [INTI-ILLIMANI 1973a] e *La nueva canción chilena* [INTI-ILLIMANI 1974], che, anche in quel momento di urgenza di

---

<sup>141</sup> Un esempio di queste reti minori è quello di un direttore didattico di Vicenza, Giuseppe Malfermoni, e diversi membri della sua famiglia, che organizzarono numerosi concerti per gli studenti delle scuole di Vicenza e della provincia, coinvolgendo il gruppo “misto” *Yanapacuy* di cui si è detto più sopra (comunicazione personale di Lia Malfermoni, 10/10/2018).

<sup>142</sup> Si veda più sotto, al paragrafo 3.1, il grafico relativo a tale produzione.

<sup>143</sup> Charo Cofré, ad esempio, portatrice di una riproposta del canto contadino cileno con strumenti quali il *guitarrón* (cileno), lamentava l’omologazione al «cliché: poncho, puño en alto y charango» (García M. 2013:54).



lotta e impegno resistenziale, manifestavano una lucida scelta di privilegiare l'accuratezza formale di arrangiamenti ed esecuzioni e la qualità dei testi delle canzoni che, pur veicolando un indiscutibile impegno politico, si mantenevano volutamente lontani da toni meramente panflettistici, rivendicando piuttosto quella cultura popolare "alta" che in Cile i militari avevano messo al bando.

Parallelamente a ciò, quei dischi – e il primo in particolare – possedevano una qualità sonora inusuale per la discografia folk dell'epoca. Come ha recentemente ricordato Franco Fabbri, *Viva Chile!* venne registrato negli studi della Vedette di Milano con le più avanzate tecnologie dell'epoca – di fatto scegliendo un missaggio in post-produzione – rompendo, forse inconsapevolmente, il cliché sonoro "pauperistico" del *folk revival* italiano e creando un primo esempio di godibilità acustica nel campo della musica folklorica e militante:

Molti comprarono quei dischi per affetto e solidarietà, ma molti altri perché le canzoni erano belle e i suoni convincenti: per la prima volta un disco "folk" suonava così bene, con strumenti "poveri" come il flauto di Pan o il charango che erano presenti, "pieni" e penetranti come un sintetizzatore o una chitarra elettrica. Gli altri discografici si resero conto, con sorpresa, che esisteva un vasto mercato per la canzone politica, per la musica popolare: cominciarono a guardare a quel mondo con meno snobismo, con meno scetticismo, digerendo anche le loro prevenzioni per la politica. Poco dopo che la Nueva Canción Chilena aveva fatto il suo ingresso in Italia, si cominciò a parlare di Nuova Canzone Italiana<sup>144</sup>.

## 2.2 La narrazione eroica e solidale (1973-74)<sup>145</sup>

Nella narrazione italiana sul Cile, la musica della NCCH è fin dai primi giorni successivi al golpe una presenza costante. Un sommario conteggio delle centinaia di apparizioni dei musicisti cileni sulle pagine dei quotidiani – specialmente di un giornale come *L'Unità*, organo del PCI, ma anche di testate non partitiche e nettamente "borghesi", come *La Stampa* e *Il Corriere della Sera* – ci dice che musica e musicisti non svolgono un ruolo di mera colonna sonora o di strumento veicolare funzionale alla propaganda solidale, ma vi entrano come agenti di primo piano.

A poco più di un mese dal golpe, si pubblica su *L'Unità* «Un appello in difesa dei cantanti popolari del Cile», a firma del *Canzoniere Internazionale*, che oltre a richiamare l'attenzione sulla sorte ignota di alcuni artisti vicini a Unidad Popular<sup>146</sup>, colloca la figura del cantore popolare al centro della vicenda storica, politica e resistenziale:

<sup>144</sup> F. FABBRI, «Enzo "Titti" Denna, il tecnico del suono che lanciò in Italia "Viva Chile"», 13 dicembre 2018, <http://www.strisciarossa.it/enzo-titti-denna-il-tecnico-del-suono-che-lancio-in-italia-viva-chile/>.

<sup>145</sup> Sui criteri seguiti e le fonti utilizzate in questo capitolo, cfr. qui sopra, il paragrafo 4.2 dell'Introduzione.

<sup>146</sup> Si trattava di "colleghi" conosciuti in Italia (Carmona, Capra) e negli incontri internazionalisti europei e cubani (i Parra).

Perché cantare e fare musica era (ed è per quelli che, fortunatamente, come i Quilapayún e gli Inti-Illimani, si trovavano qui in Europa al momento del colpo di stato) fare cultura, educare, fare politica. essere nella lotta per la costruzione del socialismo. «Povero il cantore che non arrischia la propria voce per non rischiare la propria vita» cantava Ángel Parra. I cantanti popolari cileni hanno dimostrato, pagando anche con la vita, che essere artisti non significa rimanere estranei alla realtà delle grandi trasformazioni sociali. Questo loro insegnamento non può lasciarci indifferenti<sup>147</sup>.

In questa prima fase l'attenzione della stampa si concentra sulla figura di Víctor Jara, ricostruita in chiave eroica, tanto a partire dal suo ruolo di testimone-martire quanto da quello di modello esemplare di artista popolare. Nel gennaio del 1974, la Federazione Giovanile del PCI organizzò a Roma alcuni concerti degli *Inti-Illimani* in onore del cantante assassinato. Per l'occasione *L'Unità* dedica ben cinque articoli all'evento e alla figura del cantautore martire, con interviste ai musicisti e alla vedova di Jara – Joan Turner – uno dei quali porta l'autorevole firma del compositore Luigi Nono<sup>148</sup>. In essi si insiste sulla personalità esemplare dell'artista come «testimonianza di un legame profondo e diretto tra gli intellettuali e la classe operaia cilena»<sup>149</sup> e si disegna il complesso della NCCH come parte di un fervido laboratorio di democratizzazione della cultura, in cui «gli artisti popolari sono tra i baraccati delle poblaciones; a fianco dei politici nei discorsi elettorali e nelle manifestazioni sindacali; nei quartieri operai e persino nelle chiese»<sup>150</sup>. Luigi Nono iscrive la figura di Jara all'interno di una nuova e prorompente cultura latinoamericana generata dal diretto coinvolgimento degli intellettuali e degli artisti nella lotta. Víctor Jara, che scrive la sua ultima canzone ormai prigioniero all'Estadio Nacional de Chile, è per lui il testimone coerente di tale continuità tra il momento creativo e quello combattente:

Così, nei suoi ultimi giorni, scrisse l'ultimo canto [...]. E nello stesso tempo partecipava alla dura resistenza del popolo cileno. Esprimeva ancora una volta la sua fantasia creatrice, e nello stesso tempo, concretizzava quanto disse all'Avana nel settembre del '72, riferendosi al proprio paese: «Un giorno dovremo cambiare la chitarra con il fucile».<sup>151</sup>

In Cile, prosegue il compositore veneziano, la nuova canzone è divenuta politica grazie al magistero di Violeta Parra, fondato su una scelta di condivisione della vita del popolo: per questo la sua creazione è non solo poetica, ma autenticamente popolare.

<sup>147</sup> CANZONIERE INTERNAZIONALE, «Un appello in difesa dei cantanti popolari del Cile», *L'Unità*, 27 ottobre 1973, p. 9.

<sup>148</sup> G. ANGELONI, «Mio marito Victor Jara», *L'Unità*, 19 gennaio 1974, p. 3; «Concerto a Roma in onore del cileno Jara», *L'Unità*, 14 gennaio 1974, p. 4; D.G., «Musica popolare del Cile in memoria di Jara», *L'Unità*, 11 gennaio 1974, p. 7; G.D.F., «Per la libertà del Cile», *L'Unità*, 15 gennaio 1974, p. 9; L. NONO, «Il canto di Victor Jara», *L'Unità*, 12 gennaio 1974, p. 3.

<sup>149</sup> G.D.F., «Per la libertà del Cile».

<sup>150</sup> G. ANGELONI, «Mio marito Victor Jara».

<sup>151</sup> L. NONO, «Il canto di Victor Jara».

Il tema della vocazione popolare e di massa della NCCH, rappresentata come un movimento fortemente unitario e coeso attorno all'esperienza allendiana, ritorna con frequenza in questi primi anni: lo troviamo per esempio trattato sulle pagine di *Realismo*, foglio del movimento studentesco milanese<sup>152</sup>. Con il prolungarsi della dittatura e dell'esilio dei cantori emerge però anche un corollario negativo di tale legame vitale col popolo. In una intervista del 1976 a Marta Contreras<sup>153</sup>, la cantautrice mette a fuoco anche il rischio di una crisi del movimento, determinata dalla prolungata separazione forzata degli artisti popolari cileni nei confronti del loro pubblico naturale. Proprio perché arte alimentata dal contatto con le sue radici popolari, la NCCH avrebbe dovuto quanto prima esaurire la sua funzione emergenziale di denuncia nel mondo, per recuperare il suo posto in Cile, riunendosi con il Canto Nuevo, sorto nel frattempo all'interno del paese<sup>154</sup>.

### 2.3 Grandi eventi e presenza diffusa: la NCCH acquista un significato locale

Nel biennio 1974-1975 il movimento di solidarietà democratica con il Cile inaugurò una strategia che includeva eventi di grande impatto culturale e mediatico, che ebbero per protagonisti alcuni esponenti della NCCH nell'esilio: *Inti-Illimani*, *Quilapayún*, Isabel Parra. I più rilevanti furono la consacrazione alla causa cilena di un'ampia sezione della *Biennale* veneziana del 1974 [Fig. 15], lo spettacolo-fiume *Musica per la libertà* al Palasport di Roma nel febbraio dell'anno seguente, e infine, in settembre, un memorabile concerto all'Arena di Verona [Fig. 14]. Questo genere di eventi credo, in virtù della contingenza politica, dei *crossover* culturali dai caratteri fortemente innovativi, con pochi o nessun precedente in Italia. Un fatto eminentemente musicale, un concerto, convocava il pubblico di una manifestazione di massa (trentamila persone a Verona) ed era evidente anche la novità che rappresentava il mettere in scena musiche folk e politiche in una cornice come l'Arena veronese. A mio avviso va rilevata anche un'ulteriore novità, cioè la ricezione di una musica extraeuropea a forte caratterizzazione etnica, per una volta (la prima?) al di fuori della consueta cornice esotica.

Nel pieno di un acceso dibattito sulla fruizione partecipata e democratica della cultura, dunque, non solo poté sembrare che la NCCH avesse essa stessa realizzato in modo significativo tale obiettivo nel periodo del governo di Allende, ma se ne immaginò il potenziale contributo al contesto italiano. I cileni offrivano una straordinaria materia comunicativa, capace di fondere artisti e pubblico attorno ad un progetto di cultura progressista ad un tempo popolare e di alto significato etico:

---

<sup>152</sup> «Il dibattito culturale sotto “Unidad Popular”».

<sup>153</sup> P. GIGLI, «Marta Contreras canta poesie per il popolo del Cile», *L'Unità*, 10 aprile 1976, p. 9.

<sup>154</sup> Il problema della separazione tra NCCH e il suo pubblico naturale, già posto in modo estremamente diretto da Jean Clouzet nel primo studio europeo sulla NCCH (Clouzet 1975), verrà affrontato sulle pagine della rivista *Araucaria*, in una indagine a più voci tra i musicisti della diaspora (Orellana 1978).

“Proprio il Cile ha animato invece durante più d’una settimana [...] un crescendo di iniziative le quali hanno toccato e scosso strati della popolazione veneziana da sempre rimasti estranei alla Biennale, alle manifestazioni della cultura e dell’arte. Attorno alla forza mobilitante della solidarietà democratica con il popolo cileno, è stato possibile compiere una grande, autentica operazione di cultura: dimostrare come l’arte – la pittura dei “muralisti”, la musica di Becerra, degli Inti Illimani, dei Quilapayún – sia espressione della vita e dell’esperienza di tutti, un aiuto tangibile, diretto, alla lotta per una umanità più libera e migliore<sup>155</sup>.”

La partecipazione del pubblico, capace di esprimere maturità e consapevolezza dell’importanza degli eventi, è in effetti uno dei soggetti maggiormente evidenziati dalle cronache. In “Musica per la libertà” – manifestazione fiume cui parteciparono *Inti-Illimani* e *Quilapayún*, accanto ad un’ampia rappresentanza della cultura musicale progressista italiana – un pubblico in piena sintonia avrebbe accolto i “mille” momenti musicali diversi, superando i distinguo imposti dall’industria culturale, e gli *Inti-Illimani* si sarebbero dimostrati «preziosi “agitatori” del nostro mondo musicale» fornendogli «puntualmente un esempio e uno stimolo»<sup>156</sup>. Altrettanto a Verona, dove non si avverarono le previsioni catastrofiche di chi temeva una gazzarra politica nel tempio dell’opera lirica<sup>157</sup>.

I grandi eventi sopra descritti collocavano la NCCH all’interno di un discorso etico che scavalcava i recinti della dimensione partitica – almeno nelle sue linee generali – contribuendo a consolidarne un successo trasversale alle appartenenze politiche, sociali e culturali del pubblico. È evidente però che essi erano possibili solo grazie al controllo che i partiti e le organizzazioni sindacali (*in primis* il PCI) esercitavano negli enti locali e in altre strutture di potere. E fu ancora grazie alle strutture organizzative dei partiti della sinistra e dei sindacati (anche quelli di area cattolica), che la NCCH divenne una presenza diffusa anche presso le realtà locali [Fig. 13].

Di fatto, gli *Inti-Illimani* e gli altri artisti cileni e latinoamericani figurano in questo periodo in una impressionante varietà di atti pubblici e manifestazioni, al fianco degli artisti locali, da quelli della “canzone di protesta” ai cantautori e agli interpreti di musica sinfonica, in particolare all’interno di quel contenitore “ecumenico” che fu il circuito delle *Feste dell’Unità*, celebrate a tutti i livelli, dal nazionale a quello di quartiere. Attraverso di esso il PCI diffondeva tra la base del partito una proposta culturale intergenerazionale e trasversale ai generi<sup>158</sup>, in

<sup>155</sup> M. PASSI, «La Biennale alla prova», *L’Unità*, 21 ottobre 1974, p. 3.

<sup>156</sup> D.G., «La volontà di far cultura partecipando», *L’Unità*, 19 febbraio 1975, p. 7. Si veda però anche il gustoso “contrappunto” di Zincone, che non trova omogenei i diversi filoni presentati e narra di evidenti crepe nella compattezza del pubblico e dell’evento nel suo complesso (G. ZINCONI, «Otto ore di slogan e musica», *Corriere della sera*, 20 febbraio 1975, p. 3).

<sup>157</sup> G. CAMPESATO, «Trentamila all’Arena di Verona alla manifestazione “per il Cile”», *L’Unità*, 8 settembre 1975, p. 2; R.F., «In trentamila all’Arena per le canzoni del Cile», *La Stampa*, 9 settembre 1975, p. 7.

<sup>158</sup> Nelle *Feste Nazionali dell’Unità* di questi anni si accostano i canti cileni e cubani alla musica popolare italiana, ai cantautori e alle orchestre sinfoniche, all’insegna di un programmatico superamento delle distinzioni tra i generi. Si vedano su *L’Unità* titoli come «Musica senza distinzioni tra i generi» (M. BARONI, *L’Unità*, 31 agosto 1974, p. 9) o «Al Festival dell’Unità Beethoven accanto al folk» (*L’Unità*, 27 agosto 1977, p. 9). Un tipico

contrapposizione tanto a una concezione elitista e conservatrice, quanto agli atteggiamenti più radicali espressi anche a livello musicale dai movimenti della “nuova sinistra” in momenti di aggregazione come il celebre festival milanese di Parco Lambro<sup>159</sup>.

Divenendo una presenza diffusa, la solidarietà col Cile e la stessa NCCH entrano nella quotidianità della vita politica e sociale italiana, al punto che la musica dell’esilio cileno viene progressivamente risemantizzata come simbolo di lotte e aspirazioni italiane. È quanto si percepisce nella cronaca del *Festival nazionale dell’Unità* a Firenze, nel settembre del 1975, apparsa, si badi bene, non su un organo di stampa comunista, ma sul *Corriere della sera*: alla conclusione del concerto degli *Inti-Illimani*, l’inno di Unidad popular, *Venceremos*, diventa un “oggetto transizionale”, un ponte tra la sconfitta dell’undici settembre cileno e la vittoria elettorale delle sinistre italiane nelle ultime elezioni amministrative del 15 giugno<sup>160</sup>:

Una sera gli Inti-Illimani [...] cantavano sul palco delle Cascine una canzone che diceva «venceremos, venceremos». Parole che avevano un suono malinconico e struggente, come un presagio di sconfitta, nelle loro voci di esuli. Era la sera dell’11 settembre, anniversario della caduta e morte di Allende. Pioveva. Dal grande piazzale, a poco a poco, migliaia di persone si unirono al canto: «Venceremos, venceremos». E il coro divenne possente, pieno di orgoglio, le voci degli Inti-Illimani furono sopraffatte. La folla sotto al palco non pensava all’11 settembre cileno, ma al 15 giugno italiano.<sup>161</sup>

In un altro articolo si individua nella testimonianza degli esuli cileni sfuggiti alla dittatura un agente fondamentale di “iniziazione” politica per un’intera generazione. L’apertura tematica è quella dell’internazionalismo, ma il punto di osservazione è quello provinciale (siamo a Catanzaro); in esso, tuttavia, precisi e concreti problemi locali trovano eco e risposte (o misurano l’assenza di risposta) nel confronto con l’esperienza cilena. Vale la pena riportarne alcuni estratti:

Questa degli attuali studenti medi è certo la generazione del Cile, come la precedente fu quella del Vietnam. In situazioni differenti le stesse molle che hanno scatenato l’imperialismo: da una parte il consenso dei molti, la realtà, gli ideali di pace e fratellanza; dall’altra la violenza a difesa del privilegio di pochi, l’intrigo, l’assassinio e la dittatura fascista.<sup>162</sup>

Si stabilisce dunque un *idem sentire* tra il popolo italiano, i giovani di Catanzaro, e i cileni di Unidad Popular. La manifestazione internazionalista a favore del Cile, cui parteciperanno

parterre internazionalista e molto latinoamericano è invece quello proposto da una *Festa dell’Unità* milanese del settembre 1975: *Inti-Illimani*; Charo Cofré e Hugo Arévalo; i gruppi locali *Tecun Uman* e *Nuestra America*, nonché il *Canzoniere internazionale* («Il gran finale», *Corriere della sera*, 6 settembre 1975, p. 15).

<sup>159</sup> D. GRIECO, «Incontro a viso aperto tra i giovani del Pincio», *L’Unità*, 25 settembre 1976, p. 9.

<sup>160</sup> Altri esempi dello stesso tenore in «Oggi al Palasport “musica e libertà”», *L’Unità*, 18 febbraio 1975, p. 11 e R.R., «Il Palasport stracolmo di giovani per lo spettacolo “musica e libertà”», *L’Unità*, 19 febbraio 1975, p. 7.

<sup>161</sup> G. SCARDOCCIA, «Un festival dove tira aria di governo», *Il Corriere della Sera*, 16 settembre 1975, p. 3.

<sup>162</sup> R. SCARFONE, «Nell’incontro con la cultura cilena la maturazione politica dei giovani», *L’Unità*, 22 agosto 1976, p. 12.

gli *Inti-Illimani*, è rivendicata sia come espressione di una sensibilità solidale e contraria ai modelli valoriali dominanti, sia come risposta a concreti bisogni locali:

Sarà un importante momento di aggregazione, in una società che non ha spazi e momenti per socializzare tra giovani. [...] Anche a questo vuole servire la manifestazione di domani: un momento di solidarietà internazionalista ma anche la possibilità di stare insieme a migliaia per poche ore. Consapevoli, usciti dallo stadio, che occorre operare per dare una prospettiva sicura alle nuove generazioni perché diventino sempre più protagoniste dei processi nuovi avviati dal movimento democratico e popolare a Catanzaro e nell'intero Paese.<sup>163</sup>

Mi sono soffermato sull'interazione tra discorsi internazionalisti, nazionali e locali, ben rappresentata dall'esempio di Catanzaro, perché in questa risemantizzazione locale della NCCH ritroviamo l'*humus* politico del fenomeno dei GIMCA.

La dimensione locale è dunque di estremo interesse: non tutta l'Italia viaggia allo stesso ritmo e le narrazioni cilene possono aver avuto un'incidenza diversa – per certi versi più forte – nei contesti periferici. In quest'ottica si colloca la ricerca di una consonanza tra il Cile – rappresentato dagli *Inti-Illimani* – e l'Italia rurale più profonda, che Ugo Gregoretti sperimenta realizzando il documentario *Vientos del pueblo. Nel Sannio e nel Matese con gli Inti-Illimani*. A proposito di questo progetto, Gregoretti motivava la scelta di ambientare un documentario sugli *Inti-Illimani* nel Sannio e nel Matese<sup>164</sup> con l'opportunità che quel contesto contadino offriva di far scaturire soggiacenti analogie antropologiche e storiche con l'America Latina rurale e arcaica, dall'interazione tra i musicisti cileni e la popolazione locale, sia nell'ambito della cultura tradizionale (arcaica, religiosa e precristiana) sia in quello delle lotte sociali del 900<sup>165</sup>. Operazione intelligente e riuscita, capace di generare uno sguardo diverso sugli *Inti-Illimani*, di cui si colgono le potenzialità come reagente di «un fraterno incontro tra due sud lontani solo sulla carta geografica»<sup>166</sup>.

Tra il 1977 e il 1978 si celebrano due grandi eventi con i quali culmina e in qualche modo si conclude questa stagione di ricezione di massa della *nueva canción* cilena e latino-americana [Fig. 16]. A Torino e in varie altre località del Piemonte si svolge, tra febbraio e aprile 1977, la prima e unica edizione di un grandioso festival internazionale della canzone popolare intitolato a Víctor Jara, che convoca decine di nomi di primo piano del canto folk e politico italiano, iberico, latinoamericano, oltre allo statunitense Pete Seeger. La manifestazione, organizzata dall'ARCI e dalle ACLI, con il supporto degli enti locali piemontesi, si po-

<sup>163</sup> *Ibidem*.

<sup>164</sup> Il filmato venne girato in occasione di un concerto del gruppo a Pontelandolfo (Pontelandolfo: A Migliaia Contro l'imperialismo 1976). Gli *Inti-Illimani* soggiornarono cinque giorni nella zona, confrontandosi con la popolazione locale sulle sue tradizioni contadine e sulla sua storia sociale, attraverso la rievocazione di episodi quali le vicende della “banda del Matese” e della “marcia della fame”, e realizzando su quest'ultima un murale collettivo.

<sup>165</sup> S. PISCICELLI, «Gli Inti-Illimani visti da Ugo Gregoretti», *Radiocorriere TV*, n. 19, 1977, pp. 44-5.

<sup>166</sup> D.I., «Controcanale: I due Sud», *L'Unità*, 15 maggio 1977, p. 11.

neva esplicitamente nella scia dei due *Folk festival* torinesi che negli anni 60 avevano rappresentato un importante momento di coesione del *folk revival* italiano<sup>167</sup>, rilevando però i mutamenti avvenuti nel decennio intercorso, che avevano trasformato quel contesto di nicchia in una fruizione di massa<sup>168</sup>. Il fatto che un nuovo festival del canto popolare, oltre ad essere intitolato a Jara, dedicatesse una fetta consistente del suo programma alla nuova canzone latinoamericana è una chiara dimostrazione del ruolo fondamentale che essa aveva svolto nell'evoluzione del folk italiano tutto. L'evento fu ampiamente seguito dagli inviati del quotidiano torinese *La Stampa* e, stando alle cronache, riscosse un notevole successo di pubblico.

Un anno più tardi un altro importante *cast* di musicisti popolari di varie nazionalità si raccolse a Venezia nelle *Giornate della cultura uruguayana in esilio*, organizzate dal Comune della città lagunare, in collaborazione con le organizzazioni sindacali e il Teatro La Fenice, riproducendo una formula già inaugurata l'anno prima a Città del Messico. Nonostante un allestimento grandioso (un concerto con tre palcoscenici in Piazza San Marco, presentazioni alla Fenice, incontri e dibattiti all'Università, ecc.) e la presenza di rappresentanti latinoamericani di primo piano della cultura e della politica, le *Giornate* veneziane restituiscono oggi l'impressione di un'astronave planata sulla città dall'esterno, un evento che non suscitò una grande empatia cittadina, come invece era accaduto per le manifestazioni all'indomani del golpe cileno. Di fatto, salvo per *L'Unità* e in misura molto minore *l'Avanti*, che ne documentarono lo svolgimento, le giornate veneziane ebbero scarsa eco sulla stampa e così pure gli spettacoli musicali<sup>169</sup>. Tra i due festival si collocano gli avvenimenti del 1977 e 1978 che segnarono un momento di svolta nella storia politica della nazione, con la *escalation* della violenza terroristica, culminata nel rapimento di Aldo Moro, e l'inizio di un profondo ripensamento interno alla sinistra italiana.

## 2.4 Perché piacque: ricezione estetica tra 1973 e 1979

Fin qui ho ripercorso alcune dinamiche che hanno caratterizzato l'accoglienza della NCCH nel contesto italiano lungo gli anni 70, soprattutto in rapporto a temi extramusicali attorno ai quali si è costruita una relazione tra la musica degli esuli e il contesto di ricezione. In questa sezione mi propongo invece di mettere meglio a fuoco il versante estetico di quella ricezione, così come emerge dalle pagine della stampa di allora.

Per *L'Unità*, la testata che dedica il maggiore spazio alla NCCH, l'aspetto estetico appare per lo più secondario rispetto a quello della testimonianza politica. Sono rare, per esempio, le

---

<sup>167</sup> Sui festival torinesi del 1965 e 1966, ai quali aveva preso parte anche il cileno Juan Capra, si veda Tomatis (2016c) che accompagna un'antologia di scritti dell'epoca di diversi autori.

<sup>168</sup> Si veda la premessa di DI STEFANO al programma del *Primo festival della canzone popolare Victor Jara*, Torino, 1977.

<sup>169</sup> Fanno eccezione l'articolo di G. ALAJMO «Musiche per un popolo oppresso» (*Il Gazzettino*, 29 maggio 1978) e l'intervista di Tina Merlin a Atahualpa Del Cioppo, direttore del gruppo teatrale uruguayano *El galpón* (t. MERLIN, «Fanno cultura, dunque sono sovversivi», *L'Unità*, 5 giugno 1978, p. 6).

recensioni dedicate alle novità discografiche. Nel caso degli *Inti-Illimani*, l'attenzione dei commentatori all'aspetto musicale e performativo, quando espressa, si concentra su alcuni topici ricorrenti: da un lato, la capacità del sestetto di coniugare tradizione (che si ritiene incarnata da «composizioni antiche come la terra» e «una strumentazione rigorosamente autotona»), impegno estetico («laboriose esecuzioni» e «efficaci rielaborazioni») e attualità tematica (l'impegno politico-sociale)<sup>170</sup>; dall'altro, si insiste sulla professionalità che li distingue, assieme ai *Quilapayún*, anche nel confronto con altri gruppi musicali della *nueva canción* latinoamericana<sup>171</sup>, imponendosi all'attenzione critica anche all'estero<sup>172</sup>. Della nuova proposta degli *Inti-Illimani* si comprende il livello estetico alto, inscindibile dal portato etico:

Essi si sono subito distinti per un'alta qualificazione professionale: cantanti e strumentisti ad un tempo sensibili e aggiornati, il loro prodotto sonoro appare oggi di una levigatezza assoluta e di una grande ricchezza timbrica nel mutevole avvicinarsi degli strumenti [...] complesso fenomeno musicale le cui componenti sociali, storiche, politiche, etnologiche, poetiche e umane sono inscindibili e si fondono tutte in un amalgama dai connotati assolutamente originali e, qui più che altrove, in termini di dura, urgente perentorietà. [...] sanno, come pochi altri, dare vita ad un incontro in cui godere musica e respirare libertà: musica della libertà. La più bella...<sup>173</sup>

A differenza de *L'Unità*, il quotidiano torinese *La Stampa* è un giornale “borghese” che, non rispondendo a esigenze di partito, non si prefigge di promuovere gli eventi politici nella cui cornice si svolgono le *performance* dei cileni e dedica perciò maggiore attenzione agli aspetti musicali e culturali, allargando lo sguardo al folk latinoamericano in genere. Mimmo Cándito, che firma la maggior parte di questi articoli, si dimostra in genere correttamente informato e sensibile ad aspetti chiave dell'identità culturale della NCCH, quali il dialogo tra linguaggi folk e accademici<sup>174</sup>. In una sua interessante recensione parallela di *Canto de pueblos andinos*, il terzo disco italiano degli *Inti-Illimani*, e della discografia latinoamericana della etichetta Arion, Cándito<sup>175</sup> mette a fuoco due importanti questioni di fondo: innanzitutto avverte il rischio di una fruizione della NCCH come mero strumento politico, che faccia smarrire il senso e la lezione di un movimento che «proponeva, invece, anche un approfondimento storico e teorico sulla musica popolare, un lavoro di riqualificazione politica della espressività delle classi subalterne, nel recupero delle tradizioni autoctone della cultura india». Secondariamente, rileva una distanza metodologica di fondo tra gli approcci al folk andino espressi dagli *Inti-Illimani* e dai gruppi come *Los Calchakis*: laddove per Cándito i primi riescono a

<sup>170</sup> D.G., «Gli Inti-Illimani fra tradizione e ricerca», *L'Unità*, 7 febbraio 1974, p. 9.

<sup>171</sup> D.G., «Quinteto tiempo», *L'Unità*, 31 marzo 1974, p. 9; «I cileni del Quilapayun per la prima volta in Italia», *L'Unità*, 18 febbraio 1975, p. 9.

<sup>172</sup> S. BORRELLI, «Sempre alta la voce degli Inti-Illimani», *L'Unità*, 27 luglio 1974, p. 9.

<sup>173</sup> VICE, «Gli Inti-illimani a Roma festeggiano il decennale», *L'Unità*, 20 luglio 1977, p. 9.

<sup>174</sup> M. CÀNDITO, «Canzoni in esilio di gioia e di dolore», *La Stampa*, 12 settembre 1974, p. 8 e Id. «La voce del Cile libero con gli Inti Illimani», *La Stampa*, 6 aprile 1975, p. 11.

<sup>175</sup> M. CÀNDITO, «Musica latinoamericana tra “politica” e folklore». *La Stampa*, 31 luglio 1975, p. 7.



coniugare rigore e «gusto musicale elegante quanto fantasioso», i secondi mancano di equilibrio e risultano assai meno convincenti<sup>176</sup>.

Nel complesso, la critica di Cándito riflette il corredo teorico del *folk revival* italiano. Ciò risulta particolarmente evidente in questo testo dedicato ai concerti tenuti dai *Quilapayún* a Torino nel 1975, che vale la pena leggere per esteso:

Era la «Nueva Canción Chilena», un programma che – sulla spinta rigorosa delle ricerche dal vivo di Violeta Parra – voleva ritrovare le forme originali d’espressione delle classi proletarie, per recuperare un patrimonio insostituibile di atteggiamenti, sensazioni, valori, cronache orali di vita e di fantasia. Su questo materiale sonoro, in un continuo rapporto creativo tra passato e presente, s’innestava un’operazione culturale (la riaffermata dignità di quelle tradizioni misconosciute o violentate dalle classi egemoni) e allo stesso tempo politica (la nascita d’una nuova espressività consapevolmente proletaria). [...] È stato un lavoro di raccolta di balli e canti contadini, su cui hanno poi compiuto un’elaborazione critica che – con nuovi testi o con arrangiamenti di nuova ricchezza sonora – ha creato un repertorio vastissimo di musica alternativa. [...] Dotati d’un notevole senso di proporzione strumentale, con una finezza interpretativa che poco o nulla concedeva ai piacerimenti dello spettacolo, i Quilapayún hanno suonato, cantato, pronunciato brevi discorsi di lotta e di speranza. Bandiera del Cile oppresso, la carica suggestiva ed evocatrice dei loro canti ha raccontato la storia d’un paese e d’un continente, unendo al filo unico della battaglia per la liberazione i destini antichi e moderni dei popoli di Cuba, Colombia, Ecuador [sic], Bolivia. Le loro canzoni sono materia intrisa di dolore e di speranza, che supera nella tristezza struggente dei suoni della quena o nella irruente accensione del charango i confini e le cronache d’una sola nazione, per farsi patrimonio comune e ideologicamente illuminante. Il tessuto drammatico e gioioso delle strofe e la capacità di forte tensione emotiva della musica trovano una misura limpida e trascinate nello stile del settetto, dove la voce umana è spesso adoperata come strumento orchestrale.<sup>177</sup>

Il linguaggio di Cándito lo apparenta al *folk revival*: l’attenzione alla storia orale, il paradigma di un patrimonio tradizionale – ma progressivo in quanto contro culturale – che si traduce in «nuova espressività consapevolmente proletaria», l’accettazione di una rielaborazione estetica del materiale popolare, se accompagnata da un rigore che nulla concede allo spettacolo. Rispetto a queste consonanze, la nota più originale rispetto ai canoni del canto sociale italiano risiede nella sottolineatura della carica struggente, emotiva, legata alla sonorità strumentale del gruppo cileno. Sonorità che in questo caso (come Cándito peraltro correttamente avverte) è però anche l’espressione simbolica di un’ideologia latinoamericanista.

Anche Renato Scagliola, che seguì per *La Stampa* le manifestazioni del Festival Víctor Jara del 1977, si mostra sensibile ai valori estetici, musicali e scenici, dei gruppi cileni *Inti Illimani* e *Quilapayún*, per concludere che «non bastano le motivazioni politiche, che pure sono fortissime, a spiegare il successo della musica cilena, e quello particolare degli Inti Illi-

<sup>176</sup> Sulla ricezione della MA, si veda il paragrafo 3.3 nel seguito di questo capitolo.

<sup>177</sup> M. CÀNDITO, «“El pueblo unido” canta per migliaia di giovani», *La Stampa*, 25 maggio 1975, p. 8.

mani»<sup>178</sup>. Quasi a completare il ragionamento impostato ma non concluso da Scagliola, Angela Bianchini, nel recensire il volume che la Jaca Book dedicava alle canzoni degli *Inti-Illimani* (Delogu 1977), enuncia alcuni elementi che a suo avviso sostanziano un lavoro culturale di eccezionale serietà e ne giustificano un risultato di «solidarietà mai raggiunta dalla canzone politica»: una dimensione di epicità collettiva in cui si sublima il creatore individuale, la professionalità dei musicisti, capaci di unire il carattere latinoamericano a suggestioni europee, l'importanza e la qualità dei testi che «non sono mai propaganda, ma poesia»<sup>179</sup>.

## 2.5 Perché piacque (ma non sempre) agli “addetti ai lavori”

L'epoca di cui ci stiamo occupando vide una notevole fioritura di periodici di argomento musicale, destinati prevalentemente ad una fascia di pubblico giovanile. Tra questi, uno dei più popolari fu senz'altro *Ciao 2001*, di orientamento complessivamente progressista e interessato ai temi civili, ma assai meno alternativo rispetto ad altre pubblicazioni del settore, come *Gong* o *Muzak*, vicine ai movimenti della sinistra extraparlamentare<sup>180</sup>. Uno spoglio sistematico della sezione dedicata al folk – che curava Sesto Passone – riferito agli anni “caldi” 1974-1977, mostra un continuo crescendo nell'interesse di Passone, non solo nei confronti del nucleo canonico della NCCH, ma anche di tutto il complesso di generi gravitanti nell'area della *nueva canción* e della MA. Se da una parte si osserva lo spazio via via crescente dedicato da *Ciao 2001* al folk nel suo complesso, riflesso di un generale tendenza del pubblico e del mercato nazionale, dall'altra si deve constatare che la quota dedicata agli interpreti latinoamericani fu davvero considerevole. Di fatto Passone recensì quasi tutta la discografia di genere pubblicata in Italia, anno dopo anno, dedicando inoltre articoli monografici a *Inti-Illimani*, *Quilapayún*, *Americanta*, Charo Cofré e Hugo Arévalo, *Los Calchakis*, ecc. Le recensioni di Passone risultano sostanzialmente in linea con la prospettiva critica della stampa progressista già esaminata sopra, pur mostrando – forse perché la rivista era destinata ad un pubblico per lo più adolescenziale – un limitato approfondimento critico. In definitiva, il carattere più rilevante degli interventi di Passone risiede probabilmente nell'ampiezza del panorama musicale considerato.

La NCCH fu certamente un tema di discussione negli ambienti musicali progressisti e alternativi degli anni 70, talvolta indicata come un modello virtuoso per la sua capacità di unire impegno artistico e militanza politica (Carrera 2014: 252) e di sperimentare convergenze tra culture egemoni e subalterne (Mosca 2016). In un *milieu* come quello italiano del canto sociale e della musicologia militante, poco amante di narrazioni esotiche e sentimentali del popola-

<sup>178</sup> R. SCAGLIOLA, «Gli Illimani chiudono il Festival Jara: Siamo operai non artisti», *Stampa Sera*, 16 aprile 1977, p. 25.

<sup>179</sup> A. BIANCHINI, «El pueblo unido ed esule», *Tuttolibri*, 35, p. 8 (suppl. *La Stampa*, 24 settembre 1977).

<sup>180</sup> Sulle diverse politiche culturali delle riviste musicali giovanili di quegli anni, si veda il saggio di Varriale (2016), che assume come esemplari proprio *Ciao 2001* e *Gong*.

re, la “riproposta” andina degli *Inti-Illimani* fu apprezzata da più parti proprio perché si ritene, come scrisse Pestalozza, che «non pretende[va] di rifare l’originale, bensì lo ricrea[va] in una impeccabile formalizzazione curata con la severità di un’indagine rigorosa sui contenuti»<sup>181</sup>. Il musicologo del PCI li preferiva per questo agli *Illapu*, il cui stile più vivacemente espressivo e coloristico gli appariva eccessivamente «naturalistico» e mancante della necessaria elaborazione formale. Una lacuna che, secondo Pestalozza, caratterizzava anche molti esponenti del *folk revival* italiano, ritenuti talora eccessivamente soggettivi e viscerali (come Rosa Balistreri) o non ancora in possesso di uno stile maturo (come il *Canzoniere Veneto*). Una percezione che Alessandro Carrera estende alla generalità del pubblico italiano:

È vero però che tali entusiasmi collettivi [per gli *Inti-Illimani*] non erano dovuti solo all’identificazione politica, ma anche alla musica [...] musica vergine, non compromessa col capitale e decisamente più accattivante di tanta musica popolare italiana, più accattivante perché in realtà non si trattava di autentica musica popolare andina, ma di una sua rielaborazione piuttosto dotta, cosa che del resto era ammessa dal gruppo stesso. (Carrera 2014: 251)

Pestalozza e Carrera accennano dunque ad un confronto tra il modello importato della NCCH e quelli esperiti fino ad allora dalla musica popolare italiana (intesa come *folk revival* e canto sociale). Un simile confronto era stato delineato più ampiamente su *Realismo* – rivista del movimento studentesco milanese – in un numero dedicato alle musiche giovanili. Un’ampia e non banale intervista agli *Inti-Illimani* metteva tra l’altro in luce come il progetto culturale della NCCH, benché nato come un riscatto delle espressioni popolari per lo più contadine, si fondasse su aperture nei confronti della sfera accademica e di quella popolare commerciale. Si citavano ad esempio le collaborazioni con i compositori del Conservatorio, tra cui l’istituzione di corsi di musica serali destinati ai musicisti popolari, attraverso i quali «si affermava nello studio e nell’insegnamento una concezione della musica che era diretta espressione di ciò che la rivoluzione andava realizzando»<sup>182</sup>. Un secondo carattere è rappresentato dalla effettiva popolarità del movimento, «fatto di migliaia e migliaia di creatori popolari nelle città e nelle campagne, lavoratori, studenti, gente di tutti i ceti che facevano della musica un mezzo di espressione, di comunicazione dei loro problemi»<sup>183</sup>. La distanza rispetto agli omologhi movimenti di *folk revival* e canzone militante europei – e in particolare italiani – appariva evidente anche ai musicisti cileni<sup>184</sup>:

Quando per la prima volta siamo venuti a Berlino al Festival della canzone politica, ci siamo resi conto che il livello della nostra canzone era molto elevato rispetto a quello degli altri paesi, degli stessi paesi socialisti europei. E questo dipendeva dal rapporto stretto che c’era fra la musica e la classe operaia da un lato e fra la musica popolare e i musicisti del conservatorio in Cile. Per esem-

<sup>181</sup> L. PESTALOZZA, «Folk: l’esempio degli Inti-Illimani», *Rinascita*, 34, 1975, p.36.

<sup>182</sup> «Il dibattito culturale sotto “Unidad Popular”», p. 43.

<sup>183</sup> *Ibidem* p. 44.

<sup>184</sup> Analoghe osservazioni da parte dei *Quilapayún* e di Isabel Parra sono riportate da Rodríguez Aedo (2016:76).

pio in Italia non esiste come invece esisteva da noi in Cile, un rapporto fra i musicisti e la classe operaia, le lotte della classe operaia. Anzi in Italia noi abbiamo notato una grande distanza fra la musica popolare e la musica del conservatorio.<sup>185</sup>

Nello stesso numero di *Realismo*, Umberto Mosca denuncia il limite di fenomeni come *Cantacronache* e il *Nuovo Canzoniere Italiano* (cui pure riconosce grandi meriti) che riescono sì a porsi come coscienza critica del movimento, ma le cui canzoni «non rispondono in sostanza a quell'esigenza di nuova cultura che si va facendo strada tra le masse giovanili»<sup>186</sup> e pertanto non diventano patrimonio della classe, nemmeno della sua componente più politicizzata. Davanti alla crisi della canzone politica italiana, l'esperienza cilena di UP offre, per Mosca, un esempio di cultura nuova radicata nel patrimonio folklorico, ma senza lasciare nelle mani della borghesia «quanto l'umanità ha prodotto di buono nei momenti di progresso storico ed artistico» (Mosca 2016: 369)<sup>187</sup>. Per Settimelli – che proprio in quegli anni era stato duramente attaccato dall'interno del movimento in seguito ad una sfortunata partecipazione del *Canzoniere Internazionale* al concorso musicale televisivo *Canzonissima*<sup>188</sup> – si poteva apprendere dai cileni il «metodo del confronto e della collaborazione tra artisti popolari, compositori, ricercatori, insegnanti, in un clima che tenda alla costruzione e non alla frantumazione», da contrapporre alle posizioni di chi, in Italia, riduce le problematiche dell'uso e delle funzioni sociali della musica ad una alternativa secca e apocalittica tra «televisione» e «cantieri edili»<sup>189</sup>. Dunque, per alcuni (come Pestalozza) la NCCH rispondeva bene alla linea ufficiale del PCI, che teorizzava una cultura progressiva come sintesi universale della dialettica popolare-borghese; per altri (Mosca e Settimelli) appariva come una “terza via”, alternativa ai rigidi schematismi imperanti nel settore. Per la componente più vicina ai movimenti della sinistra alternativa e controculturale, la proposta cilena invece risultava poco convincente, in quanto ancorata a linguaggi convenzionali e culturalmente non eversivi.

È significativa la poca attenzione dedicata ai cileni da riviste musicali “alternative” come *Muzak* e *Gong*, che uscirono tra il 1973 e il 1978, negli anni di maggiore auge della NCCH. Sulle pagine di *Gong* troviamo piuttosto interviste ad Atahualpa Yupanqui e al gruppo andino boliviano *Los Ruphay*, forse proprio alla ricerca di rappresentazioni della latinoamericanità musicale alternativa alla “monocultura” cilena. Sulle stesse pagine, inoltre, Franco Bolelli pubblicò una recensione assai critica al sesto disco italiano degli *Inti-Illimani*, *Chile resistenza*, nella quale, pur riconoscendone i pregi musicali, ne attacca il presunto conservatorismo:

[...] questo modo intriso di moralismo di coniugare musica e politica appartiene ad un ordine ormai vecchio e ambiguo. Gli Inti-Illimani, dal canto loro, ne sono ad un tempo artefici e vittime,

<sup>185</sup> «Il dibattito culturale sotto “Unidad Popular”», p. 46.

<sup>186</sup> U. MOSCA, «Appunti per una critica della canzone militante dal 1945 al 1975», *Realismo*, n. 6, 1975, p. 25.

<sup>187</sup> Originariamente pubblicato in *Fronte popolare*, 36, 19 ottobre 1975.

<sup>188</sup> Si veda, su questa *querelle*, la ricostruzione di Tomatis (2016).

<sup>189</sup> L. SETTIMELLI, «Perché ha successo la musica folk», *L'Unità*, 9 agosto 1975, p. 3.

perché finiscono per essere soltanto un pretesto, e insieme avvallano questa dimensione ibrida con le proprie scelte di linguaggio.<sup>190</sup>

Anche all'interno del *Nuovo Canzoniere Italiano* si intuiscono voci dissenzienti, tra le righe di un atteggiamento solidale nei confronti dei colleghi esuli e della causa cilena in genere. Qualche indizio traspare, ad esempio, quando Ivan della Mea scrive che – grazie ad una vocalità capace di esprimere il suo bagaglio umano e la sua identità proletaria – «Violeta Parra distrugge tutti i folklorici cileni», così come Giovanna Daffini distruggeva quelli italiani (Della Mea 2016: 706)<sup>191</sup>. Ancora oggi le almeno due diverse visioni all'interno della militanza musicale della sinistra trovano echi nella memoria dei rispettivi componenti. Per Janna Carioli, che fece parte del *Canzoniere delle Lame*, *Inti-Illimani* e *Quilapayún* rappresentarono una importante lezione estetica:

Musicalmente per il nostro gruppo fu una svolta, fu soprattutto una spinta a migliorare la nostra performance musicale. Noi eravamo molto più *naïves* prima di incontrare loro. Il fatto che loro avessero questa armonizzazione vocale così bella e questa performance musicale così ricca, fu un impulso ad arricchire anche il nostro repertorio, al di là della riproduzione delle canzoni cilene che noi potevamo fare o dei pezzi sul Cile. Dopo, anche tutta la nostra musica diventò più ricca. Questo è un debito che abbiamo nei loro confronti, un debito positivo.<sup>192</sup>

Giovanna Marini invece distingue chiaramente tra il fattore politico (e umano) e quello estetico, riscontrando nel più popolare gruppo cileno la stessa mancanza di alterità osservata sopra da Della Mea:

**GM:** [gli *Inti-Illimani*] Devo dire, suscitavano molto entusiasmo per un fatto assolutamente di adesione ideale a quello che... la loro situazione. Questo senz'altro. Sul piano musicale, devo dire che, insomma, i flauti andini alla fine erano citati dicendo "oddio, che strazio i flauti andini!". Però per gli *Inti-Illimani*, assolutamente c'era una...venerazione... Intoccabili! Musicalmente non li trovavo molto interessanti, ecco, diciamo la verità. Avevano una cosa, però. Avevano una qualità melodica che permetteva di aderire al loro canto... Erano trascinanti, ecco. [...] Piena di tanto, piena di tanta musica del mondo. Era proprio *World Music*, la loro...

**SG:** Per lei Juan Capra era molto più interessante, mi sembra di capire...

**GM:** Ma certo. [...] Perché io avevo scoperto il fascino e l'importanza del canto contadino, del canto pastorale italiano, che era lontano dalle consonanze. Che è un canto modale, è un canto difficile. Invece loro erano un canto facile, molto facile. E Juan invece aveva un canto difficile. Allora, certo, trovavo più moderno Juan. Perché a questo punto, quanto più si va all'indietro, più diventa

<sup>190</sup> F. BOLELLI, «Recensioni: Inti-Illimani», *Gong*, 5-6, maggio 1977, p. 61

<sup>191</sup> In origine pubblicato come prefazione a S. Prati, *Giovanna Daffini cantastorie*, Libreria Rinascita, Reggio Emilia 1975, pp. 5-10.

<sup>192</sup> Janna Carioli, intervista del 07/02/18.

moderno, per noi. No? E invece gli Inti-Illimani li vedevo piazzati proprio nella canzone di protesta classica, con tutti i crismi, con tutto a posto. Capisce? Tutto in regola.<sup>193</sup>

In effetti, come testimoniano anche gli stessi *Inti-Illimani*<sup>194</sup>, tra il gruppo cileno e i cantonieri italiani si instaurarono rapporti di solidarietà e amicizia, ma non vi fu nella sostanza alcuna vera collaborazione musicale – nemmeno con la parte più “internazionalista”, nonostante il comune sentire – dal momento che le rispettive poetiche erano troppo lontane per concretizzarsi in un prodotto condiviso. Le esperienze pregresse del periodo anteriore all’esilio li portarono invece a empatizzare da un lato con Roberto De Simone e la *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, che percepivano come l’esperienza italiana più affine alla propria, e dall’altro ad affrontare, con interesse e grande partecipazione professionale e umana, la collaborazione con il compositore Alessandro Sbordoni, su suggerimento di Luigi Pestalozza<sup>195</sup>. Questa collaborazione rinnovava in qualche modo le collaborazioni con musicisti accademici che il gruppo aveva conosciuto in Cile (con Luis Advis, Sergio Ortega e particolarmente con il peruviano Celso Garrido Lecca).

## 2.6 Perché non piacque: il *topos* della “noia mortale”

Los patrones de rechazo constituyen una categoría de análisis del fenómeno musical considerado como cultura en los cuales convergen tanto elementos de naturaleza intrínsecamente musical como elementos propios de un más amplio orden sociocultural, y representan, por tanto, buenos campos de observación por lo que se refiere a las relaciones entre música y contexto sociocultural. (Martí Pérez 1996: 258)

La ricezione della NCCH fin qui esaminata si serve di un immaginario e di canoni estetici condivisi da un’area intellettuale variamente progressista e si presenta in buona sostanza empatica nei confronti degli artisti e del loro mondo culturale, pur con qualche puntualizzazione critica di cui abbiamo detto. Se una manifestazione di rifiuto o stanchezza è rintracciabile in quelle pagine, essa risiede piuttosto nella registrazione di una incipiente disaffezione da parte del pubblico, che la stampa però collega più alla svolta nel clima sociale e politico di quegli anni, che a fattori inerenti alla proposta artistica dei musicisti. La ricerca di espressioni esplicite e argomentate di un rifiuto, di un dissenso politico, culturale e soprattutto estetico nei mezzi di comunicazione italiani degli anni 70 e 80, volte a contrastare quell’immaginario progressista, mi ha permesso di raccogliere solo poche testimonianze puntuali, anche se riferite a

<sup>193</sup> Giovanna Marini, intervista del 22 giugno 2018.

<sup>194</sup> Interviste a Horacio Durán (31 agosto 2017), José Seves (23 marzo 2019) e Jorge Coulón (21 marzo 2019).

<sup>195</sup> Alessandro Sbordoni realizzò per – e con – gli *Inti-Illimani* una composizione sperimentale, con tratti di creazione collettiva, *Al noble día que nace*, su versi di Pablo Neruda. L’opera venne presentata nel 1976 alla tredicesima edizione del festival di Nuova Consonanza, a Roma. Il compositore romano ricorda oggi quell’esperienza come estremamente positiva e arricchente. Purtroppo, dell’esecuzione non esistono registrazioni, come lamenta il compositore (intervista del 24/02/2019).

un contro-immaginario che sappiamo invece diffuso. Forse questa lacuna è essa stessa frutto di un dissenso che si esprime attraverso il silenzio.

La più celebre manifestazione di rifiuto nei confronti dell'universo musicale cileno/andino resta senza dubbio quella contenuta nei versi della canzone *Il cucciolo Alfredo*, scritta e pubblicata dal cantautore Lucio Dalla nel 1977. Nella cornice di una Bologna stravolta dai fatti violenti del marzo di quell'anno<sup>196</sup>, una strofa fotografa uno scorcio abituale del panorama urbano, un manifesto di un concerto o di una manifestazione cui prenderà parte un non precisato «complesso cileno», ed esprime l'insofferenza per quello che ora appare un rito, una vuota ripetizione:

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 cuore.

In che misura Dalla volesse realmente esternare un suo giudizio di valore estetico e, soprattutto, quale fosse il suo obiettivo polemico – se gli *Inti-Illimani*, la musica cilena/andina tutta, o solamente la degenerazione dei suoi epigoni – è difficile stabilirlo e forse non è nemmeno realmente rilevante. Il cantautore dirà anni più tardi che «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»<sup>197</sup>. Ciò che conta è che quella celebre canzone diede corpo e legittimità ad una critica che si convertì nel *topos* ricorrente della *noia mortale*.

Lo incontriamo, ad esempio, in una contemporanea intervista televisiva agli *Inti-Illimani*, condotta da Dario Salvatori<sup>198</sup>. Questa volta il bersaglio è molto più definito: l'intervistatore pone domande sgradevoli ai sei musicisti, facendo anche insinuazioni sulla loro supposta condizione “professionale” di esuli, anziché di vittime, raccogliendo così, si crede inconsape-

---

<sup>196</sup> 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. Il “gruppo cileno” in qualche modo poteva rappresentare un elemento rappresentativo della seconda componente.

<sup>197</sup> A. GUERMANDI, «Sogno un mondo bianco, nero. Anzi a colori», *L'Unità*, 22 aprile 1999, p. 9.

<sup>198</sup> L'intervista era inserita nel programma *Scena contro scena*, in onda su RAI 1 in seconda serata, nel 1977. Non ho potuto determinare la data esatta della puntata in questione. Il frammento video dell'intervista qui trascritto è riportato all'interno di una puntata del programma *Gli occhi cambiano* (del 02/01/2017) disponibile nell'archivio online delle Teche RAI: <https://www.raiplay.it/video/2016/12/Cultura-presenta-Gli-occhi-cambiano--Cantare-8e98e8ba-f6b4-44ee-9e9d-0415b9bef775.html>.

volmente, una analogia strategia di delegittimazione degli esuli messa in atto in quegli anni dalla propaganda del regime militare cileno. Si precisa anche la connotazione estetica, di giudizio di valore, della noia:

[...] Sono gli Inti-Illymani. 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? [...] 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 spettacolo.

Il *topos* indubbiamente ha fortuna. Lo ritroviamo ovunque, dalla lettera di un lettore de *L'Unità*<sup>199</sup> che contrappone “la noia esotica degli Inti-Illymani o quella nostrana della Nuova Compagnia di Canto Popolare” ad un ritorno del rock, fino ai versi scherzosi della canzone di Vecchioni *Voglio una donna* (1992), in cui l'autore dice di volerla «come Biancaneve coi sette nani, noiosa come una canzone degli Intillimani [sic]». In molti casi Dalla viene esplicitamente citato, talvolta anche in forma estremamente polemica: Guido Festinese, per esempio, rivoltava l'accusa contro lo stesso Dalla, «lui si affondato progressivamente nella noia senza idee»<sup>200</sup>.

Nel 2000, sul *magazine Sette*, si scatena una piccola *querelle* attorno ai versi di Dalla. Inizia con un'intervista al ministro socialista Del Turco, che verte sui suoi gusti musicali. Il ministro si dichiara amante di Lucio Battisti e sostanzialmente denigra buona parte della canzone italiana del momento. Vi si legge tra l'altro:

**D:** Certo che Battisti “di destra” per uno come lei nato nella sinistra. Non sarebbe stato più politicamente corretto appassionarsi agli Inti-Illymani?

**R:** [...] 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 Illymani, che noia tremenda») in una sua canzone. Condivido, anche se ai tempi ho pianto per la morte di Allende.<sup>201</sup>

Gli risponde una giovane lettrice di Palermo<sup>202</sup>, dubitando della correttezza della citazione e suggerendo sottilmente al ministro di essere meno spocchioso. *Sette* ritorna sulla questione poco dopo<sup>203</sup> ma incredibilmente neppure allora si riesce a ripristinare la lezione corretta di Dalla e men che meno si ritiene di dover entrare nel merito del giudizio. Lo fa, invece, Marco

<sup>199</sup> G. LIGUORI, «La dura musica della metropoli», *L'Unità*, 14 maggio 1980, p.9.

<sup>200</sup> G. FESTINESE, «La canzone fucilata. Inti Illymani», *World Music Magazine*, 1 luglio 2000, pp. 34–35.

<sup>201</sup> «Amo Lucio e M. tutti gli altri (o quasi)», *Sette*, 29 giugno 2000, p. 59.

<sup>202</sup> *Sette*, n. 27, p. 174.

<sup>203</sup> *Sette*, n.30, p. 18.



Mangiarotti<sup>204</sup> che, oltre a citare correttamente i versi di Dalla, prende le difese del gruppo cileno.

La *querelle* è di per sé trascurabile, tuttavia fornisce degli spunti utili per un'analisi del meccanismo, per la quale mi servo dello schema del *patrón de rechazo* proposto da Josep Martí Pérez (1996). L'oggetto rifiutato non è in questo caso uno specifico elemento estetico, bensì un intero genere musicale (MA) o un gruppo (gli *Inti-Illimani*) assunto come rappresentante di quello. La componente ideativa che giustifica il rifiuto è appunto la *noia*, concetto che potrebbe alludere tanto alla ripetitività degli schemi musicali di quel genere, quanto alla sua mancanza di *appeal*, ad un eccessivo melodismo, ad una sonorità che non “trascina” quanto quella del rock, ecc. Tuttavia, nei documenti riportati non si arriva mai a precisare quali siano i componenti o i causanti della *noia*, salvo un generico, e non dimostrabile, ripetersi «sempre uguale». Tale rifiuto si esercita su un fenomeno musicale che può essere considerato al tempo stesso esterno ed interno al contesto italiano: esterno, in quanto esso esiste a prescindere dalla sua disseminazione italiana e fa parte di una vasta e solida trama culturale latinoamericana e internazionale; interno, perché comunque inserito in modo non estemporaneo anche in una rete di ricezione locale, come si è ben visto sopra. L'area di rilevanza sociale del rifiuto è però tutta interna al contesto italiano e comprende persone appartenenti ad aree politicamente diverse, tanto di destra quanto di sinistra, ma comunque critiche nei confronti di determinate espressioni della sinistra stessa.

Nel nostro esempio, il ministro Del Turco introduce una opportuna distinzione tra il sentire politico e il gusto, ma argomenta il conseguente giudizio di valore solo con la autorità di Dalla, oltretutto citandolo in modo errato. La componente ideativa, la *noia*, proprio perché non tradotta in elementi estetici specifici, e perché applicata in forma indifferenziata ad un oggetto molto vasto, come un intero genere musicale o la produzione pluriennale di un gruppo (che in entrambi i casi non sembrano nemmeno giustificare lo stereotipo della mancanza di varietà), denuncia la sua derivazione da un pregiudizio che colpisce non tanto la musica in sé, quanto la comunità che la supporta. È uno schema canonico nelle svalutazioni da parte di un determinato gruppo sociale nei confronti delle culture o dei gruppi a lui prossimi (Martí Pérez 1996: 260–61). Nel caso del ministro socialista, si trattava di una sinistra moderata di governo decisa a prendere le distanze dalla cultura della protesta, della piazza – di ascendenza prevalentemente comunista e sessantottina – di cui gli *Inti-Illimani* continuavano ad essere, loro malgrado, un simbolo. D'altronde, proprio nelle pagine dello stesso *magazine*, in quel periodo imperversava una più ampia polemica contro la “sinistra da salotto”.

Il *topos* creato da Dalla si ricollega, senza volerlo, ad un *topos*-madre, per il quale una gran parte della cultura di sinistra, in quanto legata ad una concezione pedagogica e in ultima analisi elitaria della cultura, sarebbe per sua stessa natura nemica dell'intrattenimento e di conse-

---

<sup>204</sup> Sul quotidiano *Il Giorno/La Nazione/Il Resto del Carlino*, secondo la citazione di *Rockol.it* del 2 agosto 2000 (<https://www.rockol.it/news-21627/inti-illimani-and-8216-vostre-radio-schiave-della-musica-latina-piu>).

guenza “noiosa”. In questo senso è ben chiara la differenza tra il già menzionato distacco motivato da Giovanna Marini – fondato su un preciso componente di natura estetica – ed altri invece eminentemente ideologici e indirizzati contro un’intera collettività. Un caso limite è offerto in anni recenti da un articolo del quotidiano *Libero*, firmato da Francesco Borgonovo:

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 a togliersi la vita) immagini di fricchettoni bisunti e vecchie megere col pugno chiuso in corteo per protestare contro “la repressione”.<sup>205</sup>

Si tratta di un testo chiaramente fazioso – che dunque non necessita di riscontri alle sue affermazioni – ma che esprime comunque piuttosto bene un sentire non isolato. Al di là della leggerezza con cui si liquida una circostanza quale la persecuzione 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 uno stereotipo negativo della sinistra («fricchettoni bisunti e vecchie megere») e una rappresentazione altrettanto grottesca della musica degli *Inti-Illimani*<sup>206</sup>. L’analisi del modello di rifiuto delle musiche cilene/andine imperniato sulla noia conferma dunque una tendenza generalizzata a costruire modelli interpretativi o stereotipi attorno a fattori extra-musicali, prevalentemente sociali e politici.

## 2.7 La svolta e i difficili anni 80: «sembrano tornati, in realtà non sono mai andati via»

Il passaggio tra gli anni 70 e 80 significò una svolta nella storia del paese, marcata da avvenimenti quali le contestazioni giovanili del 1977 e l’omicidio di Aldo Moro. Gli “anni di piombo” registrarono il mancato sorpasso delle sinistre e l’arresto di una intensa temperie riformista. Nella nostra microstoria, la compagine musicale cilena in Italia in questo periodo si assottiglia, riducendosi ai soli *Inti-Illimani* e al duo Cofré – Arévalo, mentre le nuove pubblicazioni discografiche italiane in questo settore si concentrano unicamente attorno agli *Inti-Illimani* e, per la MA, a *Los Calchakis*. Su quest’ultimo versante, nel frattempo iniziano a cir-

---

<sup>205</sup> F. BORGONOVO, «Le manette gli svuotano il Consiglio e Ignazio fa il corista agli Inti Illimani», *Libero*, 5 giugno 2015, p. 7.

<sup>206</sup> Un’altra espressione di rifiuto, tra estetico e ideologico, emerge da due interviste di Paolo Giordano al cantautore rock italiano Enrico Ruggeri (P. GIORDANO, «Alzo ancora i Decibel, era dura essere punk tra i fan degli Inti Illimani», *Il Giornale*, 16 dicembre 2016 [<http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/alzo-ancora-i-decibel-era-dura-essere-punk-i-fan-degli-inti-1343224.html>] e «Ritorna la band di culto: La rabbia non ha età è questione di Decibel», *Il Giornale*, 10 marzo 2017 [<http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/ritorna-band-culto-rabbia-non-ha-et-questione-decibel-1373463.html>]).

colare in Europa i gruppi “autoctoni”<sup>207</sup> (*Ruphay, Kollamarca, Bolivia Manta...*) senza mai però diventare un fenomeno di consumo di massa.

Dal 9 al 16 maggio 1978, al Teatro Tenda di piazza Mancini a Roma, va in scena *Canto per un seme*, riproposizione di *Canto para una semilla*, una cantata di Luis Advis su testi di Violeta Parra che gli *Inti-Illimani* e Isabel Parra avevano già presentato e registrato una prima volta in Cile, nel 1972. La prima rappresentazione ha luogo la sera dello stesso giorno in cui viene rinvenuto il cadavere di Aldo Moro. Una coincidenza, certamente, ma significativa, in quanto dà la misura della trasformazione in atto nel paese: la risposta alla narrazione musicale cilena non potrà essere la stessa di prima. O meglio: rischierà di rimanere la stessa, in quanto cristallizzata, senza evolvere naturalmente e accompagnare l’evoluzione artistica e politica del gruppo cileno.

Dopo l’album *Inti-Illimani 6*, più complesso dei precedenti sul piano musicale, ma anche decisamente sbilanciato a favore di un messaggio politico contingente e resistenziale, la scelta di riprendere la *Canto para una semilla* significava un ritorno ad una più congeniale vena elegiaca, riconfermando il legame con le radici nobili della NCCH – Violeta Parra – e nello stesso tempo mostrando una vocazione musicale classica, grazie all’uso della “grande forma” (la *cantata popular*) e alla scrittura raffinata di Luis Advis. La contestuale pubblicazione in disco dell’opera consentiva al gruppo di prendere tempo in vista di una successiva operazione discografica più personale e innovativa (l’ottavo disco, *CanCIÓN para matar una culebra*) e lo allineava alle scelte analoghe dei *Quilapayún* e degli *Aparcoa*, che più o meno nello stesso tempo riproponevano nuove versioni discografiche delle loro antiche produzioni “colte” cilene: *Santa María de Iquique* e *Canto general*, rispettivamente. La scelta di tradurre in italiano le parti recitate dell’opera (lette dall’attrice Edmonda Aldini) indicava il pubblico locale come destinatario esplicito del progetto.

La critica rispose positivamente e prese nota dell’equilibrio tra la tensione etica e la delicatezza rara della poesia e della musica, proclamando il superamento di una precedente fase spesso imbrigliata riduttivamente nello stereotipo della “protesta”.

L’altra sera, seppure per poco, al Teatro Tenda di Roma, la voce di Isabel Parra e la musica degli *Inti-Illimani* hanno sciolto la drammatica tensione che, solitamente, accompagna le interpretazioni del complesso. [...] Gli *Inti-Illimani*, affiancando l’impegno che li ha voluti per anni solo cantori di *Unidad Popular*, hanno dimostrato di possedere un’ampia gamma di possibilità espressive, soprattutto nell’armonizzazione delle voci [...] il gruppo ha riscoperto la piacevolezza di un ordito musicale fatto di sfumature e di accordi dolci. [...] Una buona novità, quindi [...], occasione da non perdere per accostarsi ad una cultura che proclama la dignità dell’uomo, la libertà di essere felici; che sferza la miseria e denuncia lo sfruttamento. La mediazione politica, per fortuna, non scatta immediata, non procede per meccanismi di autoidentificazione, finalmente non ricalca i logori

---

<sup>207</sup> Uso il termine virgolettato, o nella forma spagnola (*autóctono*) in quanto non impiegato con intenzione denotativa, ma come etichetta impiegata da una corrente di interpreti della musica andina per connotare la propria scelta di ispirarsi ad una musica comunitaria rurale, di cui essi però in realtà non fanno parte.

schemi degli slogan. La *cantata* vive dentro di noi, scortica la diffidenza, ricaccia indietro l'indifferenza [...] è un seme di speranza.<sup>208</sup>

Analoghi riconoscimenti raccoglie anche la versione discografica, pubblicata in LP nel 1978, con il titolo *Canto per un seme (elegia)*<sup>209</sup>, e così pure il successivo e ottavo disco italiano, *Canción para matar una culebra*, che per molti versi costituisce un punto di svolta nell'evoluzione artistica del gruppo<sup>210</sup>. Valga per tutte la recensione di Mario Colangeli, sul *Radiocorriere TV*, in cui si riconosce l'apparizione di un linguaggio diverso e più ricco: si osserva il passaggio in secondo piano delle sonorità andine a favore di quelle centroamericane, con maggior protagonismo degli strumenti a corda, e soprattutto un diverso impegno sul testo poetico e musicale, che si traduce in «atmosfere delicate e brani carichi di nostalgie». Per Colangeli «gli Inti hanno maturato in questi anni di esilio, speranze, dolori, esperienze sonore che hanno trasportato nelle loro canzoni, come testimonia la stupenda *Retrato* (Ritratto) che pur non essendo né un inno né una marcia, è un autentico gioiello musicale»<sup>211</sup>.

Finita l'epoca della tensione solidaristica in favore del Cile, benché il tiranno sia ancora al potere e di conseguenza l'esilio ancora non volga al termine, gli *Inti-Illimani* – alla pari di molti altri esuli cileni – si rassegnano a “disfare le valigie” e a cercare una ragion d'essere professionale che superi la funzione della testimonianza. *L'Unità* se ne occupa in occasione del primo concerto al fianco della napoletana *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, di un concerto all'interno di un importante convegno dedicato alla figura del poeta Pablo Neruda e ai suoi rapporti con l'Italia o per una settimana della cultura cilena in esilio, celebrata a Orvieto; per le musiche composte da Horacio Salinas per una messinscena lorchiana diretta da Mariano Rigillo; per la colonna sonora del film *La tierra prometida* – una pellicola di Miguel Littín la cui produzione venne interrotta dal golpe del 1973 e che veniva ora trasmessa dalla RAI – o per quella del film di Gian Butturini *Il mondo degli ultimi*<sup>212</sup>.

<sup>208</sup> M. ANSELMINI, «Canto di speranza e di allegria per gli Illimani», 12 maggio 1978. Il testo dell'articolo mi è stato fornito da Biancastella Croce, conservato in un archivio personale di fotocopie e ritagli di giornale, con indicazione della data, ma privo di quella della testata. Mi sembra probabile che si tratti dell'edizione romana de *L'Unità*, dato che Anselmi lavorava per il quotidiano del PCI, ma l'articolo non compare nell'edizione nazionale.

<sup>209</sup> M. CÀNDITO, «L'“altra” America di Violeta Parra», *La Stampa*, 23 giugno 1978, p. 7; LUZZATTO FEGIZ, «Sulle tracce delle Orme», *Corriere della sera*, 10 luglio 1979, p. 16.

<sup>210</sup> Le novità sono molte: la partecipazione autorale di Patricio Manns; l'uso di testi di poeti ispanoamericani consacrati; una nuova e più articolata scrittura strumentale; l'introduzione della dissonanza. Infine, entrano con decisione i ritmi afroamericani. Il disco, che conferma alcune tendenze presenti nei precedenti e ne abbandona altre, è il vero punto di inizio di un percorso di creazione originale.

<sup>211</sup> M. COLANGELI, «Un ritratto con chitarra e nostalgia», *Radiocorriere TV*, 32, 1979, p. 71.

<sup>212</sup> Nell'ordine: «Stasera appuntamento al Pincio: insieme “Inti” e “Nuova compagnia”», *L'Unità*, 3 luglio 1979; «Convegno a Napoli: Pablo Neruda “vivo e presente”», *L'Unità*, 2 ottobre 1979; «Dal 3 al 10 ottobre a Orvieto la cultura cilena in esilio», *L'Unità*, 1 ottobre 1983; A. SAVIOLI, «Lorca, fratello di Picasso», *L'Unità*, 7 settembre 1983; AG. SA., «Rivolta e morte di un sogno socialista», *L'Unità*, 23 agosto 1980; AL. C. «È così difficile viaggiare nel “mondo degli ultimi”», *L'Unità*, 15 agosto 1984.

A questa raggiunta normalità italiana del gruppo cileno non fa però eco una conferma da parte del mercato, che risente pesantemente del clima di riflusso culturale e politico generale, nel quale tutta la produzione folk e militante risulta penalizzata. Le «musiche cilene, partigiane e dei carcerati» vendono sempre meno (Gorgolini 2004). Il Cile, come tema civile, non è più di moda e di conseguenza scema l'interesse per la sua espressione musicale:

In Europa, dove si sono rifugiati la maggior parte degli esuli, la tensione morale e politica è caduta forse al suo livello più basso. Non più manifestazioni di solidarietà nelle piazze, non più scioperi nei porti contro le navi dei militari. Perfino la musica, gli Inti Illimani, le canzoni di Violeta Parra, sono scese a precipizio negli indici di gradimento.<sup>213</sup>

Il problema non riguarda solo l'Italia. A metà degli anni 80, Eduardo Carrasco (direttore dei *Quilapayún*) scriverà a un amico:

En general los músicos chilenos están viviendo una crisis espantosa. Todo se ha ido terminando. Muchos grupos que existían hasta no hace mucho han desaparecido. Quedamos solamente los históricos. ¿Hasta cuando duraremos? Hermosa pregunta.<sup>214</sup>

Il quotidiano torinese *La stampa* documenta bene in queste date la flessione nella ricezione pubblica degli *Inti-Illimani*. Una cronaca di un concerto torinese del 1979 è significativamente intitolata *Sono vivi gli Inti-Illimani?* Nonostante i giovani spettatori intervistati dal giornalista dichiarino di non avere dubbi sulla vitalità del complesso cileno, il clima generale sembra ormai delineato:

Ma è un fatto che l'immagine dei sei musicisti andini in poncho rosso appartiene a un'epoca 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.<sup>215</sup>

In una recensione del medesimo concerto, il consueto Mimmo Cándito ne riscatta il valore artistico, riconoscendo al gruppo la capacità di rinnovarsi sul piano estetico, senza tradire il fondo etico dell'impegno, ma è chiaro, anche nelle parole dei musicisti riportate, che un'epoca si è chiusa (in effetti, in successivi articoli si parlerà degli *Inti-Illimani* coniugando i verbi all'imperfetto):

«Non vogliamo essere il museo di ciò che fummo», ha detto a un certo punto uno degli Inti. E la dignità di questo rifiuto si è espressa in una scrittura musicale che — nella melodia e nelle armonizzazioni — mostra d'aver guardato attentamente alla cultura europea dentro la quale il gruppo

<sup>213</sup> S. COSTANZO, «Cinque anni Pinochet è solo», *La Stampa*, 11 settembre 1978, p. 9.

<sup>214</sup> E. CARRASCO, «Comentarios de Eduardo Carrasco a Pablo Azócar sobre músicos chilenos en Europa». Lettera personale, 20 febbraio 1986. In Archivo de música popular chilena, CL QUI-COR-392. Consultabile online: <http://amp.ing.puc.cl/index.php/comentarios-de-eduardo-carrasco-a-pablo-azocar-sobre-musicos-chilenos-en-europa>.

<sup>215</sup> A. DI GIORGIO, «Sono vivi gli Inti Illimani?», *Stampa Sera*, 15 marzo 1979, p. 25.

vive oramai da sei anni, mentre la costanza dell'impegno terzomondista si mantiene con un accostamento, curioso e intenso, alla ritmica tradizionale della musica negro-africana.<sup>216</sup>

Nel corso degli anni 80 il gruppo pubblica una teoria di dischi che descrive una costante evoluzione della cifra estetica del gruppo, sempre più determinata dalla direzione e dalle composizioni di Horacio Salinas – *Palimpsesto, Imaginación, De canto y baile, La muerte no va conmigo* (con Patricio Manns) – e che trova un'ulteriore conferma nell'album a tre voci *Fragments of a dream*, in collaborazione con i chitarristi John Williams e Paco Peña. Si consolida il riconoscimento internazionale del gruppo, dopo il successo ottenuto in Gran Bretagna con la colonna sonora del documentario della BBC *The flight of the condor* (1982)<sup>217</sup>, e le collaborazioni con Peter Gabriel e John Williams. Un articolo su *Popular Music* (Horn 1987) consacra il gruppo come uno dei più prestigiosi nel campo della *World Music*.

Come si è visto, anche in Italia la critica riconosce al gruppo meriti estetici e qualità di interpreti, ma parallelamente si apre una crisi di rappresentatività, e di affezione del pubblico, nella cornice più ampia di una presunta “morte del folk”. Il loro rinnovamento linguistico, che li colloca nella scena della emergente *World Music*, non trova risposta nel pubblico italiano, e determina uno spostamento dell'asse principale d'azione del gruppo al di fuori dello stivale. Le recensioni dei concerti italiani e delle nuove uscite discografiche fanno fede di questa evoluzione artistica, accompagnata però dalla constatazione che – nonostante l'eccellenza dei musicisti e la buona risposta del pubblico dal vivo – la proposta musicale degli *Inti-Illimani* rimane ai margini del mercato italiano, confinata all'interno di un'etichetta inattuale di obsoleti cantori politici. Sono gli stessi musicisti a denunciare il paradosso per il quale «il pubblico che per primo ci ha decretato il grande successo è oggi il pubblico che meno ci conosce»<sup>218</sup>. Lo scollamento tra le attese del pubblico – che continua a identificarli con il momento storico ormai concluso delle manifestazioni di piazza nei primi anni 70 – e l'alta qualità musicale che sostiene una proposta folk acustica e raffinata capace di affascinare il pubblico intergenerazionale che ancora ne frequenta i concerti, sono le costanti di un *loop* narrativo pluriennale, che non varrà la pena trascrivere qui<sup>219</sup>. La cifra di questa lunga fase italiana della ricezione

<sup>216</sup> M. CÀNDITO, «I nuovi canti degli Inti Illimani: “Non vogliamo diventare un museo”», *La Stampa*, 16 marzo 1979, p. 7.

<sup>217</sup> In seguito alla popolarità ottenuta in Inghilterra, le musiche andine degli *Inti-Illimani* vennero scelte come musiche di scena per il balletto *Ghost Dances* di Christopher Bruce, che nell'estate del 1984 venne presentato anche all'Arena di Verona.

<sup>218</sup> A. SOLARO, «Noi, l'Italia e Pinochet», *L'Unità*, 26 maggio 1986, p. 12.

<sup>219</sup> MA. CA., «Gli Inti Illimani in concerto per tre giorni al Teatro Tenda», *L'Unità*, 13 ottobre 1983; M. GAMBA, «Tournée senza fine», *Radiocorriere TV*, 45, 1983, pp. 37–38; M. LUZZATTO FEGIZ [M.L.F.], «Che sfida di chitarre!», *Corriere della sera*, 28 marzo 1984; E.P., «Gli Inti Illimani dopo la leggenda», *Corriere della sera*, 22 maggio 1985; F. PROTTI, «E le Ande si specchiarono nel Tevere», *Il Giornale*, 22 maggio 1985; A. ROBECCHI, «La poesia oltre la musica», *L'Unità*, 26 maggio 1986. In occasione dell'unica data italiana del tour con Williams e Peña, a Napoli, la rivista *Chitarre* dedica loro un ampio e approfondito servizio (G. PONCE DE LEÓN, «Inti-Illimani con John Williams e Paco Peña», *Chitarre*, giugno 1988). Sullo stesso evento: S.V., «Tornano alla grande gli Inti Illimani», *Il Giornale di Napoli*, 29 marzo 1988; F. VACALEBRE, «Brividi caldi alla chitarra», *Il mattino del Lunedì*, 28 marzo 1988.

del gruppo – quasi una risposta all’interrogativo di qualche anno prima: «sono vivi gli Inti-Illimani?» – potrebbe essere colta nelle parole di Laura Putti, su *Repubblica*: «sembrano tornati, in realtà non sono mai andati via»<sup>220</sup>.

Quando infine, nel settembre del 1988, se ne andranno per davvero<sup>221</sup>, per partecipare in Cile alla campagna referendaria che porterà alla fine della dittatura e alla transizione democratica, gli articoli dedicati ai loro ultimi concerti da esuli<sup>222</sup>, benché con affetto, ne raccontano la vicenda come una parabola discendente e ci accorgiamo che nonostante lo sforzo di metterne in luce i nuovi valori musicali, nella ricezione nazionale poco o nulla è cambiato durante l’ultimo decennio.

## 2.8 Ritorni e permanenze (1989-2019): «La storia va avanti quando si hanno salde radici»

Il rientro in Cile non impedisce agli *Inti-Illimani* di trovarsi nuovamente in Italia già alla fine dello stesso anno, per portare a termine un’importante collaborazione che li vede coinvolti in un allestimento di Roberto De Simone, la *Cantata per Masaniello*, al Teatro Mercadante di Napoli. Si tratta della prima collaborazione musicale del gruppo cileno con il compositore italiano che essi riconoscono più vicino alla loro poetica del popolare. Di fatto, i vincoli stretti in un quindicennio d’esilio motivano ritorni frequenti del gruppo, in periodiche *tournées* che nel corso dei successivi trent’anni si faranno tuttavia progressivamente più rarefatte. Durante questo lungo periodo avviene una scissione del gruppo in due distinti *ensemble* (2004), che portano avanti, ciascuno per suo conto, sia il nome sia un progetto che rivendica continuità con il passato comune. La scissione, accompagnata da beghe legali e discussioni sulla proprietà del marchio, crea perplessità tra i *fan* e qualche *gaffe* nella stampa, che in varie occasioni confonde i due gruppi<sup>223</sup>, ma – per quanto è dato di rilevare dalle pagine dei giornali – non modifica nella sostanza la percezione della loro immagine pubblica e i due gruppi, benché effettivamente diversi, risultano praticamente intercambiabili in un discorso italiano che fa sempre riferimento ad una storia previa comune e unitaria. In questa sede non interessa la ricostruzione di questa vicenda, ma unicamente una ricognizione dei caratteri della ricezione in questa fase, anche se bisogna tener conto che i GIMCA mantengono con i gruppi-modello cileni (*Inti-Illimani* e *Quilapayún*) un vincolo ombelicale piuttosto forte fino al presente.

Uno sguardo complessivo alle recensioni apparse sulla stampa nazionale italiana nel corso del trentennio 1990-2019 ci mostra un discorso articolato essenzialmente su due binari. Da un

<sup>220</sup> L. PUTTI, «Dalla platea si levò un coro: “El pueblo...” », *La Repubblica*, 28 maggio 1986, p. 26.

<sup>221</sup> Charo Cofré e Hugo Arévalo erano rientrati in Cile già nel 1984, fatto registrato dalla cronaca della *Stampa* (E. CAMAGNA, «“Hasta la vista. Italia” nel canto di due cileni», *La Stampa*, 20 ottobre 1984, p. 18).

<sup>222</sup> A. MARRONE, «Inti Illimani in volo con la nostra storia», *L’Unità*, 14 settembre 1988, p. 21; M. VENEGONI, «Inti Illimani: “In Cile senza paura”», *La Stampa*, 16 settembre 1988, p. 23.

<sup>223</sup> Ad esempio, sul *Piccolo* del 07/08/2015 (versione online: <https://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2015/08/06/news/inti-illimani-oggi-a-pordenone-con-la-teoria-de-cuerdas-1.11897186>).

lato, continua a riprodursi lo schema, già descritto per il decennio precedente, della antitesi tra il riconoscimento critico del *cambiamento* musicale del gruppo (ormai consolidato esponente di una *World Music* di qualità) e la *crystallizzazione* di un'immagine obsoleta che rimanda inevitabilmente agli anni 70, condannando gli artisti ad una supposta inattualità<sup>224</sup>. Dall'altro, lo sguardo interpretativo dei commentatori si va focalizzando sempre più sul proprio "io narrante", per riconoscere nello specchio degli *Inti-Illimani* un'immagine della propria storia, della propria memoria, tanto collettiva quanto individuale. Non per questo l'approccio è necessariamente sempre nostalgico: talvolta cerca vincoli forti con il presente, ma sempre all'interno di una riappropriazione del "fenomeno Inti" come ingrediente di una storia italiana.

Rispetto al primo tema – la consacrazione degli *Inti-Illimani* nel *gotha* delle musiche etniche – le critiche più attente non si fermano alla contrapposizione banalizzante tra un passato "politico" e un presente "musicale", ma cercano piuttosto il filo che collega con coerenza successivi diversi equilibri tra le due istanze, come già aveva fatto pregevolmente Horn (1987). Spiccano tra questi una recensione di Ernesto Assante e un intervento di Guido Festinese sulla rivista *World Music*<sup>225</sup>. Quest'ultimo fa parte di uno speciale che la rivista dedica a Víctor Jara, che comprende interviste agli *Inti-Illimani* (Seves, Salinas e Durán) e la presentazione di due diversi omaggi discografici italiani al cantautore cileno, che ne ripropongono (quello di Sepe, in particolare, con un taglio molto politico) l'immagine di simbolo di un'arte militante e schierata [SEPE 2000; STRAULINO ET AL. 1999]. Per Festinese l'aspetto politico è ancora centrale, perché è impossibile separare gli *Inti-Illimani* dalla loro storia e dalla pregnanza di essa, prima nel contesto cileno e poi nell'esilio. Pur sottolineando la grande diversità e la crescita musicale del gruppo nel tempo (chiedendosi anche come potrebbero capire i giovani di oggi, da queste musiche più recenti, cosa significassero gli *Inti-Illimani* negli anni 70) ne offre un ritratto sempre e comunque sostanziato da una fortissima carica etica e politica. «La storia va avanti quando si hanno salde radici»<sup>226</sup> che sono appunto quelle – ricorda Festinese – della NCCH e del suo più emblematico esponente, Víctor Jara.

Sull'altro versante, il gemellaggio del gruppo cileno con l'altrettanto storico complesso dei Nomadi, nella prima metà degli anni 90, rappresentò una delle prime tappe di un processo di "reintegrazione" italiana. Accanto agli ovvi vantaggi commerciali di questa collaborazione sinergica<sup>227</sup>, è innegabile che l'abbraccio fraterno tra i due monumenti della canzone impe-

---

<sup>224</sup> Tale percezione di inattualità riguarderebbero proprio l'area della sinistra. A detta del loro manager italiano di allora, Franco Bigliardi, nel 1992 gli organizzatori più difficili da convincere, i più prevenuti, erano proprio quelli dell'Arci e delle Feste dell'Unità, mentre altri interlocutori meno convenzionali, come la comunità valdese, si erano mostrati assai più interessati e disponibili (G. FERRARIS, «Chi ha paura degli Inti-Illimani?», *La Stampa*, 24 agosto 1992, p. 17).

<sup>225</sup> Rispettivamente, E. ASSANTE, «Inti Illimani: musica del mondo», *La Repubblica*, 3 giugno 1993, p. 39, e il già citato G. FESTINESE, «La canzone fucilata. Inti Illimani».

<sup>226</sup> G. FESTINESE, «La canzone fucilata. Inti Illimani», p. 35.

<sup>227</sup> La collaborazione tra i due gruppi comprendeva reciproca ospitalità (gli *Inti-Illimani* si esibirono nei concerti del gruppo italiano, che venne a sua volta invitato ripetutamente in Cile) e un contratto di produzione disco-



gnata suggerisse una storia condivisa e contribuisse a ricollocare gli ex esuli all'interno di una memoria italiana.

Durante l'ormai trentennale post-esilio si sono succedute diverse ricorrenze pluridecennali: il trentennale e il quarantennale del golpe, il cinquantennale della fondazione del complesso. Ed è in queste occasioni (sarebbe meglio dire in questa vertigine temporale) che meglio emerge l'immaginario sedimentato che accompagna la ricezione degli *Inti-Illimani* in quello che fu il loro paese d'esilio. A titolo d'esempio, mi soffermo sui commenti pubblicati in occasione di un solo specifico concerto, a mio avviso particolarmente emblematico, quello organizzato dal Comune di Roma nel 2003 ai Fori imperiali, per commemorare il trentennale del golpe. I diversi commenti fanno riferimento ad un'unica narrazione condivisa, quella degli *Inti-Illimani* (e della loro musica) come testimoni e simbolo di una grande stagione etica e politica. Sono narrazioni allo stesso tempo personali e collettive. Abbate ricorda che dopo il golpe «Il Cile ormai confinava con il nostro stesso quartiere, apparteneva alla comune geografia politica e sentimentale della sinistra»<sup>228</sup>. Veltroni (allora sindaco di Roma) evoca il senso di una iniziazione politica per «una generazione, una comunità ideale, un'entità che era allora percepita con la chiarezza che le riconosciamo ancor oggi»<sup>229</sup>, all'insegna della solidarietà internazionalista, planetaria (Vietnam, Grecia...). Affinati<sup>230</sup> si chiede se gli *Inti-Illimani* siano ancora attuali o solo un reperto del passato e risponde, come in sostanza anche gli altri commentatori, che di fronte al perdurare del dolore e dell'ingiustizia nel mondo quel canto, per altri versi così datato, mantiene ancora la sua ragion d'essere. Più sensibile al discorso musicale si dimostra Renato Nicolini (allora assessore alla Cultura dell'Amministrazione capitolina), in relazione ad una memoria sonora d'altri tempi, di una musica andina che «nel suo minimalismo, nella preoccupazione di non perdere il legame con l'identità originaria, si presentava immediatamente alternativa alla *disco* ed a tutte le musiche che basano il loro fascino un po' ipnotico sull'alto volume». Per Nicolini però è anche l'occasione per scoprire una nuova chiave d'ascolto che rimanda, anche qui, a una dimensione italiana, o perlomeno condivisa, dato che «gli Inti Illimani si sono ibridati con la nostra musica, oltre i limiti dell'ideologia, attingendo alla propria passione»<sup>231</sup>.

In conclusione, con maggiori o minori concessioni alla nostalgia, non vi è dubbio che gli *Inti-Illimani* e le loro musiche si sono sedimentati nell'immaginario come parte di una memoria storica italiana e che l'apprezzamento estetico nei loro confronti non può essere dissociato da un sentimento di “malinconia di sinistra”, per cui l'*ensemble* sembra diventare un oggetto

---

grafica per gli Inti in Italia (G.P., «Inti Illimani e Nomadi: i nuovi gemelli», *La Repubblica*, 18 dicembre 1993, p. 32), che si concretizzò nella pubblicazione dell'album *Andadas*, che, sebbene registrato in Cile, nel 1993 fu prodotto in Italia per l'appunto dalla “Nomadi S.n.c.”.

<sup>228</sup> F. ABBATE, «Inti Illimani. El pueblo unido ai Fori», *L'Unità*, 4 settembre 2003, p. 21.

<sup>229</sup> W. VELTRONI, «Le tracce dei fatti, la passione degli ideali», *L'Unità*, 7 settembre 2003, p. 30.

<sup>230</sup> E. AFFINATI, «La voce del “pueblo” con i capelli bianchi», *Corriere della sera*, 7 settembre 2003, p. 46.

<sup>231</sup> R. NICOLINI, «El pueblo unido oggi più di ieri», *L'Unità*, 9 settembre 2003, p. 21.

capace non solo di far riemergere un pezzo di storia nostra, ma anche di far recuperare una tensione civile necessaria al presente. In questa prospettiva, oltre che in quella del perdurare di relazioni amicali e professionali con il contesto conosciuto durante l'esilio, possono essere lette le numerose collaborazioni del gruppo (o di suoi singoli membri) con musicisti italiani nel post-esilio, così come le citazioni e i tributi da parte italiana a quella storia musicale che esso rappresenta. Tra le prime, fondate su una rete di relazioni costruita sia durante sia dopo l'esilio, ricordiamo – oltre a quelle già menzionate con De Simone (*Cantata a Masaniello*, 1989) e con i Nomadi – la partecipazione ai dischi *Anime in gioco*, di Claudio Baglioni [1997], *Rebetés*, di Mauro di Domenico [1994], *Versi per la libertà*, di Pippo Pollina [2001], *Il latitante*, di Daniele Silvestri [2007], *Per fortuna*, di Franco Simone [2018]. A queste, andranno aggiunte le collaborazioni a livello individuale, come quelle di Horacio Durán con Andrea Campese e il gruppo Andreasbanda nel disco *De pié, cantar* [2011] – un album tributo agli *Inti-Illimani* – e di José Seves con il jazzista napoletano Daniele Sepe, nel progetto dedicato a Víctor Jara [SEPE 2000], di cui si è detto sopra. Un significato diverso hanno invece le collaborazioni di Horacio Durán con *Trencito de los Andes*, e con *Cantolibre*; quella di Seves, Durán, Berrú e Salinas con i *Taifa*, o ancora di Berrú con il gruppo pescarese *Acanto*. In queste infatti il gioco dello scambio tra gli interpreti rimane all'interno del terreno specifico del folk latinoamericano e non va a interessare una più ampia memoria collettiva nazionale<sup>232</sup>.

Accanto alla “memoria nobile”, vanno registrate anche permanenze in chiave deteriore o decisamente antagonista, che tuttavia costituiscono una conferma del paradigma complessivo sopra delineato. Di esse fornisco solo due esempi. Nel 2000 il partito politico Forza Italia dedicava agli *Inti-Illimani* una voce in un “dizionario” pubblicato a beneficio dei suoi candidati alle elezioni regionali (Travaglia 2000)<sup>233</sup>. Il compilatore del testo, facendosi scudo di un registro ironico-sarcastico, accentua in misura estrema una visione “italocentrica”, per la quale il gruppo sembra esistere solo in funzione della realtà politica nazionale e di istanze agit-prop. Pur non mettendone in discussione il ruolo svolto in relazione alla dittatura militare, l'autore nega, senza alcuna motivazione apparente, qualsiasi spazio per una normale fruizione estetica di quegli artisti:

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 zufolo, 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 tempo buono per le sinistre. Il loro caso viene richiamato in quanto conferma la capacità delle sinistre di sfruttare in modo organizzato ogni ap-

<sup>232</sup> Queste collaborazioni interessano invece il tema dei GIMCA e dunque saranno prese in considerazione nei prossimi capitoli.

<sup>233</sup> La circostanza venne ripresa (e ridicolizzata) sulla stampa. Si veda ad es. M. ANSELMINI, «Gli Inti Illimani aiutano la sinistra. L'ultimo spauracchio di Forza Italia», *L'Unità*, 12 marzo 2000, p. 9.

piglio 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 Inti. (Travaglia 2000: 78-9)

Un secondo esempio è offerto dal già citato articolo di Borgonovo sul quotidiano *Libero*<sup>234</sup> e riguarda la circostanza che nel giugno del 2015 vide coinvolti gli *Inti-Illimani* e il sindaco di Roma Ignazio Marino, durante una visita della Presidente del Cile, Michelle Bachelet, nella Città Eterna. In quell'occasione la delegazione cilena consegnò a Roma la partitura della composizione di Salinas *El mercado Testaccio* e il sindaco si unì al concertino che si tenne durante la cerimonia presso il mercato in questione. L'occasione consentiva al giornalista di prendere di mira due obiettivi in un colpo solo. Da una parte quello contingente, il sindaco che –quasi novello Nerone– preferisce passare il suo tempo cantando, in un momento particolarmente difficile per l'amministrazione cittadina. Dall'altra, il più ampio sottofondo culturale della sinistra, su cui Borgonovo, come abbiamo visto sopra, si scarica con estrema violenza verbale. Del primo, ci interessa qui unicamente un gustoso risvolto grafico, che peraltro rivela molto sull'immaginario consolidato in Italia, e non solo nella destra radicale espressa da *Libero*. La prima pagina è infatti ornata da una vistosa caricatura del sindaco della Città Eterna, appunto nei panni di novello Nerone, intento alla musica, mentre sullo sfondo l'Urbe –simboleggiata dal Colosseo– va a fuoco. Il Nerone contemporaneo, però, date le sue frequentazioni cilene, veste i panni dell'andino, con *poncho*, il copricapo *ch'ullo* e il flauto di Pan, dimostrando così quanto sia radicata l'associazione tra “cileno” e “andino” nel vocabolario culturale locale [Fig. 17]. Il secondo aspetto rimanda alla categoria del rifiuto esaminata sopra, in questo caso di matrice talmente ideologica, da rientrare forse più correttamente in questa sezione che in quella del rifiuto estetico o culturale, anche se alcuni tratti sono in comune, in primis quello del “brutto” per noia.

La riduzione a feticcio degli *Inti-Illimani* non è però una prerogativa della destra. Valgano due esempi aneddotici ripresi dalla cronaca. Il primo: nel 2013 il segretario regionale del PD emiliano Marco Monari usò l'espressione «partito degli *Inti-Illimani*» per bollare quella che egli riteneva una deriva a sinistra di marca populista<sup>235</sup>. Il secondo, più recente: il conduttore televisivo Paolo Bonolis, invitato ad una convention del PD a Firenze, ha scherzato con l'ex premier Renzi: «Ti ho portato un poncho degli Inti Illimani, così almeno ci rimane qualcosa di sinistra»<sup>236</sup>.

<sup>234</sup> F. BORGONOVO, «Le manette gli svuotano il Consiglio e Ignazio fa il corista agli Inti Illimani», *Libero*, 5 giugno 2015, p. 7.

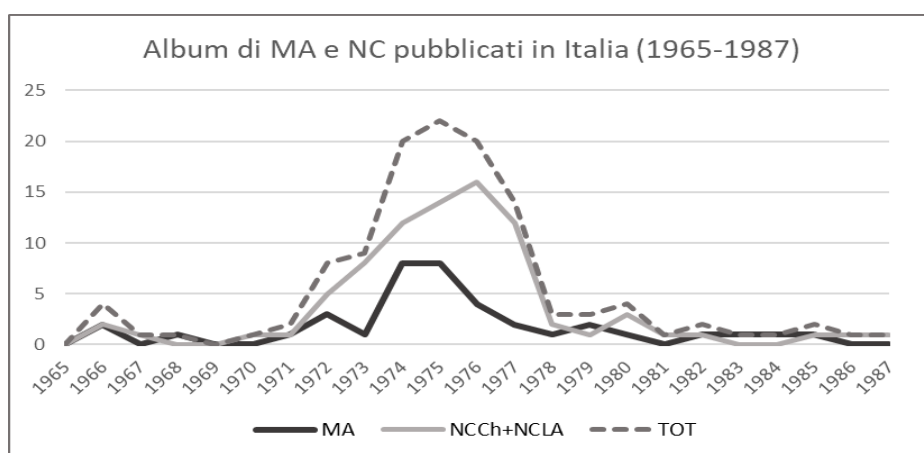
<sup>235</sup> S. BIGNAMI, «Il partito degli Inti-Illimani non serve: Monari del Pd snobba Libertà e Giustizia», *La Repubblica.it* (ed. Bologna), 4 giugno 2003, p. 3.

<sup>236</sup> R. BINELLI, «Renzi mattatore alla Leopolda: scherza con Bonolis e candida Rula Jebreal», *ilGiornale.it*, 27 dicembre 2018 (<http://www.ilgiornale.it/news/politica/renzi-mattatore-leopolda-scherza-bonolis-e-candida-rula-1590654.html>).

### 3.1 Due generi musicali interdipendenti

A differenza di quanto accade per la NCCH, i mezzi di comunicazione dell'epoca restituiscono una documentazione piuttosto labile della coeva circolazione delle musiche andine, al di fuori del campo della stessa NCCH. Benché tale circolazione abbia avuto una sua indubbia consistenza (per esempio nella discografia presente all'epoca sul mercato italiano), sembra che l'opinione pubblica non abbia associate quelle musiche ad una narrazione di riferimento paragonabile a quella, prevalentemente etico-politica, associata alla NCCH. In mancanza di documenti per una cronaca della fortuna critica, la ricostruzione di uno spazio di circolazione musicale andino nel contesto italiano richiede un approccio diverso da quello precedentemente impiegato per la NCCH: sarà necessario procedere accostando e confrontando i caratteri delle produzioni musicali, nonché indizi di vario genere, per ricavare dal particolare un profilo più generale. Un apporto utile e originale viene inoltre dalla contestuale ricostruzione della vicenda dei GIMCA, la cui memoria è qui considerata come fonte per lo studio della ricezione in quegli anni, dai loro tentativi di attribuzione di senso all'oggetto musicale che li aveva affascinati, e dallo studio della loro produzione musicale e della loro *performance*.

Come si è visto in precedenza, tra la fine dei 60 e l'inizio dei 70 fa capolino sul mercato italiano il filone discografico delle *flûtes indiennes*, di origine prevalentemente francese, promosso dal successo internazionale del *Cóndor pasa* (1970), ma è solo attorno al 1973, in coincidenza con il *boom* musicale cileno, che prende l'avvio una circolazione rilevante di MA. Che non si tratti di una semplice coincidenza cronologica e che invece i due generi siano strettamente interdipendenti è ricavabile da una somma di elementi: l'andamento parallelo delle rispettive produzioni discografiche in Italia; la trattazione della MA sulla stampa, prevalentemente assorbita all'interno di quella sulla NCCH; la sovrapposizione tra i due ambiti nella ricezione popolare; il racconto testimoniato dai GIMCA.



Cronologia del numero di pubblicazioni discografiche di MA e *nueva canción* latinoamericana in Italia.

Il grafico riassume i dati corrispondenti al numero di titoli di MA e di *nueva canción* (cilena e latinoamericana) pubblicati/stampati in Italia tra il 1965 e il 1986<sup>237</sup>. Vi si riconoscono con chiarezza i limiti cronologici di un'autentica esplosione delle musiche latinoamericane tra il 1973 e il 1978, in piena coincidenza con l'espansione del folk come genere musicale nei circuiti dell'industria culturale italiana. Pur tenendo conto che il *corpus* considerato non include i titoli di importazione (ossia non stampati in Italia, ma ugualmente reperibili in negozi specializzati) e che il semplice numero di titoli non è necessariamente proporzionale al volume di vendite di ciascun genere, il grafico rivela comunque una dinamica parallela tra i generi e ci suggerisce che essi insistessero su un unico bacino di *fan* e acquirenti, come conferma anche la memoria delle persone.

Affermare che in Italia la MA abbia conosciuto un'ampia diffusione di massa attraverso la NCCH significa affermare almeno due diverse realtà: a) che il movimento cileno ha reso popolari un repertorio e una strumentazione andini che esso stesso veicolava; b) che la NCCH esercitò un effetto trainante su altre MA – prima di tutto quella “francese” e successivamente quella “autoctona” – le quali, grazie all'interesse suscitato dalla precedente, godettero di maggior attenzione e presenza sul mercato discografico. In questo, il mercato italiano mostra una sostanziale differenza rispetto a quello francese, dove le musiche di ispirazione andina precedettero di oltre tre lustri l'arrivo degli esuli cileni e dove forse, come sostiene Rodríguez Aedo, questi ultimi poterono giocare proprio la carta dell'esotismo per creare uno spazio musicale di resistenza alla dittatura e di sopravvivenza nell'esilio grazie alla familiarità del pubblico francese con la MA (Rodríguez Aedo 2015). In Italia accadde semmai l'inverso. Fu infatti l'entusiasmo per la NCCH, e in particolare per il *sound* andino degli *Inti-Illimani*, ad aprire la strada ad una diffusione più ampia dei *Calchakis* e di altri interpreti simili. Detto ciò, resta comunque da determinare in quale misura possa aver giocato un fattore di esotismo intrinseco, sonoro, nella fascinazione della NCCH presso un pubblico come quello italiano, estraneo ai presupposti culturali nazionali della NCCH.

Quali rappresentazioni dell'andino circolano dunque in Italia? Ricordiamo brevemente che la presenza andina *dentro* la NCCH comporta tanto una consistenza di materiali musicali (timbri, ritmi, scale, ecc.) quanto una rappresentazione dei popoli nativi andini, funzionale al discorso progressista e latinoamericanista proprio del movimento e assai diversa da quella – in qualche modo più antropologica o “archeologica” e venata di esplicito esotismo – veicolata dalle MIA francesi. La contingenza dell'esilio aggregò a quella presenza ulteriori sovrasensi, riconoscibili fin dal primo approccio italiano alla NCCH.

L'album *Viva Chile!* degli *Inti-Illimani*, registrato a Milano pochi giorni prima del golpe nel corso della tournée italiana e pensato come un campionario musicale del nuovo Cile e del-

---

<sup>237</sup> Il *corpus* considerato conta oltre 120 titoli (LP) pubblicati in Italia, secondo quanto ricavato dai dischi stessi, ovvero desunto, con le dovute cautele, dai cataloghi Opac Sbn e Discogs (<https://www.discogs.com/>).

le diverse esperienze del gruppo, era la loro carta di presentazione. Nella sua conformazione si fondono in parti uguali canzoni di netto carattere politico militante (*Venceremos, Simón Bolívar, La segunda independencia, Cueca de la CUT, Canción del poder popular*) e brani ascrivibili al folklore (e al *neo-folklore*) andino (*Ramis, Longuita, La fiesta de San Benito, Subida*) o evocativi di atmosfere andine (*Alturas*). Completano il programma un altro brano strumentale originale, *Tatatí*, e una canzone di Violeta Parra, *Rin del angelito*. Il precipitare degli eventi ne cambiò radicalmente il significato originario, come giustamente ricorda Claudio Rolle:

Da porto di arrivo in cui veniva raccolta e presentata una ricca esperienza di sei anni di lavoro, di crescita e di cambiamenti, a porto di partenza della lotta contro la dittatura che si stava radicando in Cile, quell'album acquistava, senza esserselo proposto, un carattere fondatore della resistenza alla dittatura. (Rolle Cruz 2010:54)

Ai mutamenti sia formali sia semantici derivanti dall'incorporazione di quel repertorio di folklore nell'alveo stilistico della NCCH si sommava ora un ulteriore *transfert* in virtù del quale espressioni della tradizione di Perù, Bolivia o Ecuador si trasformarono presso il pubblico italiano in immagini sonore associate alla resistenza del popolo cileno. Gli *Inti-Illimani* svolsero in questo senso un ruolo di mediazione tutt'altro che neutro. Accorpendo nello stesso repertorio musica urbana a sfondo sociale e vario folklore latinoamericano, e imprimendo ad entrambi il sigillo stilistico peculiare del gruppo, favorirono nella ricezione locale una sovrapposizione di discorsi: la valenza politica si riflesse sull'intero repertorio e, viceversa, fu percepita come "andina" qualunque musica in cui appena risuonassero una *quena* o un *charango*<sup>238</sup>.

Nelle fasi successive della loro produzione discografica italiana, gli *Inti-Illimani* operarono per una più netta distinzione tra un repertorio di "folklore" (i.e. MA) e uno di *nueva canción*, dedicando interamente al primo i due album intitolati *Canto de pueblos andinos*, mentre la "andinità" nel secondo si riduceva agli elementi timbrici e a qualche modulo ritmico e melodico, ormai strutturalmente incorporati nel linguaggio musicale della NCCH. È però vero che i repertori così separati nella discografia tornavano a fondersi nelle esibizioni dal vivo che, numerosissime e capillarmente diffuse su tutto il territorio nazionale, costituirono un momento importante della ricezione popolare.

Durante questo primo decennio, gli *Inti-Illimani* furono senza dubbio i principali disseminatori di MA nel paese, ma certo non gli unici. Repertorio andino (o evocativo delle Ande) figura nella discografia e nei concerti dei *Quilapayún*, in misura minore, ma con caratteristiche in parte analoghe: si fonde con il canto sociale nell'album *El pueblo unido jamás será*

---

<sup>238</sup> Questo, nonostante un certo tentativo di fare chiarezza sulla propria operazione. Si veda al proposito la già citata intervista del 1975 a *Realismo* («Il dibattito culturale sotto "Unidad Popular"», *Realismo*, 6). La (con) fusione di andino e rivoluzionario era peraltro favorita anche da altri fattori culturali e da rappresentazioni associate, quali la vicenda del Che in Bolivia o la narrativa del romanziere peruviano Manuel Scorza. Si veda Rios (2008) e, sulla popolarità italiana di Scorza, Tedeschi (2006: 180).

*vencido* [QUILAPAYÚN 1975]; è dominante in *Sudamerica oggi* [1971/1976] e assente invece in *Basta!* [1974/1969]<sup>239</sup>. Il più folklorico e “andino” dei gruppi della NCCH, *Illapu*, figura nel catalogo dello Zodiaco con un unico titolo – appunto, *Musica andina* [ILLAPU 1975] – ma non conta su una presenza dal vivo in Italia in questo periodo. Altri gruppi cileni meno conosciuti localmente, come *Icalma*, *Trabunche*, *Nara Yana*, *Kamak Pacha Inti* e altri, contribuiscono a diffondere MA più attraverso i concerti che attraverso i dischi. Ad essi si sommano diversi altri gruppi non cileni, con repertori affini, come gli italo-argentini *Americanta*, e perfino il gruppo boliviano dei *Ruphay*, che introduce una precoce presenza di stili “autoctoni” e viene notato dalla stampa italiana.

Viceversa, la circolazione della musica andina “francese” in Italia è legata quasi esclusivamente ad una presenza discografica sul mercato, e assai poco alle esecuzioni dal vivo. A proposito di questa discografia, inizialmente costituita in prevalenza da ristampe locali di dischi francesi, va osservato che, mentre per *Los Calchakis* e *Los Incas* era rilevabile dal corredo paratestuale dei dischi una precisa personalità degli interpreti, per molti altri (*Los Indios*, *Los Indios de Siku*, *Los Kenakos*) l’identità dei musicisti rimaneva spesso oscura o ambigua, non figurando né foto, né i nomi, né alcuna nota di commento. Alcune di queste pubblicazioni rispondevano probabilmente al proposito di sfruttare al massimo una tendenza del mercato, senza rispettare vincoli contrattuali e di diritto d’autore. Per *Los Calchakis* – quasi sempre autori o arrangiatori dei brani – si seguì invece una strategia performativa opposta: non solamente le copertine dei dischi riportano spesso immagini degli interpreti e ne esplicitano i nomi e gli strumenti suonati da ciascuno, ma evidenziano anche la personalità di Héctor Miranda come leader carismatico e garante del percorso culturale del gruppo<sup>240</sup>. Si percepisce chiaramente la presenza di un pubblico di *fan*, la cui curiosità viene così alimentata da una strategia di taglio moderatamente divistico.

I dischi dei *Calchakis*, prodotti dall’etichetta francese Arion, fanno parte di una collana di folk internazionale (Universo Folklore) in cui figuravano numerosi altri titoli di area latinoamericana. La collana venne stampata anche in Italia dalla Ducale, licenziataria della Arion, che in seguito acquisì la proprietà della stessa Arion. La presenza dei *Calchakis* sul mercato italiano non fu dunque un fatto episodico e marginale. *Los Indios*, *Los Kenakos* ecc., appartengono invece ad un ambito di produzione *budget-line* (a basso prezzo e venduti anche nei supermercati e nelle bancarelle) ben rappresentato dalla casa discografica Joker<sup>241</sup>.

<sup>239</sup> Un caso a parte è rappresentato dalla cantata *Santa María de Iquique* [QUILAPAYÚN 1974/1970], nella quale atmosfere chiaramente andine permeano diversi momenti di una composizione che segue percorsi diversi.

<sup>240</sup> Per es. il retro di copertina di *Flauti, arpe e chitarre indios*, contiene dei cenni biografici di Miranda, a conclusione dei quali si legge che: «Héctor Miranda vive a Parigi in una casa circondata da un piccolo giardino pieno di piante che gli garantisce la necessaria tranquillità per poter continuare le sue ricerche pittoriche e i suoi studi sulla musica indiana-latinoamericana».

<sup>241</sup> Sulle strategie aziendali della Joker, cfr. D. CAROLI, «Joker has last Laugh as Italian Budget Line Click», *Billboard*, 2 aprile 1977, 54.

### 3.2 Immaginari incrociati

Appurato che MIA e NCCH sono accomunate da una circolazione interdipendente, si tratta ora di verificare come interagissero tra loro nella produzione di immaginario andino e quali rispettivi caratteri le rendessero distinguibili da parte degli ascoltatori italiani del periodo. Abbiamo visto, nel capitolo precedente, come esse siano accomunate da alcuni caratteri di fondo: adesione sistematica all'estetica occidentale cosmopolita; appiattimento della diversità stilistica regionale e semplificazione del patrimonio organologico folklorico; condivisione di fonti discografiche in parte comuni, per alimentare i propri repertori. In entrambe è prassi comune quella di fondere strumenti, ritmi e caratteri formali provenienti da ambiti tradizionali distinti, per ottenere un suono andino virtuale che in effetti non appartiene ad alcuna concreta realtà geo-culturale. In entrambe, infine, si produce come conseguenza dei caratteri menzionati una rimozione della voce nativa andina<sup>242</sup>.

Nonostante tali premesse, la NCCH dell'esilio e le MIA francesi erano due mondi musicali distinti, che si intersecavano solo nella coabitazione di uno spazio musicale andino, in ambo i casi immaginario. Li separavano le rispettive cornici culturali di riferimento e le rispettive *musical personae*<sup>243</sup>. La diversità di narrazione si percepisce fin dal primo approccio al livello più superficiale: i titoli e le copertine degli album discografici. *Los Calchakis* proponevano titoli come *Il flauto indio attraverso i secoli*, *I flauti dell'impero inca*, *Misteri musicali delle Ande*, ed esibivano un repertorio figurativo vincolato alle civiltà precolombiane e al nativismo – oggetti archeologici e simbolici, scene etnografiche (musicali e non) – oppure fotografie degli stessi interpreti in costumi di scena che evocavano un immaginario amerindio: *poncho* vistosamente decorato, *vincha* (una fascetta che cinge la fronte), *ch'ullo* (il tipico berretto di lana). Sull'altro versante, la NCCH presentava titoli come *Viva Chile!*, *La nueva canción chilena*, *Basta!*, *El pueblo unido jamás será vencido*, *Vientos del pueblo*, *Chile resistencia*, e rafforzava il messaggio con l'iconografia militante delle *brigadas* dei muralisti cileni. Le fotografie degli artisti, perlopiù vestiti del *poncho* monocromo, suggerivano con le loro posture un'idea di collettività, un atteggiamento di dignità e fiducia nel futuro. I due dischi andini del gruppo *Inti-Ilimani*, che esibivano invece in copertina illustrazioni di forte impatto grafico, ma senza una declinazione storico-etnografica o archeologica, evitavano nel titolo qualsiasi riferimento agli "incas" e agli "indios", optando per un più sobrio *Canto de pueblos andinos*, prendendo così le distanze dalle etichette francesi<sup>244</sup>. Ancora, le note di copertina dei dischi

---

<sup>242</sup> Questa constatazione non presuppone un giudizio morale, né una automatica minore "autenticità" per sé del prodotto culturale, bensì un necessario chiarimento *in limine* di qualsiasi ragionamento sulla natura di questi generi musicali ibridi.

<sup>243</sup> Per Auslander (2006), *musical persona* è l'assieme dei dispositivi di rappresentazione dell'autenticità messi in atto dal musicista: abiti, atteggiamenti, contenuti delle canzoni, adesione a canoni stilistici riconoscibili.

<sup>244</sup> La scelta del titolo appare non solo più ecumenica, ma anche formalmente più corretta, dato che i repertori di questi dischi (come anche di quelli dei *Calchakis*) includono espressioni creole, meticce, ecc. e non solamente, né prevalentemente "indie". *Canto de pueblos andinos* compare già come titolo di un LP (e poi di un'intera col-



Arion fornivano un breve apparato di informazioni etnomusicologiche (sebbene spesso assai approssimative, quando non errate), mentre quelle degli *Inti-Illimani* insistevano piuttosto sulla traduzione dei testi dei canti e su una contestualizzazione sociopolitica. Se nelle MIA prevaleva un messaggio volto all'esotismo, nel complesso della NCCH emergeva invece una narrazione culturale-resistenziale e antimperialista.

Ciononostante, per l'ascoltatore italiano questa distinzione poteva non risultare sempre così netta. Non solamente perché nei due album intitolati *Canto de pueblos andinos*, al di là dei rispettivi testi introduttivi di copertina, la figura dell'abitante delle Ande che emerge dalle canzoni non possiede alcun tratto combattente o rivoluzionario, né vi compaiono i caratteri epici degli altri dischi del gruppo di quel periodo. Ma anche perché, parallelamente, i *Calchakis* interpretavano la colonna sonora di un film di orientamento antimperialista quale *L'amerikano* di Costa Gavras, e registravano un LP come *I poeti della rivoluzione* [LOS CALCHAKIS 1975a], nel quale il gruppo parigino faceva incursioni nella poesia di tema sociale e nella *nueva canción* latinoamericana, includendovi un tributo al recente dramma del popolo cileno<sup>245</sup>. Fino a qual punto le reciproche invasioni di campo nascessero da un percorso coerente con la ricerca artistica di ciascun *ensemble*, o riflettessero invece strategie mirate ad occupare più ampi spazi di mercato, è una questione che potrà essere approfondita altrove<sup>246</sup>. Qui interessa invece osservare che dal punto d'ascolto del pubblico italiano si andava a produrre un'ambigua fluttuazione tra esotismo e impegno etico-politico.

Forse proprio la percezione di tale ambiguità nell'intersezione tra MIA e NCCH spinse gli *Inti-Illimani* a rivendicare, di fronte al pubblico italiano, la loro distanza rispetto all'esotismo messo in scena dalla MA commerciale. Nel secondo volume di *Canto de pueblos andinos*, dopo aver denunciato le rappresentazioni del mondo popolare di sapore colonialista, o travestite da paternalismo progressista, e aver preso le distanze dalla «visione turistico-esotica che si ha dell'America Latina» con «decine di “discendenti diretti” dell'ultimo Inca [che soddisfano] i bisogni di evasione di una società che vuol trasformare ogni cosa in articoli di consumo», si prosegue con un manifesto di poetica:

Questo disco non è un'interpretazione “folklorica” della musica andina. È una ricreazione, dal punto di vista del nostro complesso, di temi “folklorici”, popolari e di autori contemporanei. Vuole essere un piccolo contributo alla grande corrente che in tutto il nostro continente opera per darsi una identità, per mostrare il vero volto dell'uomo dell'altipiano, di quello delle coste tropicali, lo

---

lana proseguita con altri interpreti) che gli *Inti-Illimani* pubblicarono con la Odeon cilena tra 1972 e 1973, nel quale compaiono diversi brani che poi torneranno negli omonimi dischi italiani.

<sup>245</sup> Successivamente il gruppo pubblicò altri due LP di taglio politico e sociale: *I flauti di pan de Los Calchakis. Mundo nuevo* [LOS CALCHAKIS 1978] e l'album dedicato ai *Poeti dell'America Latina* [LOS CALCHAKIS 1979], in cui figurano omaggi a Víctor Jara e Violeta Parra, e alla figura di Ernesto Guevara.

<sup>246</sup> Si vedano ancora Rodríguez Aedo (2015; Rodríguez Aedo 2018) sulle strategie della NCCH in rapporto alla frequentazione di un immaginario andino sia prima del golpe sia nell'esilio europeo. Per il caso dei Calchakis può risultare di qualche utilità la narrazione autobiografica dei fondatori (Miranda – Miranda 2004).

sguardo fermo dei minatori, dei contadini nostri in questa lotta per recuperare la terra, l'aria e l'acqua che ci appartengono.<sup>247</sup>

A prescindere da qualsiasi giudizio di valore sui risultati culturali e musicali di questo progetto di revival andino degli *Inti-Illimani*<sup>248</sup>, va riconosciuta in quelle righe almeno la volontà di ripulire il proprio orto dall'erba dell'esotismo, coerentemente con la narrazione etico-politica del gruppo.

### 3.3 L'ascolto italiano della MA

Come si è detto, la stampa italiana promosse e documentò in forma assidua l'attività degli artisti della NCCH durante il primo lustro dell'esilio e oltre, sebbene prestando più attenzione ai valori politici, solidali e resistenziali che agli aspetti estetici. Fu invece molto avara nei confronti della musica andina "puramente" folklorica, forse proprio perché più distante dai temi francamente politici e meno riconducibile ai modelli discussi nel folk revival italiano contemporaneo. Fa eccezione *Ciao 2001*, che si interessò a tutto il panorama folk latinoamericano, incluse le proposte discografiche dei *Calchakis*, ai quali la rivista dedicò vari articoli tra il 1975 e il 1976<sup>249</sup>.

L'immagine del gruppo parigino proposta ai lettori di *Ciao 2001* è rivelatrice delle diverse dinamiche d'approccio e di ricezione, rispetto a quelle dei ben più familiari artisti "politici" cileni. La NCCH, nonostante l'alone di idealizzazione o i condizionamenti ideologici, faceva riferimento a una narrazione ricca di riscontri politici, sociali e culturali di vario genere, inserendosi in una cornice complessiva relativamente familiare e nota. Quella dei *Calchakis* sembra invece non trovare alcun riscontro al di fuori del racconto autoreferenziale degli stessi artisti, che viene perciò accolto in forma pressoché acritica dai commentatori di *Ciao 2001*. La conseguenza di tale approccio è una distorsione che interessa tanto la figura degli interpreti come la rappresentazione dell'oggetto musicale. I primi sono presentati come «forse il gruppo che con maggiore maestria esegue il folklore musicale più arcaico delle popolazioni sud-americane»<sup>250</sup>, e allo stesso tempo come dei quasi-ricercatori che, se pure non svolgono essi stessi la ricerca sul campo, fondano il loro lavoro su fonti etnografiche primarie, nel sostanziale rispetto dei caratteri melodici e armonici degli originali. Cosa che, come evidenziato da

<sup>247</sup> Note di copertina dell'LP *Inti-Illimani 5. Canto de pueblos andinos*, vol. 2.

<sup>248</sup> Nelle interviste realizzate ad alcuni musicisti italiani più vicini alla musica andina "autoctona", è talora emersa una critica esplicita nei confronti degli *Inti-Illimani*, per essersi fermati ad un livello molto superficiale ed esterno nella conoscenza e nella prassi degli strumenti identitari (in particolare dei flauti di Pan) che peraltro maggiormente avevano contribuito alla loro affermazione presso il pubblico europeo.

<sup>249</sup> D. CAROLI, «Domande per Los Calchakis», *Ciao 2001*, 2, 18 gennaio 1976, pp. 40–41; S. PASSONE, «In arrivo il folk de Los Calchakis», *Ciao 2001*, 31, 10 agosto 1975, p. 41; Id. «Los Calchakis: I poeti della rivoluzione», *Ciao 2001*, 39, 5 ottobre 1975, p. 2; Id. «Un piccolo spazio laggiù in Argentina», *Ciao 2001*, 19, 19 maggio 1976, pp. 42–43; Id. «Los Calchakis: I flauti dell'impero inca», *Ciao 2001*, 31, 8 agosto 1976.

<sup>250</sup> S. PASSONE. «In arrivo il folk de Los Calchakis».

quanto si è qui scritto, sappiamo non corrispondere alla realtà, se non in minima parte. Viene poi genericamente accolta la rappresentazione “evoluzionista” del patrimonio musicale folklorico-popolare andino proposta dai *Calchakis*, secondo la quale il passaggio dall’antico sistema musicale precolombiano – pentatonico e basato su soli aerofoni e percussioni – a quello sincretico attuale – grazie all’incorporazione dei cordofoni e del sistema tonale europeo – darebbe vita ad una musica “india” contemporanea, rispetto alla quale le precedenti espressioni rurali sarebbero culturalmente superate: degli oggetti da museo. Si tratta di una rappresentazione che, pur partendo da una premessa corretta (la trasformazione sincretica coloniale che è alla base della musica *mestiza* attuale è una realtà indiscutibile), è decisamente fallace nelle conclusioni, che portano a non comprendere, ad esempio, che tutto l’universo degli aerofoni andini, tutt’oggi suonati *anche* senza accompagnamento di cordofoni, è espressione viva e contemporanea delle culture dell’altipiano andino, tanto quanto lo sono gli sviluppi sincretici.

Tale rappresentazione “evoluzionista” – che Passone accoglie probabilmente per mancanza di informazioni per contrastarla – è però frutto di diversi fattori concomitanti. Tra questi, vi è probabilmente una visione del folklore, condivisa anche nell’ambito della NCCH, secondo la quale un approccio filologico sarebbe funzionale ad un immobilismo sociale, di natura politica conservatrice e colonialista<sup>251</sup>. Tale visione era indubbiamente la più naturale e più prossima alla sensibilità di un contesto di musicisti di formazione cosmopolita, generalmente estranei alla ricerca sul campo. Allo stesso tempo, era ben funzionale alla legittimazione della propria linea produttiva all’interno del *folk revival* euro-andino: dal momento che il pubblico urbano europeo (e latinoamericano) valorizzava il folk in quanto espressione “autentica” dei popoli, sarebbe stato poco conveniente per quei musicisti ammettere l’esistenza di un diverso “folklore”, non cosmopolita, vivo e altrettanto contemporaneo, ma sostanzialmente più “autentico” di quello che loro proponevano. Si aggiunga poi che anche negli stessi paesi andini il *revival* folklorico che ha poi portato alla rivalutazione e all’uso transculturale delle espressioni autoctone era ancora in una fase incipiente.

Nella stampa quotidiana consultata, gli interventi sulla MA sono invece piuttosto rari. Tra i pochi esempi di recensioni dedicate alla MA, quella già citata di Mimmo Cándito vedeva nella discografia dei *Calchakis* e di altri artisti del catalogo Arion la promessa, non sempre mantenuta, di una scoperta di un folklore musicale più ampio di quello rivelato finora dai cileni, l’opportunità di un “turismo musicale” non subordinato a discorsi di natura ideologica:

È un mondo spesso misterioso, le cui attività «culturali» restano nell’ombra della ricerca archeologica e della ricostruzione paziente della filologia. In questa linea si colloca – con risultati alterni – il lavoro de Los Calchakis e di altri complessi latino-americani, tutti presenti in incisioni della

---

<sup>251</sup> Ho viva memoria di conversazioni personali, negli anni 80, in cui anche alcuni degli *Inti-Illymani* sostenevano che la difesa di un approccio filologico e conservativo alla musica tradizionale dei popoli andini fosse di fatto favorevole anche a mantenerli in uno stato di sottomissione coloniale. A distanza di anni, appare un falso problema: il riconoscimento della legittimità delle trasformazioni e la difesa delle tradizioni, filologicamente studiate e apprese, non sono necessariamente alternative tra loro e legate ad un criterio sociopolitico univoco.

Arion. È una quindicina di dischi da poco immessi sul mercato con l'impegno di fornire un quadro abbastanza ampio della complessa ricchezza del repertorio musicale nei confini del subcontinente. [...] una collana ancora aperta, la cui attenzione principale è chiaramente rivolta ad uno degli strumenti fondamentali – il flauto – della musica delle popolazioni primitive; quena, rondador, tarka, siku, pingullo, licu, chuli, tutti flauti e siringhe a una o più canne che testimoniano – con la diversità delle grandezze e delle distanze dei fori praticati nello strumento – lo sviluppato senso dell'intonazione di queste culture aborigene, che musicalmente si esprimevano con temi pentatonici. [...] Sui temi antichi, la sovrapposizione delle influenze moderne (o comunque delle culture «eterogenee», europee e africane) imprime i segni di tessiture e di pratiche compositive non sempre equilibrate: il rischio – e qualche disco ne dà documentazione precisa – è quello d'un assorbimento totale, che deteriora o annulla i valori originali della musica andina o mesoamericana.<sup>252</sup>

L'attenzione critica del recensore si concentra soprattutto sul trattamento cui sono sottoposti i materiali folklorici, trattamento che gli è sembrato in questo caso poco rigoroso. Non è da escludere che Cándito fosse al corrente delle opinioni di Diego Carpitella, che dei *Calchakis* si era occupato durante una conversazione radiofonica del 1974<sup>253</sup>. Per l'etnomusicologo essi costituivano un esempio di gruppo «naïf» o «tipico» appartenente a un contesto, quello latinoamericano, nel quale la riproposta – diversamente da quanto accadeva in quello italiano, per esempio alla *Nuova Compagnia di Canto Popolare* – non presentava apparentemente soluzione di continuità tra documento etnografico e *revival*, cosicché nella loro interpretazione non sembrava intervenire un momento di “ricostruzione” o “rielaborazione” delle fonti. Gli esempi proposti all'ascolto fanno però dire a Carpitella che «questo complesso dei Calchakis ha modi perlomeno ambigui di avvicinarsi al patrimonio tradizionale», in quanto oscillanti tra una «confezione tendenzialmente europea delle esecuzioni», nel caso della marimba, e invece «una resistenza ai processi di acculturazione con la musica eurocolta» legata alla «resistenza oggettiva dello strumento [...] (intonazione, modulo ritmico, sistema di variazioni)», nel repertorio dei flauti andini. Carpitella, pur non esperto di etnomusicologia latinoamericana, dimostra però di sapere bene che i parametri per la comprensione del fenomeno sono una variabile contestuale e ogni valutazione che prescindere da una specifica conoscenza di quell'ambito culturale non può che risultare fuorviante:

Un'ultima considerazione. Queste differenze di livelli che abbiamo indicato, sono tanto più evidenti quanto più si è a conoscenza della cultura in cui si vive: cioè per un sudamericano il dislivello stilistico è «spontaneamente» individuabile. A mano a mano che ci si allontana dall'area culturale, con minore facilità si individuano i livelli. È proprio in questa sempre minore individuazione dei livelli che gioca il «consumo dell'esotismo» molto sfruttato nel passato e oggi più che mai dai mass media. Con ciò non si vuole assolutamente «bollare» nessuno, ma semplicemente constatare le cose così come stanno. (Carpitella 1992a: 61–62).

Un terzo e ultimo testo concerne il passaggio italiano di un gruppo chiave del movimento

<sup>252</sup> M. CÀNDITO, «Musica latinoamericana tra “politica” e folklore». *La Stampa*, 31 luglio 1975, p. 7.

<sup>253</sup> Il testo, oggi raccolto in volume (Carpitella 1992a: 60-63), è tratto dalla trasmissione radiofonica *Ethomusicologica*.

musicale *autóctono* boliviano, *Los Ruphay*, che si esibirono con una certa frequenza nell'Italia settentrionale a partire dalla seconda metà degli anni 70<sup>254</sup>. La recensione di uno spettacolo di questo *ensemble*, che proponeva un immaginario andino ben diverso sia da quello “archeologico” dei *Calchakis* sia da quello moderno-progressista dei cileni, rivela l'esistenza di un mondo indigeno di radici profonde, ma vivo e dotato di una propria narrazione politica indigenista, che non necessitava di essere delegata ad altri portavoce o intermediari<sup>255</sup>:

Los Rupay sono boliviani, sono nemici del colonialismo, cantano nella lingua patria e quindi non in castigliano. Le loro canzoni ripetono sovente i motivi della libertà e l'ansia della liberazione. Vestiti coi loro costumi nazionali, il cappello tondo che sovente nasconde il volto, Los Rupay – a differenza degli Inti-Illimani e di altri gruppi andini – rifiutano gli slogan e fanno politica con la musica soltanto. Il loro stile è raccolto, venato di malinconia. Le esecuzioni sono tese, con ricchi accompagnamenti delle chitarre, ampie volute dei flauti, ritornelli vocali scanditi. È giusto notare come questa musica abbia risonanze antiche, abbia echi di solitudini incorrotte. Nei momenti più autentici, essa possiede una purezza che non può lasciare indifferenti.<sup>256</sup>

Sulla scena italiana si alternavano dunque già nella decade dei 70 almeno tre diverse rappresentazioni dell'andino musicale: la cilena, la francese e – in misura minore – l'*autóctona*, alle quali potremmo aggiungere anche un esiguo filone di documenti etnografici reperibili sul mercato discografico. Di fronte a questa diversità di narrazioni e alla oggettiva mancanza di un quadro di riferimento, che si traduceva nell'ignoranza dei dislivelli menzionata da Carpi-tella, la condizione dell'ascoltatore italiano rispecchia molto da vicino quella descritta da Tedeschi per il lettore del boom narrativo ispanoamericano (Tedeschi 2006:166), di cui si è discusso nel precedente capitolo<sup>257</sup>. Anche nel terreno musicale, come in quello letterario, incontriamo delle immagini (sonore) che sono, per usare le parole di Tedeschi, «testi di finzione», in quanto anche le musiche andine proposte da quelle rappresentazioni non corrispondono nella realtà ai paesaggi evocati. Inoltre, come accade per la letteratura, l'assenza di una cornice complessiva di conoscenze nella quale poter incasellare ogni nuova scoperta sonora, spesso casuale e frammentaria, rende difficile il compito di interpretarle e contestualizzarle in modo verosimile. Solo l'attiva collaborazione alla costruzione di senso da parte dell'ascoltatore permette di inserirle in una mappa andina immaginata (e spesso lontana dalla realtà). Il senso di spaesamento, l'impegno e la fatica espletati nel tentativo di dare un senso al materiale scoperto emerge nei racconti dei *fan* italiani, a proposito di una tappa propedeutica

---

<sup>254</sup> Ai *Ruphay* (o *Rupay*, nella grafia adottata in Europa) anche *Gong* dedica spazio, riportando un'intervista scritta al gruppo (R. BRUNELLI, «Los Rupay. Testimoni dalle Ande», *Gong*, 1 gennaio 1976, pp. 50–52).

<sup>255</sup> Chiaramente, come ho già sottolineato in precedenza, anche *Los Ruphay* e gli altri gruppi della corrente *autóctona* non erano essi stessi una comunità indigena rurale, ma una costruzione esterna a quel mondo. Tuttavia la loro vicinanza alle fonti, all'ideologia e all'estetica delle culture amerindie andine era programmaticamente assai maggiore rispetto ai modelli cosmopoliti e rivelava al pubblico europeo l'esistenza di un universo musicale andino molto più vasto e diverso da quello fino ad allora conosciuto. Per una collocazione della corrente *autóctona* nella scena musicale boliviana, può risultare ancora utile lo studio di Wara Céspedes (1984).

<sup>256</sup> M.P., «Purezza antica dalla Bolivia», *Il Corriere della Sera*, 23 aprile 1976, p. 16.

<sup>257</sup> Si veda Cap. 1, paragrafo 5.3.

all'avventura della appropriazione-riproduzione di quella musica. Esempio questa ricostruzione da parte di Felice M. Clemente in cui descrive gli "albori" del suo gruppo (che all'epoca si chiamava *Los sikuris*)<sup>258</sup>:

Per quanto riguarda la vaga accezione del termine "musica andina", essi non avevano altro modello a cui rifarsi che i dischi degli allora celeberrimi Inti-Illimani, i quali -in piena sintonia con i loro tempi- arrangiavano e tergiversavano a loro piacimento alcuni temi tradizionali, nell'intento di ricreare il folclore autoctono secondo schemi musicali occidentali, in modo da rendere apprezzabile anche all'orecchio del profano le stridenti e misteriose sonorità degli indios. [...] "Musica andina" erano anche, per questi ragazzi inesperti, le pubblicazioni di gruppi come Los Calchakis, Los Incas ecc... importati dall'universo parigino, più spregiudicato e cosmopolita, ma anche più romantico e perbenista. [...] Insomma le informazioni più alterate ed inesatte giungevano come meteore, disordinatamente.<sup>259</sup>

La strategia adottata dalla maggioranza del pubblico GIMCA in questa prima fase di ricezione, corrispondente grosso modo alla seconda metà degli anni 70, fu quella di non eleggere un singolo modello a discapito di un altro, ma di sforzarsi di contenerli tutti all'interno di un'unica "mappa" o rappresentazione musicale dell'America Latina e delle Ande. Ad esempio, le distinte e per certi versi conflittuali narrazioni di *Inti-Illimani* e *Calchakis* potevano convivere in questo quadro introducendo un distinguo cronologico:

[nella mia percezione di allora] gli *Inti-Illimani* fotografavano la vera verità della musica andina di oggi [...] Era sufficientemente vera dal punto di vista dell'etnicità di questa musica, quella che proponevano gli *Inti-Illimani*. Quello che proponevano *Los Calchakis* per me era archeologia musicale. Il recupero... Ma io mi immaginavo che avessero trovato roba nei siti archeologici... Non avevo idea. Però questa era la mia percezione.<sup>260</sup>

Parimenti, si poteva credere che «il *tiple*, il *cuatro*, la *quena*, avessero sempre suonato insieme fin dalle origini del mondo»<sup>261</sup>, retroproiettando nel tempo una precisa scelta di contaminazione organologica effettuata dalla NCCH, o accogliere la rappresentazione semplicista di una linearità "evolutiva" della musica andina dal passato precolombiano al presente, suggerita dalle note di copertina dei *Calchakis*, attraverso le quali passa per esempio la falsa idea che le musiche di soli aerofoni e tamburi non corrispondano a una realtà indigena contemporanea, ma rappresentino un oggetto da museo.

---

<sup>258</sup> Ritorrerò su questo aspetto nel capitolo seguente, dedicato ai caratteri e alla vicenda complessiva dei GIMCA. Qui mi limito ad anticipare questa singola testimonianza che può riflettere, anche se in modo molto amplificato, la condizione d'ascolto di un comune fan dei generi folk latinoamericani in quel momento.

<sup>259</sup> F. M. CLEMENTE, «Albores», uno scritto datato 1990 e reso disponibile sul blog dei fratelli Clemente (<http://www.illaboratoriodelleuovaquadre.com/2017/09/12/albori/>).

<sup>260</sup> Girolamo Garofalo, intervista del 29/01/2019. Garofalo fu negli anni 70 tra i fondatori del gruppo palermitano Alcantara.

<sup>261</sup> Nicola Barbieri, del gruppo toscano Canto Libre. Intervista del 09/06/2014.

### 3.4 Post data degli anni 80 (e oltre)

Gli anni 80 introdussero importanti cambiamenti rispetto alla situazione descritta qui sopra. L'arrivo in Europa della corrente musicale andina *autóctona* fece conoscere, oltre ai *Ruphay*, gruppi come *Bolivia Manta*, *Aymara* e *Kollamarca*, che miravano a recuperare nello spazio del folklore un suono più prossimo alle fonti rurali e indigene, manifestando una presa di distanza dall'estetica cosmopolita europea. L'impatto sul pubblico specializzato costituito dai musicisti italiani dei GIMCA fu notevole e portò a una rottura della rappresentazione unitaria del mondo musicale andino-latinoamericano, rivelando l'esistenza di culture diverse e in qualche misura antagoniste. Questo significò nei GIMCA una separazione delle traiettorie dei gruppi<sup>262</sup>.

I GIMCA rappresentano però un ascolto "specializzato" e specialmente sensibile nei confronti di quel mondo musicale, che non necessariamente rifletteva gli umori di un pubblico italiano più vasto. Nel grande riflusso che caratterizzò la società italiana negli anni 80, il calo della tensione etica e civile collettiva fece sì che anche l'interesse di massa nei confronti delle cose latinoamericane andasse scemando considerevolmente, per cui la nuova ondata andina *autóctona* non ebbe una ripercussione di massa paragonabile alla precedente e si collocò come una tra le diverse "musiche del mondo" che cominciavano ad occupare lo spazio mediatico.

La diminuzione della domanda di MA nei circuiti culturali istituzionali e, parallelamente, la crescente migrazione di andini verso i paesi europei, produssero inoltre un riposizionamento della MA come spettacolo di strada, un fenomeno largamente diffuso in tutti i contesti urbani occidentali. Tale deriva si accompagnò a una evidente perdita di prestigio di questo genere musicale che diventava, nella metafora efficace di un musicista boliviano, «the chinese food of ethnic music»: un cibo saporito, ma economico, di scarso valore (Bigenho 2012: 62). Una svalutazione fortemente temuta dai musicisti boliviani professionali che sentivano dunque quella musica di strada come una pericolosa concorrenza, capace di inflazionare il loro mercato<sup>263</sup>. In definitiva, la nuova "ondata" di musicisti andini – pur così visibile nel paesaggio urbano quotidiano – non fece breccia nell'immaginario collettivo italiano e non cancellò lo stereotipo forgiato negli anni 70.

Può risultare utile a questo proposito una ricognizione delle presenze di MA nei programmi di due importanti manifestazioni italiane dedicate alle musiche etniche: il festival di Firenze dedicato alla "musica dei popoli" e il *Folkest* friulano, entrambi nati nel 1979 e proseguiti fino ad oggi. Nel primo dei due l'America Latina fu protagonista unicamente nell'edizione del 1982 alla quale, accanto ad *ensemble* provenienti da Brasile, Colombia, Panama e Venezuela, parteciparono dalla Bolivia il *charanguista* Ernesto Cavour e un gruppo di suonatori e danza-

<sup>262</sup> Me ne occuperò nel prossimo capitolo e nei casi di studio considerati.

<sup>263</sup> Sul fenomeno della musica andina di strada, oltre al libro citato di Bigenho (2012), si veda anche Dorr (2012), per una più ampia visione sull'industria musicale andina, che comprende anche produzioni discografiche, artigianato, ecc.

tori della comunità rurale quechua di Wilkalacaya (Cochabamba). Nelle edizioni successive la MA ritorna solo nel 2000, con la cantante boliviana Luzmila Carpio, mentre altre presenze latinoamericane riguardano prevalentemente ambiti *popular* e di contaminazione, dal jazz afro-brasiliano al tango argentino.

Al *Folkest*, benché nato da un interesse più specifico per il folk europeo, la musica latinoamericana ha comunque trovato degli spazi, sia attraverso artisti di fama internazionale – da Omara Portuondo alle ripetute presenze degli *Inti-Illimani* – sia attraverso formazioni meno note, in genere residenti in Italia, tra cui alcuni dei gruppi italiani qui studiati<sup>264</sup>. In questo panorama, la MA appare nell’edizione del 1988 con uno spettacolo del *Trencito de los Andes*, un gruppo italiano che però in quegli anni includeva anche musicisti latinoamericani e offriva un repertorio di rigorosa riproposta di stili regionali andini. Un’altra presenza “andina”, ma di segno meno “autoctono”, fu nel 1993 quella dei torinesi *Umami*.

In definitiva, quella della MA, e anche più in generale delle musiche latinoamericane di tradizione orale, fu una presenza piuttosto debole nei contesti specificamente dedicati alle musiche etniche. Gli stessi etnomusicologi italiani se ne sono raramente occupati. Un’istituzione di carattere scientifico come l’Istituto Internazionale di Musica Comparata (IIMC) di Venezia si interessò al Sudamerica unicamente nel 1982, proponendo nel programma della Scuola Interculturale di Musica un corso sulla “Musica degli indios dei paesi andini”, tenuto dall’etnomusicologo francese Xavier Bellenger<sup>265</sup>.

Tra gli anni 80 e 90 la presenza della MA (più o meno “autoctona”) fu invece più consistente nel circuito dei numerosi locali – osterie, *pub*, ecc. – che offrivano una programmazione di musiche dal vivo e in quello delle feste popolari nei paesi e nei quartieri. Non è agevole tracciare la presenza sul terreno dei musicisti andini, a causa della fluidità delle formazioni e dal loro carattere “migrante”, per cui alcuni *ensemble* si sono più volte clonati in altri dello stesso nome, o hanno transitato diverse nazioni europee, risiedendo per periodi più o meno lunghi anche in territorio italiano. Tra le presenze “autoctone” degli anni 80-90 si possono ricordare almeno quelle della cantante boliviana Miriam Mita, con il gruppo *Ayllu Sancayo*, e quella dei peruviani *Takillacta*, accanto a svariati altri. Un gruppo residente, composto da musicisti andini e italiani, *Marcahuasi*, si formò a Firenze nel 1991 per iniziativa di musicisti peruviani, ed ebbe una vita piuttosto lunga. Fu breve invece quella del gruppo *Runa Mayu*, che

---

<sup>264</sup> Tra i gruppi trattati qui, *Trencito de los Andes* (1988) *Umami* (1993) e *Cantolibre* (1996). Oltre a questi, hanno partecipato a varie edizioni del *Folkest* anche i gruppi friulani *La cantera* (1995 e 1996), *Chakay Manta* (2000 e 2002) e *Tryo Yerba* (2013)..

<sup>265</sup> Il corso si svolse tra il 27 settembre e il 2 ottobre del 1982, sovrapponendosi in parte ad un’altra iniziativa di carattere più divulgativo, un ciclo di concerti e ascolti guidati a cura del gruppo *Cantolibre*, promossa dal Comune di Venezia, che registrò un buon successo in termini di presenza del pubblico. I destinatari delle due iniziative erano comunque diversi: a testimonianza del debole interesse che il tema riscuoteva già in quegli anni, il corso di Bellenger raccolse un numero limitato di adesioni e di fatto nulla di simile venne più riproposto negli anni successivi. Al maggio dello stesso anno 1982 risale anche l’allestimento, per il Comune di Vignola, di una mostra di strumenti musicali andini, curata da Giovanni Giuriati.



ebbe base in Veneto alla fine degli anni 80. Vari gruppi folklorici andini hanno poi partecipato al festival *Latinoamericando Expo*, inaugurato a Milano nel 1991 e svoltosi annualmente fino al 2014, all'interno di una più varia programmazione di spettacoli provenienti da tutto il sub-continente<sup>266</sup>.

Contemporaneamente si diffuse una discografia, spesso di interpreti anonimi, basata su *cover* di successi musicali del repertorio *mainstream* – in particolare di temi tratti da colonne sonore cinematografiche – caratterizzate dall'impiego dei timbri dei flauti andini<sup>267</sup>. Un ulteriore sottogenere che conobbe un certo favore attorno agli anni 90 è quello della *disco music* su ritmi e sonorità andine<sup>268</sup>. In certa misura tali diversi “derivati” dell'industria musicale andina (Dorr 2012) sono confluiti anche nelle *performance* dei musicisti andini che popolano ancora oggi il *soundscape* delle città italiane ed europee, interpretando però un repertorio melodico raramente relazionato con le Ande. Anche la loro sonorità è molto diversa da quella dei gruppi “tradizionali”: il *conjunto andino* è stato quasi ovunque soppiantato da suonatori solisti di strumenti a fiato (*quena* e *sicus*), con il supporto di basi registrate, percussioni ed effetti elettronici, oltre ad una robusta amplificazione che garantisce loro di occupare efficacemente lo spazio sonoro urbano.

---

<sup>266</sup> La programmazione del Festival è consultabile, molto parzialmente, alla voce *Latinoamericando Expo* di Wikipedia: [https://it.wikipedia.org/wiki/Latinoamericando\\_Expo#Piazza\\_del\\_Cannone\\_Castello\\_Sforzesco\\_1991](https://it.wikipedia.org/wiki/Latinoamericando_Expo#Piazza_del_Cannone_Castello_Sforzesco_1991).

<sup>267</sup> In questo campo, vanno segnalate anche alcune produzioni discografiche su commissione, realizzate dai fratelli Clemente, del *Trencito de los Andes* (Cfr. più sotto, il caso di studio dedicato).

<sup>268</sup> Si veda ad esempio *Andino* [ATAHUALPA 1530, 1990] serie di *remix* di un brano di sapore andino (un *huayno*) composto su commissione da Achille Meazzi, del gruppo *Cordigliera* di Cremona, e inciso da alcuni musicisti di questo gruppo, benché la circolazione del brano fosse affidata (in *playback*) ad un duo di musicisti andini come *frontline* (Achille Meazzi ed Eliana Piazzì, intervista del 05/01/2019).



*Parte prima*

Inserto iconografico (I)





1



2



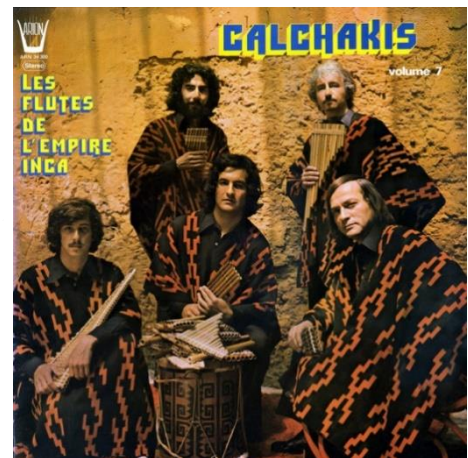
3



4



5



6

1. Copertina dell'LP *Música de Puno*, dell'estudiantina peruviana *Centro Musical Theodoro Valcárcel*; 2. Jaime Reyes: disegno di copertina dell'LP *Canto de pueblos andinos, vol.1*(1973); 3. 4. Copertina dell'LP *Viva Chile!* (1973); 5. *Los Incas*, negli anni 50 (Fonte: [musicaandina2011.blogspot.com](http://musicaandina2011.blogspot.com)); 6. *Los Calchakis*, 1975 ca. (Fonte: [www.discogs.com](http://www.discogs.com)).



7



8



9



10



11

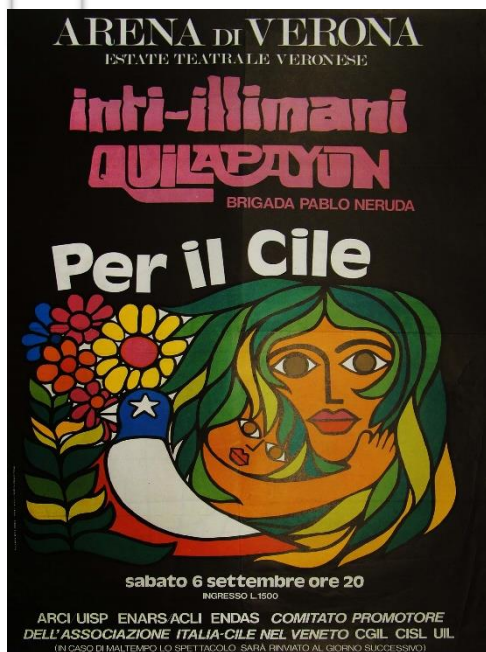
7. *Quilapayún*, 1968? (Fonte: MONTEALEGRE – LARREA 1997); 8. *Inti-Illimani*, copertina di un disco single del 1974 (Fonte: [www.discogs.com](http://www.discogs.com)); 9. *Los cuatro huasos*, gruppo di *música típica chilena*, fondato nel 1927. Si propone un'estetica del *huaso* (il *gaucho* cileno) ispirata all'immagine del latifondista del Valle Central. (Fonte: [www.musicapopular.cl](http://www.musicapopular.cl)); 10. *Los cuatro cuartos*, gruppo di punta della corrente *neofolclórica*. (Fonte: [www.musicapopular.cl](http://www.musicapopular.cl)); 11. Esibizione degli *Inti-Illimani*, Estadio Nacional, Santiago, 1972 (foto F. Velo).



12



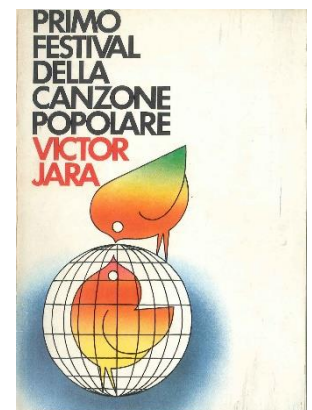
13



14



15



16



17

12. Locandina dello spettacolo di Dario Fo *Guerra di popolo in Cile* (fonte: [www.Soprailvostrosettembre.com](http://www.Soprailvostrosettembre.com)); 13. Manifesto per un concerto degli *Inti-illimani* a Vicenza, nella ricorrenza del primo anniversario del golpe; 14. il manifesto del concerto congiunto di *Inti-Illimani* e *Quilapayún* all'Arena di Verona, nel settembre del 1975; 15. manifesto della Biennale di Venezia del 1974; 16. copertina del libretto contenente il programma del Festival Víctor Jara del 1977, svoltosi a Torino e altre località del Piemonte; 17. Caricatura del sindaco di Roma, Ignazio Marino, nei panni di un novello Nerone, in chiave andina (da *Liberò*, 05/06/2015)





*Parte seconda:*

La memoria dei protagonisti



## Capitolo terzo

### Percorsi di formazione tra individui, gruppi e società

Le quenas, i charango, i suoni delle antiche popolazioni andine sono le voci di una resistenza culturale, artistica e politica che sta diventando anche nostro patrimonio, che sta facendo crescere fra il nostro pubblico di giovani nuovi contenuti che non sono solo di ordine musicale. (Sesto Passone)<sup>1</sup>

As a complex social activity, involving role-games, music has the capability to represent relationships between people. (Macchiarella 2014: 11)

---

#### 1 UNO SGUARDO PRELIMINARE

##### 1.1 Il fenomeno dei GIMCA: tempi e spazi

Il grafico cronologico [*Tavola I*] che propongo di seguito offre un primo sguardo d'insieme sulla storia che questo capitolo intende ricostruire. In esso si indicano nomi, durate e localizzazione di ciascuno dei gruppi formati in Italia, composti in massima parte da persone di nascita e cultura italiana, ma dediti all'interpretazione (e alla reinterpretazione) del repertorio latinoamericano da loro conosciuto grazie al successo della musica che ho chiamato cilena/andina, in seguito ai fatti storico-politici determinati dal golpe militare del 1973.

Da questa delimitazione restano escluse varie realtà affini: gli *ensemble* italiani sorti quasi allo stesso tempo, ma per influenza della canzone politica cubana e della temperie internazionalista (come *Tecún Umán* o *Zafra*); le formazioni miste di italiani e latinoamericani, dove però sono questi ultimi a prevalere nella matrice culturale del progetto di gruppo (come *Markahuasi* o *Panamericana*); varie formazioni molto prossime culturalmente e anagraficamente ai GIMCA, ma che non ne presentano la medesima fisionomia di gruppo (come il duo *Yerbamate*).

Sono distinzioni che offrono un margine di arbitrarietà, dato che tutti costoro hanno abitato lo stesso contesto e che molto spesso un solo musicista ha partecipato senza soluzione di continuità a un ventaglio di situazioni diverse. Lo stesso può dirsi per quei gruppi (come *Agricultus* o *Raimi*) la cui ricerca musicale finì per condurli al di là dei confini del modello

---

<sup>1</sup> S. Passone, «Cile: Nuove voci dall'esilio». *Ciao 2001*, 37, 1975, p. 17.

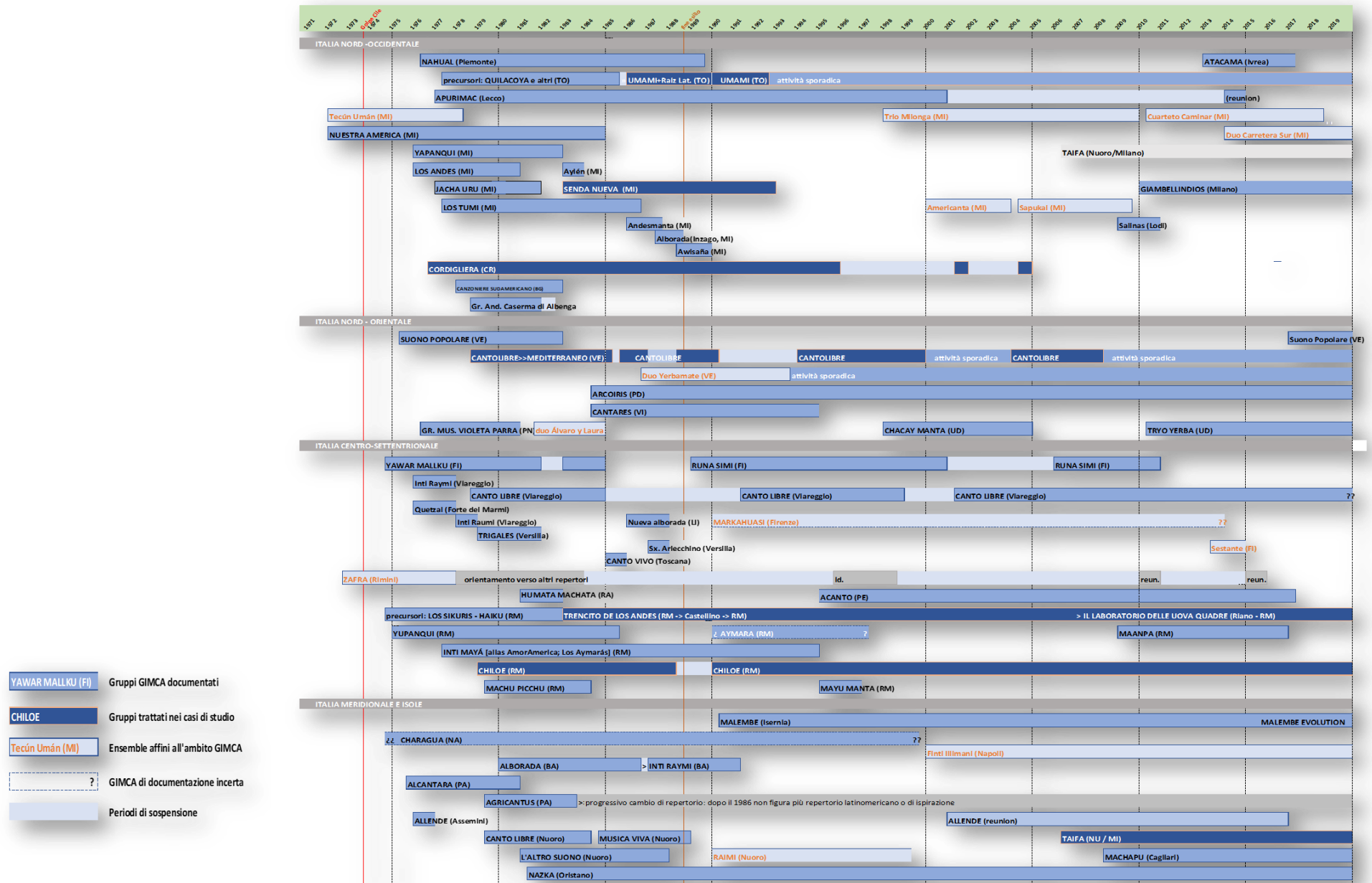
latinoamericano di partenza, spesso indirizzandoli verso linguaggi etnici locali o “mediterranei”. Fino a dove quelle realizzazioni appartengono ancora alla sfera che qui ci interessa? Porre dei confini è un’esigenza metodologica e in questo caso i confini imposti sono quelli indicati poc’anzi. Tuttavia, mi è sembrato indispensabile dar conto dell’esistenza di quella più vasta e articolata nebulosa di formazioni, includendola almeno in parte nel grafico temporale e fornendo poi volta per volta, nel testo di questo e dei prossimi capitoli, alcuni riferimenti utili.

Lo schema è certamente incompleto: quanti gruppi sono sfuggiti al censimento? Senza contare quelli censiti, ma con riferimenti così volatili da impedire un loro inserimento circostanziato nello schema. Anche così, esso testimonia la densità e l’ampiezza del fenomeno. Proprio per evidenziarne la portata da un punto di vista sociale, ho preferito non discriminare tra gruppi “principali” e “secondari”, secondo criteri artistici che possono o meno coincidere con la loro durata e la loro continuità nel tempo, o con la consistenza della produzione concertistica e discografica, ecc. Quante persone, in definitiva, sono state coinvolte in questa vicenda? L’impossibilità di restituire un dato oggettivo, un numero anche approssimato, si intreccia ad un’altra caratteristica di molti di quei gruppi, comune del resto alla gran parte delle formazioni musicali giovanili di base: la loro straordinaria fluidità. Esaminando e confrontando i nomi dei componenti dei gruppi, si riconosce l’esistenza di un nucleo di musicisti ricorrenti in molteplici formazioni, quasi una “spina dorsale” del fenomeno, e una quantità molto meno determinabile di transeunti. Nel corso del capitolo esaminerò una di queste “zone liquide”, quella dei gruppi toscani, per esemplificarne le dinamiche.

Ad uno sguardo d’assieme, lo schema rivela sull’asse temporale tre fatti principali: a) la massima densità raggiunta nel periodo che coincide con la presenza in Italia dei musicisti cileni in esilio; b) una situazione più frammentata, negli anni a seguire, in cui però emerge un nucleo di musicisti che consolidano i loro gruppi o ne fondano di nuovi, in continuità con la fase precedente; c) la complessiva rarefazione del fenomeno durante gli anni 2000, compensata però da numerosi ricongiungimenti e rifondazioni di gruppi anche molto “antichi”.

Sull’asse spaziale, invece, osserviamo che i nostri gruppi costituiscono un fenomeno su scala nazionale, ma apparentemente più intenso in alcune aree del Nord, del Centro e in Sardegna. Il dato potrebbe in qualche misura dipendere dalle lacune del mio censimento, ma il quadro appare comunque coerente con la tendenza mostrata dai gruppi meridionali a indirizzare la propria ricerca musicale verso le radici del folklore locale, italiano e “mediterraneo”.

Tavola 1: Cronologia dei Gimca



## 1.2 Antecedenti

Come si è visto nel precedente capitolo, al suo arrivo in Italia la musica cilena si innestò su una sensibilità internazionalista già esistente, anche se ne oltrepassò largamente i confini, imponendo delle formule estetiche originali. Quell'innesto è testimoniato anche dalle esperienze di tre gruppi formati prima del settembre 1973.

Uno di essi, *Tecún Umán*, nasce nell'inverno 1972/1973, in un locale di Milano alternativo e cosmopolita, il *RaRo*, per iniziativa di due latinoamericani e due milanesi appassionati di musica folk. Con gli auspici di un giovane Moni Ovadia, si presentano con successo di pubblico ad una rassegna di folk al Teatro delle Arti e, nel clima culturale del momento, si trasformano rapidamente in una realtà semi-professionistica, venendo ingaggiati dall'ARCI per circa quaranta serate, in maggioranza nei *Festival dell'Unità* lombardi, durante l'estate del 1973. Il sopraggiungere della crisi cilena e la conseguente grande richiesta di spettacoli che gli *Inti-Illimani* non riescono a soddisfare accrescono l'impegno dei *Tecún Umán*:

I *Tecún Umán* sono il gruppo che per sonorità si avvicinano di più [agli *Inti-Illimani*]. Per un anno, fabbriche occupate, teatri di provincia, festival dell'*Unità*, dell'*Avanti* e di Democrazia Proletaria ospitano il gruppo in un centinaio di serate, prevalentemente nel Nord Italia. Tra il primo e il secondo tempo un esule cileno tiene viva l'attenzione con un comizio sulla tragedia del golpe.<sup>1</sup>

Il loro repertorio, più orientato verso l'area cubana e centroamericana, si allarga ad includere brani cileni, come mostra il disco LP *Soy del pueblo* [TECÚN UMÁN 1975] [Fig. 1], pubblicato con l'etichetta de L'Orchestra, la cooperativa creata in quegli anni a Milano da un collettivo di artisti, tra cui Franco Fabbri, Umberto Fiori e Moni Ovadia, di cui anche i *Tecún Umán* fanno parte. Il gruppo si scioglie nel 1978<sup>2</sup>.

L'altro *ensemble* milanese, *Nuestra America*<sup>3</sup>, è anch'esso un prodotto del crescente interesse per il processo rivoluzionario cubano e per la musica che lo accompagna. In questo caso il legame con Cuba ha un carattere che potremmo definire quasi istituzionale. *Nuestra America* è infatti il portavoce musicale della Associazione di Amicizia Italia-Cuba, una delle varie associazioni di solidarietà con i Paesi socialisti create dal PCI. In questa veste, i musicisti milanesi verranno invitati ufficialmente dal governo cubano nel dicembre del 1979, per presentare il loro LP [NUESTRA AMERICA s.d. (1981)] [Fig. 2,3] nell'isola caraibica, dove hanno modo

<sup>1</sup> Comunicazione scritta di Renzo Ranzani, membro fondatore di *Tecún Umán*, del 04/02/2014. A lui devo principalmente le informazioni qui riportate.

<sup>2</sup> Alcuni ex componenti di *Tecún Umán* danno vita, dalla fine degli anni 90, ad altre formazioni dedite alla canzone d'autore latinoamericana: il *Trio Milonga* e successivamente il *Quartetto Caminar*. Nonostante la fluidità che caratterizza i GIMCA dell'area milanese, con frequenti travasi di componenti tra le diverse formazioni, la linea discendente dal *Tecún Umán* non si è intrecciata con quella dei gruppi di ispirazione cileno-andina.

<sup>3</sup> Riporto la grafia (senza l'accento acuto sulla "e" di *América*) che risulta dal logo e dalle locandine del gruppo.

di conoscere “dal vero” l’ambiente della *trova* cubana [Fig. 4]<sup>4</sup>. Ciononostante, *Nuestra America* è anche strettamente legato alle vicende dei GIMCA, dato che con il tempo ne faranno parte anche vari componenti provenienti da complessi come *Los Andes* e *Jacha Uru*, appartenenti alla corrente andina, e che poi confluiranno in *Senda Nueva*. Nell’unico LP realizzato, oltre la metà dei brani provengono dalla NCCH e dalla MA più convenzionale<sup>5</sup>, eseguita con la strumentazione del *conjunto* andino.

Il terzo gruppo, *Zafra*, nasce in un contesto ideologico molto diverso rispetto ai precedenti, quello delle comunità giovanili cattoliche, vicine al movimento Comunione e Liberazione. Lo fonda Marina Valmaggi, musicista e musicologa riminese:

Nel 1971 avevo accettato l’invito dei ragazzi di Gioventù Studentesca a guidare un gruppo di studio sull’espressività. Lavorammo su *Basta! Storia rivoluzionaria dell’America Latina attraverso la canzone* (di Meri Franco Lao, pubblicato dalla Jaca Book)<sup>6</sup>. Nel 1973 ho approfondito *Basta!* con alcuni studenti del liceo scientifico Volta di Riccione, con amici di mia sorella Guya e con il G[uppo] P[olifonico] R[iccione]. Sceglimmo 18 canzoni e costruimmo uno spettacolo». Era appunto *Si compran le cose, gli uomini no*. Il nome GPR però apparve non adatto, in tutta fretta fu trovato *Zafra* che significa “raccolta della canna da zucchero”, lavoro comunitario per eccellenza. Era stata coinvolta anche la Jaca Book per avere una presentazione di Meri Franco Lao. Lei arrivò, assistette alle prove e sentenziò che le esecuzioni non avevano veramente un sapore sudamericano. Quindi in giornata furono cambiati tutti i ritmi. La sera dello spettacolo fu un grande successo, tanto che si programmò subito una replica per il giorno dopo. [...] «Dopo il golpe cileno e il successivo arrivo in Italia degli Inti Illimani, - ricorda Valmaggi - la musica latino americana andava forte. Cominciarono a chiamarci da tutte le parti: centri culturali, scuole, feste dell’amicizia. Noi, che pensavamo che dopo lo spettacolo saremmo tornati a fare un gruppo polifonico per la liturgia, fummo trascinati dagli eventi in una nuova avventura. *Zafra* da provvisorio diventava un gruppo stabile, con molte difficoltà perché erano quasi tutti studenti [...].<sup>7</sup>

*Zafra* presenta un *imprinting* diverso da quello dei GIMCA: un gruppo polifonico di musiche liturgiche, di circa quindici o sedici componenti, “prestato” alla sonorità latinoamericana, tra l’altro con la collaborazione di Meri Lao, il cui intervento alla vigilia del primo spettacolo fu, a quanto pare, decisivo per donare alla *performance* una maggiore verosimiglianza<sup>8</sup>. Negli anni successivi il complesso riminese esplora il canto latinoamericano di taglio sociale, con

<sup>4</sup> Informazioni fornite da Giuseppe Iasella, ex componente di *Nuestra America*, nell’intervista del 17/02/2018 e in successive comunicazioni personali. In realtà, stando alla ricostruzione di Iasella, all’epoca del viaggio a Cuba il disco non era ancora stato pubblicato (uscirà nel 1981), ma se ne presentò comunque il progetto grafico.

<sup>5</sup> Mi riferisco a titoli “classici” nel repertorio della musica andina cosmopolita, come *El cóndor pasa*, *El Huhumahuqueño*, *Kullavas*.

<sup>6</sup> (Franco-Lao 1970)

<sup>7</sup> «Il ritorno di *Zafra*. Lo storico gruppo musicale riminese di nuovo sul palco», *Buongiorno Rimini*, 24 novembre 2015, <http://www.buongiornorimini.it/item/8337-il-ritorno-di-zafra-lo-storico-gruppo-musicale-riminese-di-nuovo-sul-palco.html>.

<sup>8</sup> Annota Meri Lao, nella sua pagina Web *Sirena latina*: «Andai a Rimini per le prove e la registrazione, portai con me Pablo Romero, del complesso Americanta, con cui avevamo già inciso per lo Zodiaco, il manager Miguel Antiñolo, e un carico di chitarre, cuatros, charangos, bombos, kenas, sikus, tarkas .... Arrangiamenti, modalità di esecuzione, correzioni alla pronuncia, abbiamo partecipato tutti cantando e suonando perché non si notasse troppo la loro “estraneità” di italiani» (<http://www.sirenalatina.com/musica/dischi/>).

una certa attenzione al Brasile, con la particolarità di presentare molte canzoni in traduzione italiana. Ma non è una tematica esclusiva: parallelamente sviluppa un filone di composizioni di ispirazione religiosa, anche in forma di teatro musicale. Dopo alcuni anni e varie pubblicazioni discografiche<sup>9</sup>, il gruppo interrompe l'attività, per tornare sulla scena in alcune *reunion*, tra il 2000 e il 2015. Nel 2018, alcuni ex-componenti di *Zafra* – Guya Valmaggi e *Los Creadores* – propongono uno spettacolo dedicato alla canzone latinoamericana, questa volta con un marcato sapore cileno.<sup>10</sup>

## 2 GLI INIZI: L'INCONTRO CON LA MUSICA DELL'ALTRO

---

### 2.1 Folgorazioni e altre approssimazioni

L'incontro con la musica dell'*Altro* riveste, nei racconti di molti, il carattere dell'epifania e della folgorazione. Folgorazione che ha luogo di prammatica durante i numerosi e ubiqui concerti degli *Inti-Illimani*, nella decade degli anni 70. Così lo ricorda, ad esempio, il veneziano Roberto Chinello:

**RC:** Giudecca<sup>11</sup>. Estate, settembre 1974. *Inti-Illimani* al concerto del *Festival dell'Unità*, portati da Gigi [Luigi] Nono. Avevo dodici anni e vedo lì tutto il concerto, con i classici *Venceremos* e *El pueblo unido* e mi ricordo che... piangono! Questa cosa mi aveva colpito. Poi c'era il banchetto di quei dischi: prendo i primi due e da lì parte questa passione. [...] Folgorato! [...] Quest'immagine di loro che piangono, vestiti proprio come nel disco, col *poncho* rosso, là, schierati [...] Io non avevo ancora ben capito il golpe... Da lì poi sono risalito... Questo è stato l'*imprinting*. Non suonavo ancora: solo il pifferetto alle scuole medie. È la domanda che si sta facendo Stefano: perché questa musica ci ha folgorato? Io ero puro della lettura politica, a dodici anni. Quella è arrivata un po' dopo, no? Lì era proprio la musica così com'era. Cosa aveva per colpire un dodicenne, neanche particolarmente esposto al mondo musicale?<sup>12</sup>

Racconti analoghi si susseguono, di intervista in intervista: l'occasione della folgorazione è data volta per volta da un concerto, dall'ascolto di un disco – grazie a un familiare politicamente impegnato e militante, a un amico, a un insegnante – o da un programma televisivo o radiofonico. Massimiliano Stefanelli – oggi divenuto un professionista della musica, direttore

---

<sup>9</sup> I primi due Lp, *Cicatríz* [1974] e *Grazie alla vita* [1975], entrambi editi dalla Jaca Records, sono dedicati al repertorio latinoamericano. Su queste produzioni, si vedano anche le note, con qualche accento polemico, di Meri Lao, nella sua pagina Web, all'indirizzo <http://www.sirenalatina.com/musica/dischi/>.

<sup>10</sup> Lo spettacolo è stato replicato in varie occasioni durante il 2018. Se ne possono leggere delle presentazioni online (ad es. <https://www.meetingrimini.org/comunicati-stampa/yo-canto-la-diferencia/>) e ascoltare le canzoni proposte, prevalentemente di Violeta Parra e Víctor Jara, dal canale Youtube delle edizioni Rodaviva (ad es. <https://www.youtube.com/watch?v=KVTXwdmxOOs>). Dallo stesso canale è possibile ascoltare anche diverse produzioni di Zafra.

<sup>11</sup> L'isola della Giudecca è un quartiere veneziano storicamente connotato da una forte tradizione operaia, all'epoca una "zona rossa". Luigi Nono risiedeva appunto alla Giudecca.

<sup>12</sup> Roberto Chinello, intervista del 04/04/2018. Roberto Chinello, figlio di un partigiano e senatore del PCI, è stato dalla fine degli anni 70 all'inizio degli anni 80 un componente del gruppo *Cantolibre* di Venezia. Dopo aver accantonato per molti anni la pratica musicale attiva, ha ripreso recentemente (2019) a suonare con il gruppo milanese dei *Giambellindios*.



d'orchestra – ricorda di aver incontrato quei suoni alla radio, appena undicenne, ascoltando *L'altro suono*, un programma radiofonico dedicato alle musiche popolari che aveva iniziato la sua emissione nel luglio del 1974 e che utilizzava come sigla di testa *Alturas*, la composizione strumentale di Horacio Salinas:

**MS:** Quei suoni erano per me veramente sconosciuti, affascinantissimi. Rimanevo aggrappato al frigorifero sopra al quale stava la radio, in attesa di questa sigla... E poi mio zio mi portò, ed era il settantaquattro [...] a questo concerto a Pisa, di questo gruppo di cui non sapevo il nome. Lui era molto impegnato politicamente... Si mise la sua grande bandierona rossa a mo' di mantello e partimmo alla volta di questo concerto. E lì, loro iniziarono il concerto proprio con *Alturas*. Riconobbi il pezzo e riconobbi loro e vidi questi strumenti che io non avevo mai visto [...]. E lì è nato proprio... quasi una missione. Volevo conoscere tutto di quegli strumenti, di quei suoni, di loro [...]. E poi mi ricordo, con l'esplosione alla fine del *Pueblo unido*, con tutto lo stadio che urlava disperatamente. È stato forse il mio primo contatto con un rito di massa. Perché poi questo era il loro concerto. E forse quella è stata la grandezza di quel periodo e di quella cultura. Aver saputo costruire su una tragedia canto e poesia. Che non sempre succede. Noi abbiamo avuto una tragedia, ma non abbiamo costruito su quella canto e poesia. E ne abbiamo avute più d'una.<sup>13</sup>

Ognuno ha una sua storia irripetibile all'interno di un racconto comune, cui apporta una personale declinazione che riflette idiosincrasie, interiorità e soggettività particolari. Ricorrono, in questi racconti: la giovanissima età dei protagonisti per lo più tra i dieci e i quattordici anni; un contesto di affinità politica con la sinistra, magari attraverso familiari e amici, ma non necessariamente di militanza; forse, come ipotizza Roberto Chinello, anche il primato del “suono” su ogni altro fattore, compreso quello politico.

Certamente emerge una “presenza ambientale” diffusa di quel genere musicale, presenza che intercettava una domanda di musica, e di *fare musica*, particolarmente vivace tra gli adolescenti e i giovani del momento. Altre volte la partenza non è una folgorazione, ma la frequentazione di persone – fratelli maggiori o amici – già portatori attivi di questa musica, a far sorgere con naturalezza, senza “epifanie”, l'idea di suonarla. Per la quasi totalità di quell'insieme di giovani italiani, la musica “cilena” costituì la prima porta d'accesso al mondo latinoamericano. Non mancano però alcune eccezioni, legate a storie familiari di emigrazione, come quelle di Marcello Forconi e delle sorelle Anna ed Elisabetta Borrione.

Il primo – figlio di un emigrato vissuto lungamente in diversi paesi del subcontinente, soprattutto in Messico – ritiene che il suo interesse per le vicende politiche e per le musiche latinoamericane nasca da questo vincolo familiare. Lui stesso si trovava in Messico alla data del golpe cileno e pochi anni più tardi, nel 1976, fondava un gruppo musicale con degli amici, a Lido di Camaiore<sup>14</sup>. Un caso in parte diverso è quello di Anna ed Elisabetta Borrione, due gemelle nate in Italia ma cresciute in Venezuela, dove hanno appreso fin dalla prima infanzia a suonare musiche popolari regionali del luogo, con la chitarra e soprattutto con il *cuatro*.

<sup>13</sup> Massimiliano Stefanelli, intervista del 25/06/2019.

<sup>14</sup> Marcello Forconi, intervista del 09/06/2014. Forconi ha militato in diversi gruppi toscani (si veda lo schema al paragrafo 1.4 del prossimo capitolo) e suona ancora oggi nel gruppo *Canto Libre* di Viareggio, con Nicola Barbieri, Nicola Pieruccetti e Giulio D'Agnello.

Quando rientrano in Italia, in due successive occasioni, per motivi di studio, Anna ed Elisabetta possiedono già un bagaglio musicale essenzialmente venezuelano – in questo risiede la loro particolarità –, ma è solo qui che si imbattono nella musica cilena e in quella andina, cominciando a interessarsi anche a strumenti come il *charango* e formando infine, con altre studentesse universitarie padovane, il gruppo interamente femminile *Arcoiris*, nel quale fondono i diversi repertori<sup>15</sup>.

## 2.2 Etica, estetica e soggettività

Come agiscono, su questi ascoltatori perlopiù giovanissimi<sup>16</sup>, che spesso non hanno esperienze di strumento, o sono, data l'età, ancora ad uno stadio iniziale di un apprendimento musicale, le esperienze di ascolto sopra narrate? In particolare, come agiscono, o interagiscono, il discorso etico-politico e quello puramente estetico, il "suono"? Nel corso delle interviste con i musicisti ho chiesto di chiarire – quando non erano loro stessi ad anticiparlo – come interagissero le motivazioni estetiche e quelle etico-politiche in quel loro primo innamoramento per la musica cileno-andina. Le loro risposte aprono un ampio ventaglio di sfumature personali, che varrà la pena illustrare almeno in parte.

Durante la prima intervista con Raffaele e Felice Clemente<sup>17</sup>, la presenza di Domenico Amicozzi e Barbara Cestoni, musicisti del gruppo *Chiloe*, diede luogo al seguente dialogo tra Felice e Domenico, due soggetti, entrambe romani e avvicinatissimi alla musica cilena/andina più o meno allo stesso tempo, ma con alle spalle contesti sociali e culturali estremamente diversi tra loro. Il contrappunto dialogico illustra in modo straordinario la trasversalità che accompagnò la diffusione e il successo delle musiche cilene/andine:

**FC:** Sicuramente, come per tutti gli altri, sono state ... – o forse no, forse non come per tutti gli altri – sono state le sonorità per noi il motivo scatenante, proprio le sonorità pure. Perché noi gli *Inti-Ilimani* comunque li abbiamo sentiti, prima di vederli e quindi erano proprio dei suoni che ci hanno catturato, non uno strumento strano, non la politica. Eravamo troppo piccoli. Niente di tutto questo. Proprio la sonorità, soprattutto, la sonorità d'insieme: questa musica così bella...verace, acustica, con strumenti allo stesso tempo esotici ma anche facili. E anche la vocalità: tutto quanto, tutta un'estetica che loro portavano, no? Con tutto il suo fascino, quello che poi, dopo, è venuto anche meno. Però, insomma, all'inizio l'impatto era notevole.... Il sogno di un mondo sconosciuto, lontano, da esplorare [...].

**DA:** Ma – scusa, ti interrompo – c'era anche chi si avvicinò, diciamo, dal lato politico. Io sono uno di quelli, io frequentavo... ero un militante della Federazione Giovanile Comunista, quindi ai

<sup>15</sup> Anna Borrione, intervista del 25/06/2014. Le gemelle Borrione suonano ancora oggi con il gruppo *Arcoiris* – di cui riparerò nel prossimo capitolo (IV, 1.2) – che ha mantenuto fino al presente un'occasionale attività concertistica.

<sup>16</sup> Il fenomeno GIMCA mostra da questo punto di vista un netto carattere generazionale, anche se in misura minore coinvolse anche persone di qualche anno più grandi. Nel *corpus* degli intervistati, sono molto pochi quelli già adulti all'epoca della prima diffusione. Tra i gruppi che includevano componenti con un'età più elevata, ricordiamo *Nuestra America* e gli *Apurímac*.

<sup>17</sup> Felice Maria e Raffaele Maria Clemente sono i fondatori del gruppo *Trencito de los Andes* e successivamente del *Laboratorio delle Uova Quadre*, le più rilevanti esperienze italiane nel campo musicale andino, che tratto specificamente nel caso di studio a loro dedicato (Parte terza, VI).

vari comizi mandavano queste canzoni che ovviamente ci hanno fomentato, no? Poi ovviamente noi abbiamo scoperto i suoni, ma quello, secondo me, per chi si è avvicinato tramite la politica, è venuto dopo... C'è stato più un avvicinamento passionale, politico insomma.

**FC:** Ecco, per noi non è stato così. Cioè, noi, la politica proprio.... Per te è stata anche l'occasione di sentirli, se no non li avresti magari sentiti, mentre per me... Noi li abbiamo sentiti attraverso amicizie, compagni di scuola. Però la nostra era una scuola francese a Roma, quindi un ambiente molto particolare, di gente o molto ricca, o stranieri, di tutte le parti del mondo – figli di diplomatici perlopiù – oppure figli di intellettuali che avevano deciso di investire un sacco di soldi sulla educazione dei loro figli. Noi siamo fra quelli.<sup>18</sup>

Per la maggioranza degli intervistati, estetica e politica costituiscono comunque un nesso inscindibile. La politica è presente come una tonica di fondo, in un contesto in cui una sorta di afflato etico-civile permea i diversi contesti di socializzazione e di collettività, dalla famiglia alla scuola, e dalle sezioni della Federazione Giovanile del PCI fino alle parrocchie e ai gruppi scout cattolici, spesso di orientamento progressista. I più giovani partecipano alle grandi manifestazioni di solidarietà con la causa cilena assieme ai propri genitori, zii, nonni – antifascisti e talvolta ex-partigiani – ricevendone un grande impatto emotivo. Un coagulo etico che si fonde con il piacere estetico.

Anche per Giuseppe Iasella, già citato quale membro del gruppo *Nuestra America*, di qualche anno più vecchio degli altri, i due fattori si coniugano come un dato inscindibile:

**GI:** Tu considera uno che non ha mai ascoltato questa musica e che ha dentro quelle robe che avevo dentro io in quel momento... E sentire questi angeli suonare... è stato veramente sconvolgente. Ma non c'era solo la musica. La musica è stato il contatto. Era in quel momento, per me, emozionante sapere che gli Inti Illimani – erano in giro per il mondo a raccontare e raccontarsi: della loro cultura, della loro storia, delle Ande, per intenderci, e non potevano più tornare nel loro Paese perché militari golpisti avevano bombardato il palazzo della *Moneda*... Questa fu la cosa che più mi segnò. Quindi, le metterei insieme le due cose, perché sono inevitabilmente insieme. Perché quello che poi è successo dentro la mia anima, il mio cuore, la mia testa, in quel momento, era anche quella roba là. Affascinato da melodie mai ascoltate prima ma motivato politicamente e vicino alle sofferenze di quel popolo. Credevo davvero che la musica, anche quella musica potesse dare un contributo per un mondo migliore.<sup>19</sup>

Pur riconoscendo l'importanza e la compresenza “storica” dei due fattori, Mario Cardona – componente storico dei veneziani *Cantolibre* – propende invece per una lettura diversa della sua vicenda, recuperando lo spazio della soggettività, della propria singolarità.

**SG:** Il suono e il tuo essere di sinistra, sono due cose associate o dissociate?

**MC:** Sono completamente dissociate. Perché credo che la condizione della sinistra in Italia, del PCI, di tutti i festival dell'*Unità*, di tutte le cose che si facevano, sono condizioni storiche che c'erano allora e quindi sono state le condizioni che hanno permesso che poi si verificasse qualcos'altro. Però il rapporto con quei suoni, con quel tipo di musica, con quelle sonorità, con il

<sup>18</sup> Intervista a Felice (e Raffaele) Clemente, con interventi di Domenico Amicozzi, del 17/02/2017.

<sup>19</sup> Giuseppe Iasella, intervista del 17/02/2018.

*charango*, è qualche cosa di estremamente intimo e personale, che non ha più un legame diretto con quel contesto.<sup>20</sup>

Attraverso lo specchio di una prospettiva temporale lunga, Mario Cardona recupera una dimensione peculiare dell'adolescente: anche se con tutta probabilità tale sguardo sul passato è uno specchio deformante, ha il merito di far emergere aspetti soggettivi e interiori, almeno altrettanto importanti di quelli etico-politici già manifestati nelle altre testimonianze. Su questa linea, prosegue:

**MC:** Penso che in qualche modo [...] quel tipo di musica, quelle forme musicali e quelle sonorità, si sposassero a una forma forse di malinconia, di introversione o di atteggiamento e di attitudine nei confronti della vita, che avevo come adolescente. [...] Non sono mai andato in una discoteca, non ascoltavo particolarmente il rock, anche se comunque in quell'epoca ascoltavo *Pink Floyd* e tanti altri gruppi, perché comunque faceva parte della dimensione sociale che avevamo. Però credo che questa musica si sposasse perfettamente con una rappresentazione interna del mio stato d'animo... mi corrispondeva in qualche modo naturalmente. [...] Era una forma storica, concreta, di esilio di queste persone, che in qualche modo si coniugava molto bene con un esilio interiore, che non so spiegare adesso esattamente a che cosa si riferisse, ma si riferiva un po' a tutto, al mio... alla vita di quegli anni. Mi ritrovavo in quel senso... Era un rifugio, in un certo modo, dove mi trovavo bene.<sup>21</sup>

### 2.3 Un suono distinto

Quale che sia la posizione rispetto alla questione ideologica, sul piano dell'estetica è pressoché sempre la sonorità – nel suo aspetto timbrico – ad occupare il centro dell'attenzione nelle narrazioni della memoria GIMCA. Abbiamo già visto come siano i suoni «veramente sconosciuti, affascinantissimi» del *conjunto* andino-cileno a far scattare la molla estetica di un innamoramento musicale. Talvolta l'*epifania* si concentra in un singolo strumento e in un singolo brano musicale: è così sia per Mario Cardona che per Girolamo Garofalo, entrambi affascinati dal *charango*. Cardona – che diventerà il *charanguista* del gruppo *Cantolibre* e sviluppa fino al presente un percorso creativo di solista e compositore per questo strumento – ricorda con precisione il primo contatto uditivo con gli *Inti-Illimani*, attraverso una registrazione portata a casa dal fratello maggiore:

**MC:** C'è un momento preciso. È un ricordo vivido di questa situazione [...] Credo di aver ascoltato 6000 volte di seguito l'introduzione di *Papel de plata*, dove c'era il *charango*. Il contatto è stato del tutto sonoro, perché non sapevo nemmeno come fosse fatto lo strumento. Ho sentito questo suono e mi ha entusiasmato. Da lì poi tutto quello che è venuto dopo.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Mario Cardona, intervista del 30/03/2018.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Per Garofalo<sup>23</sup>, l'innamoramento per il *charango* nasce all'ascolto di *Rin del angelito*, suonata dagli *Inti-Illimani* durante un passaggio televisivo<sup>24</sup>. Nell'uno e nell'altro caso, lo strumento non presenta caratteri di virtuosismo: è solamente "suono", pura matrice timbrica.

Se l'identificazione di una specifica sonorità come molla iniziale è un tratto ampiamente condiviso dalla memoria collettiva dei GIMCA, più difficile risulta poi determinare quali tasti quella sonorità andasse a toccare e, in definitiva, quali significazioni le venissero attribuite. Se ne sottolinea frequentemente la dimensione naturale, acustica, "facile" ma fortemente evocativa e capace di toccare fibre profonde:

**SG:** Cosa ti attraeva in quella musica?

**BC:** Pulizia del suono, perché era un suono naturale, non filtrato da effetti, come accadeva nella musica pop. Proveniva da strumenti che davano un senso di immediatezza. Questi pezzi di canna, parti di un bosco, che opportunamente tagliate suonavano, emettevano questi suoni così sconosciuti... perché il suono di una *quena* non è il suono di un flauto traverso, è qualcosa di completamente diverso. Quello era qualcosa di magico, che veniva fuori. [...] Suoni della terra, apparteneva alla natura. Era come se risvegliasse gli istinti... non vorrei dire una parola troppo grossa... primordiali. Quello che abbiamo noi come memoria, nel nostro DNA, di uomini preistorici nelle caverne... Toccava quella parte di *homo sapiens* che abbiamo ancora nel cervello rettile, nella parte più istintiva del nostro corpo e quindi il corpo quasi rispondeva a quel richiamo. Poi io ho le mie credenze spiritualiste, per cui sono convinta che in una vita precedente io ho vissuto in quelle zone. Forse anche per quello è stata così immediata... È stato un risveglio.<sup>25</sup>

Siamo ancora al di qua di una lettura ecologista militante: negli anni 70 gli *indios* sono ancora visti più come le vittime e i testimoni di un sopruso imperialista, che come degli eroi ambientalisti; se c'è un significato etico associabile al *sound* andino, esso ha ancora a che vedere con il tema politico della solidarietà e dell'antifascismo. Il tema ecologista, come quello indianista, arriverà più tardi, anche se gli intervistati in qualche caso possono proiettare il *dopo* sul *prima*...

Un "suono diverso" – che riflette una più ampia diversità estetica – è un eccellente marcatore di *distinzione* per un gruppo sociale o un collettivo: quello andino, con il suo *plus* di esotismo, sembra perfino poter amplificare le proprietà di *distinzione* che Fabio Dei, rifacendosi a Bourdieu, riconosce più in generale al folk, anche quello più "domestico"<sup>26</sup>. In alcune conver-

<sup>23</sup> Fondatore, negli anni 70, del gruppo palermitano *Alcantara*, Garofalo ha seguito poi un duplice percorso professionale come musicista (chitarrista classico) e come etnomusicologo. Attualmente è docente di Musica bizantina all'Università di Palermo.

<sup>24</sup> Girolamo Garofalo, intervista del 20/01/2019.

<sup>25</sup> Biancastella Croce (ex-componente di *Yawar Mallku*, *Runa Simi* e vari altri GIMCA dell'area toscana, attiva anche in altri progetti musicali di carattere *etno*), intervista del 08/04/2018.

<sup>26</sup> Riferendosi alle dinamiche identitarie di gruppi giovanili tra gli anni 60 e 70, Fabio Dei ricorda come «il folk ci demarcava nei confronti dell'industria culturale, della massificazione televisiva, che diveniva tipico oggetto di "disgusto". Prendiamo ancora il caso della musica: nonostante la relativa semplicità delle sue forme, il carattere modulare e stereotipato, e talvolta il conformismo dei testi, il folk rispondeva molto bene a quella poetica della "distanza" (il termine è ancora di Bourdieu) che caratterizzava le nostre strategie distintive. Appariva una scelta estetica sofisticata, qualificante, che poteva saldarsi ad altre scelte, per così dire, di avanguardia e anti-borghesi» (Dei 2007: 11)

sazioni la consapevolezza di quella dinamica di distinzione emerge con molta chiarezza. Eppure, nella memoria collettiva dei gruppi presa nel suo complesso, non si definisce necessariamente un conflitto con altri generi musicali, come ben dimostrano le testimonianze di Achille Meazzi e Domenico Amicozzi:

**AM:** Forse anche questa dimensione qua... riferita in qualche modo all'impegno sociale e politico che all'epoca c'era e che frequentavamo... Il fatto di sentirsi un po' minoranza, no? O comunque fuori dalle rotte commerciali, no? C'era il piacere di sentirsi alternativi rispetto all'omologazione. Ti ricordi che all'epoca c'era la sorella di Mariangela Melato, che conduceva in RAI radio 3 *L'altro suono*, e aveva come sigla *Alturas*. Ecco, un po' quel mondo lì, che poi a RAI 3 è rimasto in qualche modo. Un po' alternativa ai linguaggi – adesso non voglio dire “beceri” – però più vocati al commercio [...] Non è che va demonizzata, questa roba qua, ad esempio anche molti gruppi rock importanti hanno percorso una strada controtendenza... io apprezzo ancora moltissimo i *Pink Floyd*, tant'è che, qualche tempo fa, mi ero messo a lavorare ad un arrangiamento per *sicus*, *zampoña*... di alcuni loro pezzi, per farne un *medley*. Quindi, sì... probabilmente il fatto di sentirsi dalla parte... di quelli che avevan meno voce... È chiaro che il colpo di stato cileno e quello che ne è tragicamente conseguito, è stata la presa di coscienza di un fatto grave e doloroso che mi ha segnato fortemente e che ha indirizzato la mia vita come penso mai più mi sia capitato. La cosa vale anche per fatti gravi accaduti all'interno del nostro paese [...] Di questo, esattamente, non avevo ancora contezza, all'epoca. Eran sensazioni difficilmente gestibili, da parte mia, che però mi portavano, inconsapevolmente, ad essere fiero di questa cosa. [...] Rispetto agli altri, vivevo un orgoglio... Cioè: «io ho questa cosa qua, voi non ce l'avete questa cosa qua». Hai capito? [...] E “questa cosa qua” mi ha riempito la vita.<sup>27</sup>

**DA:** Io vengo musicalmente più da una radice rock e *progressive* sia italiano che *English* e ho conosciuto la musica andina, latinoamericana, appunto perché frequentavo, ero un iscritto della FGCI, quindi frequentavo una sezione [del PCI]. [...] Mi aveva affascinato questa nuova musica, quindi ho cercato dischi, con qualche amico anche di sezione ho cominciato a strimpellare queste canzoni. [...] Lungo il tempo le cose sono cambiate relativamente, nel senso che io continuo a frequentare musicalmente queste mie due passioni. Anche oggi ho un gruppo di musica rock psichedelico, e facciamo una *cover band* dei *Pink Floyd*.<sup>28</sup>

Potremmo ricavarne che le musiche cilene/andine funzionassero bene come segno di distinzione e appartenenza ad un gruppo sociale qualificato, cui però non corrispondeva in modo imprescindibile un rifiuto, un *disgusto* nei confronti di alcuni generi musicali *mainstream*, in primo luogo il rock anglosassone. In virtù della loro duplice natura – l'alterità del timbro evocativo e la conformità ad una sintassi musicale eurocolta – quelle musiche sembrano invece possedere la facoltà di combaciare con diversi profili di gusto, generando circolarità e rinforzi positivi in relazione ad altri generi. Per Girolamo Garofalo, ad esempio, la musica degli *Inti-Illimani*, in forza della sua estetica improntata alla “stilizzazione”, si andava coerente-

<sup>27</sup> Achille Meazzi, intervista ad Achille Meazzi ed Eliana Piazzini, ex componenti di *Cordigliera*, 05-01-2019. Sull'attività di Achille Meazzi come direttore artistico del gruppo cremonese *Cordigliera* e come compositore, si veda il caso di studio II, nella terza parte.

<sup>28</sup> Domenico Amicozzi, intervista del 22/02/2018. Amicozzi, musicista e compositore, è un componente del gruppo *Chiloe* di Roma dagli inizi fino ad oggi. La sua attività musicale abbraccia anche altri generi, come appunto il rock *progressive* (con il gruppo *Pinkage*) e l'*etno-world* italiano (con *Indaco Project*). Si veda anche il caso di studio dedicato al gruppo *Chiloe*.

mente a collocare nel suo personale processo di formazione del gusto musicale, che allora includeva già la musica classica e il folk della *Nuova Compagnia di Canto Popolare*<sup>29</sup>.

Le musiche cilene e la *Nuova Compagnia di Canto Popolare* ritornano associate con frequenza nel discorso degli intervistati, come apparentate da una comune attenzione alla forma e allo stile, come un ulteriore fattore di *distinzione*, questa volta non nei confronti del *mainstream* della musica commerciale, ma dell'assieme del canto "popolare" (folklorico e politico) proposto in quegli anni:

**ML:** Diciamo che come elaborazione musicale [i gruppi italiani del folk revival e della canzone militante] erano dei gruppi estremamente poveri. Dagli inizi degli anni 60, io li ho ascoltati fin da bambino a casa mia, perché mio papà era appassionato... Ascoltavamo di tutto, dalla musica classica alla musica popolare e questi gruppi, a cominciare da Fausto Amodei, che è venuto ancora prima di Giovanna Marini... Poi Giovanna Marini, ma anche il Canzoniere Popolare del Veneto, con D'Amico, Luisa Ronchini e Bertelli. Anche loro. C'era tanto impatto emotivo, era un canto disperato, ma non era un canto curato. Per cui la *Nuova Compagnia di Canto Popolare* è stata una delle pochissime e sicuramente la più nota e probabilmente la migliore: un'eccezione.<sup>30</sup>

**MC:** Credo però [...] che la presenza degli *Inti-Illimani* in Italia, e quindi l'esperienza che loro avevano vissuto prima in Cile, dell'incontro della musica popolare e della musica colta, e quindi l'attenzione all'arrangiamento, alla qualità della musica e all'interpretazione della musica e all'uso degli strumenti, e quindi alla qualità musicale intrinseca che il gruppo aveva, e l'esperienza fondamentale della *Nuova Compagnia di Canto Popolare* a Napoli, abbiano rappresentato una svolta nel canto popolare italiano. Si è capito che la chitarra non era una clava, ma era una chitarra che doveva essere suonata come va suonata una chitarra. [...] Quello che oggi sembra normale, in quel momento è stato probabilmente dirompente. Si è affacciata sulla scena della canzone, della musica, una musica popolare nuova, con un'attenzione nuova.<sup>31</sup>

Il binomio *Inti-Illimani/Nuova Compagnia di Canto Popolare* contrapposto al *folk revival* italiano nel suo assieme non significa che il complesso napoletano fosse realmente l'unica esperienza italiana di folk con un elevato "valore" musicale. Significa solamente che molti appassionati di musiche cilene/andine riconobbero nel gruppo napoletano un'*aria di famiglia*, e forse anche, viceversa, che il modello musicale della NCCH aprì una prospettiva nuova nell'ascolto della musica che allora si definiva "popolare", dunque facilitando anche l'incontro di certo pubblico italiano con lo stile degli *Inti-Illimani*:

**DA:** [la musica latinoamericana] ha un fantastico mondo variegato ritmico e armonico che musicalmente è interessante per noi, che eravamo abituati a sentire musica popolare italiana, che per quanto bella si basa su due-tre accordi e non se ne esce vivi [...] Abbiamo trovato anche la bellezza delle armonizzazioni vocali a cui non eravamo abituati... Ma eseguibile. Ci ha insegnato questo, che si poteva fare una cosa anche molto bella, in maniera semplice.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Girolamo Garofalo, intervista del 20/01/2019.

<sup>30</sup> Michele Lotter, del 14/08/2014. Lotter ha fatto parte dei gruppi veneziani *Suono Popolare* e *Cantolibre*. Per la sua attività di compositore, si veda il caso di studio dedicato a *Cantolibre* (parte terza, II).

<sup>31</sup> Mario Cardona, intervista del 30/03/2018.

<sup>32</sup> Domenico Amicozzi, intervista del 20/12/2015.

### 3.1 L'epica della condivisione

Il sincretismo giovanile di musica, sensibilità individuale ed esperienza etico-politica che affiora dalle narrazioni non è certamente un appannaggio esclusivo dei *fan* delle musiche cile-ne/andine, bensì una dinamica comune a quella generazione:

Spesso i giovani si formavano politicamente prima sulle canzoni che sui testi, e lì imparavano i rudimenti della lotta di classe e dell'antifascismo. La canzone diede quello che né la controinformazione né il volantino bastava a dare: lo spirito di comunità, la sensazione di essere una cosa sola al di là di dubbi e differenze. Qui giocava una vera e propria astuzia delle cose: si poteva anche non essere convinti fino in fondo di "fare la rivoluzione", ma non ci si rifiutava di cantare "contro il padrone rivoluzione", spostando così in uno spazio estetico, provvisoria terra di nessuno, una scelta che sul piano reale era ben più cruda. D'altra parte questa identificazione estetica si convertiva poi in aggregazione reale. (Carrera 2014: 242)

Carrera coglie qui con estrema precisione non solo il valore formativo dell'esperienza musicale sul piano etico-politico, ma anche la sua spinta aggregatrice. Se non sempre c'è una piena coincidenza tra il "dire" e il "fare" politici che ruotano attorno alla musica militante, è senz'altro vero che l'esperienza del fare musica traduce in pratica reale le esigenze di aggregazione e di partecipazione alla vita sociale della propria comunità. Ciò è particolarmente vero per le esperienze che sono raccontate qui, a partire dai livelli di socialità più immediati, come nel caso del primo gruppo del musicista milanese Giuliano Malinverno:

**GM:** Poi... sì. Uno ascolta e dice «Come mi piace, vorrei farla». No? E da solo, non è la stessa cosa... Uno poi magari vorrebbe anche fare per imitazione quello che sente fare dai gruppi di riferimento. Allora cerchi altre persone, cerchi di convincere. E allora i primi che incontri sono sono quelli che vivono vicino a te, i tuoi parenti [...]. E poi c'era un vicino di casa, che abitava tre piani più sopra... Anzi, è stato proprio lui quello che mi ha fatto conoscere gli *Inti-Illimani*.<sup>33</sup>

In questa prima fase, dominata dall'entusiasmo e da un assoluto volontarismo, i gruppi si armano letteralmente lungo la tromba delle scale di un condominio, nella classe di un liceo<sup>34</sup>, grazie ad annunci sui giornali [Fig. 7] oppure attraverso fortuiti incontri, a una *Festa de l'Unità* o, semplicemente, sulla pubblica via:

**MS:** Nel '76 avevo dodici anni e scoprii intorno a me un mondo di persone che avevano la mia stessa passione. Qui a Roma non era difficile. Io viaggiavo con il mio *tiple* vicino ad una scuola e mi vidi aggredire da un ragazzo «Ma quello è un *tiple* colombiano! Eh, ma tu ce l'hai vero!» [...] Lui aveva un piccolo gruppo... E lì vidi per la prima volta da vicino una *quena* che lui suonava. [...] La cosa bella di questo gruppo di ragazzi: avevano età tutte diverse, facevano tutti cose diverse. Uno studiava, l'altro faceva il muratore, un altro era un elettricista... E questa cosa mi

---

<sup>33</sup> La prima formazione del gruppo di Malinverno, *Los Andes*, comprende in effetti, oltre al citato vicino di casa, due cugini del fondatore (Giuliano Malinverno, intervista del 17/01/2019). Malinverno farà parte di diversi GIMCA milanesi (*Senda Nueva*, *Nuestra America*) e di *Cordigliera* a Cremona.

<sup>34</sup> È il caso del gruppo veneziano *Suono popolare*, il nucleo originario si costituisce in una classe del Liceo «Marco Polo», in occasione di un concerto commemorativo del trentennale della Resistenza italiana, il 25 aprile del 1975. La scuola, per questi ragazzi, non è solo l'*humus* di formazione, ma anche il primo palcoscenico (intervista con Michele Lotter, Piero Tonegato e Marco Fasan – del gruppo *Suono Popolare* – del 16/02/2019).



aveva affascinato, cioè l'idea che questo messaggio arrivava alle persone più diverse. E tutti potevamo stare insieme, ciascuno portando nelle prove, nel gruppo, l'esperienza di vita che faceva di fuori, per cui era un ambiente molto ricco.<sup>35</sup>

Costruire un gruppo significa trasferire il proprio individuale percorso di scoperta, di ascolto e di comprensione del mondo esterno ad una dimensione collettiva, attraverso meccanismi di socializzazione e di condivisione. L'interpretazione d'assieme delle musiche latinoamericane diventa strumento per una trama complessa di attività relazionali, come ricorda Salvatore Siciliano, a proposito della sua esperienza con il gruppo *Agricantus* di Palermo [Fig.6]:

**SS:** Questa dimensione della musica condivisa, per le tensioni che riesci a vivere con lei, o che lei ti dà, o perché i contenuti che stai sviluppando con gli altri sono contenuti condivisi che mettono in gioco le parti, insomma, importanti di te... La musica diventa un'occasione. Quella è stata la nascita di quell'*ensemble*, di quel gruppo, gli *Agricantus*, quando appunto ci siamo incontrati. [...] Sono stato accolto e, nel momento in cui abbiamo cominciato a lavorare insieme, il gusto della musica latinoamericana è stato condiviso immediatamente, si è orientato verso questo modo di poter comunicare. In quel momento comunicavamo tutto quello che rappresentava la musica latinoamericana, anche per noi. Questo è l'inizio ed è qualcosa che poi è rimasto assolutamente come *fil rouge* [...]. Quindi nel settembre, alla fine dell'estate del '79, io mi ritrovai con questo gruppo – io ero un po' più grande – e immediatamente fu una bellissima scoperta: «allora dobbiamo fare tutto insieme... Facciamo, facciamo!» Tant'è che ci lanciammo in una cosa abbastanza – come dire? – tenera, che fu la *Cantata Santa Maria de Iquique*, già a dicembre dello stesso anno. Immaginati con quale foga ci ritrovammo a lavorare insieme e a farne una riproduzione con tratti anche abbastanza personalizzati, modificando il canto, le percussioni, creando nuove atmosfere con le percussioni poco prima del cantato, dopo il recitativo... Insomma, avevamo già messo mano ad una rielaborazione dell'opera di Luis Advis, per il grande piacere di condividere, per il trasporto che sentivamo verso questa musica.<sup>36</sup>

Salvo Siciliano trasmette molto bene in questa ricostruzione il fervore, la tensione operativa che anima un gruppo di quel genere alle sue prime armi. Il gruppo si instaura come organismo che media tra la dimensione dell'individuo singolo e il resto del mondo. Un mondo che può assumere velocemente una scala inusitata per degli adolescenti, partendo da dimensioni domestiche, fino ad includere entità tanto diverse come lo sono istituzioni e partiti politici, collettivi di esuli latinoamericani, musicisti e altri referenti culturali a livello nazionale e internazionale, tra cui personaggi iconici come gli stessi *Inti-Illimani* o i *Quilapayún*. Il gruppo diventa un laboratorio attivo di ricerca e una sorta di “comitato” capace di proporsi verso l'esterno – ad esempio sul terreno della solidarietà politica – agendo di conseguenza al tempo stesso come un formidabile agente nella formazione dei suoi giovani componenti.

Cercherò di illustrare il funzionamento laboratoriale dei gruppi nei prossimi paragrafi. Vorrei concludere questo, invece, con un testo che mostra come il potenziale formativo e “iniziativo” di questi collettivi sia ben presente alla memoria condivisa dei GIMCA. Basilio Scalas, fondatore del *Grupo Allende* di Assemini [Fig. 5] – una cittadina industriale nell'interno della

<sup>35</sup> Massimiliano Stefanelli, intervista del 25/06/2019. Il gruppo in questione è il romano *Inti Mayá* (poi ribattezzato *Los Aymarás* e ancora *AmorAmerica*).

<sup>36</sup> Salvo Siciliano, intervista del 18/04/2018.

Sardegna – si sofferma sul battesimo del fuoco della novella formazione<sup>37</sup>. La sua narrazione è improntata ad una voluta letterarietà e costituisce un buon esempio di sguardo retrospettivo sui “tempi eroici” degli inizi, senza nulla togliere alla piena plausibilità dei fatti narrati e al valore testimoniale circa le condizioni performative e il carattere delle relazioni con il territorio.

Nel 76 abbiamo fatto il primo concerto dal vivo. A San Nicolò Gerrei. E fu un debutto tosto. Malgrado il nome molto impegnativo, Grupo Allende, il più anziano di noi aveva diciannove anni, il più giovane sedici. Accompagnati da una bizzarra carovana formata da due “Cinquecento” e una “Centododici”, queste di proprietà e guidate dalle compagne del circolo ARCI di appartenenza, più la “Seicento” familiare affidata ad Aldo, pochi anni più di noi, ma già conoscitore del partito e del mondo, ci sentivamo pronti per la prima data di una *tournee* che ne prevedeva venti. Caricati gli strumenti e l’impianto Lem, incastrati negli spazi lasciati da questi, nel primo pomeriggio di un sabato di mezza estate, affrontammo i cinquanta chilometri di strada collinare che ci separavano dalla nostra prima *Festa dell’Unità*. Il *cachet* tolte le spese era intorno ai venticinque euro [*sic*] a testa, in nero si direbbe oggi. Un miscuglio di felicità e paura dell’ignoto ci accompagnò nel viaggio interrotto da un’unica sosta per la doverosa razzia di pere selvatiche, che in quella stagione abbondavano da quelle parti. Arrivati in paese e bevuta la prima birra, i compagni del luogo non nascosero una certa inquietudine per le voci che davano i fascisti allertati contro la festa. Non avevamo, a parte Aldo, una grande pratica di scontri politici, però conoscevamo quelli di quartiere e noi eravamo di Montelepre, venivamo dal quartiere popolare di un paese povero, Assemmini. Non ci fu difficile entrare nel ruolo degli eroi. Rassicurammo i compagni: che vengano pure i porci fascisti, sapremo come accoglierli. In realtà i fascisti furono più vigliacchi di quanto ci aspettassimo e ad uno scontro a viso aperto preferirono la sassaiola dal buio della campagna che iniziava a pochi metri dal palco. I rari carabinieri presenti nella piazza fecero capire agli organizzatori che loro erano lì per evitare che noi creassimo problemi di ordine pubblico e non certo per proteggerci. Secondo le usanze il concerto iniziò all’ora del dopo cena, che varia da paese a paese ed è di solito deciso dagli anziani che cominciano ad occupare i primi posti disponibili. Non passò molto prima che qualcuno di quei sassi che si erano limitati a sibilare minacciosi, colpisse con gran frastuono la batteria. A quel punto, smessi i panni artistici, optammo per una difesa attiva verbale e materiale, gli slogan classici contro i fascisti si mischiarono agli insulti contro i camerati e chi li aveva generati, la contraerea indusse i nemici a diradare gli attacchi, ma non fu sufficiente a salvare la serata. Durante il viaggio di rientro l’adrenalina avanzata si esaurì in fretta per fare spazio alla stanchezza malinconica che ti lascia una sconfitta. Senza alcuna solennità, senza avere la minima idea di come, decidemmo che quella sarebbe stata l’ultima volta che qualcuno, fascista o no, ci avrebbe impedito di portare a termine un concerto. Così è andata.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Basilio Scalas ha preferito la forma della narrazione scritta a quella di un’intervista personale. Il risultato è stato un racconto a puntate, sulla sua pagina Facebook, della prima *tournee* del gruppo, una ventina di concerti, prevalentemente nei *Festival dell’Unità* della zona, durante l’estate del 1976. Il gruppo si scioglierà al termine dell’estate, per ricostituirsi poi, in tutt’altro contesto storico, ventitré anni più tardi. Il testo qui riportato corrisponde alla prima “puntata” del racconto.

<sup>38</sup> Basilio Scalas, testo pubblicato sulla pagina Facebook <https://www.facebook.com/basilio.scalas> (11/02/1976).

### 3.2 Il gruppo-laboratorio: la ricerca di repertori e strumenti

Il testo che segue è un documento “primario”, il “diario” di Silvio Contolini<sup>39</sup>: una ricostruzione quasi in presa diretta della nascita del gruppo fiorentino *Yawar Mallku* [Fig. 9-10]:

- (1) Contolini Silvio comunica a Stefano Ristori e Stefano Beltramini l’idea di formare un complesso di musica andina. I due accettano l’idea, seppure sembri loro un po’ pazzo.
- (2) Dopo circa un mese entra Marco Cintelli, quasi contemporaneamente viene trovato un nome: Los Mariachis [...].
- (8) [dopo vari avvicendamenti di personale e l’arrivo del charango] Los Mariachis decidono di continuare in tre, cambiare nome e ricominciare daccapo.
- (9) Dopo Los Incas - provvisorio - e altri tentativi, arriva un nome con significato: Yawar Mallku. Così erano chiamati gli indigeni dagli spagnoli. Yawar Mallku in aymara vuol dire “sangue di condor”.
- (10) Il repertorio si allarga a circa 10 canzoni.
- (11) Arriva la quena. Dopo circa un mese Contolini la saprà suonare. [...]
- (15) [...] Si scopre che Yawar si scrive con W e che il dialetto è quechua. [...]
- (18) I Yawar Mallku sono ormai bravi!
- (19) Finalmente arriva un concerto: Festa dell’Unità, Agliana pistoiese. L’emozione tradisce in parte i ragazzi.
- (20) Concerto in sezione: fatto faville...[...] Repertorio sulle 20 canzoni.
- (21) Ripresa dopo le vacanze. Arriva il tamburo. Buono. Musicalmente, ognuno è a posto, individualmente. C’è da riprendere affiatamento.
- (22) Conosciuto al festival Jorge e Lolo degli Icalma. Jorge spiega come accordare la quena e fornisce indirizzo di un amico liutaio per il charango, che si era rotto in agosto.
- (23) Conosciuta al festival ragazza proprietaria di uno dei due charangos della mostra dell’artigianato [Biancastella Croce, *N.d.A.*]. Conosce Icalma e Inti-Illimani. Giudizio di Lolo: «charango ottimo». Fatta amicizia con la ragazza. [...] <sup>40</sup>

Nella sua formulazione *naïf*, propria del diario di un adolescente<sup>41</sup>, la pagina di Contolini esemplifica molto bene, senza il filtro della memoria, un contesto e le dinamiche di formazio-

---

<sup>39</sup> Silvio Contolini, che qui figura come uno dei giovanissimi fondatori del gruppo *Yawar Mallku* alla metà degli anni 70, fa senz’altro parte di quel gruppo di persone che all’interno della “comunità” GIMCA hanno intrecciato più strettamente la propria vicenda personale con l’esperienza musicale. La sua testimonianza ricorre in diversi passaggi dei due capitoli che compongono questa seconda parte. Si veda in particolare il par. 2 del prossimo capitolo.

<sup>40</sup> Trascrizione della “storia dei *Yawar Mallku*” annotata nel quaderno “libro di bordo” del gruppo fiorentino, redatto da Silvio Contolini. Il testo non riporta date (solo un elenco di osservazioni numerate progressivamente) ma il resto delle annotazioni presenti nel quaderno (in particolare un elenco dei concerti tenuti) è riferito agli anni 1978-1982. In via di massima potrebbe essere stato redatto attorno al 1982. Il quaderno è conservato da Biancastella Croce, che me ne ha cortesemente fornito una copia.

<sup>41</sup> Silvio Contolini, rileggendo il testo a qualche decennio di distanza, osserva che esso contiene diverse improprietà e inesattezze, a cominciare dal significato del nome *Yawar Mallku*: «non sono per niente sicuro che gli spagnoli chiamassero così gli indigeni. Mi sembra molto strano soprattutto dal punto di vista linguistico, dato

ne di un gruppo di questa natura, nella seconda metà degli anni 70. Vi si ritrovano alcuni elementi ricorrenti nella vicenda dei GIMCA: la scelta del nome, l'affannosa ricerca della strumentazione necessaria, il ruolo fondamentale di alcuni informatori "autentici" (in quanto latinoamericani)<sup>42</sup> che offrono conoscenze e competenze per risolvere problemi primari, come l'accordatura o l'intonazione degli strumenti e i primi rudimenti tecnici per la loro esecuzione. Infine, la soluzione delle questioni organizzative e relazionali: i rapporti tra i componenti, il loro posizionamento in funzione di un progetto condiviso, la negoziazione in funzione di quel progetto, sempre *in fieri*.

A distanza di circa quattro decenni, i racconti si tingono di una diversa consapevolezza, come in questo sguardo retrospettivo di Mario Crispi sul lavoro di ricerca degli *Agricantus*, già nella loro iniziale fase "cilena":

**MCR:** Questo comportò un impegno da parte nostra, di organizzazione da questo punto di vista, e quindi iniziammo ad avere un approccio con questo genere musicale molto, molto legato all'aspetto culturale. Sociopolitico culturale e musicale, tutto insieme. Per cui diciamo che da questa esperienza della NCCH, per quello che noi riuscivamo ad avere compreso di questo fenomeno, ci interessavano queste problematiche da mettere in evidenza. Quindi l'aspetto del legame con le culture tradizionali e di tradizione orale, l'aspetto della narrazione - attraverso la musica - del riscatto delle classi subalterne. Quindi c'era questa ricerca di capire di cosa stavamo parlando, quindi un legame con tutto il retaggio ideologico della sinistra. [...] Appena trovavi una parola, dovevi cercare di capire perché questa parola, che significato ha... Questo concetto, che significato ha? Perché lo dobbiamo fare? Quindi c'erano tutta una serie di punti che ci venivano spiatellati di fronte, domande a cui dovevamo dare una risposta.<sup>43</sup>

È chiaramente difficile stabilire quanto di questa consapevolezza fosse insita nel processo già allora e quanto invece derivi, retrospettivamente, dall'esperienza di una persona come Mario Crispi, che nel campo della musica "etnica" ha costruito un'importante carriera professionale, di cui egli riconosce la continuità rispetto a quelle basi di partenza. È certo però che fin dagli inizi questi gruppi condividono un atteggiamento improntato alla ricerca, connaturato in una scelta di repertorio che li costringe a risolvere problemi primari, come quello di reperire un repertorio, alcune conoscenze e, soprattutto, una strumentazione niente affatto comuni e convenzionali.

---

che gli spagnoli hanno sempre storpiato la pronuncia e la grafia dei nomi indigeni, spagnolizzandola. [...] Ciò che posso affermare con certezza è che non ricordo da dove tirai fuori quel nome, forse dall'omonimo film di Jorge Sanjné? Tra l'altro *Mallku*, che significa appunto condor in quechua, è un appellativo onorifico che viene conferito a una persona indigena particolarmente rispettata in una comunità». Anche la definizione del quechua come dialetto: «molto meglio scrivere lingua anziché dialetto» (Contolini, comunicazione scritta del 20/10/2019).

<sup>42</sup> In questo caso si tratta di due musicisti cileni esuli, componenti del gruppo *Icalma* [Fig. 11], all'epoca residenti tra Firenze e Pistoia: Jorge Martínez Ulloa ("Lolo") e Jorge Springinsfeld. Entrambi sono oggi compositori e docenti di musica presso diverse Università cilene.

<sup>43</sup> Mario Crispi, intervista del 19/05/2017. Tra i fondatori di *Agricantus*, nel 1979 e oggi componente della nuova formazione del gruppo, rifondato nel 2013.

*Ricerca del repertorio*

La prima e principale fonte del repertorio è rappresentata dalla discografia circolante in Italia in quegli anni, arricchita di qualche altro apporto, frutto di viaggi all'estero o di frequentazioni con latinoamericani o altri detentori di archivi domestici. Il bacino della discografia pubblicata in Italia relativamente a *nueva canción* latinoamericana e MA è apparentemente piuttosto ampio, raggiungendo la rispettabile cifra di almeno 120 titoli. Nella realtà, però, non tutti quei titoli erano facilmente reperibili nei negozi o attraverso altri canali. Quel *corpus* discografico, inoltre, appare oggi poco equilibrato, con ampie zone d'ombra su interpreti e generi anche molto popolari nei paesi d'origine, e oltretutto disordinato in quanto alla cronologia reale delle opere, per cui l'ascoltatore italiano a fatica ne poteva derivare una prospettiva temporale nella sua rappresentazione della scena folk latinoamericana<sup>44</sup>. Lo completano un certo numero di titoli importati (ad es. alcuni LP di Atahualpa Yupanqui, pubblicati dalla francese Chant du Monde) e le occasioni di nuovi ascolti offerte dalla programmazione televisiva e radiofonica<sup>45</sup>.

Le prime navigazioni in quelle acque avvengono secondo una rotta comune<sup>46</sup> e finiscono per consolidare una specie di *koinè* latinoamericana – a base cilena/andina – che costituisce un vero e proprio bagaglio condiviso da tutta la comunità dei GIMCA, comprendente buona parte degli artisti della NCCH pubblicati in Italia e – nell'ambito andino – soprattutto *Los Calchakis* e, in misura minore, *Los Incas*<sup>47</sup>. Rispetto a questo nucleo, ciascun gruppo (o singolo componente) ha condotto poi percorsi esplorativi di generi e territori musicali o geografici più specifici, indirizzati ad un progressivo allargamento dei repertori, per affrancarsi dalla dipendenza da un modello unico:

**GM:** Come dicevamo prima, all'inizio era solo *Inti-Illimani*, perché la nostra età, eccetera, non ci permetteva di andare molto lontani. [...] Poi, subito dopo, i *Quilapayún*. Poi iniziamo a conoscere *Los Calchakis*, poi altre cose... Poi scopriamo che c'è una persona che è stata in Messico e che si è portata da lì alcuni dischi. Quindi vai a sentire anche delle cose che gli *Inti-Illimani* e i *Quilapayún* non facevano... eccetera eccetera. [...] Perché poi volevamo differenziarci. Cioè, va bene imitare,

<sup>44</sup> Di fatto, accade che vengano pubblicati pressoché contemporaneamente – o in ordine cronologicamente invertito – dischi di epoche diverse dello stesso interprete. La mancanza di informazione su questi sfasamenti temporali produce negli ascoltatori un certo disorientamento nella decodifica di stili e generi.

<sup>45</sup> A proposito dell'apporto del mezzo televisivo, Malinverno ricorda un documentario in cui appariva il gruppo *Jatari*, dell'Ecuador, dal quale il suo gruppo, *Los Andes*, ricavò alcuni brani (Giuliano Malinverno, intervista del 17/01/2019); Felice e Raffaele Clemente ricordano dal canto loro il documentario *L'opera selvaggia*, del cineasta francese Rossif, che aprì loro una finestra decisamente nuova sulla musica del Perù, su stili regionali fino ad allora mai ascoltati attraverso i dischi. Su questo secondo caso, ritornerò nel caso di studio dedicato ai fratelli Clemente.

<sup>46</sup> Con qualche eccezione, come quella dei fratelli Massimo e Stefano Petti, di Napoli, che avevano avuto l'opportunità di conoscere la MA intorno al 1970 e avevano di conseguenza acquisito dischi e strumenti durante viaggi in Francia. La NCC, nel loro caso, si sovrappose alla MIA già conosciuta per altre vie (Massimo Petti, mail del 09-02-2014).

<sup>47</sup> Non sono molti, tra gli intervistati, a ricordare spontaneamente alcuni altri interpreti, come *Los Indios* e altri, che sembrano essere caduti nel dimenticatoio, anche se all'epoca la loro discografia era sufficientemente diffusa. Il ricordo dei vari "Los" riemergeva solo dopo che io stesso ne evocavo l'esistenza. Tra i gruppi cileni, oltre a *Inti-Illimani* e *Quilapayún*, vengono ricordati soprattutto gli *Illapu*.

però insomma, ci son già gli *Inti-Illimani*. Quindi imitavamo fino a un certo punto. Facciamo conoscere quello che chi si ferma agli *Inti-Illimani*, cioè la maggioranza della gente, non conosce. Quindi c'era un tentativo di andare oltre gli *Inti-Illimani*, sì.<sup>48</sup>

**BC:** Come un domino, pezzo dopo pezzo, si apriva un mondo. Era come un “albero circolatorio”: la grande arteria eran stati gli *Inti* e poi via via si diramavano in arteriole, capillari... Un numero infinito, dopo quarant'anni c'è sempre qualche gruppo o altro che mi sorprende.<sup>49</sup>

Le possibilità di espandere il bacino discografico centrato essenzialmente sui cataloghi della casa Arion e delle due collane della Vedette – I dischi dello Zodiaco e Albatros – dipendevano molto dalle possibilità di avvicinare altre fonti: dai più forniti – o diversamente forniti – negozi delle città europee, agli archivi privati di varie persone, latinoamericane e non. Per fare un solo esempio, il gruppo veneziano *Cantolibre* poté contare, pressoché all'inizio del suo percorso, su due “risorse” presenti nel territorio cittadino: le musicassette e i vinili di proprietà di una esigua colonia veneziana di esuli cileni e il ragguardevole patrimonio discografico di musica popolare latinoamericana generosamente messo a disposizione dei componenti del *Cantolibre* dal loro concittadino Luigi Nono<sup>50</sup>. Grazie a questi prestiti, che includevano dischi del tutto irripetibili in Italia attraverso i normali canali della circolazione discografica, nell'arco di pochi anni il *Cantolibre* aveva potuto conoscere una non trascurabile fetta del *background* musicale degli stessi componenti della NCCH<sup>51</sup>.

### *Ricerca degli strumenti*

**MS:** Il dato tecnico con quella musica è che ha un suo fascino enorme, ma non richiede una competenza tecnica strumentale raffinata, almeno ad un livello amatoriale... poi chiaramente, tutto si può fare a livelli altissimi, tecnicamente molto complessi. Ma quella musica ti consente di ottenere dei risultati fascinosi, dei risultati d'insieme molto gradevoli all'orecchio e soprattutto gratificanti, con poca manualità tecnica. Sono tutti strumenti talmente caratterizzati timbricamente che il solo suono, anche le semplici corde vuote, già hanno un effetto evocativo enorme, molto profondo. Ed è una musica molto spontanea. [...] Ma quella pseudo semplicità ci consente di arrivare vicino ad un prodotto affascinante senza troppa fatica.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> Giuliano Malinverno, intervista del 17/01/2019.

<sup>49</sup> Biancastella Croce, intervista del 08/04/2018.

<sup>50</sup> Roberto Chinello data l'incontro con Luigi Nono – al quale presi anch'io parte – attorno all'autunno del 1981 e ricorda «i quattro pesanti borsoni di dischi che ci dividemmo noi due per pulirli, ascoltarli e duplicarli in cassetta» e poi condividere con i compagni di gruppo. In anni recenti ho ritrovato con una certa emozione quel patrimonio discografico, conservato nella sede dell'Archivio Nono di Venezia, compreso l'LP che il gruppo *Cantolibre* ebbe l'audacia di regalare al compositore, un paio d'anni più tardi.

<sup>51</sup> Si ricordi che spesso i musicisti cileni nei primi tempi dell'esilio non disponevano dei loro archivi musicali, rimasti in Cile e forse andati dispersi. Il panorama discografico commerciale in Francia era considerevolmente più ampio e variegato. Infine, qualcuno tentò, con successo, la strada di inviare denaro in Bolivia, sollecitando l'invio di dischi di folklore (Paolo Cogliati, intervista del 16/06/2018).

<sup>52</sup> Massimiliano Stefanelli, intervista del 25/06/2019. Tale affermazione merita due precisazioni. La prima, che essa proviene da un direttore d'orchestra, cioè un professionista della musica eurocolta, con la quale forse si istituisce qui un confronto implicito sul piano delle tecniche. La seconda, che «quella musica» è il repertorio cileno/andino della NCCH e non, per esempio, la MA regionale, contadina, di tradizione orale, eccetera, i cui linguaggi sono di accesso tutt'altro che facile, senza uno studio approfondito e specializzato.

Dunque, è necessario reperire gli strumenti adeguati a ricreare quelle sonorità evocative, senza i quali la riproposta suonerebbe “falsa”. Ma si tratta in generale di oggetti difficilmente reperibili, soprattutto in quegli anni. La differenza rispetto alla facilità di accesso globalizzato, soprattutto grazie ad Internet, che, almeno in linea di massima, caratterizza la situazione odierna è frequentemente sottolineata ed enfatizzata nel racconto degli intervistati, sia per quanto riguarda la possibilità di acquistare strumenti sia, più in generale, per quella di accedere a conoscenze, manuali didattici e di tecnica strumentale, ecc.

La domanda degli strumenti più necessari – *charango, tiple, cuatro, quena, sicus, bombo* – è solo parzialmente soddisfatta da una ristretta offerta messa assieme da pochi importatori di artigianato – come il boliviano Bermúdez a Milano, o le fiere di Palermo, di Firenze, ecc. –, da alcuni negozi di articoli musicali – Ricordi a Milano, D’Amore e Bandiera a Roma – e da un commercio privato di seconda mano, cui si sommano *chasquis*<sup>53</sup> volenterosi e benevolenti, disposti a portare dall’estero quegli oggetti. Spesso sono gli stessi musicisti latinoamericani a procurare strumenti ai loro emuli italiani<sup>54</sup>. I componenti dei GIMCA hanno in genere un’età e una disponibilità economica che non permette loro di recarsi di persona in America Latina, o di acquistare strumenti d’importazione poco accessibili e piuttosto cari. Qualcuno ricorda anche che, per la legge dell’offerta e della domanda, spesso ai prezzi elevati non corrispondeva altrettanta qualità del manufatto<sup>55</sup>. A volte gli strumenti acquistati deludono profondamente i musicisti: per esempio, gli *Agricantus* acquistarono dalla “Peruviana”, uno stand alla Fiera del Mediterraneo di Palermo, il primo charango “vero”. Si trattava, con tutta probabilità, di uno strumento autenticamente peruviano, ma nella memoria dei musicisti esso è ricordato sia per la scarsissima qualità, sia per la sua difformità morfologica rispetto alle “attese”<sup>56</sup>.

Con il tempo e col diffondersi della moda musicale andina, l’offerta si fa più ampia e variegata, tanto nei negozi convenzionali – come la casa Ricordi di Milano<sup>57</sup> – quanto in quelli

---

<sup>53</sup> *Chasqui* significa “messaggero” in quechua. La parola indicava nell’impero Inca coloro che garantivano le comunicazioni tra la corte imperiale e le province. Nel lessico del *Cono Sur* e dell’America andina si impiega oggi per indicare un “corriere”.

<sup>54</sup> Giuliano Malinverno acquistò la sua prima *quena* dal gruppo boliviano *Ruphay*, in tournée in Italia nel 1976. Gli *Inti-Ilлимani* procurarono il bombo argentino ad Arcoiris e a Taifa, e via dicendo.

<sup>55</sup> Qualche volta le cose vanno diversamente: Biancastella Croce nel 1978 acquistò alla fiera artigianale di Firenze un charango in armadillo costruito da Sabino Orozco, di La Paz, che fu con Isaac Rivas uno dei più rinomati fabbricanti di charangos in Bolivia tra gli anni 60 e 70 (Biancastella Croce, intervista del 08/04/2018). Nello stesso periodo, anche Horacio Durán, charanguista dell’*Inti-Ilлимani*, usava un Orozco, con cui registrò tutti i primi dischi dell’esilio. Possedere un Orozco significava poter riprodurre con maggiore fedeltà timbrica il modello sonoro degli *Inti-Ilлимani*!

<sup>56</sup> «La signora peruviana [...] mi vendette un *charango* a detta sua strepitoso ma a vederlo con gli occhi di adesso potrei buttarmi a terra dalle risate, perché aveva una cassa piatta, un manico piccolissimo, le chiavi in legno, le corde in metallo. Un *charango* originario, però... Accordarlo era impossibile [...]» (Toni Acquaviva, intervista del 16/07/2014); anche Mario Crispi ne parla nell’intervista del 19/05/2017. Al di là della qualità, forse effettivamente scarsa, lo strumento, secondo quanto descritto, presentava la morfologia di un *charango* peruviano *laminado*, assolutamente canonico in Perù, ma assai diverso dai modelli boliviani comunemente impiegati dai gruppi andini cileni, e dunque meglio conosciuti dai GIMCA.

<sup>57</sup> Presso la Ricordi di Milano, all’inizio degli anni 80, Achille Meazzi vi acquista una coppia di *sicu* del formato *semi toyo*, di buona qualità, per la rispettabile cifra di 120.000 lire (Achille Meazzi, intervista del 05/01/2019).

di artigianato – come la piccola bottega in via Giulia, che i romani ricordano essere stata la meta di un autentico pellegrinaggio alla ricerca di strumenti importati dalle Ande<sup>58</sup>. Con il tempo aumenta anche la mobilità dei componenti dei gruppi italiani, di modo che – quando non sono gli strumenti ad arrivare per interposta persona d’oltreoceano – sono loro stessi a intraprendere viaggi. Dapprima a Parigi, dove è per esempio possibile rifornirsi dal musicista e costruttore peruviano Milton Zapata. Successivamente si darà con maggiore frequenza il caso di viaggi alle fonti latinoamericane. I componenti del *Trencito de los Andes* tra il 1986 e il 1987 trascorrono un anno intero nei paesi andini, portando di ritorno una dotazione molto ricca di strumenti regionali. Altri si accontenteranno di procurarsi un *bombo* o un *charango* potendo finalmente sceglierli sul posto. Ma si tratta di una nuova fase di sviluppo del fenomeno. In seguito, e fino al presente con l’avvento dell’*e-commerce*, la ricerca di strumenti perderà gran parte del suo alone mitico.

In effetti, la ricerca degli strumenti è uno dei temi favoriti della narrazione condivisa, in quanto essa mette in luce le difficoltà affrontate e le capacità di superarle. È soprattutto attorno alla costruzione in proprio che ruota, nella memoria collettiva, la maggior parte di tale “mitologia” a proposito degli strumenti. Sia in chiave divertita, attorno a narrazioni di strumenti improbabili e di sonori fallimenti, sia per rivendicare lo spirito d’iniziativa e le capacità così dimostrate di vincere le difficoltà. In varie occasioni si fa osservare esplicitamente la distanza tra quei “tempi eroici” e pionieristici, e l’attuale facilità di acquistare strumenti e apprenderne le tecniche esecutive attraverso il Web.

Quando Michele Lotter e alcuni suoi compagni di classe decidono di partecipare al concerto celebrativo del trentennale della Resistenza organizzato dagli studenti nella loro scuola – il Liceo Marco Polo di Venezia – presentando un repertorio “andino” che fino a quel momento hanno solo ascoltato sui dischi, incontrano ovvie difficoltà:

**ML:** Il problema principale consisteva nel fatto che non avevamo mai visto da vicino gli strumenti popolari latinoamericani. Li conoscevamo dal suono, grazie alle musiche che ascoltavamo, ma la loro costituzione ci era del tutto ignota. Ricordo che qualche anno dopo, con stupore, mi resi conto che quello che dalle foto credevo un *tiple* era in realtà un *charango*. Non parliamo poi della *quena* e delle *zampoñas*. Il suono mi affascinava ma era impossibile trovare notizie sulla loro intonazione, su come venivano costruiti e sulla tecnica esecutiva (se allora avessi potuto accedere a Internet avrei fatto i salti dalla gioia!).<sup>59</sup>

L’incontro fortuito, per la strada, con un uomo che reca in mano una *quena* – pur non sapendola suonare – offre l’occasione per un esame ravvicinato dello strumento:

**ML:** Non avevo mai visto un flauto fatto così, ma in pochi istanti capii come dovevo atteggiare la bocca e ne ottenni dei suoni che mi affascinarono. Il tipo però, nonostante le mie offerte di comprare lo strumento, non me lo volle vendere. Però ormai avevo capito com’era fatto e decisi che ne avrei costruito uno. Dall’ascolto dei dischi sapevo che la nota più grave doveva probabilmente essere un Sol (si ascolta in *Tatatí*). Mi procurai una canna di bambù e degli attrezzi per segarla e limarla. In un paio di giorni ottenni la mia prima rudimentale *quena*. Ricordo che non

<sup>58</sup> Mauro Scipione, intervista del 21/06/2018; Massimiliano Stefanelli, intervista del 25/06/2019.

<sup>59</sup> Michele Lotter, comunicazione scritta del 30/09/2014.



gli avevo fatto neppure il foro posteriore ma funzionava benissimo lo stesso e aveva un suono potente, incantevole e intonato. Con quel flauto suonai *Dolencias* nello spettacolo scolastico e decisi che avrei proseguito negli studi con la *quena* e che mi avrei dovuto procurare una *zampoña*. [...] Costruii parecchi altri flauti in bambù, ma nessuno suonò mai così bene come quella prima, leggendaria e certamente casuale *quena* del periodo del liceo.<sup>60</sup>

L'aneddotica è molto ampia: i racconti si ripetono per la costruzione dei *sicus*, del *bombo*, e interessano poi costruzioni via via tecnicamente più complesse, anche se forse con un minore alone magico, come quella del *charango* o del *tiple* colombiano. Qui però mi interessa principalmente far emergere come la costruzione degli strumenti richieda e stimoli un atteggiamento attivo e laboratoriale, mettendo in moto una gamma di competenze di ascolto, di manualità e di immaginazione – in fin dei conti, di ricerca – e come alimenti al tempo stesso una narrazione memoriale in chiave mitica.

Un bell'esempio di visione retrospettiva in chiave mitopoietica di quel momento aurorale di ricerca e confronto con l'organologia è offerto dalla narrazione che Felice Clemente fa del primo incontro, assieme al fratello Raffaele, con un vero *sicu* aymara, avvenuto in un negozio di Berna nel Natale del 1976. Pur essendo il *sicu* uno strumento non del tutto sconosciuto ai due ragazzini, nel racconto l'oggetto si carica di valenze misteriose e si converte nel testimone di un mondo andino sconosciuto, un oggetto-messaggio catapultato da una dimensione remota e ancora indecifrabile:

Desde su pared apartada, esa cosa triangular de semblante y substancia uniforme, hecha de pura caña de un característico color yute claro, colocada al sesgo, se mantenía distante de los demás instrumentos de la tienda y parecía dominarlos a todos en su misteriosa extraneidad, en su preciosa fragilidad.<sup>61</sup>

Il *sicu* aymara, così diverso tanto da quelli auto-costruiti come da quelli reperibili nei negozi italiani, codifica nella sua morfologia valenze simboliche e culturali assenti in questi altri grossolani surrogati dell'originale. Solo col tempo esse verranno decodificate, penetrando progressivamente in quel mondo, ad un tempo musicale e sapienziale:

Por mi parte, hubiera podido esmerarme toda una eternidad: si no aciertas el comienzo conseguir el resultado final es simplemente imposible; por otro lado, a partir de un acabado, llegar a deducir, paso tras paso, el procedimiento serial de su ontogénesis puede llegar a ser un enigma de alta matemática. Tal puede definirse la sapiencia criptada en los gestos seguros y exactos de esas manos analfabetas ... «las manos ignoradas de este mi pueblo creador» (V. Jara).<sup>62</sup>

Il tema è interessante, perché marca una differenza, non solo tra le diverse qualità degli strumenti, ma anche tra chi è in grado di percepire determinate sottigliezze e chi no. Esempio di “ri-costruzione” mitica – certamente – ma anche rilettura a posteriori di un vissuto reale. Come normalmente accade nelle narrazioni di Felice Clemente, anche in questa si esplicita il senso di una vocazione profonda, presentita fin dai primi momenti:

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Felice Clemente, «Sicu de Navidad», <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2014/12/18/sicu-de-navidad/>.

<sup>62</sup> *Ibidem*. L'ultima frase è tratta dalla canzone *Angelita Huenumán*, di Víctor Jara.

Estos sonidos no eran simples sonidos; eran fenómenos acústicos complejos, de sutileza inaudita. [...] Sí, no tenía dudas: allí estaba el alfa y el omega de todos nuestros sueños musicales habidos y por haber.<sup>63</sup>

### 3.3 La cortesia dei “passatori”<sup>64</sup>

#### *Il ruolo dei passeur latinoamericani*

I musicisti latinoamericani presenti in Italia, segnatamente gli esuli cileni, tra cui gli stessi *Inti-Illimani*, non costituirono solo un modello musicale da imitare, ma anche una presenza fisica, vicina e abbordabile, che influì in modo determinante nella vicenda di alcuni gruppi. I cileni si mostrarono in genere piuttosto disponibili, tanto in occasioni fuggevoli – gli incontri praticamente rituali con i loro *fan*, che precedevano e seguivano i loro concerti – come nell’imbastire rapporti più intimi e duraturi con almeno una parte dei gruppi italiani, o con alcuni loro componenti. Musicisti degli *Inti-Illimani* collaborarono attivamente prestando consulenze ai gruppi italiani in diverse occasioni, mentre non mi risulta che vi sia stata una partecipazione a momenti musicali pubblici comuni fino ad anni più recenti, dopo la fine dell’esilio, quando alcuni di loro hanno partecipato a concerti e registrazioni degli italiani<sup>65</sup>.

Accanto agli *Inti-Illimani* ebbero un ruolo rilevante anche altri musicisti latinoamericani, che agirono come veri e propri “allenatori” nei confronti di gruppi italiani ancora principianti. È il caso di Daniel Rojas<sup>66</sup> con il nascente *Cantolibre* [Fig. 12], o quello già ricordato di Jorge Martínez con i *Yawar Mallku* [Fig. 11]. Per qualche tempo i *Cordigliera* di Cremona si avvalsero di una sorta di direzione musicale esterna di Jorge Ball – un liutaio e polistrumentista ve-

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Passatore (passeur, pasador)*: letteralmente, chiunque conosca il modo per attraversare una frontiera. Il filosofo cileno Castillo Fadic usa il termine *pasador* in senso figurato a proposito di intellettuali che operano un passaggio tra oralità e scrittura, o tra mondo popolare e dotto. Il *pasador* è un «sujeto capaz de transitar de un modelo cultural a otro, convirtiéndose en un agente privilegiado de transmigración simbólica de sistemas sociales de sentido. [...] no es un transéunte. No está de paso por un lugar sino, más bien, establecido entre dos lugares que no pueden ya ser percibidos como lo serían si no hubiese un vínculo entre ellos. [...] Abre así un espacio nuevo en el que distintos sistemas sociales de sentido pueden reconocer fuera de sí, como propias, ciertas funciones simbólicas (Castillo Fadic 2003:39). Rodríguez Aedo (2016) applica tale definizione ai gruppi della NCCH come *Inti-Illimani* e *Quilapayún*, per la funzione svolta, tanto prima come dopo il golpe, di “traghettatori” culturali tra i diversi contesti latinoamericani ed europei in cui si sono trovati ad operare. Laurent Aubert (2004) adotta il termine *passeur (de musique)* per quei musicisti culturalmente “anfibi”, come Ravi Shankar o Paco de Lucía, le cui straordinarie doti personali consentono loro di far dialogare con l’ascolto e la cultura cosmopolita occidentale le tradizioni extra-occidentali in cui essi stessi sono profondamente radicati.

Nei casi qui trattati non abbiamo a che fare necessariamente con personalità d’eccezione come quelle delineate da Aubert sulla base di criteri molto esigenti, tuttavia ritengo che anche i “passatori” in questione possiedano (o siano stati percepiti come in possesso di) una “autenticità” di fondo e al contempo della capacità di comunicare con il sistema sociale e simbolico italiano in cui agivano, precisamente grazie alla loro condizione di non transéunti, ma di abitatori di un “terzo spazio” di parziale intersezione tra due sistemi.

<sup>65</sup> Si veda più avanti, par. 5.2.

<sup>66</sup> Daniel Rojas Chaigneau era un giovane esule cileno, rifugiato in Italia. Qui fece parte per un tempo anch’egli del gruppo *Icalma* e accompagnò come chitarrista la cantante Marta Contreras, prima di stabilirsi a Venezia intorno al 1978, dove collaborò con Luigi Nono in attività di solidarietà internazionalista e dove frequentò appunto il gruppo *Cantolibre*, da poco costituitosi. Successivamente si trasferì a Firenze, dove risiede attualmente.

nezelano che successivamente sarebbe entrato, a fasi alterne, a far parte degli *Inti-Ilлимani*. In altri casi, alcuni musicisti cileni/latinoamericani fecero direttamente parte di alcuni gruppi composti in maggioranza di italiani<sup>67</sup>.

Il ruolo di queste figure ha inciso a mio avviso più profondamente, da ambo le parti, di quanto non emerga dai racconti dei protagonisti. Non si trattava infatti più solo di ottenere delle informazioni o consulenze su aspetti singoli – l'accordatura di uno strumento, la tecnica esecutiva di un ritmo, la fornitura di uno spartito, ecc.<sup>68</sup> Attraverso la loro competenza, tanto di musicisti quanto – e forse più – di ascoltatori nativi di quei generi musicali, essi potevano fornire elementi per costruire un'immagine più ampia e completa, direi “tridimensionale”, della musica e del contesto da cui essa proveniva. Grazie a loro, alcuni gruppi italiani sono potuti andare oltre una ricezione frammentata e appiattita sulla musica e i corredi testuali (paratesti) dei dischi, percependo invece l'esistenza di repertori e stili che non figuravano nella discografia italiana. In qualche caso sono potuti entrare nel discorso della NCCH, osservandola dall'interno, conoscendone dinamiche e retroscena. Sebbene si riconosca che quei musicisti furono presenze importanti, mi sembra che gli interessati ne sottovalutino in qualche misura la portata: per quanto circoscritto possa essere stato il loro apporto in relazione allo sforzo produttivo dei gruppi, esso contribuì in modo determinante a fondare un approccio diverso, meno ingenuo e più critico, al mondo musicale del folk latinoamericano<sup>69</sup>.

In diversi casi accadde l'inverso: furono alcuni musicisti italiani a partecipare in gruppi prevalentemente formati da latinoamericani, o a condividere esperienze musicali paritetiche. Anche questi contesti – formalmente diversi dai GIMCA propriamente detti – propiziarono la trasmissione di competenze attraverso i *passer* latinoamericani. Tra gli anni 80 e l'inizio dei 90, tanto i fratelli Clemente quanto alcuni milanesi dell'area del gruppo *Senda Nueva* si associarono ai musicisti andini di strada, che spesso erano esponenti di un certo calibro del folclore *autóctono*.

**PC:** Poi, dopo, abbiamo lavorato in maniera molto intensa e divertente, per quanto informale, qua negli anni 90, con dei musicisti boliviani, suonando per strada, dall'87 fino al 95-96. È stata

---

<sup>67</sup> È questo il caso, tra gli altri, di Martín Pino, un altro componente di *Icalma*, che partecipò nei gruppi toscani *Canto Vivo* e *Canto Libre*; di Claudio Betán, argentino, che suonò nel gruppo romano *Aymara*; dei cileni Omar Jara e Marco Loguercio in *Senda Nueva*; del peruviano Alfredo Peralta in *Taiifa*, ecc. Il gruppo vicentino *Cantares* fu fondato da un argentino, Julio Roberto Lamagni, che ricoprì un ruolo di leader 'storico' e di figura carismatica di fronte al pubblico; la progettazione artistica, tuttavia, fu ampiamente condivisa tra tutti i membri del gruppo, in maggioranza italiani.

<sup>68</sup> L'archivio storico dei *Quilapayún* conserva una lettera con la quale il *Canto Libre* di Viareggio nel 1979 chiedeva a Eduardo Carrasco copia della partitura di *Santa María de Iquique* («Solicitud de Marcelo Forconi a Eduardo Carrasco de ayuda musical sobre obra Santa María de Iquique», Archivo de música popular chilena, CL QUI-COR-217. Consultabile online: <http://amp.ing.puc.cl/index.php/solicitud-de-marcelo-forconi-a-eduardo-carrasco-de-ayuda-musical-sobre-obra-santa-maria-de-iquique>). Quarant'anni più tardi, Marcello Forconi, estensore della lettera, mi ha confermato di non aver mai ricevuto risposta (comunicazione personale, luglio 2019).

<sup>69</sup> Silvio Contolini, per esempio, a proposito dell'esperienza nel gruppo *Yawar Mallku*, ritiene di dover ringraziare «[...] Jorge Martínez, detto Lolo che all'epoca ci *asesoró*, ci aiutò a studiare, ci introdusse in alcuni ritmi, ci svelò alcune cose» (intervista del 07/04/2018). Nel mio caso specifico, tale processo culminò con la generosa disponibilità di Eduardo Carrasco Pirard, come correlatore della mia Tesi di Laurea (Gavagnin 1986a), che mi orientò nella ricerca, facilitandomi l'accesso a fonti e conoscenze di prima mano, tra il 1985 e il 1986.

un'esperienza molto divertente e diciamo che è lì dove ho imparato a suonare. Quindi dopo già una quindicina d'anni che macinavo questa musica e questo tipo di esperienza. Il vero contatto con gli strumenti musicali – intesi non... “la chitarra”, ma “la chitarra argentina”, “la chitarra boliviana”, che son delle cose diverse – questo tipo di percorso io l'ho fatto personalmente in quegli anni. E soprattutto questo è avvenuto sul fronte degli strumenti a fiato.<sup>70</sup>

Per qualcuno, infine, il rapporto con i *passeeur* latinoamericani si tradusse in una piena immersione nel *medium* musicale del genere<sup>71</sup>, al di fuori del recinto dei GIMCA.

Due casi, nel più ampio panorama dei GIMCA, meritano una menzione specifica: quello del rapporto di *Cordigliera* con Eduardo Carrasco Pirard – che rappresenta un caso speciale di “patrocinio” musicale e intellettuale da parte di un gruppo di riferimento nei confronti dei propri emuli – di cui mi occuperò all'interno del caso di studio dedicato al gruppo cremonese, e quello di *Alcantara* con Fresia Cea. Quest'ultima può essere considerata un *passeeur* atipico in questo quadro: vedova di un *desaparecido* cileno, non era una musicista, ma piuttosto un'attivista politica del MIR che nel 1974 assunse la guida del neonato gruppo Alcantara (quattro adolescenti palermitani che stavano muovendo i loro primissimi passi in questo genere musicale) mantenendola fino a quando, per ragioni di sicurezza personale, nel 1979 dovette trasferirsi a Bologna. La guida di Fresia fu essenzialmente di carattere politico e organizzativo: il gruppo operava come cellula della rete di appoggio al MIR e la musica era concepita esclusivamente in funzione dell'agitazione politica e della raccolta di fondi a favore del MIR stesso. L'esperienza incise in profondità nella formazione dei componenti:

**GG:** L'atmosfera era veramente “controriformistica”. Qualunque cosa era piccolo-borghese, era narcisista... era... qualunque compiacersi, gratificarsi era [considerato] sgradevole. Naturalmente si poteva ridere e scherzare, ma nei termini che voleva lei. Nei termini nostri, mai. [...] Però è stato molto formativo.<sup>72</sup>

Se l'impronta di Fresia sul versante musicale fu poco rilevante, il rigore “ascetico” che la sua *leadership* impose ai giovani palermitani li salvò, dice Garofalo, da una probabile deriva di superficialità: da quella esperienza maturò, ad esempio, la sua personale scelta di intrapren-

---

<sup>70</sup> Paolo Cogliati, intervista del 16/06/2018.

<sup>71</sup> Accade a Roberto Massimi Raccis, che entra a far parte dello *staff* tecnico al seguito degli *Inti-Illimani* e poi forma, con altri membri dello stesso *staff*, tutti cileni, il gruppo *Yanapacuy* [Fig. 17]. Fabrizio Pablo, chitarrista genovese, ha suonato per diversi anni, in Francia, nell'ensemble di Patricio Castillo. Angelo Palma, torinese e membro di *Umami*, si è esibito in più occasioni all'interno del gruppo boliviano *Los Ruphay*. Altri italiani hanno fatto parte di gruppi misti, come *Mapu Aucân* (a Bologna) e *Markahuasi* (a Firenze). Gruppi come questi nascono dall'iniziativa e sotto la guida di musicisti latinoamericani, ragione per la quale – nonostante il loro indubbio interesse come luoghi di intercambio culturale – non ho ritenuto di includerli nel *corpus* dei GIMCA. Un caso ancora diverso è quello di Roberto Trenca, musicista napoletano e fratello minore di un componente del gruppo *Charagua*. Nato nel 1977, Roberto appartiene ad una generazione successiva a quella dei primi GIMCA, ma è cresciuto in un ambiente di estrema familiarità sia con le musiche della NCCH sia con i musicisti degli *Inti-Illimani*. Con queste premesse, da alcuni anni Roberto Trenca affianca Isabel Parra come chitarrista accompagnatore, oltre ad essere un interprete di musiche popolari dell'area “mediterranea” e ad aver preso parte, in una fase “tardiva”, anche allo stesso gruppo *Charagua*.

<sup>72</sup> Girolamo Garofalo, intervista del 20/01/2019.

dere seriamente lo studio dell'etnomusicologia, di voler essere ad un tempo antropologo, musicologo, musicista<sup>73</sup>.

### *Il mito appannato*

Il cordone ombelicale tra i GIMCA e i rispettivi modelli si è mantenuto o trasformato nel tempo. Da un lato, gruppi come *Acanto* e *Taifa* hanno portato a compimento collaborazioni attive con membri degli *Inti-Ilumani* sia dal vivo sia in registrazioni da studio. Dall'altra, si sono progressivamente elaborate immagini meno idealizzate e si è riletto con sguardo diverso il passato.

La figura del mentore latinoamericano talvolta si appanna di fronte all'esperienza concreta. La domanda di musica "di solidarietà" aveva offerto nei primissimi anni delle opportunità di lavoro a residenti latinoamericani, esuli e non, che non sempre possedevano una reale competenza in campo musicale. Non sorprende che in alcuni casi gli italiani – raggiungendo un primo gradino di conoscenza nel campo – scoprissero i limiti di alcune di quelle figure, che «ne sapevano quanto noi, o a volte anche meno di noi»<sup>74</sup>. Per altri versi, si deve prendere atto che la memoria affettiva non sempre trova rispondenza nell'evoluzione dei rispettivi percorsi, come sembra essere accaduto a Felice e Raffaele Clemente, del *Trencito de los Andes*:

**RC:** Noi a un certo punto... saranno passati più di trent'anni, a un certo punto noi abbiamo voluto tirar le fila della nostra [storia] – anni in cui tiravamo le fila... – e quindi volevamo proporre agli *Inti-Ilumani* – che a quei tempi ancora c'erano, più o meno, a parte che erano un gruppo unico, erano ancora loro, se n'era andato, credo Max [Berrú] – dunque volevamo proporre a loro di fare una cosa insieme, questo benedetto disco insieme. E poi chiaramente ci trovammo subito con Horacio [Durán], che era l'unico con cui avevamo avuto rapporti. E parlandone con lui, rapidamente ci rendemmo conto che la situazione era tutt'altra, rispetto a quella che credevamo noi. E quindi lui ci disse: «[...] A me interessa. A me, personalmente».<sup>75</sup>

Effettivamente, la proposta di un disco in comune tra i due gruppi non suscita l'interesse del gruppo cileno, e alla fine un disco si farà, ma con il solo Horacio Durán [*Fig. 14*]<sup>76</sup>. Per i fratelli romani questa circostanza è illuminante:

**RC:** Non interessava più a noi. Non solo non ci interessava più il progetto con loro, ma non ci interessavano proprio *loro*. Ci eravamo resi conto che nei trenta e rotti anni in cui li avevamo completamente persi di vista... non erano loro le persone giuste. Mentre invece Horacio ce lo siamo ritrovato. C'era...<sup>77</sup>

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Giuliano Malinverno, intervista del 17/01/2019.

<sup>75</sup> Raffaele Clemente, intervista del 17/02/2017.

<sup>76</sup> Si tratta del CD *Escarcha y sol*, prodotto dal *Trencito de los Andes* [2000], in cui prendono parte, oltre al gruppo romano, i cileni Horacio Durán e Osvaldo Torres (musicista e poeta, ex componente del gruppo *Illapu*) e il quintetto d'archi *Cinquelyre*, costituito *ad hoc*.

<sup>77</sup> Raffaele Clemente, intervista del 17/02/2017.

Non è questa la sede per tracciare una mappa dei sentimenti coltivati dai *fan* italiani nei confronti degli *Inti-Illimani*, a oltre quarant'anni dalla loro assunzione come modello o mito. A grandi linee, però, ciò che emerge dalle interviste realizzate per questa ricerca è un sentire complesso e non sempre lineare, in cui prevale un vincolo affettivo durevole – cui si accompagna il riconoscimento di “debito” nei confronti del gruppo cileno per la disponibilità da loro dimostrata in quei primi anni d'esilio – ma anche qualche venatura critica, per non aver riconosciuto o valorizzato a sufficienza il lavoro musicale collaterale svolto dai GIMCA, e di non averlo poi sostenuto anche sul piano della promozione culturale e commerciale. Anche la scissione, ufficializzata dal 2004, tra le due “fazioni” degli *Inti-Illimani* (cosa accaduta poco prima anche ai *Quilapayún*) rappresentò un momento critico per molti *fan* tra i GIMCA. In un'intervista del 2000, i componenti di *Chiloe* avevano affermato di considerarli dei «*maestri* (in various meanings) not just in the sense of music teachers but as teachers of humanity and courtesy» (Barbara Cestoni, in Balducci 2001: b22). La scissione del gruppo cileno, con gli strascichi della battaglia legale che ne seguì, creò perciò una certa sofferenza tra i loro “discepoli”, nella misura in cui quegli esiti minavano profondamente l'immagine di alfieri di un messaggio di solidarietà e di collettivo umano impostato esso stesso alla solidarietà nella vita di ogni giorno<sup>78</sup>:

**DA:** Quando questa cosa successe ci fece abbastanza male. Non sono state scissioni tranquille, consensuali... Noi che avevamo imparato tanto da loro, sulla solidarietà, sull'unione che fa la forza, ci siamo ritrovati orfani da questo punto di vista.<sup>79</sup>

Il rapporto con i *passeur* – non solo con i musicisti di primo piano – è strettamente collegato alla rappresentazione dell'*Altro* in rapporto al sé. Non c'è dubbio che in alcuni casi la figura idealizzata dell'*Altro* – ad esempio l'*Altro*-esule – abbia sofferto nel confronto con la realtà quotidiana, perdendo molto dell'aura “eroica” iniziale. D'altra parte, l'alterità offerta dai modelli latinoamericani non poteva costituire un valore assoluto, fissato una volta per tutte, bensì una qualità soggetta a fattori di posizionamento all'interno di un campo di rappresentazioni culturali: l'alterità rappresentata dai musicisti cileni alla metà degli anni 70 perderà, ad esempio, molta della sua forza di fronte all'apparizione dei musicisti andini “autoctoni” negli anni successivi.

<sup>78</sup> Sull'immagine del gruppo Inti-Illimani come “correlativo oggettivo” del messaggio etico e civile da loro cantato, si veda Fairley (2014): «Looping at the group's career as a whole, it is evident that their music has been an embodiment of the collective way the musicians have lived their lives – and that this is what has made their music political.» (51).

<sup>79</sup> Domenico Amicozzi, comunicazione personale dell'1/10/2019. Si veda più avanti, nella terza parte, (VII.3), la versione del *Pueblo unido...* proposta dal gruppo romano come rielaborazione musicale della frustrazione provocata dalla vicenda.

**4.1 Percorsi di identificazione: *play Indians*<sup>80</sup> vs essere sé stessi**

La volontà di conoscere, di aderire e di solidarizzare, porta frequentemente ad assumere atteggiamenti di identificazione con il soggetto amato. Sono talvolta atteggiamenti ingenui, ma benché con il passare del tempo gli interessati li riconoscano e li dismettano attraverso un percorso autocritico, essi rivelano come la questione identitaria sia centrale fin dal primo momento nel nostro oggetto di studio e anche come essa venisse fatta oggetto di discussione molto precocemente.

**TA:** Io ricordo che a un certo punto io mi vestivo col *poncho*, andavo per strada, non c'era più divisione: le barbe, i capelli... sembravo, accanto a Carrasco, uno di loro... La manifestazione era anche infantile, tra virgolette. I contenuti erano più che encomiabili: si faceva di tutto, si perdevano intere giornate per racimolare soldi che si spedivano a queste associazioni in Cile, e comunque, anche se è poco, è una cosa bella, una cosa che rifarei. Era troppo, sembrava una perdita di identità.<sup>81</sup>

**SC:** Quando eravamo *Yawar Mallku* e dovevamo andare a Pistoia a trovare Lolo [Jorge Martínez], oppure a qualche concerto, e prendevamo il treno, noi spesso facevamo finta di parlare spagnolo, facevamo finta di essere stranieri... queste cose qui. Invece con i *Runa Simi*, appunto, c'è stata questa presa di coscienza di dire: sì, siamo occidentali, facciamo questa musica perché ci piace, nessuno ci impedisce di sperimentare anche altre strade...Basta, cioè, noi siamo noi... Quindi una vera identificazione, no; una solidarietà, sì.<sup>82</sup>

Parallelamente alla iniziazione politica di un'intera generazione, fondata sul caso cileno, il Cile fornisce anche a molti giovani l'occasione di una iniziazione musicale. Come si è visto all'inizio di questo capitolo, per diversi italiani la musica cileno-andina costituì il primo approccio alla pratica musicale e quindi non è sorprendente che qualcuno di loro possa affermare: «Io ho fatto solo questo tipo di musica... il rock, eccetera, io non lo digerisco»<sup>83</sup>. Per costoro, benché nati e cresciuti all'interno di un ambiente musicale autoctono italiano, la musica cilena/andina divenne di fatto una musica “nativa”, con il paradosso che implica l'ossimoro “diventare nativa”. La messa in discussione di quell'identità musicale è un passaggio obbligato, in genere piuttosto sofferto, specialmente se a postularla sono proprio i loro modelli di riferimento, come accade ai *Cordigliera*, ma anche a molti altri:

**AM:** [...] anche gli *Inti-Illimani* ci dissero «ma perché non fate la vostra musica?». Gli *Inti-Illimani* ce lo dissero una volta... Io ci rimasi male... Ma perché devo fare una cosa che mai mi sarei sognato di fare... e che mai mi avrebbe avvicinato alla musica? È questa musica qua che mi ha portato a suonare, a cercare di imparare a suonare i loro strumenti da autodidatta e a tentare di

---

<sup>80</sup> L'espressione è usata da Michelle Bigenho (2012) per alludere ad una identificazione “ingenua”, un mascheramento che ci ricorda le modalità dei giochi di ruolo infantili, come appunto “giocare agli indiani”.

<sup>81</sup> Toni Acquaviva, intervista del 16/07/2014. Del vestirsi col *poncho*, al di fuori della scena, racconta anche Giuliano Malinverno (intervista del 17/01/2019).

<sup>82</sup> Silvio Contolini, intervista del 07/04/2018.

<sup>83</sup> Giorgio Rosignoli, intervista al gruppo *Chiloe* del 22/02/2018.

diventare un buon musicista. Mi sono sempre chiesto, senza trovare risposta, perché ci dissero questo? Con questo loro dire era come se ti smontassero, no?<sup>84</sup>

La contraddizione insita nel fatto di sentire come propria una cultura musicale che ti ha attratto proprio perché “altra” può forse trovare un equilibrio se si accetta una condizione di frontiera, di “terzo spazio”, di “nomadismo” culturale. Ma la consapevolezza dell’estraneità, sempre presente sottotraccia, è destinata a riemergere:

**MS:** Perché è strano, ma la MA aveva sempre un suo sapore di ricerca sonora, musicale, che le altre musiche non avevano. Perché [...] c’era sempre curiosità nel rapporto con questa musica. Si poteva forse anche eseguire facilmente, ma noi sentivamo che mancava sempre qualcosa, una conoscenza in più, perché non era la nostra musica. Era una musica aliena, una musica atipica per noi. Che aveva avuto un grande successo...<sup>85</sup>

Le soluzioni prospettate al dilemma identitario di fondo non sono univoche, ed è esattamente dalla diversa posizione assunta da ciascuno a questo proposito che deriva la diversità dei percorsi musicali intrapresi dai GIMCA. Tali scelte identitarie mi sembra possano essere ricondotte a tre prese di posizione fondamentali:

1. rivendicazione di uno spazio autonomo all’interno della “musica dell’*Altro*”, attraverso una riproposta fondata sullo studio e la ricerca;
2. appropriazione del genere latinoamericano d’elezione, attraverso una sua rilettura creativa, originale e in qualche misura “locale”;
3. abbandono dei generi latinoamericani e delle loro implicazioni identitarie, che porta progressivamente a recuperare un’identità italiana-europea, o mediterranea.

Nel contesto palermitano, i due casi di *Alcantara* e *Agricantus* riconducono sostanzialmente alla terza scelta. Per gli *Alcantara*, anzi, l’impossibilità di una reale identificazione sembra essere stata chiara fin dal primo momento:

**GG:** [...] noi ci presentavamo come gruppo di solidarietà, anche sul palco eravamo così. Noi eravamo un gruppo di solidarietà attraverso la musica e quindi lavoravamo insieme alla cilena [Fresia Cea]. Normale, giusto. Non c’era questo travestimento da messicano col sombrero. Non era questo. Presentavamo noi, fondamentalmente. Poi lei aveva il suo momento, parlava della lotta, era tutta un’altra cosa, col suo accento. [...] Il problema di sentirsi dei clown, dei travestiti di carnevale, non si poneva. Noi ci presentavamo in italiano, come persone che studiano in conservatorio... tutto detto. E che appoggiano la resistenza cilena. E poi, dopo aver conosciuto la Sicilia<sup>86</sup> [dicevamo al pubblico che] «abbiamo deciso di allargare i nostri confini e di guardare anche alla nostra realtà siciliana nella speranza di poter allargare anche alla musica degli altri popoli...» – generici, non era neppure un’idea del Mediterraneo – «e arrivare addirittura alle nostre composizioni». Questo dicevamo, non c’era nessun travestimento.<sup>87</sup>

<sup>84</sup> Achille Meazzi, intervista ad Achille Meazzi ed ElianaPiazzi, 05-01-2019.

<sup>85</sup> Massimiliano Stefanelli, intervista del 25/06/2019.

<sup>86</sup> Si riferisce all’introduzione nel repertorio di musiche di tradizione orale siciliana, in un primo riorientamento della ricerca del gruppo in direzione della realtà etnomusicologica locale.

<sup>87</sup> Girolamo Garofalo, intervista del 20/01/2019.



Conseguentemente *Alcantara*, pochi mesi dopo l'uscita di scena di Fresia Cea, si scioglie, o piuttosto trascolora naturalmente in qualcos'altro e i suoi componenti si avvicinano al Folk-studio palermitano, come racconta Elsa Guggino, che ne ricorda la preparazione musicale, la «serietà ignota a molti loro coetanei» e il «desiderio di diventare sempre più edotti nel campo antropologico e in particolare in quello etnomusicale» (1994: 26). L'altro gruppo palermitano, i più giovani *Agricantus*, compie invece la traversata fino in fondo, intraprendendo senza soluzione di continuità un cammino artistico alternativo che li porta a sostituire l'alterità latinoamericana con quella autoctona, siciliana e mediterranea. Il lascito della NCCH non risiede nella musica e nemmeno nel suo immaginario, quanto nell'approccio al patrimonio di tradizione orale come alla dimensione storica e sociale.

**MCr:** Fu fondamentale poi, ad es., una volta che avemmo fatto un concerto a Città del mare [noto villaggio turistico presso Terrasini, in provincia di Palermo, *N.d.A.*], dove c'erano i ragazzi della *Taberna Milensis* che ci vennero ad ascoltare, e ci dissero una frase che rimase mooolto famosa: «Sì ragazzi, voi siete bravissimi. Però considerate che se io mi voglio andare ad ascoltare della musica cilena, non vengo da voi, ma vado direttamente all'origine. Pensateci su questo discorso». Questa riflessione ci scaturì una crisi profonda, che in qualche maniera ci iniziò a porre dei quesiti: sì, però è vero... sì, noi siamo innamorati di questa musica, però - va bene l'impegno politico, va bene il fatto... Peraltro, avevamo contribuito a creare un comitato internazionalista di appoggio ai popoli del Sudamerica, dove vennero organizzate varie iniziative anche di accoglienza di esuli che portavano testimonianze sia dal Cile, ma soprattutto anche dal Centroamerica, dal Salvador. [...] Ora, questa riflessione che iniziammo a fare anche all'interno di questa associazione di cui avevamo iniziato a far parte, fu importante per capire in che maniera potevamo coniugare le due cose, perché da un lato, sì, ci piaceva la NCCH, ma capivamo che... se i sudamericani, i cileni, l'avevano fatto con la loro cultura, la loro musica, forse sarebbe stato più opportuno farlo noi con la nostra. Quindi, più che emulare la musica, emulare l'operazione, no? E quindi iniziammo un lavoro di trasformazione. Per cui ci fu un periodo in cui avevamo un repertorio ibrido. Per cui avevamo musica andina e musica siciliana, e pian piano la musica andina si andò sempre più dileguando, fino ad avere due brani che portavamo ancora in giro, per poi abbandonarla. E a quel punto la musica siciliana diventò per noi la musica composta da noi. Cioè, quindi, noi non facevamo *riproposta*, ma facevamo *proposta*. Inoltre, tutto quello che era l'attenzione, l'ascolto rivolto a quella che era la musica andina, adesso la stavamo iniziando a rivolgere a quelle che erano le musiche della tradizione italiana [...].<sup>88</sup>

La scelta di *Agricantus* fu accompagnata e consolidata anche dalla presa d'atto di star raccontando «una storia di oppressione dell'America Latina, forse trascurando il fatto che una storia di oppressione l'abbiamo avuta pure noi qui»<sup>89</sup>. Di modo che non solo il lavoro musicale, ma anche il suo ancoraggio etico e civile potevano ricondurre la lezione della NCCH alle proprie radici siciliane e mediterranee.

Le altre due scelte, quella della ricerca e quella della creazione, consentono invece di mantenere un esplicito riferimento all'alterità latinoamericana, facendola oggetto di un'appropriazione per vie diverse e in misure diverse. Sono questi i percorsi esaminati nei casi di studio proposti nella terza parte di questo lavoro. In quella sezione esaminerò con mag-

<sup>88</sup> Mario Crispi, intervista del 19/05/2017.

<sup>89</sup> Salvo Siciliano, intervista del 18/04/2018.

giore dettaglio gli aspetti musicali e contestuali di ciascun gruppo, mentre ora cercherò di delineare – ancora attraverso le voci dei musicisti – il retroterra dei percorsi analizzati, condiviso dalla comunità GIMCA.

Un primo aspetto connesso al dilemma identitario dei gruppi italiani riguarda la riproduzione del modello. All’inizio l’atteggiamento più comune nei confronti del materiale latinoamericano acquisito è quello di «copiarlo, eseguirlo il più possibile uguale a quello del maestro. In questo riuscivamo abbastanza bene, per la parte strumentale [...] Il primo “Inti” era abbastanza semplice da copiare»<sup>90</sup>. Altri rammentano che «noi avevamo un rapporto con quella musica di puro udito [...] Noi ascoltavamo e cercavamo di riprodurre più o meno uguale. Più uguale era e più ci sentivamo fieri»<sup>91</sup>. Molto presto però

**BC:** [...] è subentrata la voglia di provare a suonare, a comporre qualcosa di nostro, usando quegli strumenti [...] avevamo la voglia di esplorare un diverso uso dei ritmi. Per esempio, quando abbiamo scoperto che in realtà il *huayno* gli “Inti” lo suonavano alla rovescia di come dev’esser suonato, per noi è stata un’illuminazione e ci è venuta la voglia di comporre un *huayno*, suonato come doveva esser suonato.<sup>92</sup>

Un’altra strategia per acquisire autonomia – e identità propria – nei confronti del modello è la semplice contaminazione tra i repertori imitati.

**GM:** Da una parte [c’era] molta curiosità. Dall’altra parte... la volontà – perché quando uno cresce poi non vuole sentirsi... non vuole fare esattamente le *cover* esatte – di un’autonomia, insomma: «io voglio fare questa musica, però voglio avere un’autonomia». Per quanto poi dopo, magari, mi limito a fare più gruppi e non un gruppo solo. Quello che faccio con gli *Inti-Ilumani* [i.e. imitarli, N.d.A] lo faccio anche con gli altri gruppi. Li imito il più possibile e non faccio arrangiamenti [...] Nel nostro caso non facevamo molti arrangiamenti perché non volevamo... non ci permettevamo la libertà. Perché forse non ci sentivamo in grado, non ci sembrava giusto neanche, di fare qualcosa di diverso. Quindi cercavamo di imitare molto, il più possibile le stesse cose. Si facevano tali e quali. Però senza limitarci a un unico gruppo, o a due gruppi soltanto. Volevamo spaziare per dare la possibilità anche agli ascoltatori di ascoltare quello che pochi ascoltano, perché appunto certi gruppi li conoscevamo noi, che eravamo appassionati. Le altre persone, no. Le radio non li trasmettevano e per cui ... ci sentivamo un po’ “portatori”, no? I trasmettitori, filtro, al resto della popolazione, della nostra città, evidentemente, di quello che noi stavamo scoprendo.<sup>93</sup>

I racconti riportati contengono *in nuce* i due percorsi di autonomia possibili, i due binari su cui corrono questi percorsi: quello della ricerca e quello della creazione. Se il primo è connotato alla scelta di questo genere musicale – per la necessaria ricerca degli strumenti, dei repertori, delle tecniche – andare oltre in questo campo significa mettere in discussione le fonti, assumere un atteggiamento critico nei confronti dei modelli e dei maestri. Ogni variazione sul repertorio dato, d’altra parte, è già un primo atto di creazione: realizzare una *cover* contenente una certa dose di modifiche significa voler affermare qualcosa di proprio nel fare la musica di altri.

<sup>90</sup> Biancastella Croce, intervista del 08/04/2018.

<sup>91</sup> Massimiliano Stefanelli, intervista del 25/06/2019

<sup>92</sup> Biancastella Croce, intervista del 08/04/2018.

<sup>93</sup> Giuliano Malinverno, intervista del 17/01/2019

Per comprendere appieno la portata di questi atti nel panorama GIMCA sarà utile mettere a fuoco i punti di partenza: quali rappresentazioni della “cilenità” e della “andinità” musicale costituiscono la fonte? Quale “musica dell’*Altro*” è volta per volta messa a soggetto del discorso, posta come identità di riferimento?

#### 4.2 Le mappe dell’alterità: ricezione e repertori cileni/andini negli anni 70

##### *Le mappe musicali dei GIMCA*

Come abbiamo già avuto modo di vedere nel precedente capitolo, la ricezione delle musiche cilene/andine nel corso degli anni 70 – in una fase in cui talvolta «gli unici maestri furono gli Inti e si includevano nella grande famiglia della “musica andina” anche le canzoni di protesta degli esuli cileni»<sup>94</sup> – fu condizionata fortemente dalla sovrapposizione di diverse rappresentazioni sonore di un supposto mondo andino: essenzialmente quella “cilena”, quella delle MIA francesi e – con uno sfasamento temporale di pochi anni – quella *autóctona*. I GIMCA – come tutti gli ascoltatori italiani, e molto probabilmente più degli altri ascoltatori – sperimentavano la necessità di ricomporre un paesaggio ignoto attraverso pochi e confusi indizi provenienti da fonti diverse. Un *puzzle* paradossale, dato che in realtà i suoi pezzi appartenevano a immagini diverse, benché riproducessero paesaggi simili.

Un concreto esempio di quei *puzzle* è quello rappresentato dai repertori di concerto dei gruppi. Ogni programma di concerto è in qualche modo anche un terreno di negoziazione tra le distinte narrazioni musicali e disegna una mappa, talvolta di scala continentale, che va dal Messico fino al Cile [Figg. 15-16].

La seguente tabella<sup>95</sup> – che mette a confronto i repertori di otto *ensemble*, tra la seconda metà dei 70 e l’inizio degli 80 – mostra come per un verso la loro fonte principale fosse senza ombra di dubbio la discografia dei gruppi di punta della NCCH (fa eccezione unicamente *Alcantara*), mentre altre fonti andine erano presenti in modo decisamente minoritario. Tuttavia, per un altro verso, all’interno di quella discografia cilena si manifesta un’evidente inclinazione nei confronti della sua componente folk e strumentale – in altre parole andina, o apprezzabile come tale per il *sound* – anziché verso quella militante o cantautorale (con la parziale eccezione di *Yawar Mallku*). La percentuale andina, nei repertori di questi gruppi italiani, è in definitiva assai più alta di quella degli stessi *Inti-Illimani* e dei *Quilapayún* dell’epoca. In sintesi: il baricentro del gusto dei GIMCA si colloca sì nella MA, però nella sua versione cosmopolita cilena, segnatamente quella proposta dagli *Inti-Illimani*.

<sup>94</sup> F. M. Clemente, «Albores», uno scritto datato 1990 e reso disponibile e sul blog dei fratelli Clemente (<http://www.illaboratoriodelleuovaquadre.com/2017/09/12/albori/>).

<sup>95</sup> La tabella ha un valore meramente orientativo, per più motivi. In primo luogo, i dati non appartengono ad un campione omogeneo, ma sono gli unici risultati disponibili. I dati di altri gruppi, o di altri repertori, potrebbero smentire il quadro offerto. In secondo luogo, la classificazione delle fonti risponde a criteri in parte arbitrari, anche se esplicitati. La fonte di un brano andino è classificata come NCCH se appare in un disco di artisti di questo movimento. Ciò non garantisce che il gruppo italiano si sia servito effettivamente di quella precisa fonte anziché di altre (direttamente andine), benché – sulla base delle testimonianze raccolte – la prima ipotesi sia di gran lunga la più probabile.

Tabella 1: Composizione di alcuni repertori di concerto negli anni 70 – inizio 80

Fonti <sup>96</sup>	NCCH (totale)	MA (no NCCH)	MA (in NCCH)	Sound andino in NCCH	MA (totale)
<b>Gruppi</b>					
<i>Jacha Uru</i> (1978)	83%	12,5%	37,5%	17%	67%
<i>Yapanqui</i> (1981)	89%	0%	33%	22%	55%
<i>L'Altro Suono</i> (1980-82)	94%	2%	43%	9%	54%
<i>Cordigliera</i> (1976-80)	73%	21%	26%	13%	60%
<i>Suono Popolare</i> (1977)	79%	21%	33%	17%	71%
<i>Cantolibre</i> (1980)	96%	0%	44%	20%	64%
<i>Alcantara</i> (1979)	33%	33%	11%	11%	55%
<i>Yawar Mallku</i> (1978-1982)	82%	10%	25%	8%	43%
<i>Inti-Illimani</i> (1973-1978)	100%	-	28%	9%	37%

### *Inti-Illimani Vs Los Calchakis*

Per meglio comprendere come interagissero nella ricezione dei *fan* italiani le declinazioni dell'andino circolanti, nel corso delle conversazioni con i musicisti ho insistito sulla loro percezione dell'universo musicale latinoamericano in quel periodo, cercando in particolare di far emergere come essi collocassero al suo interno i due principali esponenti delle versioni dell'andino in gioco: gli *Inti-Illimani* e *Los Calchakis*. Ne riporto di seguito degli estratti:

**SG:** Sempre su questo piano: c'era differenza tra la NCCH e invece *Los Calchakis*, *Los Incas...* o sembrava tutto lo stesso? **PC:** No, assolutamente. Sono dei piani diversi. Io son sempre stato innamorato della Violeta Parra (molto più che di Víctor Jara). Per me il livello della NCCH è un livello di contenuti, prima di tutto. *Los Calchakis* erano di una superficialità sconcertante. Oltre alle cose negative che ti ho detto finora, si aggiungevano altre cose per me pestilenziali. Erano anche un gruppo piuttosto qualunque, in quegli anni lì. E lì invece erano gli anni in cui bisognava prendere una posizione, dal punto di vista politico e sociale. [...] Tra loro e la NCCH non c'è battaglia. Era molto più interessante la NCCH. Un altro autore tuttora fantastico è Patricio Manns.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> **NCCH (totale):** tutti i brani desumibili dalla discografia della NCCH disponibile all'epoca; **MA (no NCCH):** brani ascrivibili ai generi andini, non presenti nella discografia della NCCH disponibile all'epoca, in genere provenienti da discografia MIA; **MA (in NCCH):** brani ascrivibili ai generi andini, presenti nella discografia della NCCH disponibile all'epoca; **Sound andino in NCCH:** brani non ascrivibili ai generi andini, ma con un sound assimilabile (soprattutto musica strumentale con strumentazione andina prevalente).

<sup>98</sup> Paolo Cogliati, intervista del 16/06/2018. Nel corso della stessa intervista esprime anche un giudizio su *Los Incas*: «è una storia un po' diversa, ancora. Loro sono ancora più antichi, ed è sempre stata una compagine un po'»

**GG:** [*Los Calchakis*] su di me avevano esercitato il fascino degli “archeologi della musica” [...]. Significa che queste cose che loro suonavano non esistevano più. Questo *Viento mochica*, queste cose qua, anche il modo con cui usavano le fotografie... questi venti... [fa il suono del vento], a me riportavano più che sul piano geografico, cioè le Ande... sul piano del tempo. Mi ricordo benissimo, in questo quadro, anche *Vasija de barro*. Per me *Vasija de barro* era una cosa di 2000 anni fa. Non mi ero manco preoccupato di vedere se c'è scritto di chi è<sup>99</sup>... Quindi, perfettamente, la loro mistificazione sta nel fatto di aver giocato nel proporre qualche cosa di più *strong*... giusto? ... Di più etnico. Intendiamoci... lasciamo perdere il criticare col pelo e contropelo questi termini. Di meno folklorizzato, in senso di modernizzato, appiattito. Di un pochino con dei suoni più arcaici. Più etnici, più peculiari, meno “bianchi”. Però di averli proiettati nello spazio... nel tempo, *in illo tempore*... Questa era la maniera in cui li recepivo. E quindi mi stavano benissimo. Invece per me la contemporaneità della musica andina di oggi, era *Sikuriada*, *Lamento del indio*, «Los arados los sembríos...» Io m'immaginavo... lo ricordo benissimo: una notte misi l'LP con le cuffie e cominciai a sognare in dormiveglia. E c'era questo povero indio contento, sempliciotto, *naïf*... che camminava sulle Ande, saltellando: «Los arados, los sembríos, las cosechas y su amor...». Perfetto. [...] Quindi, gli Inti Illimani fotografavano la vera verità della musica andina di oggi. La *Sikuriada*... – rozza! – Sentivo i suoni dei *sicus* quando entrano in battimento con la *quena*, che sembrano dei corni, in qualche modo, non so perché. Io li percepivo così. Forse perché percepivo l'idea della banda, non avevo idea... Magari sono stati bravi perché ci sono riusciti solo con due *sicus* e una *quena* a riprodurre questo timbro iperarmonico delle bande di *sicuris*. A me, ragazzino, funzionò: mi sembrava le nostre bande di trombe. Percepivo questo a livello di battimenti e di timbro. Quindi era sufficientemente vera dal punto di vista della etnicità di questa musica, quella che proponevano gli *Inti-Illimani*. Quello che proponeva *Los Calchakis*, per me, era archeologia musicale, cioè il recupero di cose... Ma io immaginavo che avevano trovato roba nei siti archeologici. Non avevo idea, però questa era la mia percezione. Invece i *Quilapayún* mi sembravano quelli proprio forti, duri e puri. Militanti forti, che un po' se ne fregavano della qualità accademica musicale. Magari poi è un po' il contrario, da un certo punto di vista. O per esempio il *charango* con le corde di metallo, un po' sgangherato e stonato, anche del *Canto del cuculi*, o del... *Qué lindas son las obreras*, no? Che erano scarsi, avevano un *charango* cattivo...<sup>100</sup>

La discriminante temporale proposta da Garofalo ritorna nella sostanza, un tanto semplificata, in altre conversazioni. Per esempio, nella contrapposizione tra la natura puramente “folkloristica” dei *Calchakis* e quella più articolata e complessa degli *Inti-Illimani*, i quali coniugavano politica, folklore – ma con una apprezzabile «differenza che era data appunto dal modo di interpretare i pezzi del folklore»<sup>101</sup> e una ricerca musicale più avanzata<sup>102</sup>. Nella memo-

---

mista, perché loro sono più argentini, come filone, però hanno studiato in Perù, quindi c'è sempre stata questa dualità che li ha arricchiti, secondo me. Però, sì, si sono un po' fermati al concetto del solista, del bravo *charanguista*, del bravo *quenista*, quando suonavano con Uña Ramos, però... È una cosa che va bene, è piacevole ascoltarla ogni tanto, se non hai voglia di approfondire e andare oltre».

<sup>99</sup> Garofalo si riferisce alla natura di composizione d'autore del pezzo, che infatti è una creazione del musicista ecuadoriano Valencia, su un testo di creazione collettiva di diversi autori.

<sup>100</sup> Girolamo Garofalo, intervista del 20/01/2019. Le osservazioni conclusive sui *Quilapayún* sono un buon esempio dell'appiattimento temporale nella ricezione di materiale discografico appartenente a epoche diverse della produzione di un artista: il *charango* «sgangherato» di *Canto del cuculi* risponde a una registrazione del 1967, anche se arriva (in realtà ritorna) sul mercato italiano nel 1976, quasi contemporaneamente a un tema di *charango* assai più stilizzato e curato, come *Ventolera*, nel disco *Patria* [QUILAPAYÚN 1976].

<sup>101</sup> Giuseppe Iasella, intervista del 17/02/2018.

<sup>102</sup> «Però non sempre mi appassionava il folklore puro. Io avevo bisogno di ascoltare le armonie. Quel folklore, evidentemente, almeno così come lo sentivo io allora, si ripeteva, sempre uguale, o abbastanza simile. L'*Inti-Illimani*] proponeva una cosa diversa, interpretavano parte del folklore attraverso gli strumenti che utilizzavano,

ria di alcuni, oggi, «*Los Calchakis* era quello che si trovava»<sup>103</sup>, parte di «un serbatoio comune a cui attingere»<sup>104</sup> per ampliare il repertorio.

Mauro Scipione, musicista romano, riprende grosso modo la distinzione tra il carattere folkloristico e quello politico dei due gruppi, ma osserva anche che quella dei *Calchakis*

**MSc:** [...] non era la vera MA, ma portata e truccata e drogata per un orecchio europeo, perché se avessero, che ne so, proposto la musica arcaica, avrebbero fatto la fame. Invece truccandola e dando un piccolo *restyling* l'hanno resa molto commerciale e ascoltabile, perché tutto sommato erano pezzi abbastanza brillanti.<sup>105</sup>

D'altra parte, osserva Scipione, a proposito dei dischi “andini” degli *Inti-Illimani*, che

**MSc:** Anche lì, diciamo, [erano] un po' rivisitati i brani, perché magari se andiamo ad ascoltare le versioni originali, lasciano un po' il tempo che trovano. Li hanno europeizzati al massimo, in modo da renderli sempre più ascoltabili.<sup>106</sup>

Riassumendo, se dobbiamo dare fede alle narrazioni attuali sulla ricezione di quegli anni, constatiamo che veniva percepita una diversità politica, di contenuti, di approccio culturale e di livello dell'elaborazione estetica. Ma per tutti, incontestabilmente, si trattava in ogni caso di MA<sup>107</sup>. La musica dell'*Altro* è quindi ancora un agglomerato di oggetti musicali diversi, tra i quali si riesce a operare a intuito qualche distinzione, che però non inficia l'unitarietà del quadro complessivo. Un quadro viziato, come sappiamo, anche da altri fraintendimenti, come l'appiattimento geografico indotto dal panamericanismo cosmopolita della NCCH e quello temporale indotto da un “effetto valanga” nella circolazione della discografia in Italia.

#### *La scoperta dell'autoctono.*

Gli anni 80 vedranno l'arrivo in Europa dei musicisti *autóctonos*. Ma già tra il 1976 e il 1977 alcuni – tra cui Angelo Palma e Giuliano Malinverno – ebbero l'occasione di ascoltare dal vivo *Los Ruphay*, apprezzando l'esistenza di una “terza via” musicale andina, oltre il “politico” cileno e l'“archeologico-commerciale” parigino. Palma assiste ad un concerto dei *Ruphay* e gli «si apre un altro mondo», comprendendo che la MA non è «la staticità scenica di “Inti” e “Quila” (...) Quei ritmi si ballano, ci sono abiti colorati, i *ponchos*, i *chullos*, il modo

ma facevano delle cose diverse, che mi affascinarono di più, ed erano più ascoltabili, erano forse anche un po' più... tu pensa al *Mercado del Testaccio*... quanto stile mediterraneo... Assimilando suoni e melodie della musica tradizionale del nostro paese ma interpretata coi loro strumenti, hanno contaminato in modo eccellente le due culture. Loro hanno vissuto in Italia per lunghi anni ed hanno pescato a piene mani nella cultura nostra. Il *Testaccio* è un'interpretazione che rende chiara l'idea» (Giuseppe Iasella, intervista del 17/02/2018).

<sup>103</sup> Biancastella Croce, intervista del 08/04/2018.

<sup>104</sup> Achille Meazzi, intervista ad Achille Meazzi ed ElianaPiazzzi, 05-01-2019.

<sup>105</sup> Mauro Scipione, intervista del 21/06/2018. Scipione ha fatto parte di diversi GIMCA romani: *Yupanqui*, *Aymara* e, in tempi più recenti, *Maanpa*.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> A questo proposito, il CD *Sortilège des Andes*, del *Trencito de los Andes* [1996], fa precisamente il punto su quella visione “ecumenica” del mondo musicale andino, mettendo ordine – in un certo senso – all'interno della confusa ricezione europea degli anni 70-80. In questo senso, *Sortilège des Andes* è un'altra mappa, una ricomposizione del puzzle andino, ma assai più evoluta e sofisticata rispetto a quelle prodotte dai GIMCA durante quella fase. Ne tratterò in modo specifico nel caso di studio dedicato al *Trencito de los Andes*.

di suonare è più animato, la vocalità è diversa... la *quena* suonata nella terza ottava»<sup>108</sup>. Dal canto loro, Felice e Raffaele Clemente riferiscono di aver preso contatto con la musica *autóctona* tra il 1978 e il 1979, ascoltando delle musicassette. Ne deriva quella che Raffaele Clemente, allora quattordicenne, reputa oggi la svolta fondamentale della propria vita, il vero nucleo generatore di tutti gli eventi successivi:

**RC:** Daniel Varela ci ha portato la cassetta di *Wiñayataqui* – quello che adesso si chiama *Sartañani* [dei *Bolivia Manta*] – e anche *Comunitario cósmico* [dei *Ruphay*]. [...] Lui anche l’aveva conosciuta a Parigi, in Francia – era nato e cresciuto a La Boca, di andino non aveva niente –, e da buon ideologo, aveva subito colto il conflitto, no? E quindi ci diceva «Sì, va bene, però, guardate... C’è un’altra musica andina. È questa quella vera...» e ci diede le due cassette. [...] Questo è stato il momento in cui la nostra vita si è proprio ... Tutto quello che c’è oggi è un’emanazione di quella scelta.<sup>109</sup>

Tali ascolti occasionali di musica *autóctona* coincidono però con altri fattori, determinando in diversi casi una svolta all’interno dei GIMCA. L’esaurimento della temperie politica che aveva prodotto negli anni precedenti l’auge del caso cileno indebolisce fortemente anche l’accettazione del genere musicale che l’aveva accompagnata, facendo perdere alla NCCH parte del suo *appeal*. Parallelamente, diversi componenti dei GIMCA hanno avuto modo di conoscere da vicino altre espressioni musicali, non solo attraverso ascolti estemporanei, ma anche grazie a personali viaggi di scoperta e alla frequentazione diretta di musicisti latinoamericani portatori di una posizione diversa (e critica) nei confronti delle MA cosmopolite. Il panorama delle MA include ora non solo i già ricordati *Ruphay* e *Bolivia Manta*, ma anche un più vasto “arcipelago” *autóctono* che include artisti come *Wara*, *Khonlaya*, *Charijayac*, *Luzmila Carpio*, *Enrique Males*, *Conjunto Indígena de Peguche*, ecc. Questa volta però le nuove scoperte non si limitano a produrre un allargamento dei repertori, come era avvenuto fino ad allora, ma mettono in crisi il paradigma “ecumenico” e cosmopolita che aveva retto fino a quel momento. Come influisce allora la scoperta delle “vere” Ande sulla rappresentazione identitaria, già in precedenza problematica, dei GIMCA?

#### 4.3 Problematizzare l’identità

Durante un’intervista con i componenti dell’attuale gruppo milanese *Giambellindios*<sup>110</sup> – eredi della vicenda di *Jacha Uru* e poi *Senda Nueva*, e collegati all’insieme “liquido” dei

<sup>108</sup> Angelo Palma, intervista del 17/06/2018.

<sup>109</sup> Raffaele M. Clemente, intervista del 05/09/2019. Daniel Varela è un musicista argentino, di Buenos Aires, già conosciuto dai Clemente a Roma. Per la discografia citata, si veda BOLIVIA MANTA [1978], mentre non sono riuscito ad identificare *Comunitario cósmico*, che non figura nella discografia dei *Ruphay*.

<sup>110</sup> All’intervista (04/04/2018), che si è svolta in forma di conversazione aperta con me e tra tutti i partecipanti, hanno preso parte Andrea Colle, Giancarlo Bavosi, Attilio Interlandi (componenti del gruppo), Francesco Greco (ex-componente), Roberto Chinello (futuro componente) e Joana Debora García Morago (componente di *Cantolibre* e del duo *Yerbamate*). Nel seguito della ricerca, il contatto con i *Giambellindios* si è trasformato in una “osservazione partecipata”, culminata in un concerto collaborativo dei *Giambellindios* e del duo *Yerbamate*, formato appunto da Joana Debora García e da me.

gruppi lombardi tra gli anni 70 e 80: *Nuestra America*, *Los Andes*, *Cordigliera*, ecc. – Andrea Colle riconosce la nascita di un conflitto, negli anni 80, legato alla svolta autoctona:

**AC:** C'è stato un momento in cui i gruppi hanno preso una via. I *Cordigliera*: «Il *moceño* è lungo e si suona come uno strumento basso». Cogliati [componente del gruppo *Senda Nueva* e di altre formazioni “andine” dell'area milanese, *N.d.A.*]: «Questi non han capito nulla: il *moceño* è un'altra cosa»<sup>111</sup>. Che è vero, in qualche modo, però nessuno sapeva, nessuno è aymara... Per cui, appropriarsi della verità assoluta messa in tasca... Però era così. Io a un certo punto suonavo con i *Nuestra America* musica cubana, mezza andina... Suonavo con *Senda Nueva* altre cose, eccetera. Poi una fetta di *Senda Nueva*, i fondatori, Cogliati [...] han preso la cosiddetta via autoctona. Io all'epoca ero interessato a quel tipo di sonorità e ho preso quella via. E ho avuto anch'io un momento integralista in cui mi sembrava che fosse giusto fare la *sicuriada*. [...] Poi mi son reso conto: «che stai facendo? Non sei un indio, non sei aymara. Sei un milanese qualunque che la mattina si sveglia e va a timbrare il cartellino. Cosa ne sai tu dell'ortodossia?». Però c'è stato quel momento lì, in cui c'è chi ha continuato a fare la NCCH e cercava di farla bene, e noi invece che cercavamo di fare le cose “autoctone”... C'è stata una frattura forte, il conflitto tra chi faceva l'autoctono – tra megavirgolette – e chi continuava a seguire le fila della NCCH.<sup>112</sup>

Il conflitto generò prese di posizione perfino settarie, ma implicò comunque una profonda revisione del paradigma fino ad allora indiscusso:

**SG:** Quando si verifica la scoperta che questo mondo musicale è più variegato e ampio di quello che si poteva immaginare all'inizio, come vengono riclassificate le cose che già conosci? Per esempio, c'è un conflitto rispetto alla NCCH?

**PC:** Sì, enorme! [risata] Poi, sai, da giovani viene tutto vissuto in maniera più viscerale... Sì, conflitto. Anzi. Poi addirittura noi vedevamo una sorta di mistificazione nell'uso degli strumenti andini da parte dei gruppi cileni, perché in effetti è anche vero, insomma. A loro non interessava tanto quello. Interessavano altre cose, legittime, per l'amor di Dio. Però, insomma, gli strumenti come li suonano loro... è come dire... come se uno si fosse fermato a un certo punto e non avesse avuto voglia di approfondirlo, no? Allora noi gli si dava un'accezione morale e moralista a questo. Invece adesso, chiaramente, non ha più senso. Però ecco, sì, soprattutto con gli *Illapu*, per noi è stato terribile. Noi siamo stati... siamo arrivati a litigarci con gli *Illapu* [risata]. Siamo andati qui in Svizzera a sentirli, con questi miei amici di La Paz, che sono cresciuti nella zona di origine del *moceño*, e loro [gli *Illapu*] hanno fatto sfoggio del loro finto *moceño*. Tu sai che loro usano questo strumento, che loro chiamano *moceño*, ma che non viene suonato come *moceño*. Il *moceño* viene suonato come fosse un fagotto... no... Invece il *moceño* è molto difficile a suonare... nella seconda ottava, terza ottava e quinta tra la seconda e la terza. Quindi tenendo le dita sullo stesso buco produci tre suoni differenti, ed è complesso. Quindi quando questi nostri amici – ma anche noi, perché eravamo così un po' dei “fondamentalisti islamici” – abbiamo visto suonar questa roba qua, siamo rimasti un po' scioccati. Abbiamo sentito la necessità di andare di là da loro e dirgli «guardate che non si suona così la musica andina». E loro hanno reagito tutto sommato bene. C'era... abbiamo parlato con [Erik] Maluenda e Roberto Márquez. Loro han detto... «sì, però, come si suona? fateci sentire». Una reazione... Uno di noi ha suonato il *moceño*, [...] e loro han detto «a noi quella cosa lì non interessa. Basta...». E noi siamo andati via arrabbiatissimi. Come se qualcuno qui mistificasse la nostra musica. Oppure la musica irlandese – immagina – suonata in

<sup>111</sup> Colle si riferisce qui alla profonda differenza tra l'uso “cosmopolita” del *moceño* (un flauto di grandi dimensioni) sul registro grave, ottenendone un suono profondo e pastoso, e quello tradizionale, molto più complesso, che invece sfrutta soprattutto gli armonici superiori, ottenendo un suono totalmente distinto.

<sup>112</sup> Andrea Colle, intervista del 04/04/2018.



maniera superficiale. Penso che sia offensivo per un irlandese che invece ha passato la vita, ed è nato lì, a suonarla. No?

**SG:** E questo forse lo sentivate come più offensivo da parte degli *Illapu* che da parte degli *Inti-Ilumani*?

**PC:** Sì, certamente. Gli *Inti-Ilumani*... io mi ricordo una volta, invece, parlando con José Seves, gli ho detto: «ma voi perché non suonate le *tarkas*?» per esempio. E lui mi dice: «perché non le sappiamo suonare». È stata una risposta sincera, onesta...<sup>113</sup>

Laddove essa si verifica, la scoperta dell'andinità "autoctona" genera, con la caduta del paradigma "ecumenico" e cosmopolita, una duplice presa di posizione, una specie di "separazione delle carriere" tra chi è disposto ad intraprendere una ricerca e un apprendistato degli stili reputati autentici – decisamente più impegnativi di quelli cosmopoliti, in quanto retti da un'estetica aliena, tutta da acquisire – e chi invece non la ritiene, per diverse ragioni, una via percorribile. Dietro alla scelta di non intraprendere la strada delle Ande, in alcuni casi si profila una questione identitaria più ampia, che include una difficoltà a collocarsi all'interno di etnicità specifiche, comprese quelle italiane, meridionali o settentrionali:

**SG:** Penso a voi e a noi, che siamo rimasti ancorati, come gruppi, al modello della NCCH. A voi non è arrivata l'onda folclorica autoctona?

**AM:** No... Non è arrivata, ma perché ... Ma ce lo siamo anche detti. Non ci interessava di fare la musica andina. Ci interessava fare musica che in qualche modo avesse implicazioni di un messaggio. Poi in realtà anche la musica folclorica ha un suo perché e delle sue ragioni sotto, no? Non è che ne sia priva. Però è come se non ci sentissimo... titolati a farlo, nel senso che non essendo originari di quelle parti lì, ci sembrava una forzatura. Ne ragionammo anche con Eduardo Carrasco, in una delle nostre prime lettere.

**EP:** Eduardo ci scrisse «Perché non fate la musica della vostra terra?». Allora noi abbiamo mandato due-tre cassette di musica "folclorica" nostra, che erano principalmente ballo liscio alla Casadei...o giù di lì.

**AM:** Io ho poca attinenza anche con la tarantella del Sud. [...] Perché devo fare una cosa che non mi appassiona? Io ho iniziato a fare quella musica – e l'ho spiegato anche a lui – perché mi interessava quella musica. E già facendo una musica della NCCH, che mi piaceva, non mi sentivo proprio a posto in coscienza. È da lì che poi, sul discorso *poncho* sì - *poncho* no, non c'è stato dubbio: *poncho* mai! Perché è anche, voglio dire, un costume che non ci appartiene. Culturalmente non ci appartiene. È stato secondo me chiaro da subito. Musica andina... [ne abbiamo fatta solo] proprio i primi tempi, perché forse eran le cose più semplici, come esercizio che ci ha permesso di entrare un po' in quel *mood* lì. Soprattutto per poter apprendere e familiarizzare con la tecnica degli strumenti. Ma poi l'abbiamo abbandonata per dedicarci ad altro, ecco. Non è un caso che il nostro unico disco *Meteore* sia un disco fatto di musiche composte da noi con testi in italiano pur utilizzando strumenti musicali provenienti dall'area andina.<sup>114</sup>

L'apparizione di un'alterità percepita come più radicale – quella della musica *autóctona*, e poi quella delle comunità rurali – ha in qualche modo relativizzato e "declassato" l'alterità della NCCH. Chi ha proseguito lungo quel filone si è posto, come si è visto, una domanda sul senso di praticare quel genere musicale in tempi e luoghi diversi da quelli che ne avevano mo-

<sup>113</sup> Paolo Cogliati, intervista del 16/06/2018.

<sup>114</sup> Achille Meazzi ed Eliana Piazzì, intervista del 05-01-2019.

tivato la nascita. Gli strumenti e i moduli musicali impiegati, ora riconosciuti come sostanzialmente affini alla cultura occidentale, non ponevano però questioni di legittimità “etnica”. Ma chi ha scelto la strada della ricerca e della riproposta della tradizione andina ha invece dovuto affrontare la questione etnica che affiorava nelle parole sopra riportate di Andrea Colle.

Felice e Raffaele Clemente – i musicisti più “integralmente andini” fioriti nel panorama italiano – rivendicano oggi per la MA uno statuto di linguaggio non vincolato all’appartenenza etnica e pertanto universalmente fruibile a livello estetico, al di fuori del contesto etnografico e dell’ambito rituale, come vedremo più avanti<sup>115</sup>. Diversa è la posizione di altri musicisti transculturali, come Paolo Cogliati e Angelo Palma<sup>116</sup>. Anche Cogliati è critico con chi vincola la “ortodossia” alla etnicità:

**PC:** Nel terreno di ortodossia ci entri perché hai passione, non perché sei indigeno. Io son pieno di amici indigeni che non san suonare! Non è necessariamente una relazione di fatto, il fatto di nascere lì e quindi avere un diritto, un privilegio... No. Soprattutto non lo è adesso, in cui è tutto così globale, pubblico. Tra l’altro, tra i migliori musicisti ci son musicisti non sudamericani, attualmente, nel panorama della musica, diciamo, andina. Ci sono musicisti giapponesi, ci son musicisti francesi, spagnoli, che hanno dedicato una vita a cercare, a capire e a studiare questa musica. Anche con umiltà. Certo che quando vai lì, prima di tutto sono indigeni che ti guardano... – “indigeni” chiamiamoli... – in maniera strana. Poi però, se tu riesci ad entrare in sintonia e a dimostrare quello che sai fare, non in termini tecnici, ma in termini di passione, poi dopo sei sul loro livello, sei sul loro piano e puoi condividere tutto con loro. Io vedo come un atteggiamento quasi reazionario, quello di dire «io sono» e quindi appartengo come ad un’altra casta: «quella roba lì non la tocco». <sup>117</sup>

Ma quella musica, per Cogliati, non è realmente separabile dal contesto originario:

**PC:** Quello che ci attirava era la musica, però facevamo fatica ad accettare tutto il resto. Questo è un grande *gap*, un grande problema, è una tara forte – io credo – di tutti gli italiani o comunque gli europei, che si sono avvicinati a questa musica. Perché quello che poi negli anni successivi ho capito è che per capire la musica bisogna essere disposti a capire *loro*. Capirli e condividere con loro... perché poi la musica non è astratta dal resto. La musica viene dalla loro esperienza di vita, anzi, nel loro caso è una parte fondamentale della loro espressione artistica... <sup>118</sup>

Della stessa opinione è Angelo Palma:

**AP:** Io penso che sia assolutamente correlata con l’ambiente in cui questa musica si forma, nasce, con il contesto del vivere quotidiano. Nasce nel contesto rurale agricolo e quindi legata a dei cicli che hanno a che vedere con la terra, con il sole, con le stagioni [...]. Chi non è nativo si deve ap-

<sup>115</sup> Il tema è affrontato in dettaglio nel caso di studio dedicato ai fratelli Clemente.

<sup>116</sup> Paolo Cogliati ha fatto parte del gruppo *Senda Nueva* e di altri gruppi dell’area milanese, continuando ad occuparsi intensamente, anche se non professionalmente, di musica andina, sia a Milano sia in Perù e Bolivia. Angelo Palma, musicista torinese, vanta una delle più variegata esperienze nel campo delle musiche latinoamericane, tra quelle incontrate nel corso della mia ricerca: musica prevalentemente andina con *Umami* e con i boliviani *Los Ruphay*; afroamericana con *Raiz Latina*; “cilena” con i *Taija*, ecc. Senza contare altre esperienze musicali “eccentriche”, come quella con il gruppo di musiche folk dell’Italia meridionale *La paranza del Geco*. Sia per Cogliati che per Palma, si veda anche il caso di studio dedicato ai rispettivi gruppi *Senda Nueva* e *Umami* (Parte terza, III).

<sup>117</sup> Paolo Cogliati, intervista del 16/06/2018.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

procciare senza pretese di volere cambiare delle regole che ci sono per natura... La musica andina non può essere un solo fatto estetico. Non lo è secondo me, ripeto. Rimane correlata all'ambiente in cui nasce: all'ambiente umano, ambiente geografico e naturale. Poi tutto il resto, anche le composizioni fatte da gente che andina non è, compresi sudamericani, ben vengano, assolutamente. Però secondo me rispecchiano una impressione personale [...] un apporto in più che arricchisce e non sminuisce. Però lo spirito con cui nasce [...] secondo me è naturalmente legato anche a quello che è l'immaginario, all'evocazione che può suscitare la musica andina, in origine. Che nasce in quel contesto di cui io ti dicevo poc'anzi.<sup>119</sup>

Se la domanda di fondo, nella definizione identitaria dei GIMCA, è «Chi siamo, quando suoniamo questa musica?», la risposta – quale che sia il percorso artistico e culturale intrapreso e fatta salva qualche ingenuità della prima ora – è per tutti: «noi stessi». Nonostante le divergenze di opinioni sul valore di determinate esperienze e sui percorsi musicali-culturali intrapresi, nessuno tra gli interpellati da questa ricerca ha fatto ricorso ad argomenti quali quelli accampati dai giapponesi sulla musica andina boliviana, studiati nella etnografia della Bigenho (2012), i quali arrivano a immaginare radici storiche comuni tra i due popoli.

Racconta Silvio Contolini che, prima ancora di trasferirsi lui stesso a Cochabamba, in Bolivia, dove risiedette per diversi anni,

**SC:** questo fu oggetto di dibattito all'interno della prima formazione dei *Runa Simi*. Perché ci rendevamo conto che noi in realtà, la nostra formazione, il nostro vissuto era occidentale. E quindi, nonostante la passione, nonostante tutto, non potevamo essere “come loro”.<sup>120</sup>

L'esperienza boliviana, poi, lo porterà a confermare che «io non sono loro, e loro non sono me [...] Ci possiamo amare... ma siamo diversi e ognuno deve rimanere cosciente di ciò che è»<sup>121</sup>. Le riflessioni di Mario Cardona sul proprio percorso personale, con cui concludo questo paragrafo, riaffermano ancora una volta un sentire comune a buona parte della comunità GIMCA, quali che siano state le specifiche scelte musicali:

**MC:** È assolutamente normale e naturale che uno si immedesima nei modelli che ha, per cui “cerca di suonare come”. Credo che questo faccia parte... sono le tappe dell'apprendistato. Dopo, uno, nei limiti tecnici che ha, cerca di trovare la propria dimensione, che è la cosa più importante. Penso che ci sia stato un momento fondamentale di riflessione, che ha coinciso con il disco *Altrocharango*<sup>122</sup>, [...] in cui mi sono detto «se voglio continuare a suonare questo strumento, non posso farlo attraverso la riproduzione o un modo abbastanza approssimato di suonare con lo stile di ...». In questo credo che anche le conversazioni con Jaime Torres siano state molto importanti. [...] Sono andato a Humahuaca con lui, abbiamo fatto un viaggio, e io capivo sempre di più che lui era un pezzo di quel posto, che... c'erano ragioni profonde per cui lui suonava in quel modo, e che io ero “altro da quello”. Ma quell’“altro da quello” era altrettanto ricco di tante cose, e questo scoprire la profonda diversità, invece di portarmi ad abbandonare, per dire «non sarò mai così», mi ha portato a dire «meglio così: sono io libero di fare quello che sento». [...] Oggi penso che esista un *charango* fuori dell'America Latina. Esiste un *charango* internazionale, suonato in Giappone, suonato in Europa, ovunque, e ognuno ci mette la propria sensibilità, ognuno farà quello che pensa

<sup>119</sup> Angelo palma, intervista del 17/06/2018.

<sup>120</sup> Silvio Contolini, intervista del 07/04/2018.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> [Mario Cardona 2014].

di fare. Ci sarà probabilmente il giapponese che vuole fare solo la musica *chuquisaqueña*, e va bene così. Per esempio, il discorso del *Trencito de los Andes*, lo trovo un discorso straordinario. Loro hanno fatto una ricerca straordinaria e hanno fatto qualche cosa che secondo me è assolutamente pregevole. Però nello stesso tempo non ho mai riconosciuto in quello la mia strada. Altrimenti sarei andato lì e, magari molto male, avrei cercato di imparare a fare quello. Però no, io ho pensato di fare altro. In definitiva nessun *charanguista* è tutto, ma tutti i *charanguisti* sono qualcosa e quel qualcosa è tanto più “onesto” o “vero” quanto più esprime i sentimenti profondi del proprio mondo emotivo.<sup>123</sup>

## 5 CRISI E RITORNI

---

### 5.1 La crisi degli anni 80-90

En general los músicos chilenos están viviendo una crisis espantosa. Todo se ha ido terminando. Muchos grupos que existían hasta no hace mucho han desaparecido. Quedamos solamente los históricos. ¿Hasta cuando duraremos? Hermosa pregunta.<sup>124</sup>

Il mutamento del clima politico che per diverse ragioni rese inattuali anche le produzioni culturali connesse con l'esilio cileno fu un fenomeno europeo, come suggerisce il desolato panorama che descrive Carrasco nella lettera del 1986 appena citata. Ho esaminato nel capitolo precedente questo fenomeno con riferimento alla ricezione italiana; ora cercherò invece di delineare come tutto ciò venga rispecchiato all'interno della vicenda dei GIMCA. Sono anni, gli ultimi 80, caratterizzati da un clima di ripensamenti e bilanci. Nel settembre del 1988 la partenza degli *Inti-Illimani* – cui venne finalmente permesso di rientrare in patria – non interruppe bruscamente le loro relazioni con l'Italia e gli amici italiani, ma qualcuno ne percepì già allora – a soli dieci giorni dalla partenza – un valore simbolico: «sembra che col ritorno dei cileni si sia realizzato il distacco del cordone ombelicale di quello che fece nascere un po' in tutti noi l'amore per una musica, per una cultura».<sup>125</sup>

In una lettera del 1987, in risposta a una mia presa di contatto con vari musicisti dell'area toscana transitati nella musica “cilena”, Stefano Macrillò<sup>126</sup> stilava un bilancio delle sue esperienze musicali, fino alla creazione di un gruppo che, lasciandosi alle spalle la NCCH, puntava ad una sonorità “sincretica” mediterranea:

In questi anni, nonostante le depressioni, qualche soddisfazione c'è stata, soprattutto musicalmente, ma, a mio modo di vedere, la lezione è stata dura. Innanzitutto è da sottolineare che,

---

<sup>123</sup> Mario Cardona, intervista del 30/03/2018.

<sup>124</sup> CARRASCO, «Comentarios de Eduardo Carrasco a Pablo Azócar sobre músicos chilenos en Europa». Lettera personale, 20 febbraio 1986.

<sup>125</sup> Glauco Ordavo, lettera personale a Stefano Gavagnin, del 27 settembre 1988. Ordavo ha fatto parte di diversi gruppi dell'area versiliese. Si veda più sotto lo schema dedicato alla “liquidità” dei gruppi toscani.

<sup>126</sup> Componente di vari gruppi toscani. Si veda anche in questo caso lo schema dedicato alla “liquidità” dei gruppi toscani.

tra noi “toscani”, qualcuno si è distinto per impegno e passione, mentre per altri era (la musica latinoamericana) qualcosa che non hanno mai desiderato approfondire con interesse.<sup>127</sup>

I fattori che hanno ostacolato un positivo sviluppo del lavoro dei gruppi hanno avuto a che fare, per Macrillò, sia con ragioni caratteriali dei componenti, sia con interessi musicali divergenti, ma soprattutto con una particolare congiuntura socioculturale:

Negli anni 80 credo che sia diventato meno facile (anche se non impossibile) costruire attività improntate su questi temi: tra il '79 e l'80 anche gli Inti sono passati da spettacoli con grande affluenza a sempre più frequenti apparizioni “ridotte”. Nel nostro caso anche un potenziale “produttore” di spettacoli come il PCI o la FGCI si sono ridotti proprio malino, e a conferma di questo mi è bastato entrare nelle varie feste dell'Unità per incontrare falci e martello a luci psichedeliche e concerti “veri” di Nada (il prodotto nostrano) e dei Duran Duran. Ma il motivo storico ha ben altri aspetti in sé che non lasciano tracce di condizioni favorevoli per queste attività. Non credo che esistano responsabili diretti, ma certamente, almeno da queste parti, un tessuto culturale (individuabile principalmente nelle strutture) che non ha stimolato in nessun modo alcun tentativo. Tra i tanti amici che hanno varcato la soglia “dell'impossibile”, che si sono impegnati come e più di me, molti non hanno retto l'urto dell'insuccesso sociale, si sono sentiti soli, lontani dalla realtà, ormai il pubblico (nemmeno quello formato dagli amici) non trovava più appetibile questa musica, neanche se quello che facevamo era tutto nostro. Qualcuno, quindi, non trovava più in sé il gusto di suonare: senza fiducia anche gli “irriducibili” hanno preso tempo. Ed ecco che Biancastella [Croce] suona con impegno ed allegria in un gruppo di salsa, ma il suo sogno rimane un altro. Ecco Stefano [Macrillò?] che si apre ad un tentativo di musica latino-mediterranea, che dopo due anni ha solo scritto una pagina di musica mediterranea-italiana.<sup>128</sup>

Diversamente da Macrillò, il cui bilancio di allora, per quanto intriso di frustrazione, non metteva in discussione il valore della musica e nemmeno il modello della NCCH, altri ricordano che erano gli stessi *Inti-Illimani*, nel passaggio tra gli anni 70 e 80, a comunicare l'impressione di aver perso «il loro smalto e la loro identità», nelle parole di Girolamo Garofalo. Nella sua ricostruzione, i fatti degli anni di piombo e la percezione della sconfitta politica della sinistra spinsero i componenti di *Alcantara* – già poco convinti degli ultimi sviluppi musicali della NCCH – a “rifugiarsi” sul piano della ricerca etnomusicologica nel contesto siciliano. L'obiettivo del riscatto della cultura popolare, il folklore siciliano – finalmente conosciuto sul campo e la musica classica per la chitarra sostituirono rispettivamente la militanza politica, il folklore andino e la musica stilizzata della NCCH<sup>129</sup>.

Il loro non fu un caso isolato. Con varie declinazioni, lo slittamento dell'interesse verso altri generi – folk italiano o “celtico”, musica antica, o altri settori dello spettro musicale revivalistico che in qualche modo si avvicinavano alle istanze estetiche instaurate dalla NCCH – interessò anche individualmente diversi componenti dei gruppi. Limitandoci alle trasformazioni dei gruppi, si possono osservare alcuni percorsi possibili, che corrispondono nella sostanza ai percorsi musicali/identitari delineati nel paragrafo precedente:

<sup>127</sup> Stefano Macrillò, lettera personale a Stefano Gavagnin. Lido di Camaiore, 14 agosto 1987.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> Girolamo Garofalo, intervista del 20/01/2019.

- la riconversione verso linguaggi e repertori folk europei e mediterranei, sia come riproposta sia, soprattutto, in chiave di composizione propria. *Agricantus* è il caso più conosciuto; si può ricondurre a questa corrente anche il gruppo *Mediterraneo*, fondato in Toscana nel 1986 da ex-componenti di *Yawar Mallku* e di *Canto Libre*<sup>130</sup>;
- l'elaborazione di musiche di propria composizione, con aperture ad ampie contaminazioni ma con la persistenza di forti influenze dei modelli della NCCH: è il caso di *Cantolibre* di Venezia, dei *Cordigliera* e dell'*Altro Suono*, un *ensemble* sardo che trova poi una prosecuzione in *Raimi*;
- la specializzazione nella ricerca e riproposta di musica etnica andina: *Trencito de los Andes* e in diversa misura l'ultima fase di *Senda Nueva*, oppure *Umami*, *Apurímac* e *Runa Simi*;
- la permanenza in un contesto latinoamericano, ma con una deriva verso generi più in auge in quel momento, soprattutto la *salsa*.

Quest'ultimo percorso interessò per esempio Michela Cives<sup>131</sup>, la quale, dopo aver fatto parte di svariati gruppi cileno/andini, negli anni 90 entrò come cantante nella *band* romana di salsa dei *Soleado*. Interessò anche, ma con poca convinzione, il gruppo, anch'esso romano, di Stefanelli:

**MS:** Abbiamo suonato ininterrottamente dal settantasette al novantaquattro, cambiando spesso nome, cambiando spesso anche stile, perché poi, alla fine, a Roma, subito dopo la musica andina arrivò la salsa. Non so perché ad alcuni di noi – e quello fu l'inizio della crisi – parve uno sbocco spontaneo, naturale... sempre Latinoamerica era [...]. Quello provocò la crisi definitiva. Alcuni di noi si allontanarono, me compreso. Non mi divertivo più, aveva perso il fascino. Perché è strano, ma la musica andina aveva sempre un suo sapore di ricerca sonora, musicale, che le altre musiche non avevano.<sup>132</sup>

Uno sguardo dall'esterno ai fattori materiali evidenzia però anche un altro dato critico legato a quel contesto. Alcuni gruppi raggiunsero un certo grado di maturità, sia creativa che organizzativa, precisamente nel momento in cui veniva meno nel contesto l'interesse per le musiche connotate dal "marchio" cileno, facendo crollare di conseguenza il loro potenziale mercato. *Cantolibre*, *Cordigliera* e *Senda Nueva* raggiunsero il traguardo della prima produzione discografica in un momento in cui il genere musicale che li identificava faticava a trovare diffusione.

Questa *impasse* – che sembra dar ragione a chi, come i palermitani di *Agricantus*, ha voluto prevenirla – condannò i gruppi ad una condizione di dilettantismo e di mancanza di mezzi di sussistenza. Da un lato si delineava l'impossibilità di un professionismo all'interno di que-

<sup>130</sup> A proposito della nomenclatura dei gruppi, è curioso notare che in anni molto vicini, tra il 1983 e il 1984, l'*ensemble* veneziano *Cantolibre* aveva scelto di cambiare il proprio nome in *Mediterraneo* (si veda più avanti, nella terza parte, II).

<sup>131</sup> Michela Cives, intervista del 27/09/2019. Tanto Michela come la sorella Patricia hanno fatto parte di vari gruppi, in diverse regioni italiane. Si veda, più sotto, il par. 1.2 del prossimo capitolo.

<sup>132</sup> Stefanelli, intervista del 25/06/2019.

sto genere, cosa che obbligò diversi musicisti ad orientarsi verso altri generi; dall'altro, si apriva una frattura tra chi era disposto a mantenere comunque un impegno di livello alto, per perseguire obiettivi di miglioramento nella ricerca culturale e nella qualità musicale della proposta, e chi invece – in mancanza di sbocchi soddisfacenti per compensare un lavoro impegnativo – optò per limitarsi ad una pratica mirata all'intrattenimento.

La cronologia dei gruppi ci avverte che il quadro dell'epoca non contiene solo aspetti negativi: anche nella fase degli 80 si formarono nuovi *ensemble* (ad esempio *Cantares*, *Arcoiris* e *Yerbamate* nell'area veneta; *Umami- Raíz latina* a Torino; *Senda Nueva* a Milano; *La cantera* in Friuli; *Runa Simi* a Firenze ecc.) che coinvolgono anche nuove risorse umane, oppure si rimodellano progetti precedenti. Ciò non toglie, però, che le nuove formazioni dovranno comunque fare i conti con la situazione appena descritta.

## 5.2 Gli anni 2000: ritorni e ripartenze

Nella cornice comune della debole presenza delle musiche cilene/andine che caratterizza la fase tra gli anni 90 e il presente, ogni realtà di gruppo sembra seguire una sua personale linea, in cui fasi di attività e di stasi dipendono da fattori personali e locali, più che a dinamiche generalizzate nella società. Il fenomeno non si è mai esaurito del tutto e, soprattutto nel nuovo millennio, presenta alcuni aspetti di novità. Uno di questi è senza dubbio l'utilizzo di Internet e delle reti sociali, che ha stimolato molte persone a riallacciare i fili di un interesse precedente. Un altro, collegato in parte al precedente, è una tendenza al ricongiungimento dei complessi anche a distanza di diversi decenni dal loro precedente scioglimento. Non credo si possa parlare di una vera e propria rinascita del fenomeno – che rimane sempre e comunque circoscritto a realtà di nicchia e non professionistiche – ma piuttosto di una sua persistenza e resilienza, che include tuttavia la capacità di trovare spazi e produrre significati nel presente.

L'avvento della rete Internet ha messo a disposizione dei singoli cultori una straordinaria e sempre crescente quantità e varietà di materiali relativi alle culture musicali che li interessano: registrazioni audio e video, talvolta di notevole valore documentario, partiture, interviste, informazioni di carattere storico ed etnografico, notizie di attualità su autori e interpreti, e così via. Una disponibilità un tempo inimmaginabile, che ha in qualche caso alimentato o risvegliato nei vecchi *fan* passioni e vocazioni alla ricerca rimaste sopite fino a questo momento.

Parallelamente, le reti sociali di Internet hanno fornito delle piattaforme per riallacciare – o più spesso allacciare per la prima volta – contatti tra i membri della comunità dei GIMCA. Nell'ottobre del 2004, Nicola Barbieri – storico componente di vari gruppi dell'area toscana – apre un gruppo di discussione intitolato *Nueva Canción Chilena in Italia*, che costituisce un primo momento d'incontro, o re-incontro, tra le persone<sup>133</sup>. Il gruppo di discussione – che è

<sup>133</sup> [https://it.groups.yahoo.com/neo/groups/NCCh\\_in\\_Italia/info?guccounter=1](https://it.groups.yahoo.com/neo/groups/NCCh_in_Italia/info?guccounter=1). Dagli anni 70 in poi, Nicola Barbieri ha fatto parte dei principali GIMCA toscani (si veda lo schema nel par. 1.4 del Cap. IV), in particolare di *Canto Libre* (Viareggio), con il quale svolge ancora una rarefatta attività concertistica, che comprende anche allestimenti della *Misa Criolla* di Ramírez, con diversi gruppi corali della regione.

arrivato a contare ottantasei utenti, molti dei quali componenti o ex componenti di gruppi – è rimasto attivo, anche se non vivacissimo, fino all’inizio del 2011, permettendo scambi di informazioni e di opinioni sulle tournée degli *Inti-Illimani* in Italia, sull’uscita di nuovi dischi, sulle vicende legali della scissione del gruppo cileno, ecc. Quasi contemporaneamente, nel settembre dello stesso 2004, ha preso l’avvio anche il blog *Una finestra aperta: cronache, canti e vedute dal giardino degli Inti-Illimani*, ancora attivo, con il proposito più specifico di offrire un’informazione aggiornata su tutto quanto abbia a che fare con le attività di entrambe le formazioni di nome *Inti-Illimani*<sup>134</sup>.

Negli anni successivi si sono aggiunte altre risorse *social*, come i gruppi Facebook *Amici degli Inti-Illimani*<sup>®</sup>, dedicato ad informare sull’attività del gruppo di Jorge e Marcelo Coulón<sup>135</sup>, e *Nueva Canción Chilena e musica andina in Italia*, un gruppo di discussione chiuso, concepito come piattaforma di scambio di materiali e idee «sulla Nueva Canción Chilena, sulla musica Andina ed in generale sulla musica del Sud America ed i suoi interpreti»<sup>136</sup>, un terreno musicale molto ampio e dai confini incerti. A queste risorse di creazione italiana vanno poi aggiunte le numerose pagine internazionali, profili ufficiali e gruppi di *fan*, cui molti appassionati di varie nazionalità prendono parte.

In generale, le risorse *social* citate sono delle piattaforme di condivisione di notizie e soprattutto di video musicali, assai meno di opinioni o recensioni. Vi si incontrano frequentemente tributi, espressioni commemorative e celebrative, ma raramente esse sono servite a condurre discussioni, tanto sul genere musicale in sé come sui suoi trascorsi italiani. Fanno eccezione alcuni *post* di *Una finestra aperta*, che contengono commenti e recensioni basati su documenti di un certo interesse, e soprattutto, ai nostri fini, la fase iniziale del gruppo di discussione di Nicola Barbieri, nella quale alcuni dei partecipanti condivisero le proprie esperienze pregresse e abbozzarono delle discussioni sulla storia dei GIMCA. Tali scambi, benché si siano esauriti nell’arco di pochi mesi lasciando poi spazio al consueto scambio di notizie, fecero comunque emergere la persistenza di una comunità emozionalmente coinvolta e dotata di una fedeltà inossidabile, anche se poco propensa alla discussione pubblica.

I *post* di quella prima fase raccontano in modo ricorrente la persistenza di una passione musicale e umana e il desiderio, la disponibilità, a tradurla ancora in una pratica attiva, nonostante le difficoltà materiali:

Tra il 1976 e il 2004 tante cose sono accadute. Concerti (all’inizio molti), litigi, rimpatriate, nuovi concerti (più sporadici), nuovi litigi, matrimoni, altri concerti (sempre più sporadici), nuovi litigi,

<sup>134</sup> <https://intiabul.wordpress.com/>. La pagina web, amministrata da Stefano Abul-Qasim, condivide pubblicazioni di notizie, video, interviste, ecc. distinguendosi inoltre per una particolare attenzione alle edizioni discografiche storiche degli *Inti-Illimani*, alla loro iconografia e ai paratesti con cui gli album vennero pubblicati in diversi paesi.

<sup>135</sup> <https://www.facebook.com/groups/322459614514990/>. Creato nel luglio del 2012, annovera tra gli amministratori Andrea Del Favero, musicista e organizzatore culturale friulano, attuale agente italiano per il gruppo cileno.

<sup>136</sup> <https://www.facebook.com/groups/160806350636136/about/>. Creato nel 2011 e amministrato da Gennaro del Piano, conta attualmente 368 membri, tra i quali figurano anche musicisti esponenti della NCCh.



fugaci apparizioni in pubblico, divorzi e nuovi litigi ancora. Il tutto ben intervallato da lunghissimi periodi di inattività musicale che io ho passato a ricercare, restaurare, collezionare, comprare e rivendere strumenti musicali... che non venivano però mai suonati! In alcuni momenti di sconforto ho provato a seguire altre strade musicali [...] ma non c'è stato niente da fare; le sonorità della Nueva Canción Chilena mi sono rimaste nel sangue. [...] La macchina si è rimessa in moto e siamo di nuovo “scesi in campo”, ormai quarantenni (alcuni anche ultra), a fare le stesse cose che facevamo da adolescenti. Che bello! C'è da dire che una grande responsabilità del comportamento recidivo di tutti noi l'ha avuta la grande rete di internet.<sup>137</sup>

In altri interventi c'è spazio per un desiderio di conoscenza reciproca – cosa spesso non avvenuta ai tempi della prima militanza musicale – e per qualche riflessione sul proprio percorso storico:

Carissimo Achille [Meazzi], avendo letto in precedenza il messaggio in cui ti raccontavi, devo dirti che mi sono incuriosito molto anch'io ed ho pensato che mi sarebbe piaciuto ascoltare e capire l'evoluzione della tua musica e ancora una volta ho pensato a quanti siamo in Italia ad aver attinto ad una radice comune e ad ignorare l'esistenza l'uno dell'altro. Pensa e pensiamoci tutti, se ognuno di noi avesse sostenuto gli altri nel percorso e magari fossimo riusciti a creare una forza, un piccolo motore autonomo (magari con edizioni, produzioni ecc.) di questo fenomeno artistico che per noi ha un valore assoluto ma che avrebbe potuto essere una realtà molto più visibile e [trasmissibile] di quanto non lo sia ora... Ma siamo figli della NCCh la quale ci ha insegnato che tutto ed in qualsiasi tempo può cambiare.<sup>138</sup>

Il gruppo di discussione era nato a pochi mesi di distanza dallo svolgimento di uno *stage* sulle tecniche strumentali di tradizione latinoamericana che si era tenuto a Firenze e a Roma nel giugno del 2004 e aveva impegnato, nel ruolo di docenti, Horacio Durán per il *charango*, José Seves per la chitarra ritmica ed Elizabeth Morris per il *cajón*. Vi presero parte una ventina di stagisti e uditori, in gran parte componenti o ex componenti di gruppi italiani, e fu forse in molti anni la prima occasione d'incontro su scala interregionale all'interno dell'ambiente dei GIMCA: un momento intensivo di scambio e reciproca conoscenza che avveniva, non per caso, sotto l'egida di due protagonisti di quella “età dell'oro” che costituisce la base della memoria condivisa dei partecipanti: gli *Inti-Illimani* Seves e Durán.<sup>139</sup> Una successiva occasione d'incontro tra musicisti italiani, questa volta più specificamente interessati al mondo musicale andino, fu offerta da un seminario dedicato allo stile esecutivo del *charango nortepotosino*, tenuto dal *charanguista* boliviano Alberto Bonny Terán, a Soriano sul Cimino (VT) nel gennaio del 2007. Anche in questo caso, l'attività richiamò musicisti da varie città italiane<sup>140</sup>.

<sup>137</sup> Nicola Barbieri, post del 18-10-2004, [https://it.groups.yahoo.com/neo/groups/NCCh\\_in\\_Italia/conversations/messages/24](https://it.groups.yahoo.com/neo/groups/NCCh_in_Italia/conversations/messages/24).

<sup>138</sup> Post di Domenicochiloe (Domenico Amicozzi) del 20-10-2004, rivolto ad Achille Meazzi [https://it.groups.yahoo.com/neo/groups/NCCh\\_in\\_Italia/conversations/messages/29](https://it.groups.yahoo.com/neo/groups/NCCh_in_Italia/conversations/messages/29).

<sup>139</sup> Devo le notizie sullo *stage* di Firenze alla cortesia di Nicola Barbieri, che all'epoca redasse una dettagliata relazione sul suo svolgimento. Non possiedo invece notizie sullo *stage* gemello di Roma, che comunque seguì il medesimo schema organizzativo. Sullo *stage* a Roma: <https://lists.peacelink.it/latina/2004/05/msg00040.html>.

<sup>140</sup> Secondo quanto ricorda Mario Cardona, che vi prese parte, il seminario, intitolato “Primer curso internacional de charango nortepotosino”, era organizzato da Stefano Petti – *charanguista* napoletano, già componente del gruppo *Charagua* – e da Alberto Rosati, *charanguista* di Roma (comunicazione personale, 6 agosto 2019).

L'attività musicale in questo nuovo millennio, pur rimanendo con poche eccezioni circoscritta a contesti non professionistici, appare nel complesso piuttosto variegata per la diversità di percorsi ed esiti, anche se in generale conservativa per quanto concerne il repertorio, che tende spesso a riproporre quello storico della NCCH. È questa però anche la fase più produttiva nel campo della discografia, sia perché le formazioni hanno in genere maturato le competenze performative e progettuali per realizzare dischi, sia perché le tecniche di registrazione attuali, tra cui l'*home recording*, hanno reso più accessibile di un tempo questo obiettivo, anche sul piano economico. Mi limito qui a fornire un panorama sintetico delle presenze e delle tendenze più rilevanti, rimandando al seguito di questo lavoro per l'approfondimento di alcuni casi di studio.

Il gruppo romano *Chiloe* è il caso più rimarchevole di una continuità che potremmo definire integrale, dato che l'*ensemble* mantiene il suo nome e sostanzialmente anche la formazione, anche se il repertorio è andato trasformandosi durante la prima decade del 2000 – dando luogo ad una consistente produzione discografica fino al 2012 – per ritornare alle origini, alla NCCH, negli anni più recenti. Altri gruppi “di lungo corso”, ancora esistenti ma caratterizzati da un'attività meno continuativa, sono *Umami*, *Arcoiris*, e *Canto Libre*. Un caso atipico è rappresentato da un altro gruppo dalla lunga durata, i *Nazka* di Oristano, fondato nel 1990 da un esule cileno residente in Sardegna e portato avanti, in tempi più recenti, dai suoi due figli (di madre sarda), sperimentando una sorta di *mestizaje* cileno-mediterraneo, che traduce in musica la biculturalità dei suoi componenti.

Il nuovo millennio ha visto anche la formazione di nuovi progetti musicali, che comunque talvolta riuniscono musicisti provenienti da altre esperienze comuni pregresse. *Taifa* (2006-in attività) nasce infatti da un incontro di componenti di gruppi più antichi, come *Canto Libre*, *Musica Viva* e *L'Altro Suono*; *Maanpa* (2009-2017) e *Machapu* (2008-in attività) riuniscono musicisti “storici”, rispettivamente di Roma e di Cagliari, con nuovi apporti, estranei alla storia dei GIMCA. A Milano, i *Giambellindios* (2000-in attività) provengono dalle radici dei *Senda Nueva* e di *Jacha Uru*.

Tra le *reunion* vere e proprie – ricomposizioni di gruppi che avevano interrotto l'attività molti anni prima – possiamo segnalare quelle intermittenti di *Cantolibre*, in particolare nel 2004, per l'allestimento di *Canto para una semilla* con la partecipazione di Horacio Durán, e quelle del *Grupo Allende* (dal 2001) e di *Suono Popolare* (dal 2017, primo concerto nel gennaio del 2018). Possiamo inoltre menzionare il gruppo napoletano *Charagua*, fondato negli anni 70 e riunitosi per alcuni concerti alla metà degli anni 2000, dopo un periodo di sospensione<sup>141</sup>.

Un altro aspetto nuovo nel panorama degli anni 2000 è stata la collaborazione attiva tra alcuni gruppi italiani e singoli componenti degli *Inti-Illimani*. Oltre a quella, già ricordata, tra

---

<sup>141</sup> Secondo la testimonianza di Roberto Trenca, l'occasione di una ripartenza venne data da una richiesta dell'ARCI di Napoli per un concerto in omaggio alla neo-Presidente cilena Michelle Bachelet, eletta nel 2006 (Roberto Trenca, intervista del 14/09/2014).

*Cantolibre* e Horacio Durán nel 2004, vanno menzionate quelle di Max Berrú con il gruppo pescarese *Acanto* (varie tournée estive tra il 2005 e il 2012) e con i *Taifa* (alcuni concerti nel 2012 e 2013), nonché le partecipazioni di diversi esponenti della NCCH nei CD di quest'ultimo gruppo<sup>142</sup>.

Le motivazioni che supportano tanto le fondazioni di nuovi progetti quanto le pure e semplici *reunion* variano ovviamente a seconda dei casi. Due esempi piuttosto distanti, anche nelle ambizioni dei rispettivi progetti, sono quelli offerti da *Taifa* e da *Suono Popolare*.

*Taifa* è un gruppo che a un certo punto si propone di operare in forma professionale, o semi-professionale, ancorandosi però al repertorio più “storico” per gli italiani, quello degli *Inti-Ilumani*. Stefano Cirino, che dei *Taifa* è il direttore musicale, chiarisce le motivazioni alla base del suo progetto:

**SCI:** [...] Ci sono due aspetti da scindere. Uno, l'aspetto artistico emotivo, diciamo passionale. E l'altro, l'aspetto molto pratico: scoprire che si può ancora lavorare, ancora con questa roba qua, con questo tipo di musica qui. [...] E sempre si va in una doppia direttiva, che sia da una parte quella emotiva, passionale, e quindi riscoprire un vecchio amore, ricoltivarlo, perché non ne puoi fare a mano, sostanzialmente. Ti sei allontanato un po', come gruppo, ma singolarmente nessuno si è allontanato. Tutti abbiamo sempre praticato questa musica qua. Però lo puoi riprendere. Questo è un lato, un aspetto. L'altro aspetto è quello di poter riuscire a lavorare un po' ancora con questa formazione. Con tutti i rischi, con tutte le difficoltà, eccetera. Ma, si può fare.<sup>143</sup>

Viceversa, per i componenti di *Suono Popolare* – un gruppo che aveva cessato di suonare già attorno al 1982 – ritrovarsi dopo trentasette anni riveste un significato eminentemente affettivo, di ricomposizione di un'amicizia che si esprime attraverso il *fare musica* assieme, mentre l'attività pubblica consiste in concerti a scopo benefico, senza alcuna ambizione di professionismo. Il nuovo *Suono Popolare* ha scelto di ricominciare esattamente da dove il gruppo aveva interrotto la sua frequentazione delle musiche cilene/andine quasi quarant'anni or sono, recuperando il medesimo repertorio e perfino alcuni aspetti performativi dell'epoca, dal *logo* ad alcuni testi di presentazione delle canzoni. Se aggiungiamo che alcuni dei concerti si sono svolti nello stesso teatro in cui avevo potuto ascoltarli negli anni 70, si potrà comprendere come la *reunion* del *Suono Popolare* abbia assunto il sapore di un salto nel tempo o, dal punto di vista del ricercatore, del ritrovamento di una preziosa reliquia.

Nel caso di *Taifa* e di *Chiloe* sussiste una motivazione professionale per riprendere o continuare a riproporre quei repertori: si può ancora lavorare, in circuiti specifici. In altri casi, si tratta invece della constatazione che il patrimonio di competenze acquisito in passato può avere ancora degli sbocchi pubblici e svolgere una funzione socializzante e civile che rimanda ancora in vari modi alla vocazione etica delle loro origini. In tutti i casi, comunque, si vuole far servire nel presente un patrimonio acquisito nel passato. Massimiliano Stefanelli, a cui è caro il tema della condivisione, sintetizza in questo modo:

<sup>142</sup> Si veda più sotto, il caso di studio dedicato al gruppo *Taifa*.

<sup>143</sup> Stefano Cirino, intervista del 04/09/2016.

**MS:** Poi abbiamo all'improvviso scoperto che il nostro mondo non c'era più, che ci era stata sottratta l'idealità, la condivisione. E nel tentativo di recuperarlo dalla memoria è ricomparso quel periodo lì, e la sua colonna sonora che noi facilmente avevamo imparato a riprodurre. Abbiamo ricominciato nel 2000 per assaporare forse quella nostalgia. [...] Le nostre diversità [nel gruppo], quelle che avevano trovato una sintesi grazie a quell'esperienza musicale, sono state il cemento della nostra amicizia. Noi ancora oggi continuiamo a sentirci, a sentire quella familiarità fra persone completamente diverse. Nella società che viviamo oggi è difficile che ti venga messa a disposizione la possibilità di condividere realmente, con persone molto diverse da te... Siamo tutti settorializzati, tutti indicizzati, messi all'interno di categorie. Gli individui non contano più nulla. La loro appartenenza alle categorie è la cosa più importante. O sei omosessuale, o sei eterosessuale, o sei comunista o sei fascista, meglio se nessuno dei due!... ma gli individui, le individualità, le unicità non esistono. In quel momento invece gli individui stavano insieme, con quel materiale di cemento che erano appunto le nostre grandi, enormi, tante idealità, tenute insieme da un sogno collettivo a cui la MA aveva fornito una colonna sonora. Il meccanismo del recupero, della *renaissance* è stato proprio questo.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Massimiliano Stefanelli, intervista del 25/06/2019.

## Il materiale e l'immaginario

### 1 CARATTERI, STRUTTURE E PERFORMANCE

---

Nel precedente capitolo ho ricostruito la parabola storica dei GIMCA così come emerge dalla memoria collettiva dei protagonisti, ricomponendone i frammenti individuali e tematici in un percorso cronologico che ne sottolinea delle tappe condivise. Mi occuperò ora di altri aspetti fondamentali nella vita e della personalità di ogni gruppo musicale, come possono essere le scelte performative e organizzative, o la committenza. Benché una parte di questi aspetti riguardi ancora la struttura, la gestione delle risorse, o l'identità dei gruppi, in questa parte sarà predominante la sfera dei rapporti tra la cellula del gruppo – costruitasi nei modi visti sopra – e il “resto del mondo”, in particolare le altre formazioni analoghe, il pubblico e il territorio di appartenenza.

La messa a fuoco privilegerà ancora la narrazione di memoria, ma dal momento che gli aspetti che prenderò in considerazione non sono sempre ancorati a tappe che nella storia dei gruppi procedono parallelamente, ho preferito trattarli descrittivamente, senza seguire l'impostazione cronologica applicata nel capitolo precedente.

#### 1.1 Gli “attrezzi” dell'identità: nomi e abiti di scena

Le foto degli anni 70 mostrano a volte gruppi di giovani italiani con capelli lunghi e barbe folte, coperti con il *poncho* e identificati da un nome di origine amerindia, che visivamente si discostano assai poco dall'immagine offerta dai loro “colleghi” latinoamericani. Accanto agli strumenti, denominazioni e abiti di scena sono i segni performativi dell'appartenenza al genere musicale eletto e sono di conseguenza strettamente relazionati con il tema dell'identità. Attraverso la scelta di questi segni, ogni gruppo dichiara una propria identità verso l'esterno. Nel caso dei GIMCA, gli atteggiamenti assunti su questo piano mostrano aspetti tanto di chiara omologazione al modello quanto di autonomia nelle scelte.

Riporto nella tabella 2 circa settanta denominazioni adottate da gruppi italiani (tanto GIM-CA in senso stretto quanto gruppi affini), suddivisi secondo la matrice linguistica o culturale di ispirazione<sup>1</sup>.

### Denominazioni dei gruppi

Nativo americano	<i>Andesmanta</i>	<i>IntiMayá</i>	<i>Mayu Manta</i>	<i>Tecún Umán</i>
	<i>Apurímac</i>	<i>Inti-Raymi (2)</i>	<i>Nahual</i>	<i>Trencito de los Andes</i>
	<i>Awisaña</i>	<i>Jacha Uru</i>	<i>Nazka</i>	<i>Tumi</i>
	<i>Aymara</i>	<i>Los Andes</i>	<i>Quetzal</i>	<i>Yapanqui</i>
	<i>Chakay Manta*</i>	<i>Los Sikuris</i>	<i>Quilacoya</i>	<i>Yawar mallku</i>
	<i>Haiku</i>	<i>Machapu</i>	<i>Runa Simi</i>	<i>Yupanqui</i>
	<i>Humata Machata</i>	<i>Machu Picchu</i>	<i>Sapukai</i>	
Cile/NCCH	<i>Aylén*</i>	<i>Charagua</i>	<i>Gruppo musicale Violeta Parra</i>	<i>Tiempo Nuevo</i>
	<i>Cantolibre</i>	<i>Chiloe</i>	<i>Malembe</i>	<i>Trigales</i>
	<i>Canto libre</i>	<i>Gruppo Allende</i>		<i>(FInti-Illimani)</i>
Latinoamericano	<i>Alborada (2)</i>	<i>Arcoiris</i>	<i>Nuestra America</i>	<i>Senda Nueva</i>
	<i>Alma Sureña</i>	<i>Cantares</i>	<i>Nueva Alborada</i>	<i>Tryo Yerba</i>
	<i>Americanta</i>	<i>Chakay Manta</i>	<i>Nueva America</i>	<i>Yerbamate</i>
	<i>Amor America</i>	<i>La cantera</i>	<i>Raíz Latina</i>	<i>Zafra</i>
Italofono	<i>Acanto*</i>	<i>Canto Vivo*</i>	<i>Gruppo di Musica Sudamericana</i>	<i>Musica Viva</i>
	<i>Alcantara</i>	<i>Canzoniere Sudamericano</i>	<i>Il Laboratorio delle Uova Quadre</i>	<i>Suono Popolare</i>
	<i>L'Altro Suono</i>	<i>Cordigliera</i>		<i>Taifa*</i>
Invenzioni e acronimi	<i>Agricantus</i>	<i>Giambellindios</i>	<i>Maanpa</i>	<i>Umami</i>

È comprensibile che la grande maggioranza delle denominazioni adottate rimandino all'immaginario latinoamericano e, al suo interno, prevalentemente a quello indigeno, seguendo da vicino in questo aspetto la lezione dei principali gruppi della NCCH e della MIA. Si tratta di una scelta convergente e perciò semplice ed economica: da un lato essa ribadisce l'adesione al modello, favorendo un'auto-identificazione; dall'altro soddisfa la basilare esigenza di un nome che consenta da parte del pubblico un'immediata associazione con il genere musicale, che risulti evocativo e che, non ultimo, "suoni bene".

<sup>1</sup> Alcuni nomi sono stati utilizzati da più gruppi. In alcuni casi, indicati con l'asterisco (\*), la matrice risulta ambigua, dato che potrebbe riferirsi a immaginari o lingue diversi. Ad es., *Chacay Manta* è certamente un'espressione in lingua quechua, quindi riferibile alla matrice nativa, ma è anche il titolo di una notissima *chacarera* di Santiago del Estero, ascrivibile all'universo *criollo* argentino. *Canto Vivo* e *Acanto* sono invece espressioni tanto spagnole quanto italiane. Di alcuni di questi gruppi mi è noto pressoché solo il nome, che in questo panorama è, comunque, ciò che conta.

Sono una minoranza quelli che si ispirano esplicitamente a referenti di natura politica o specificamente cilena. Per quest'ultima, troviamo riferimenti a personaggi simbolo (*Allende*, *Violeta Parra*); a toponimi (*Aylén*) e titoli di brani musicali della NCCH (*Malembe*, *Trigales*), o a entrambe le cose (*Charagua*, *Chiloe*). Anche concetti astratti, come *Canto Libre* o *Tiempo nuevo*, provengono dal vocabolario concettuale della NCCH. Vagamente politici potrebbero essere nomi come *Alborada* (alba) e *Nueva Alborada* (nuova alba), mentre più netta è questa ispirazione in *Nuestra America* – titolo di un saggio-manifesto del cubano José Martí – e in *Tecún Umán*, che fa invece riferimento ad un leggendario sovrano maya, eroe della resistenza ai *conquistadores* spagnoli.

Tra tutti, sono pochi quelli che appaiono modellati sulla fisionomia del gruppo, come ad es. *Trencito de los Andes* – allusivo al suo taglio andino transnazionale –, oppure il già ricordato *Nuestra America*, che appare pertinente rispetto al profilo militante e di ispirazione cubana dell'*ensemble* milanese. Di certo, nessuna di queste denominazioni lascia intravedere un elemento fondamentale dell'identità dei portatori, cioè la loro specificità italiana, che rimane un dato opaco. Altrettanto opachi sono gli acronimi *Maanpa* e *Umami*, composti dalle iniziali dei componenti delle prime formazioni, ma il cui suono potrebbe in qualche modo evocare anche qualcosa di indigeno<sup>2</sup>.

Risultano invece assai più significative sul piano identitario le scelte di nomi italo-foni, alcune delle quali – *L'Altro Suono*, *Suono Popolare* – non solo manifestano l'italianità del gruppo, ma rinunciano apertamente alla specificità latinoamericana. Nel caso di *Suono Popolare* questa scelta era giustificata dall'inclusione nel proprio repertorio di espressioni popolari venete. Più sottili, a mio avviso, sono scelte che potremmo definire “meticce” o sincretiche: *Cordigliera* – un chiaro riferimento al mondo andino, ma con grafia chiaramente italiana – e *Alcantara*, un “sonoro” toponimo di origine araba, che evoca allo stesso tempo il mondo ispanico, ispanoamericano e la Sicilia<sup>3</sup>.

L'adozione di un nome va compresa all'interno di un contesto temporale, tenendo conto dell'evoluzione del bagaglio culturale dei gruppi. La ricezione indifferenziata dei primi tempi (cfr. qui sopra, par. 4.2) si rispecchia a volte in scelte poco meditate. Nella misura in cui si precisano le linee di una poetica individualizzata, anche i nomi si adeguano per diventare più pertinenti. Il nucleo milanese che adottò nel 1975 il nome *Jacha Uru* – espressione aymara significante “il gran giorno”, dotata di una carica semantica allusiva al riscatto dei popoli indigeni e associata alla musica *autóctona*<sup>4</sup> – compiva una scelta impegnativa, ma relativamente poco appropriata rispetto al suo repertorio, ancora fundamentalmente attinto alla NCCH e alla

---

<sup>2</sup> Una scelta che ricorda, forse casualmente, quella dei cileni *Aparcoa*.

<sup>3</sup> Garofalo riferisce di una precisa consapevolezza della multiculturalità insita nel nome *Alcantara*, il cui senso infatti veniva subito chiarito e sottolineato, quale presentazione programmatica degli intenti politici ed estetici del gruppo, all'inizio di ogni concerto (Girolamo Garofalo, intervista del 20/01/2019).

<sup>4</sup> *Jach'a Uru* (questa è la corretta grafia in lingua aymara) è anche il titolo di una celebre canzone di Mario Gutiérrez, fondatore del gruppo *Ruphay*, convertitasi in un inno indigenista.

MA cosmopolita. A proposito di quella scelta, Andrea Colle, allora componente del gruppo, ricorda quale ne fu l'origine:

Massimo Camocardi mi regalò il disco *Kollasuyu* dei *Los Ruphay* (che tuttora possiedo), arrivatogli non ricordo come dalla Francia e effettivamente il titolo della composizione di Mario Gutiérrez *Jacha Uru* fu scelto come nome della *band*, preso così come è scritto sul disco tra altri strafalcioni. Il significato di *Jacha Uru*, “Il Grande Giorno”, già di per sé evocativo, si rifà a una leggenda: «El Jach'a Uru, según una leyenda indígena andina, es el tiempo en que terminará un ciclo de sometimiento y explotación para dar paso al Pachacuti, nueva era de justicia y plenitud. El pueblo pobre de Bolivia lo sabe porque guardó en la memoria colectiva esa esperanza»<sup>5</sup>. Ovviamente ai tempi non ne avevamo idea, però istintivamente giustificavamo la scelta di un nome sì pomposo (tra l'altro impronunciabile per i più e storpiato in ogni modo possibile) dandone un'interpretazione - che era più un auspicio forse - in qualche modo abbastanza simile; ovvero che il Grande Giorno della riscossa per i popoli oppressi del Sudamerica sarebbe prima o poi arrivato, per grazia o per violenza...<sup>6</sup>

Il gruppo che dal 1983 ne raccolse il testimone presenta invece un nome in spagnolo, *Senda Nueva*, meno altisonante e anche più pertinente, dato che potrebbe alludere ad un “nuovo cammino” non solo in senso sociale-politico, ma anche dal punto di vista artistico. Ancora Andrea Colle crede di ricordare «che l'intento fosse quello di sottolineare il fatto che il gruppo voleva, forse ingenuamente, esprimere una propria identità proponendo composizioni, arrangiamenti e contaminazioni originali rispetto ad altre realtà “concorrenti”»<sup>7</sup>. Infine, l'attuale formazione che raccoglie alcuni partecipanti delle due precedenti esperienze, i *Giambellindios*, si è posta un nome che, con molta auto-ironia, sincretizza in tono divertito la reale appartenenza al contesto milanese (il Giambellino è il quartiere di Milano in cui il gruppo si è formato) con l'improbabile etnicità indigena che si suole associare al repertorio cileno/andino praticato dal gruppo<sup>8</sup>.

Piuttosto meditata appare la scelta del nome *Agricantus*, neologismo a base latina per significare il “canto del campo di grano”. Il latino costituiva un ponte comune tra lo spagnolo e l'italiano<sup>9</sup>, mentre l'immagine del campo di grano aveva origine nelle canzoni di Víctor Jara e della NCCH:

**MCr:** Era un nome programmatico, “canto del campo di grano”; il nostro riferimento era la natura, era il rapporto con la natura, il rapporto con la memoria, il rapporto col lavoro. Quindi c'era tutta una serie di connotati, però questi connotati venivano fuori da che cosa? Venivano fuori dal suggerimento dato dagli artisti della NCCH, da Víctor Jara, da Violeta Parra, i cubani... insomma tutto questo ambiente di qua che faceva molto riferimento a queste immagini, a questo *imprinting*. Quindi puoi capire bene che l'*imprinting* è forte perché noi non abbiamo più cambiato nome, a parte questa fase in cui ci chiamavamo *Agave*, perché non riuscivamo a riconoscere un'identità forte. Poi invece la recuperammo, in totale, dopo che finalmente capimmo che dovevamo fondere

<sup>5</sup> La citazione è tratta da Alejandro Dausá, «El Jach'a Uru de Bolivia», *Caminos*. <http://www.revista.ecaminos.cu/articulos/article/el-jach-a-uru-de-bolivia/>.

<sup>6</sup> Andrea Colle, comunicazione email del 30/09/2019.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Il nome *Giambellindios* riecheggia quello dell'*ensemble* cileno *Amerindios*.

<sup>9</sup> Toni Acquaviva, intervista del 16/07/2014.



quanto più possibile tutte le varie esperienze che facevamo, col tempo che passava. Quindi anche l'elettrico all'interno del *sound*, l'immettere dentro le culture autoctone nostre insieme a culture che venivano anche da altri continenti, stili musicali...<sup>10</sup>

La scelta risultò felice, perché oltretutto – aggiunge Salvo Siciliano – quel nome «aiutò moltissimo a sdoganare la musica latinoamericana e a introdurci dentro l'ambiente agreste nostro».<sup>11</sup> Come già sappiamo, si trattò anche di un atto coerente con le scelte culturali e musicali del gruppo, che si distaccò molto presto dalla riproposta latinoamericana.

Sul piano visivo, uno degli elementi che più contribuirono alla tipizzazione dei complessi latinoamericani, tanto cileni come andini, fu sicuramente l'abito di scena che entrambi (e non solo loro) condividevano: il *poncho*. Tale uniformità è però solo apparente: come abbiamo visto in precedenza, il *poncho* monocromo e lungo della NCCH istituisce significati indigenisti e latinamericanisti che si costruiscono dialetticamente rispetto all'opinione pubblica *criolla* e nazionalista cilena. Nel mondo andino – Perù, Bolivia, Ecuador – vestire il *poncho* ha un significato almeno in parte diverso, e non è la stessa cosa se ad indossarlo sono i *comuneros* di un villaggio boliviano durante una *performance* musicale comunitaria, o i giovani musicisti *mestizos* di estrazione borghese appartenenti ad un gruppo di musica popolare urbana. Questa diversità – che si esprime anche attraverso le diverse tipologie dei *ponchos*: monocromi o *de colores*; lunghi o corti, ecc. – è difficilmente percepita in Italia e il capo d'abbigliamento etnico acquista il valore di un più generico richiamo alle culture latinoamericane *tout cour*.

Anche in questi termini, però, il *poncho* risultò essere un segno esteriore di identità molto forte e dunque si pose anche ai GIMCA l'alternativa se farne o meno il proprio abito di scena [Figg. da 19 a 29]. Come per i nomi, i gruppi italiani seguono percorsi tra loro diversi e che variano nel tempo. Qualcuno dichiara di aver escluso tassativamente fin dal primo momento quell'eccesso di mimesi:

non mi andava di scimmiettare gli *Inti* con i *ponchos* rossi (posso anzi dire con orgoglio che il *Canto Libre* non si è mai esibito con il *poncho*)<sup>12</sup>

Altri, come *Cantolibre* e *Yawar Mallku*, attraversarono fasi diverse [Figg. 23-26]:

**BC:** All'inizio, quando io sono entrata, [il *poncho*] non c'era. Al primo concerto che abbiamo fatto eravamo vestiti normalmente. Poi abbiamo cominciato a pensare a come vestirci. Il primo è stato un *poncho* marrone, con delle frange avana, che era scomodissimo, però faceva tanto *Inti*... capito? Poi, ci faceva sentire... non *Inti*, quello no. Ci faceva sentire ancora più vicini, ci faceva immedesimare di più con l'America Latina. Devi pensare quanti anni avevamo, chiaramente. Poi, quando il gruppo ha continuato a chiamarsi *Yawar Mallku* ma non era più quella formazione lì [...] avevamo invece una camicia bianca, pantaloni beige chiaro, uguali, e avevamo fatto questi specie di gilet-*poncho*. Io e Alessandra [Spicchi] avevamo fatto all'uncinetto questi colli con i colori della

<sup>10</sup> Mario Crispi, intervista del 19/05/2017.

<sup>11</sup> Salvo Siciliano, intervista del 18/04/2018.

<sup>12</sup> Nicola Barbieri (mail personale, 04/01/2014). Anche Malinverno parla di vergogna e pudore per un eccesso di imitazione (Giuliano Malinverno, intervista del 17/01/2019).

bandiera del *Tawantinsuyu* [in lingua quechua, “le quattro nazioni”, cioè il complesso dei territori che componevano l’impero incaico, *N.d.A.*]. E in vita una cintura di cuoio.<sup>13</sup>

Runa Simi, poi – ricorda Biancastella – utilizzava *chalecos* e *fajas* folkloriche [Fig. 28], un abito «che fosse un po’ coerente con la musica... O se no, poi, tutti di nero, anche».<sup>14</sup> Per gli *Apurímac* di Lecco [Fig. 13, 18, 22], invece, il *poncho* non aveva motivazioni estetiche o mimetiche, ma costituiva un “omaggio”, all’interno di un programma di distaccata riproposta musicale, senza lasciare spazio a percorsi di identificazione:

Rinunciando per principio a costruirsi una forzata identità di sudamericani adottivi, dopo proficue discussioni i rappresentanti del gruppo accantonano in modo programmatico anche la tentazione di comporre personalmente brani in cui siano utilizzati gli strumenti etnici di cui hanno imparato a servirsi. Chiarendo a sé stessi il proprio ruolo di tramite fra culture si propongono di limitarsi, nei loro concerti, a fare sempre e soltanto da interpreti il più possibile rispettosi, rigorosi e fedeli della musica di altri popoli. È per questo che pur indossando in scena il *poncho*, gli *Apurímac* non mancano mai di sottolineare esplicitamente che tale gesto va inteso unicamente come un loro omaggio alle genti andine; e impostano le proprie esibizioni come concerti-conferenze, in cui prima di ogni brano ne vengono brevemente presentati e commentati il significato, il ritmo, l’eventuale testo, l’epoca e la zona di provenienza, gli strumenti con cui viene eseguito, le particolari ricorrenze cui è legato.<sup>15</sup>

L’abito di scena non risponde però unicamente a istanze identitarie, ma anche a criteri estetici ed esigenze teatrali e performative. Di fronte alla scarsa o quasi nulla attenzione all’aspetto scenico, che richiama sul piano performativo quel rifiuto dell’estetica, o «agnosticismo estetico» (Fabbri – Fiori 1989) che caratterizzava la canzone politica e anche molto folk italiano del tempo nel suo rifiuto di ogni forma di spettacolarizzazione, il *poncho* rappresentava una scelta attraente e comoda soprattutto sul piano scenico. C’è da chiedersi se la sua alternativa folklorica “moderna” (il *chaleco* tipico regionale andino) [Figg. 27-28] comporti minori implicazioni in quanto forma di mascheramento. Probabilmente no, ma essa risulta più accettabile in quanto alternativa all’immagine degli *Inti-Illimani* immagazzinata nell’immaginario italiano e anche perché essa può confondersi all’interno di un *cliché* etnico più generico – dato che il *chaleco* presenta affinità con analoghi abiti asiatici ed europei – e *passe-partout*.

Mi sembra di poter dire che i gruppi italiani in genere usarono spesso il *poncho* ma non lo considerarono un elemento imprescindibile, tanto che se ne liberarono quando incontrarono alternative plausibili<sup>16</sup>. In ciò furono sicuramente favoriti dal fatto che gli stessi *Inti-Illimani* abbandonarono quell’uniforme all’inizio degli anni 80, sostituendola con abiti “civili” diversi per ciascun musicista, disegnati per creare un’armonia cromatica. Possiamo chiederci allora se l’abbandono del *poncho* da parte degli italiani sia leggibile come una presa di autonomia o

<sup>13</sup> Biancastella Croce, intervista del 08/04/2018.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Giancarlo Colombo (direttore del gruppo *Apurímac*), comunicazione scritta sulla storia degli *Apurímac* (ricevuta il 12/09/2019).

<sup>16</sup> Ritornando ad indossarlo per mere ragioni sceniche in occasioni puntuali, come allestimenti della *Misa Criolla*, ecc.

come un'ulteriore sudditanza nei confronti del modello, ma, osservando le alternative adottate – che mostrano in genere una certa indipendenza nei confronti dei rispettivi referenti artistici<sup>17</sup> – propendo per la prima ipotesi, ravvisando semmai una forte influenza della NCCH nella più ampia tendenza ad evitare un'estetica dell'esotismo plateale: in genere, i GIMCA non arrivano mai al travestimento indigeno.

## 1.2 Questioni di genere (maschile/femminile)

Da un punto di vista della cultura di genere, la NCCH ebbe un'impronta prevalentemente maschile. Nonostante la venerazione per l'esempio di Violeta Parra e il ruolo attivo che svolsero figure femminili come sua figlia Isabel e la cantante Silvia Urbina, il modello predominante fu quello di «una masculinidad que se priva de toda frivolidad y sensualidad» (Carreño Bolívar 2009: 114), una mascolinità “rivoluzionaria” incarnata prima degli altri dai *Quilapayún* e successivamente replicata in vari modi dagli *Inti-Illimani*, gli *Aparcoa*, ecc.<sup>18</sup> Nel discorso della sinistra cilena istituzionale, la costruzione del *Hombre Nuevo* era appunto appannaggio maschile, un'istanza cui le donne erano chiamate a partecipare, ma non per iniziativa propria. È emblematica in questo senso la *Cantata Santa María de Iquique*, che narra la vicenda di un grande sciopero dei minatori del salnitro del Norte Grande cileno, avvenuto nel 1907, facendo emergere dalla folla degli scioperanti unicamente figure maschili, salvo nella canzone *Vamos mujer*, dove è comunque un *obrero joven* ad invitare la sua donna a unirsi fiduciosamente alla marcia dei minatori verso la città di Iquique.

I portavoce musicali di quel mondo politico e sociale ne riflettevano in pieno gli stereotipi in qualche misura maschilisti<sup>19</sup>. È significativo che nel *parterre* della NCCH le interpreti femminili figurassero come *cantoras*, folkloriste o cantautrici, cioè in ruoli solistici che presuppongono uno *status* di singolarità artistica, mentre nei gruppi che attraverso la propria immagine acustica e visiva volevano incarnare l'immagine del *popolo* o delle classi lavoratrici, l'elemento femminile era del tutto assente. *Quilapayún* e *Inti-Illimani*, sebbene collaborarono più d'una volta con interpreti femminili (come nel caso di questi ultimi con Isabel Parra, per la realizzazione di *Canto para una semilla*), tuttavia mantennero sempre, ancora fino ad oggi, il carattere esclusivamente maschile delle origini.

---

<sup>17</sup> Non solo nei confronti degli *Inti-Illimani*. Per es. il gruppo *Cordigliera*, in una fase di intensa ed esplicita emulazione dei *Quilapayún*, non ritenne invece di adottarne il *cliché* visivo del *poncho* nero e utilizzò una diversa uniforme priva di connotazioni etniche: pantaloni (o gonna, per una componente donna) blu e camicia lilla, uguali per tutti.

<sup>18</sup> Fece eccezione, nel panorama degli anni 70-73, il gruppo *Lonqui. ¡Karaxú!* e *Amankay*, formati nell'esilio, contarono interpreti femminili nelle loro file, con un ruolo prevalente di voce solista. Tra le altre presenze femminili, anche nell'esilio italiano, sono da ricordare ovviamente Marta Contreras, Charo Cofré e Inés Carmona. Si tratta però di interpreti soliste.

<sup>19</sup> Secondo Daniel Party (2019), tale maschilismo imperante nella società cilena degli anni 60 fu accompagnato da una diffusa omofobia, che ebbe riflessi anche all'interno della NCCH, condizionando la vicenda umana ed artistica di alcuni esponenti del movimento, tra cui Rolando Alarcón, Héctor Pavez e Víctor Jara.

Nella MA di segno cosmopolita le cose non si presentavano molto diverse. Benché alle origini *Los Calchakis* fosse sostanzialmente un duo (o un trio) misto, con l'importante presenza di Ana-María Miranda (autrice degli arrangiamenti e di parte delle musiche), negli anni 70 il gruppo aveva ormai acquisito la configurazione di un quintetto maschile. Tutta l'iconografia proposta dai dischi di MIA proponeva inoltre un immaginario in cui l'uso degli strumenti era associato unicamente alla componente maschile.

La presenza femminile tra i GIMCA, benché minoritaria, è invece un dato relativamente frequente e comune. Nelle fasi iniziali dei *Chiloe* e dei *Yawar Mallku*, in ciascuno sono presenti due ragazze: un numero pari, in qualche momento, a quello dei loro colleghi maschi. A Bari, Michela Cives entrò a far parte molto presto di *Alborada* e, quando questo si sciolse, partecipò con la sorella Patricia alla fondazione di *Inti-Raymi*. Una volta trasferitasi a Roma, Michela Cives partecipa a diversi gruppi (*Aymara*, *Mayu Manta*) [Fig. 29] e ne fonda lei stessa uno (*Alma Sureña*). In *Cordigliera* parteciparono all'inizio varie ragazze e vi rimase poi stabilmente Eliana Piazzini, mentre Joana Debora García Morago si integrò nei gruppi *Cantares* e *Cantolibre* [Fig. 27, 32]. Un caso-limite è quello di *Arcoiris*, gruppo padovano interamente costituito da donne: nato come un laboratorio misto e aperto, prese forma poi consolidando vincoli di amicizia tra un gruppo di ragazze attorno al duo formato dalle gemelle italo-venezuelane Anna ed Elisabetta Borrione [Figg. 31, 33].

Questa evidente differenza dei gruppi italiani rispetto alla realtà presa a modello può essere forse collegata ad una relativamente diversa percezione della condizione femminile, almeno nei contesti giovanili progressisti italiani degli anni 70, attraversati da una forte sensibilità femminista. Michela Cives, per esempio, non ricorda di aver mai pensato, né all'epoca né successivamente, che potesse sussistere una problematica di genere per quanto riguardava il suo ruolo nei gruppi, sia come cantante sia come strumentista: «avevo voglia di fare quella cosa e l'ho fatta»<sup>20</sup>.

Le componenti femminili dei GIMCA vi svolgono ruoli assolutamente paritari: Barbara Cestoni [Fig. 30] tiene a sottolineare di non essere la “cantante solista dei *Chiloe*” (il gruppo ha semmai *un* cantante: Domenico Amicozzi), perché oltre a cantare suona i diversi strumenti a corda (dal *charango* al basso), il flauto di Pan e le percussioni<sup>21</sup>. Su questo piano, dunque, i GIMCA modificano liberamente i modelli cileni/andini ricevuti. Bisognerà vedere brevemente in che modo ciò avvenga.

Da un punto di vista più strettamente musicale, la presenza femminile comporta poche alterazioni nell'ambito della MIA, un repertorio prevalentemente strumentale, o in cui comunque il canto svolge un ruolo secondario rispetto al protagonismo solistico dei flauti e del *charango*. Più consistenti sono invece le necessità di intervenire sugli arrangiamenti “canonici” del repertorio di canzone attinto alla NCCH. Le due strade principali, in quest'ultimo caso, sono quelle di una redistribuzione dei suoli solisti delle voci – il che comporta spesso la necessità di

<sup>20</sup> Michela Cives, intervista del 27/09/2019.

<sup>21</sup> Barbara Cestoni, intervista del 22/02/2018.

modificare le tonalità – oppure quella dell'inserimento della/e voce/i femminile/i all'interno dell'assetto corale complessivo. In questo secondo caso generalmente accade che alla voce femminile, nonostante tenda a staccarsi con più evidenza dalla massa vocale, siano riservate delle seconde voci, creando una tessitura vocale del tutto nuova rispetto al brano "originale". Una soluzione semplice è quella di invertire il tipico duo per terze, portando all'ottava superiore la voce inferiore del duo, che ora procederà per intervalli di sesta. Negli arrangiamenti vocali dei *Chiloe*, la voce di Barbara Cestoni è talvolta impiegata in vocalizzi di sapore jazzistico.

Chiaramente, una terza opzione consiste nell'ispirarsi a repertori latinoamericani già modellati sulla presenza di vocalità femminili. Non sorprende che tanto per Michela Cives come per Joana D. García, l'opportunità di interpretare il ruolo solista di *Canto para una Semilla* abbia offerto loro una particolare gratificazione, sia perché l'opera sposa in modo efficace le risorse stilistiche tipiche della NCCH a quelle delle vocalità femminile, sia perché in essa si rievoca la personalità femminile più rilevante e affascinante di tutta la musica popolare cilena, e forse latinoamericana: Violeta Parra.

Nel caso delle *Arcoiris*, gruppo interamente femminile, le canzoni del repertorio cileno vengono trasposte ad una tonalità più alta (per esempio *La exilada del Sur* passa dal Fa# degli *Inti-Illimani* ad un La [ARCOIRIS 1989], e lo stesso accade con *El guarapo y la melcocha* [ARCOIRIS s.d.]). Ma il loro repertorio è solo in parte legato alla NCCH e per il resto attinge molto anche ai repertori di interpreti latinoamericane come Mercedes Sosa, Susana Baca, Cecilia Todd e altre.

In un contesto musicale più specificamente andino, l'ingresso nell'organico del *Trencito de los Andes* di Laura Grasso [Fig. 34] e Paola Frondoni è risultato di fondamentale importanza, dato che le due donne andavano a rivestire ruoli vocali femminili tradizionali (e quindi non modificabili nell'arrangiamento, nell'ottica della riproposta fedele che il gruppo seguiva), oltretutto caratterizzati in genere da un registro piuttosto acuto, che fino a quel momento dovevano essere interpretati dai maschi del gruppo, utilizzando le voci *in falsetto*. Laura Grasso ricorda di aver percepito il suo ruolo nel *Trencito de los Andes* con estrema naturalezza, motivato appunto dalla tipologia dei ruoli (vocali) sostenuti. Fu quindi per lei un autentico trauma quando nel 1986, in un ambiente di *sicuris* tradizionalista di La Paz, le venne esplicitamente vietato di partecipare alla musica comunitaria assieme ai compagni<sup>25</sup>. Secondo quanto scrive Meisch (2013) sembra di capire che proprio l'esempio del gruppo italiano, che dava molto rilievo alla presenza femminile nel suo album *Zig Zag* [TRENCHITO DE LOS ANDES 1993] e ne registrava con precisione il contributo nei crediti del disco, abbia rappresentato un esempio divergente nel contesto ecuadoriano, dove essa invece era abitualmente del tutto abituale "invisibilizzata" (2013: 190).

Laddove vi è una sola figura femminile all'interno del gruppo, è quasi scontato che essa assuma un particolare rilievo nella *performance*, distinguendosi anche semplicemente sul pia-

<sup>25</sup> Laura Grasso, comunicazione personale del 20/09/2019.

no visivo. Nel caso dei *Yawar Mallku*, uniformati dai *ponchos*, le due ragazze si distinguono poco dal resto del gruppo [Fig. 23]; in cambio Michela Cives spicca per una accentuata caratterizzazione femminile degli abiti, contrastante con il *poncho* “d’ordinanza” che vestono i maschi di *Aymara* [Fig. 29]. Nei *Cantolibre*, ormai senza *ponchos* né altre uniformi, non si mira invece a sottolineare una contrapposizione di genere basata sull’immagine e la singola donna di volta in volta presente adotta abiti equivalenti a quelli dei colleghi maschi.

La consistenza tutta femminile delle *Arcoiris* ha comportato dinamiche di ricezione proprie. In primo luogo, il fatto di essere percepite come una curiosità, una piacevole “anomalia”:

**LB:** Quando eravamo agli inizi, era una cosa che percepivo e mi dava anche un po’ fastidio: una certa benevolenza, o tenerezza. Invece a me [pareva che dovevamo] essere apprezzate per quello che siamo. Non solo perché eravamo donne, ma anche così giovincelle. Ma a posteriori posso capire e vorrei poter rivivere quella sensazione... Adesso, se ti sbagli, ti sbagli. Allora, con il pubblico adulto, passava tutto senza troppi problemi. Percepivo in certi casi in maniera abbastanza chiara questa cosa, e non mi piaceva.<sup>26</sup>

Al pubblico, comunque, aggiunge Anna Borrione, piace «intanto, che siamo tutte donne. Questa è una cosa che piace. Soprattutto alle donne»<sup>27</sup>. In alcuni concerti, in occasione di giornate dedicate ad aspetti di cultura delle donne, o alla questione della violenza di genere, l’empatia col pubblico, in prevalenza femminile o sensibilizzato alle tematiche di genere, è risultata estremamente forte e percepibile<sup>28</sup>.

### 1.3 Comunicare e organizzare

Il modello dei gruppi cileni portava con sé anche alcuni caratteri performativi, semiotici e comportamentali. Uno di questi è il polistrumentismo generalizzato tra i componenti del gruppo: nonostante vi siano normalmente dei ruoli preferenziali (il chitarrista, il *charanguista*, il flautista, ecc.), la tendenza ad alternare all’interno dello stesso spettacolo – e talvolta nello sviluppo di un singolo brano – assetti strumentali diversi ha sempre comportato in certa misura una rotazione dei ruoli sulla scena. In genere, anche i GIMCA hanno adottato tale caratteristica che, al di là delle complicazioni che la cosa comporta da un punto di vista tecnico (soprattutto per garantire un’amplificazione omogenea durante tutta la *performance*), costituisce una risorsa spettacolare per il pubblico ed un elemento di distinzione rispetto agli usi performativi più comuni tanto nella musica accademica quanto nel rock, nel jazz, ecc.

Con poche eccezioni (in particolare quella del gruppo *Illapu*) i gruppi della NCCH adottarono atteggiamenti e posture improntate alla sobrietà, nella quale si rifletteva la coscienza che l’interprete era un “operaio della cultura” prima che un intrattenitore. Quando possibile, si curava la presentazione scenica ricorrendo anche ad elementi propri della musica accademica,

<sup>26</sup> Lucia Bortoletto (componente del gruppo *Arcoiris*), intervista del 25/06/2014.

<sup>27</sup> Anna Borrione (componente del gruppo *Arcoiris*), intervista del 25/06/2014.

<sup>28</sup> Per esempio, nelle esibizioni di *Arcoiris* nel contesto di “Grido di donna”, un’iniziativa che si celebra da alcuni anni a Venezia in prossimità della data dell’8 marzo. Ho potuto assistere personalmente ad alcune di queste presentazioni del gruppo, nel 2015 e nel 2018.

ma senza lasciare spazio né alla spettacolarizzazione folkloristica né al divismo individuale<sup>29</sup>. Tale tendenza ad una funzione più didascalica che di intrattenimento e spettacolo si accentuò nel contesto dell'esilio, dove la necessità di comunicare una ingente quantità di messaggi politici e informativi al nuovo pubblico portava gli artisti latinoamericani a intercalare alla musica lunghe presentazioni parlate.

La mancanza di una documentazione audio e video sufficientemente ampia ed omogenea delle esibizioni dal vivo dei GIMCA negli anni 70-80 rende difficile effettuare un confronto sistematico con i propri modelli su tali aspetti della *performance*. Alcune registrazioni audio di concerti – nei quali lunghe e articolate introduzioni ai brani riflettono la preoccupazione di informare sulla storia politica, ma soprattutto su aspetti culturali e musicali attinenti al repertorio eseguito<sup>30</sup> – e la stessa memoria collettiva degli interpreti, confermano però che il modello cileno era stato interiorizzato anche in questo aspetto, salvo poi attenuarne nel tempo la componente più apertamente didascalica:

**ML:** All'inizio mi pare che avessimo più un intento didattico, per cui le spiegazioni erano numerose. Man mano che invecchiavamo, anche imitando lo stile di altri gruppi che erano passati attraverso la stessa esperienza – gruppi professionali – anche noi [del *Cantolibre*] abbiamo limitato il parlato e ci siamo dedicati più alla musica. Ed era anche questo una buona scelta. [...] All'inizio [gli *Inti-Ilumani*] parlavano molto di più durante i concerti, però si interrompeva spesso la musica. Diciamo che la nostra evoluzione, anche per quanto riguarda i vestiti di scena, è stata fortemente influenzata da questo gruppo. Penso invece ai *Quilapayún*, che hanno invece mantenuto il loro vestito di scena [il *poncho* nero] come un elemento intoccabile e ancora adesso continuano così. In ogni caso devo dire [...] in tempi più recenti, dal punto di vista dell'innovazione, apprezzo molto di più i "Quila", che ritengo anche, intellettualmente, un gruppo molto più provocatore, che ha esplorato vie nuove, rispetto agli *Inti-Ilumani* che sono rimasti abbastanza ancorati a certe forme musicali, e anche di far teatro. I "Quila" facevano più teatro degli "Inti". Noi abbiamo seguito più l'esempio degli "Inti".<sup>31</sup>

Assieme al patrimonio musicale portato dai latinoamericani, i giovani italiani ne assumevano consapevolmente anche il ruolo attivo di *passer* culturali, benché di secondo o terzo grado.

**SCa:** Sappiamo di non essere latinoamericane. Però tutto sommato, di essere dei tramiti culturali, un po' sì, perché quel po' di spiegazioni che diamo, questa varietà, un po' superficiale ma abbastanza estesa, di musica che proponiamo, è sempre stato molto apprezzato dal pubblico. Quindi abbiamo cercato di evitare di spacciarci per persone [latinoamericane] "vere", però in qualche modo io credo di avere offerto una possibilità di conoscere, di traslare...<sup>32</sup>

**TA:** Facevamo degli *stage* [nelle scuole], con diapositive, ricavate dai libri, avevamo fatto un viaggio storico politico sociale musicale con musiche dal vivo, fotografie, spiegazioni parlate ai ragazzi... Avevamo trovato una giustificazione: tutto questo non lo possiamo mica tirare così.

<sup>29</sup> Si veda sopra, Cap. I, par. 4.2.

<sup>30</sup> Tra la documentazione recuperata, figurano le registrazioni audio di alcuni concerti di *Cantolibre* e di uno di *Alcantara*, comprensive delle presentazioni parlate. Del *Suono Popolare*, invece, si conservano in forma scritta i testi di introduzione ai singoli brani eseguiti in concerto.

<sup>31</sup> Michele Lotter, intervista del 14/08/2014.

<sup>32</sup> Susanna Cappello, componente del gruppo *Arcoiris*, intervista del 25/06/2014.

Allora diamolo agli altri e diventiamo fonte di informazione, e andava dall'epoca precolombiana fino ai giorni nostri; un *excursus* dagli strumenti precolombiani fino a quelli della NCCH.<sup>33</sup>

In qualche caso l'urgenza della comunicazione culturale e del messaggio politico poteva mettere in secondo piano le esigenze musicali:

**GI:** Erano sonorità che noi improvvisavamo, era la passione che ci spingeva, però non c'era la precisione delle battute, non c'erano i ritmi... c'era solo la voglia di suonare. [...] L'importante era essere lì e raccontare quella storia. Raccontare la storia di Cuba. Questa era la spinta... Ripeto: pensavamo di cambiare il mondo, invece poi il mondo ha cambiato noi, piuttosto violentemente peraltro. Ma era uno strumento, era un mezzo, non era un fine. Era qualcosa che serviva a noi per dire «Ci siamo e vogliamo contribuire al cambiamento», sostanzialmente. Anche attraverso la musica. Questo era il senso delle cose che volevamo raccontare. E penso che, come noi, quasi tutti i gruppi di allora, aldilà della passione per la musica, avessero dentro questo fuoco.<sup>34</sup>

In molti altri casi, il rigore nella preparazione e nell'interpretazione – un carattere dei gruppi cileni che aveva colpito il pubblico italiano – venne fatto proprio anche da diversi gruppi emuli. Un fatto che è riconosciuto anche da un autorevole testimone esterno di questa memoria collettiva: Horacio Durán:

I ragazzi del Casilino, negli anni, si sono trasformati nel gruppo che sono adesso [*Chiloe*] che... addirittura hanno lasciato altre cose che facevano – Domenico e Barbara – e hanno continuato a livello professionale. *Trencito de los Andes*, non diciamo poi... Voi [*Cantolibre*] avete fatto altre cose: non vi siete buttati, per la ragione che sia, però invece avete fatto un lavoro molto curato. A me piaceva moltissimo, un lavoro altamente fatto bene. L'avete fatto con serietà e rigore. [...] E voi eravate delle persone che sempre stavate a chiedere, interessati. [...] Quello che in me produce tutta questa cosa: mi commuove, mi commuove tremendamente. Oltre che ... per la qualità del lavoro, mi commuove, perché poi, come dici tu – trenta, quaranta, cinquanta gruppi! C'è un mondo musicale, che sono pure addetti a studi approfonditi...<sup>35</sup>

L'obiettivo del raggiungimento di determinati risultati artistici ha portato molti gruppi a dotarsi di un'organizzazione interna, secondo diverse modalità. Benché l'immagine proiettata verso l'esterno sia rimasta prevalentemente quella di un organismo paritario, senza divismi individuali e ruoli guida tradotti in atteggiamenti performativi, all'interno operano invece strutture di tipo molto diverso, che possono talvolta anche risultare conflittuali rispetto alla dimensione assembleare e talvolta anarchica che rappresentava la normalità di molti gruppi di base giovanili e non professionistici, quali erano spesso i GIMCA.

Alcune realtà mantennero un'organizzazione democratica assembleare, nella quale non emergevano figure *leader*, anche se ammettevano l'esistenza di ruoli specializzati legati alle competenze di ogni singolo componente. È il caso di *Cantolibre* e di *Senda Nueva*. Due ex componenti di quest'ultimo – Bavosi e Colle – riconoscono oggi in quella assenza di *leadership* un problema storico del gruppo:

<sup>33</sup> Toni Acquaviva, intervista del 16/07/2014.

<sup>34</sup> Giuseppe Iasella, intervista del 17/02/2018.

<sup>35</sup> Horacio Durán, intervista del 31/08/2017.



**GB:** Avevamo delle potenzialità tecniche sicuramente in molti elementi... A noi credo che sia mancato sempre fondamentalmente uno che dettasse la linea, siamo stati sempre troppo democratici...

**AC:** È vero, in un gruppo è una tragedia questa cosa. Perché se devi dare retta a tutti viene fuori un pastone.<sup>36</sup>

Altrove quella *leadership* forte ci fu senz'altro. In *Nuestra America* aveva un aspetto carismatico e politico più che musicale, fondato sulla personalità di Roberto Bendo, che era chiamato – scherzosamente ma non troppo – “il comandante”. Nel caso dei fratelli Clemente, la loro *leadership* deriva da una totale identificazione con il progetto musicale, che porta nella pratica addirittura a “sublimare” ed estinguere il gruppo performativo per concentrarsi sulla registrazione.

Nei *Taifa*, la cui vicenda è trattata più approfonditamente nella seconda parte, dopo una partenza come «un gruppo dove non era stabilito che ci fosse una guida, né sotto l'aspetto musicale, né organizzativo... così, come un ripasso di tutto quello che abbiamo fatto prima, tanto per divertirci», sorse l'esigenza del «contatto col pubblico e quindi una ripresa più seria e esigente del lavoro musicale». Il cambio di obiettivi comportava, secondo Stefano Cirino, che

[...] il gruppo dovesse avere una direzione e nelle decisioni importanti solo alcuni tirassero le fila sui discorsi infiniti di repertorio, scalette etc. Questi alcuni, per le ragioni dette sopra, eravamo il sottoscritto e Franco [Mameli] e oggi il *Taifa* è un marchio registrato. Grazie a tutto questo (e non solo), il gruppo poté ottenere dei discreti riscontri di pubblico e alcune esperienze discografiche soddisfacenti, come la collaborazione di grandi musicisti della NCCH.<sup>37</sup>

Un gruppo particolarmente organizzato e strutturato al suo interno fu *Cordigliera*, in parte per una vocazione originaria delle personalità carismatiche di Achille Meazzi e di Massimo Fervari, amplificata poi dall'influenza del modello professionistico dei *Quilapayún*<sup>38</sup>, dal quale si mutuavano il rigore e la preparazione quasi maniacale dello spettacolo in tutti i suoi aspetti, anche e soprattutto extramusicali.

Il fattore dell'organizzazione, della struttura, rientra appieno in quel “pacchetto” di valori che il gruppo, come agente formativo, trasmette e inculca ai suoi componenti. Così lo sottolinea Salvo Siciliano, che in *Agricantus* si trovò a gestire quegli aspetti, assieme a compagni di gruppo di qualche anno più giovani di lui:

**SS:** Sono sempre stato una persona che ha cercato di porre basi organizzative a quello che fa, partendo dall'idea di darsi spiegazioni e motivazioni, nella convinzione che, per garantire sviluppo e continuità alle azioni, siano necessarie le infrastrutture e la dimensione organizzativa che non può mancare. [...] Noi salivamo su un palco vuoto.... ma portavamo con noi la scenografia, le luci, montavamo l'amplificazione, montavamo tutto ed eravamo pronti a suonare. Stanchissimi, devo dire, per tutto questo. Poi, alla fine della *performance*, si smontava tutto e io gradivo – cosa

<sup>36</sup> Andrea Colle e Giancarlo Bavosi, intervista al gruppo *Giambellindios*, del 04/04/2018.

<sup>37</sup> Stefano Cirino, comunicazione scritta del 07/10/2019.

<sup>38</sup> I temi dell'organizzazione interna del gruppo ritornano più volte nel carteggio tra i *Cordigliera* e Eduardo Carrasco. Sul rapporto tra il gruppo italiano e il musicista cileno si veda, nella seconda parte, il caso di studio dedicato all'ensemble cremonese.

che condividevo con gli altri – di non lasciare nulla, né a terra né tanto meno nel furgone, buttato così.... furgone che era pronto per il successivo passaggio, giusto? Che è una cosa un po' da adulti. Non molto da ragazzi, per cui era una gran *cammurria!* [...] Ed era la spinta ad essere imprenditori delle proprie idee, imprenditori nel momento in cui fai, imprenditori nel momento in cui ti proponi, o proponi qualcosa per sostenere le cose che dici. Quindi non soltanto cosa dici, ma come lo proponi e dentro quale organizzazione. [...] Come ti dicevo, questa cosa dell'imprenditoria che evidentemente è rimasta... e, secondo me, è rimasto un punto fermo anche nel momento in cui il gruppo ebbe un'altra evoluzione. [...] Questo permise loro di diventare il primo gruppo italiano di musica *new age* e, giunti a Londra, di incidere la loro musica nello studio di registrazione di Peter Gabriel.<sup>39</sup>

#### 1.4 Rapporti tra i gruppi e “liquidità” delle formazioni

Il gruppo rappresenta una sorta di organismo-cellula, ma non è una monade all'interno della scena musicale in cui opera. Ciascuno di essi è inserito nella propria realtà territoriale secondo modi che gli sono peculiari e che dipendono tanto dalle caratteristiche specifiche di ciascun *ensemble* e delle singole individualità che lo compongono, quanto dalle dinamiche culturali del proprio contesto. Abbiamo visto sopra, per esempio, come *Agricantus* fosse ben inserito all'interno di un movimento musicale siciliano, come racconta Mario Crispi:

**MCr:** [...] venne creata a Palermo un'associazione che si chiamava Associazione Antonino Uccello, formata da Rosa Balistreri, Ciccio Busacca, Ignazio Buttitta, noi, i *Racali* - che era un altro gruppo-, la *Taberna Milaensis* – mi pare ci fosse anche Otello Profazio, o comunque entrò dopo -. Tutta una serie di artisti – sia giovani che anziani – che avevano a che fare con una tradizione orale, tradizione popolare, e in quel contesto, oltre a fare conoscenza e a vivere anche in stretto contatto con queste persone – che fu un'esperienza molto formativa – iniziammo a conoscere proprio da vicino la musica siciliana.<sup>40</sup>

Più in generale, diversi GIMCA acquisirono uno status di gruppi “cittadini”, riconosciuti cioè anche a livello pubblico e istituzionale come espressione di base della culturale giovanile urbana, e questo li portò a condividere eventi e palcoscenici con i rappresentanti di altre espressioni musicali che abitavano i medesimi contesti. La presenza dei *Cantolibre* in occasione di una rassegna di «manifestazioni culturali in solidarietà delle popolazioni colpite dal terremoto» dell'Irpinia del 1981, organizzata dal Comune di Venezia, e alla quale presero parte Alberto D'Amico, Stefano Ricatti, Gualtiero Bertelli, Margot e altri musicisti sia popolari sia classici o jazz, è solo un esempio tra molti.

Nella memoria di Achille Meazzi ed Eliana Piazzì c'è spazio anche per il ricordo di un rapporto non sempre disteso con altre realtà musicali giovanili: «Noi e il movimento pop rock. Roba per cuori forti. Nel senso che lì ci avevano preso un po' di mira – adesso ci portano rispetto, tanti anni dopo, gli stessi che all'epoca... – C'era questo gruppo, *Nevrotic Sisma*, che facevano *hard rock*, che veramente, palesemente ci prendevan per il culo, quando saliva-

<sup>39</sup> Salvo Siciliano, intervista del 18/04/2018.

<sup>40</sup> Mario Crispi, intervista del 19/05/2017.

mo sul palco»<sup>41</sup>. Le situazioni sono varie e non credo possano essere ricondotte ad un solo denominatore comune<sup>42</sup>.

Più netta appare invece la situazione all'interno dell'universo GIMCA, dove convivono due livelli distinti: quello locale – cittadino o regionale – e quello interregionale o nazionale. Sul primo livello, i rapporti tra gruppi furono intensi, mentre sul secondo furono piuttosto labili o casuali. «Ancora una volta ho pensato a quanti siamo in Italia ad aver attinto ad una radice comune e ad ignorare l'esistenza l'uno dell'altro» è il commento, già citato, di Domenico Amicozzi nel gruppo di discussione *online* del 2004. La ragione primaria di questo reciproco isolamento geografico sembrerebbe molto semplice: i complessi erano prevalentemente radicati in una realtà territoriale locale: cittadina, provinciale o regionale. Nonostante non fossero infrequenti i concerti “fuori casa”, e perfino all'estero, il loro raggio d'azione abituale, per motivi che vedremo più avanti, non superava in genere l'ambito della provincia o della regione. In altri termini, coincideva con l'ambito territoriale della rete organizzatrice degli spettacoli.

Non si trattava di un isolamento totale, sia perché in qualche occasione un gruppo poteva oltrepassare i confini regionali sia per la mobilità territoriale di alcune singole persone, che venivano così a contatto con gruppi di altre regioni. Nel 1979, per esempio, il *Cantolibre* di Venezia venne invitato ad esibirsi in una serata “cilena” ad Agliana, in provincia di Pistoia, dove condivise il palco con i *Yawar Mallku* di Firenze, ma per i veneziani tale incontro fu un evento isolato [Fig. 36]. Ciò che conta realmente è che – a differenza di quanto accade frequentemente in contesti di *folk revival*, o più in generale nell'ambito delle mode musicali e sottoculturali giovanili – non si creò una rete, né alcuna altra forma associativa od organizzativa che aggregasse *fan* e musicisti del settore (club, *fanzine*, o simili) e creasse sinergie a supporto della loro attività musicale, per esempio nella distribuzione dei dischi da loro prodotti.

L'unico vero polo aggregante su scala nazionale era rappresentato dai musicisti cileni stessi, vale a dire gli *Inti-Illimani*. I loro concerti costituivano un'occasione d'incontro con i “maestri”, ma anche con gli altri appassionati cultori italiani, e perciò i musicisti cileni erano in definitiva probabilmente gli unici che avrebbero potuto disegnare una mappa nazionale dei GIMCA tra gli anni 70 e 80. Gli *Inti-Illimani* tuttavia non svolsero, se non in piccola misura, tale ruolo di tessitori della potenziale rete dei complessi italiani, fondamentalmente perché si considerarono sempre di passaggio e il loro progetto artistico e umano non prevedeva di perseguire forme di maggior radicamento nel paese d'esilio, quale sarebbe stata, per esempio, la

---

<sup>41</sup> Achille Meazzi, intervista del 05/01/2019.

<sup>42</sup> Una discriminante che andrebbe ulteriormente indagata e approfondita interessa il rapporto dei GIMCA rispetto a contesti culturali giovanili alternativi. La musica “cilena” aveva svolto un ruolo di primo piano come portatrice di un messaggio di lotta politica agli inizi, ma dal 1977 in poi aveva perso la sua carica radicale, venendo identificata piuttosto con la politica di “compromesso storico” del PCI, con l'abbandono di posizioni di antagonismo politico e di autentica rappresentanza delle masse. In che modo questo aspetto poteva influire nel posizionamento dei GIMCA all'interno del campo culturale giovanile?

creazione di una rete di *fandom*<sup>43</sup>. Allo stesso tempo credo si debba ammettere che in generale nemmeno i musicisti italiani si servirono della loro frequentazione degli *Inti-Illimani* per intensificare i rapporti con i propri colleghi di altre regioni<sup>44</sup>.

È molto significativo che *Cantolibre* e *Cordigliera*, due gruppi con una storia analoga alle spalle, operanti dal 1977-1978 nelle rispettive sedi di Venezia e Cremona, si ignorassero completamente a vicenda fino al 1985, quando Eduardo Carrasco segnalò ad ambedue l'esistenza dell'altro, aprendo un tardivo canale di comunicazione<sup>45</sup>.

A livello locale le dinamiche furono assai diverse, soprattutto in quei contesti dove i gruppi erano numerosi, come a Milano, dove era frequente la possibilità di assistere reciprocamente ai concerti dei “colleghi”:

**GM:** [...] sapere che c'era un concerto di uno di questi altri gruppi, era abbastanza frequente. Fino a quando non ti sei trovato a suonare *con* questi altri gruppi. Nel senso, in contemporanea: il tuo gruppo e l'altro gruppo. Quindi... spesso si suonava assieme, prima uno poi l'altro. Nel mio caso addirittura ho avuto l'opportunità di organizzare io, per questioni politiche, concerti degli altri gruppi. Quindi suonavo io, però invitavo anche gli altri gruppi, perché c'era una fratellanza, un'amicizia. Per cui non c'era rivalità. Almeno, io non la sentivo, io non provavo rivalità per gli altri. Anche quando sentivi che qualcuno magari mi faceva qualche critica... Ognuno ha il suo modo... Va bene anche così. Anzi, più eravamo e meglio era. Al limite, era da imitare quello che facevano bene gli altri. Io avevo una sana invidia per un gruppo che si chiamava *Yapanqui*, che, essendo una famiglia, avendo molto appoggio dei genitori, avevano quello che era il mio sogno.<sup>46</sup>

Milano è particolarmente vivace, da questo punto di vista: i concerti sono numerosi e si creano anche occasioni d'incontro sulla scena, come un importante festival al Teatro dell'Arte, nel 1979, che coinvolse i gruppi *Los Andes*, *Yapanqui* e *Jacha Uru*<sup>47</sup>. A Palermo, fu significativa la relazione tra i più “vecchi” *Alcantara* e i nuovi *Agricantus*; in Veneto, *Arcoiris* (Padova), *Cantolibre* (Venezia) e *Cantares* (Vicenza), mantennero vincoli di amicizia e reciproca frequentazione, in qualche occasione esibendosi in spettacoli condivisi.

In contesti come questi, dove operavano contemporaneamente o in tempi vicini più complessi, le collaborazioni e gli scambi arrivarono frequentemente a interessare gli stessi organici degli *ensemble*, generando prestiti e travasi di musicisti e in alcuni casi, come a Milano e in Toscana, una vera e propria “liquidità” delle formazioni. La circolazione di musicisti attraverso

---

<sup>43</sup> Interviste a Horacio Durán e José Seves (23/03/2019) e a Jorge Coulón (21/03/2019).

<sup>44</sup> Ho ipotizzato che in certi casi, almeno a livello di gruppo, potesse esservi un limitato interesse a riconoscere l'esistenza di gruppi analoghi, non tanto per ragioni di concorrenza commerciale – che il carattere strutturalmente locale del mercato non avrebbe potuto generare – quanto perché la cosa avrebbe diminuito quel fattore di *distinzione* di cui si è trattato sopra. In qualche modo, il fatto di praticare dei generi musicali circondati da una reputazione di “peculiarità”, di distinzione rispetto al *mainstream*, implicava un certo valore di esclusività che poteva rendere meno desiderabile il sapersi parte di un movimento vasto e articolato. In fondo, ciascun gruppo poteva coltivare l'idea di essere l'*alter ego* locale degli *Inti-Illimani*. Non ho però trovato riscontri sufficienti a tale ipotesi.

<sup>45</sup> Lettera di Carrasco a *Cordigliera*, 01/04/1985.

<sup>46</sup> Giuliano Malinverno, intervista del 17/01/2019.

<sup>47</sup> Comunicazioni di Giuliano Malinverno, Dino Dantino e altri.

so progetti musicali diversi generava inevitabilmente una circolazione di stili e influenze veicolate dalle diverse competenze individuali, incidendo sull'orientamento artistico e stilistico condiviso, ma parallelamente portava anche alcuni musicisti a gestire profili pluristilistici, selezionando le competenze, volta per volta, in base alla poetica di ciascun progetto<sup>48</sup>.

Descriverò la scena milanese più avanti, nel caso di studio dedicato al gruppo *Senda Nueva*. Qui mi soffermo invece su quella toscana, che presenta alcune interessanti peculiarità. In Toscana si riconoscono due principali assi: quello fiorentino, con almeno due fasi principali di *Yawar Mallku* e varie riprese di *Runa Simi*; quello di Viareggio e della Versilia, inizialmente più frammentato, e poi convergente su *Canto Libre*, unico superstito attuale.

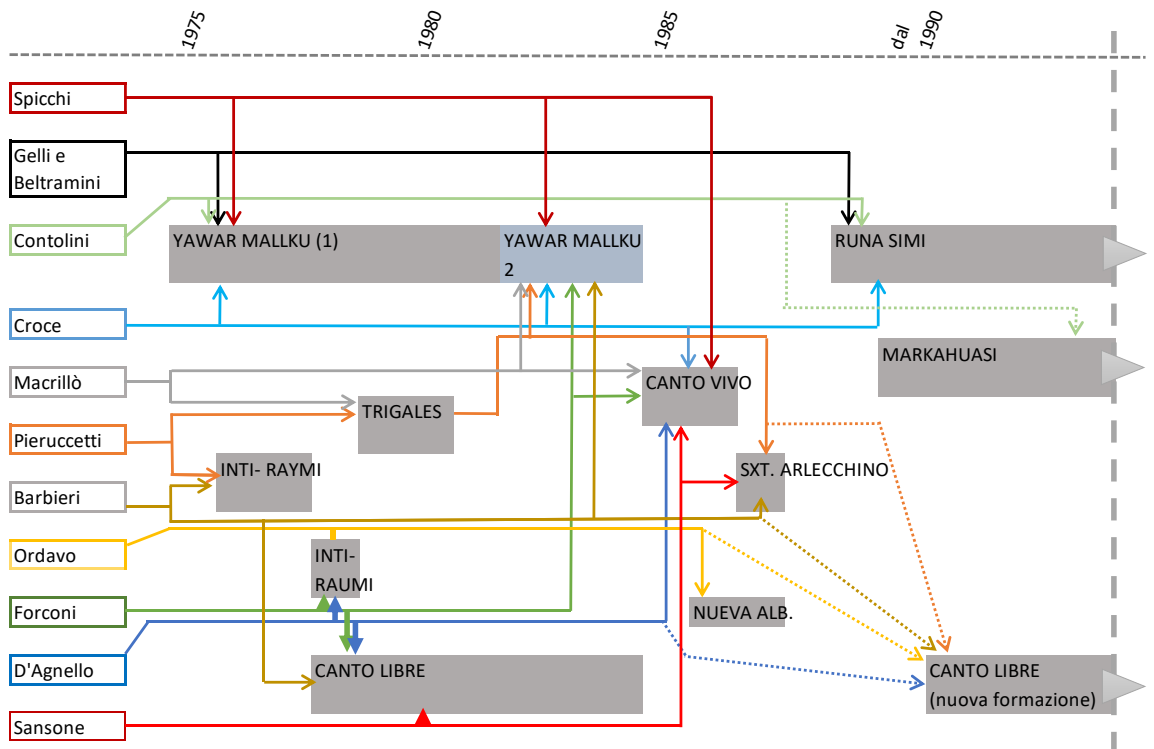
Si rilevano due caratteristiche comuni: una forte instabilità delle formazioni, che sono soggette a continui avvicendamenti e rifondazioni, e la grande intercomunicazione tra i due assi, che si intrecciano e fondono ripetutamente nel corso degli anni mettendo in continua comunicazione le esperienze dell'area fiorentina e versiliese (Viareggio, Forte dei Marmi, Lucca). Un processo che inizia nel 1982 quando, dopo aver assistito ad un concerto del gruppo *Illapu* a Genova (04/09/1982), alcuni componenti di *Trigales* e *Yawar Mallku* decidono di (ri)fondare un gruppo comune, assumendo il nome del secondo. Tanta mobilità è certamente sintomo di grande vitalità e spinta progettuale, ma costituisce anche un serio limite allo sviluppo dei progetti stessi. Così la vede Stefano Macrillò (ex componente di *Trigales*, *Yawar Mallku* e *Canto Vivo*), secondo il quale le spinte disgreganti – dovute a fattori caratteriali, divergenze di interessi e gusti musicali, ma anche all'influsso del particolarismo che caratterizza la cultura toscana – frustrarono lo sviluppo di indubbe potenzialità artistiche e impedirono, tra le altre cose, che si arrivasse ad una apprezzabile produzione discografica. Nessuna formazione – detto altrimenti – ebbe una stabilità sufficiente a permettere l'elaborazione e la produzione di un disco<sup>49</sup>. Un episodio singolare in questa vicenda fu il tentativo di formare il “supergruppo” *Canto Vivo*, riunendo i musicisti più motivati e competenti dell'area toscana – ricordato nella memoria condivisa, con linguaggio sportivo, come una sorta di “nazionale toscana” – che tuttavia ebbe un'esistenza effimera, a conferma della tendenza disaggregante sopra descritta.

Ciononostante, colpisce in questa vicenda la tendenza a cicliche ripartenze, più o meno con le stesse persone, reduci delle esperienze critiche precedenti. Nell'assieme, calcolo che abbiano preso parte all'assieme dei gruppi rilevati circa quaranta persone, di cui almeno la metà fu coinvolta in due o più progetti. Ho cercato di visualizzare il carattere fluido dei gruppi con uno schema, nel quale si evidenzia la mobilità di alcuni dei componenti.

---

<sup>48</sup> È il caso di un musicista versatile come Angelo Palma, che si adegua a stili tanto diversi come quelli di *Umami*, di *Tajfa*, o dei *Ruphay* (oltre a suonare in gruppi di musiche popolari italiane); oppure di Giuliano Malinverno e Andrea Colle, nell'area milanese.

<sup>49</sup> Stefano Macrillò, comunicazioni personali del 28/07/2019 e opinioni espresse, molti anni addietro, in una lettera personale del 14-08-1987. In realtà l'arcipelago dei gruppi toscani produsse una registrazione in studio: una musicassetta di *Runa Simi* [RUNA SIMI 1996].

Tavola II: Mobilità e liquidità dei gruppi dell'area toscana<sup>50</sup>

### 1.5 Committenza e rapporto col territorio

Durante una conversazione, ho chiesto a Biancastella Croce quali fossero i canali per la diffusione del lavoro dei suoi gruppi di Firenze, *Yawar Mallku* e di *Runa Simi*:

**BC:** Quello avveniva essenzialmente tramite l'ARCI di Firenze. Era un periodo abbastanza vitale. Si suonava facilmente. Anche perché - la voglio sparare grossa - se c'era un concerto in una *Festa dell'Unità* e volevano parlare, fare un dibattito sulla questione latinoamericana, sul Cile, ecc. e non potevano permettersi gli "Inti", cercavano gruppi che suonassero quel tipo di musica e che costassero niente, praticamente. Poi era un passare la voce. Il tramite era essenzialmente politico. Quello che non era politico, era perché magari noi mandavamo un depliant in giro ai vari comuni, nelle varie feste, sagre. [...] La risposta era poca, però il comune di Scandicci, mi ricordo, ci chiamò per suonare alla fiera che si fa a ottobre tutti gli anni, che è abbastanza importante. Poi come *Runa Simi* abbiamo suonato anche all'Università di Siena, tramite Antonio Melis. Senza mai avere un manager, qualcuno che si occupasse... [Questa situazione è durata fino alla] fine anni 80, primi anni 90... Poi è diventato sempre più commerciale, quindi ha perso sempre di più i connotati politici per lasciare spazio ai concessionari delle macchine. [...] Noi abbiamo fatto, come *Runa*

<sup>50</sup> Per una migliore leggibilità dello schema, ho omesso di indicare i nomi degli altri componenti e gli avviamenti interni a ciascuna fase dell'esistenza di ogni gruppo. Ho inoltre selezionato il solo periodo 1975-1990 - il più articolato - e indicato sommariamente (con la linea tratteggiata) la prosecuzione in altri gruppi dopo quella data. I punti di inserimento delle frecce non pretendono di riflettere con precisione un dato cronologico. Pur con questi limiti, ritengo che il grafico sia eloquente.

*Simi*, il nostro ultimo grande concerto il 10 ottobre del 92, a Badia Fiesolana [Fig. 37]. Fu fatto grazie all'intervento di padre Balducci, che conoscevamo.<sup>51</sup>

Come per *Yawar Mallku* e per *Runa Simi*, per la quasi totalità dei GIMCA la domanda di spettacoli tra gli anni 70 e 80 proveniva – con qualche puntuale eccezione come quelle ricordate da Biancastella – dalla rete dell'ARCI e del PCI, la quale gestiva i concerti attraverso la macchina organizzativa delle *Feste dell'Unità*, vale a dire la stessa rete attraverso la quale vennero fatti circuitare gli interpreti della nuova canzone cilena e latinoamericana<sup>52</sup>. Attraverso quella rete è passata buona parte del lavoro artistico di tutti i GIMCA, che effettivamente soddisfacevano l'esigenza di offrire spettacoli legati alla solidarietà con l'America Latina, sostituendo gli artisti “originali”, oltretutto a costi molto più contenuti [Fig. 35]. Reciprocamente, ciò rappresentò una opportunità fondamentale per i musicisti, in assenza di circuiti alternativi:

**TA:** Siamo diventati una struttura quasi professionale, supportati in quel periodo da un Partito Comunista che aveva una rete di *Festival dell'Unità* molto grossa. Se non era per quello, non riuscivamo a intestardirci a fare questo. [...] Era un mondo fatto di pane e salsiccia da una parte, ma era anche un veicolo molto potente per fare emergere nuove situazioni.<sup>53</sup>

La rete dei *Festival dell'Unità*, però, presentava dei chiari limiti. Uno di questi era dato dal fatto che, soprattutto in quelli di dimensione media e piccola, non sempre la struttura e il contesto erano idonei alla presentazione del prodotto artistico. Per chi poi, come il *Trencito de los Andes*, aveva intrapreso una ricerca che nulla aveva ormai a che spartire con la narrazione politica latinoamericana, esisteva un rischio molto concreto che la MA offerta dai musicisti e quella richiesta dagli organizzatori coincidessero solo nel nome, ma fossero nella realtà due oggetti molto distanti:

**RC:** La rete dei *Festival dell'Unità* è stata l'unico vero teatro italico per quanto riguarda questa musica... **FC:** Però odiatissimi da noi, perché era un falso concerto... Ti piazzavano ovunque, nessuno ti guardava... **RC:** Poi noi eravamo molto fuori luogo: loro, in piena Emilia Romagna rossa, avevano una chiarissima idea di quello che si aspettavano da questa musica andina, mentre noi arrivavamo lì con ... di tutto! Con le “piume in testa” a fare cose... Al *Folkest* ci sta, ma ai *Festival dell'Unità* è diverso.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Biancastella Croce, intervista del 08/04/2018. Ernesto Balducci fu un sacerdote ed intellettuale esponente del cattolicesimo progressista. Questa collaborazione rappresenta il segno di un cambiamento nei potenziali referenti e committenti delle musiche latinoamericane, una volta chiusa la stagione internazionalista e dell'interesse verso l'America Latina da parte del PCI.

<sup>52</sup> Fanelli (2017) descrive la presenza, all'interno di quella rete, di una negoziazione tra istanze dettate dalla politica culturale ufficiale del Pci e istanze locali, più sensibili alla domanda culturale della base, che disattendono la visione di partito. Secondo Fanelli, vanno distinti il PCI e l'ARCI: il secondo in modo più pragmatico sosteneva scelte culturali meno tradizionaliste, andando incontro alle tendenze reali, promuovendo forme alternative, dal teatro di Dario Fo al jazz, ecc. Nelle *Feste dell'Unità* si crea un mix di “alta cultura” e forme di folklorismo locale, con sincretismi originali. Gli anni 70 rappresentano un periodo aureo delle *Feste dell'Unità* e a ciò non è estraneo il contributo della musica cilena, che fornisce un materiale estetico in accordo con il discorso politico. Dagli anni 80, progressivamente, si darà la precedenza al puro intrattenimento, convertendo molta parte delle *Feste* in sagre paesane, difficilmente distinguibili da quelle non politicizzate.

<sup>53</sup> Toni Acquaviva, intervista del 16/07/2014.

<sup>54</sup> Raffaele e Felice Clemente, intervista del 05/09/2018.

Anche per gruppi più vicini al *target* del PCI, comunque, il ruolo di sostituti locali degli “originali” latinoamericani risultava alla lunga limitante, perché non ne consentiva una valorizzazione come espressione culturale del proprio territorio, cui invece molti di loro aspiravano. In alcune aree, soprattutto dove i partiti della Sinistra erano più profondamente radicati, esisteva anche una rete di istituzioni pubbliche – biblioteche, scuole, Consigli di Quartiere, ecc. – che rappresentava un contenitore più adatto a realizzare operazioni di carattere culturale e al quale spesso i gruppi si sono appoggiati per progetti di maggior impegno, che andassero oltre il puro e semplice concerto.

*Agricantus* portò la sua musica nelle scuole di Palermo, integrandola in una cornice narrativa storico-sociale, operazione che gli consentì di inserire i temi latinoamericani in un progetto di chiara valenza locale. Per fare un altro esempio, tra molti, *Cantolibre* venne chiamato dal Comune veneziano in più occasioni, tra le quali spicca un consistente “pacchetto” di due concerti e un ciclo di otto incontri di ascolto guidato sulla musica latinoamericana, aperti alla cittadinanza, realizzati nel settembre del 1982<sup>55</sup>. Gli esempi di questo genere potrebbero moltiplicarsi, a dimostrazione di una certa capacità propositiva dei gruppi nella loro relazione con le entità culturali e sociali del proprio territorio. Si tratta di attività di un certo prestigio, ma di carattere puntuale, che non forniscono una continuità lavorativa.

Ancora sul tema del legame dei GIMCA col territorio e le sue più diverse realtà, credo meritorio una menzione due casi singolari, che pur nella loro eccezionalità aneddotica sono rivelatori tanto dell’ampia diffusione della musica cilena/andina nella società italiana quanto del lavoro di disseminazione svolto in questo senso dai gruppi italiani. Nel primo caso, Basilio Scalas<sup>56</sup> narra la sorpresa con cui, dopo una serie di concerti tenuti nelle consuete ambientazioni delle *Feste dell’Unità* in Sardegna durante l’estate del 1976, i giovani del gruppo *Allende*, giunti a Teulada, si trovarono ad esibirsi per una vastissima platea composta da migliaia di militari di leva in divisa, provenienti dal complesso di caserme che quella località all’epoca ospitava. Un pubblico poco ortodosso per un gruppo formato da militanti del PCI e portatore di un discorso antimilitarista, e tuttavia partecipe anche del repertorio di canti politici proposti.

Il secondo riguarda ancora il mondo militare ed è in qualche modo ancora più singolare. All’inizio degli anni 80, presso la caserma dei Bersaglieri di Albenga, erano attivi un’orchestra jazz e un piccolo gruppo andino, entrambi patrocinati da un colonnello amante della musica e con qualche simpatia politica di sinistra. I due *ensemble* si esibivano con regolarità all’interno della caserma ma diedero concerti anche altrove. Del gruppo andino fecero parte Giancarlo Bavosi (*Jacha Uru* e poi *Senda Nueva*) e Achille Meazzi (*Cordigliera*), che si conobbero in quella circostanza:

---

<sup>55</sup> Vedi documentazione... (forse inserire immagine)

<sup>56</sup> B. SCALAS, cronaca (senza titolo) della prima *tournee* del *Grupo Allende*, pubblicata in più date sul profilo *Facebook* personale, a partire dal 12 febbraio 2016. <https://www.facebook.com/basilio.scalas>.



**AM:** Facevamo *Ojos azules* e pezzi come *Alturas*, ma anche canzoni di protesta, tipo *El aparecido*, così. Tanto non capivano nulla, era spagnolo. Loro erano contenti e applaudivano, venivano anche gli ufficiali. [...] A un certo punto ci han mandato con l'orchestra di jazz e con gli attori, a fare una *tournee* in Friuli, nella divisione Ariete, che era tutta in Friuli. [...] Dovevamo fare fino a marzo, fino quasi al congedo, dal novembre, dovevamo stare in *tour*, con un pullman, un impianto di amplificazione, che erano attrezzatissimi. È successo il terremoto dell'Irpinia, per cui dopo un mese e mezzo, sempre con quel pullman, siamo tornati a casa.<sup>57</sup>

Al di fuori del “teatro” popolare delle feste della sinistra e delle diverse collocazioni ricordate finora, un palcoscenico minore era offerto dalle feste popolari di carattere non politico, dai locali che programmavano serate di musica folk, e da pochi festival specializzati, come *Folkest* e, più ancora, *Latinoamericano Expo*. Inoltre, dagli anni 90 al PCI subentra la committenza di organizzazioni della società civile e dell'associazionismo in qualche modo collegate all'America Latina – ad es. le botteghe del commercio equo e solidale – o alla chiesa cattolica. È un circuito interessante, ma molto più frammentato e di minore ampiezza, rispetto a quello politico dei decenni precedenti. In quest'ambito, oltre all'episodio del concerto di Badia Fiesolana dei *Runa Simi*, già ricordato da Biancastella Croce, in cui operò una sinergia con rappresentanti dell'accademia, come l'ispanoamericanista Antonio Melis, e della cultura cattolica progressista, come Ernesto Balducci, si deve menzionare l'attività solidale degli *Apurímac* di Lecco. Questo gruppo, entrato in contatto con ambienti cattolici di Bergamo vicini alla Teologia della Liberazione latinoamericana (l'abbazia di Fontenelle, dove risiede il sacerdote poeta David Maria Turollo) sceglie di sostenere in modo continuativo con il ricavato della propria attività musicale uno specifico progetto di solidarietà internazionale: una cooperativa di minatori ex prigionieri e perseguitati politici, fondata nelle Ande boliviane da un sacerdote italiano<sup>58</sup>.

Negli anni di massima vigenza delle musiche latinoamericane vennero aperti alcuni locali specializzati: delle *peñas*. A Roma, questo ambiente latinoamericano fu abbastanza vivace:

**MSc:** Quindi portarono questo nuovo vento e quegli anni lì, il 76, 77, 78... sono stati anni dove effettivamente si è creata un'atmosfera nuova. Nascevano le *peñas*, quindi a via Ostiense c'era Inés Carmona che cantava, e qualche volta ho visto il mio amico Roberto Raccis, che tra l'altro lui l'accompagnava come chitarrista. C'era la *Peña del Trauco*, dove tu effettivamente potevi andare lì, basta che non chiedevi soldi, ti portavi uno strumento, in Trastevere, e potevi fare la tua esibizione. Più tardi ancora nasceva un locale che poi divenne in seguito *Il charango*, nella zona del Lungotevere, dalle parti dell'Ospedale Santo Spirito... Anche lì, si faceva un po' di tutto, dalla musica andina, alla salsa, a seconda. C'erano delle giornate specifiche, mi sembra, il martedì, dove si faceva musica andina, quindi a volte c'era un gruppo argentino, italiano che faceva quel tipo di musica, cileni, eccetera...<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Achille Meazzi, intervista ad Achille Meazzi ed Eli Piazzi, 05-01-2019.

<sup>58</sup> Si tratta della cooperativa “La speranza”, fondata a Vilolco, Bolivia, da Padre Antonio Caglioni. È interessante vedere come questa operazione di solidarietà coinvolga gli *Apurímac* «nonostante tra gli appartenenti al gruppo siano presenti vari agnostici e un ateo e anticlericale dichiarato, che però aderiscono con entusiasmo, sentendosi semplicemente “uomini di buona volontà”» (Giancarlo Colombo, comunicazione scritta del 12/09/2019).

<sup>59</sup> Mauro Scipione, intervista del 21/06/2018.

Se negli anni 70 le condizioni in cui avvenivano i concerti erano spesso precarie sul piano tecnico e organizzativo – per la precarietà dei palcoscenici, degli impianti di amplificazione, ecc. – le occasioni di lavoro erano però abbondanti, almeno nelle zone di maggior presenza del PCI nel territorio. Lo “sfruttamento” politico era in generale accettato dai musicisti come una sorta di dovere come militanti o simpatizzanti. Dagli anni 90, invece, una crescente burocratizzazione dell’attività artistica (richiesta di permessi, “agibilità ministeriali”, obbligo di possedere una posizione amministrativa e fiscale, come qualunque altra impresa privata) ha reso più complessa la gestione amministrativa di quelle realtà che – davanti ad un mercato sempre più ristretto – non avevano interesse ad investire energie e risorse in attività estranee al lavoro strettamente musicale, come appunto la gestione degli aspetti burocratici:

**SC:** Ricordo che all’epoca speravo di più. Anche se con i *Runa Simi* dall’89 al 96 abbiamo fatto più di 100 concerti, però io speravo di più. Poi è diventato difficile perché cominciavano a chiederti la Partita IVA... è diventato difficile lavorare. Abbiamo provato a fare anche un’associazione culturale per vedere di... però non avevamo più le forze. E forse perché nessuno di noi era sufficientemente manageriale, non ne aveva le capacità. Per un certo periodo mi ricordo che Silvano [Pittella] contattò uno che avrebbe dovuto fare il nostro manager, però era un tipo secondo me assolutamente non all’altezza [...]. Però in ogni caso anche le velleità semi-professionali si scontravano poi con la realtà, con il lavoro, con le famiglie...<sup>60</sup>

La situazione odierna, in linea di massima, non è cambiata. Le realtà che mantengono aspirazioni a una condizione di professionismo o semi-professionismo sono unicamente quelle del *Laboratorio delle Uova Quadre*, di *Chiloe* e di *Taifa*<sup>61</sup>. I gruppi in generale si esibiscono con poca frequenza e buona parte dell’attività ha un carattere volontario, motivato principalmente come sbocco pubblico di una passione privata. Un’occasione ricorrente per diversi gruppi è rappresentata negli ultimi anni dalle collaborazioni con numerosi cori, per l’allestimento della *Misa Criolla* di Ariel Ramírez, la cui esecuzione richiede una strumentazione ed una competenza musicale che i GIMCA sono in grado di provvedere egregiamente.

Mauro Scipione, già componente di gruppi romani come *Yupanqui*, *Aymara* e *Maanpa*, si mostra poco ottimista:

**MSc:** Questo è stato il corso della MA che poi è andata un po’ scomparendo, perché le *peñas* hanno chiuso, Dakar [il gestore della *peña El trauco*] è morto. [...] Pesano ancora oggi le parole di Lucio Dalla che diceva «La musica andina, una noia mortale». Lui ce l’aveva con chi aveva fatto una commercializzazione di questa musica, non con gli *Inti-Illimani*. L’anno scorso c’è stata una piccola fiammata per il centenario della [Violeta] Parra... I *Chiloe* sono un gruppo che ancora funziona. Loro non fanno musica andina proprio, ma più *Inti-Illimani*. Hanno una militanza lunga, come *Yupanqui*, ma sono riusciti a tenere unite le fila. Hanno avuto come agente il tipo della Pindaro [il manager italiano degli *Inti-Illimani* durante gli anni [...]]. La Pindaro è stata poi rilevata da Manuela da Ponte, che però non è riuscita a ottenere risultati e ha mollato.<sup>63</sup>

<sup>60</sup> Silvio Contolini, intervista del 07/04/2018.

<sup>61</sup> Un caso atipico sembra essere stato quello di *Acanto*, che in collaborazione con Max Berrú ha realizzato tra il 2006 e il 2012 un notevole numero di concerti in *tournee* estive. In quel caso, potremmo ipotizzare che l’ex componente degli *Inti-Illimani* abbia potuto contare, sul piano dell’organizzazione, con una rete di conoscenze italiane di vecchia data.

<sup>63</sup> Mauro Scipione, intervista del 21/06/2018.

L'ultimo impegno musicale di Mauro Scipione è stato quello di accompagnare – assieme ad altri musicisti italiani – la cantautrice folk cilena Natalia Contesse in un breve *tour* italiano, nel 2015. In quell'occasione – osserva Mauro – è stato faticoso riunire sufficiente pubblico per le due serate e gli organizzatori sono andati in perdita economica. Queste circostanze lo hanno convinto a “congelare” la sua attività musicale e ad “appendere la *quena* ad un chiodo”.

A fronte di questa visione desolata, vale comunque la pena riepilogare come i GIMCA, condizionati dalla duplice natura di “repliche” di una cultura musicale di qualcun altro e di espressioni autentiche del proprio contesto, abbiano svolto un ruolo importante, sia per il volume complessivo di concerti tenuti nei luoghi più diversi, sia per l'aspirazione di molti di loro ad essere portatori e diffusori di cultura.

---

## 2 DALL'IMMAGINARIO AL REALE: AMERICHE LATINE VERE O PRESUNTE

---

**BC:** Quello che io immaginavo non era quello che anni prima, negli anni 50, si vedeva in televisione sull'America Latina. Quando negli anni 50 arrivò il *mambo* in Italia, e alla televisione veniva rappresentata l'America Latina con queste signore con l'ananas in testa... No, non era quello. Più che immagini, erano sensazioni, e un desiderio di libertà che mi risvegliava questa musica. Una ricerca... un amore... di un sentire nuovo, di uno spazio nuovo. Quindi in realtà non c'era un'immagine vera e propria. Era un sentimento. Se io ascoltavo la musica andina, poi dopo, successivamente, quando ho cominciato a capire da dove veniva quella musica, guardando sull'enciclopedia... vedendo queste immagini, di questa magnificenza delle Ande, è chiaro che quando poi tu sentivi anche quel suono, che proveniva da quelle terre, l'immaginazione andava lì. Immaginavo di sorvolare a volo libero le Ande. Cosa che ho potuto fare dopo molti anni nella realtà e che ... non mi ha assolutamente deluso. Anzi, mi ha fatto scoppiare in un pianto diretto, perché era proprio la realizzazione tangibile di quello che io vedevo quando sentivo questi suoni. Non era niente di pacchiano o di pittoresco, quello che io immaginavo, ma era proprio... naturale. La natura, l'orografia di quella terra. [...] quando sentivo quei suoni vedevo i colori, i bambini che pascolavano i lama. Erano tutte immagini assolutamente non convenzionali, per quello che era stato l'approccio dell'Italia col continente latinoamericano vent'anni prima<sup>64</sup>

In effetti, la musica cilena/andina implicò una frattura con l'immaginario latinoamericano tropicale, egemone nei decenni precedenti, collegandosi alle rappresentazioni veicolate dalla letteratura del contemporaneo *boom* ispanoamericano e dalla narrazione politica degli anni 60 e 70. A seconda dell'età delle persone e delle frequentazioni culturali di ognuno, tali componenti politiche e culturali potevano avere più o meno peso:

**TA:** Mi sono innamorato e ho letto tutto Manuel Scorza. Garcia Márquez era di *default*. Non ti lasciavano nemmeno entrare nei comitati se non avevi letto *Cent'anni di solitudine!* Poi c'era Paolo Freyre, per la situazione brasiliana, però me lo ricordo più tecnico. Questa commistione di sociale e musicale, [con] Manuel Scorza l'ho trovata in letteratura. Il sociale e l'onirico: mi piaceva molto.

---

<sup>64</sup> Biancastella Croce, intervista del 08/04/2018.

**SG:** Letteratura e musica hanno interagito nella formazione di un tuo immaginario latinoamericano?

**TA:** Sì, sicuramente. Perché questi mondi, da Macondo di Márquez fino ai villaggi di Scorza, erano mitologici, erano da qualche parte che non era identificabile, alimentavano la fantasia.

**SG:** Provavi il desiderio di vederli dal vero?

**TA:** Anche. Anche se non ho mai avuto la preferenza tra un viaggio reale e uno mentale. Anche perché, come diceva Tornatore, le cose viste da lontano sono sempre più belle, per cui ho paura quasi... Sono due cose che custodisco anche separatamente.<sup>65</sup>

Biancastella Croce e Toni Acquaviva sintetizzano con le loro testimonianze due diversi approcci conoscitivi alla realtà latinoamericana, vale a dire al “significato” di cui la musica interpretata è in qualche modo il “significante” o il “correlativo musicale”. Se nel primo caso la fascinazione musicale si traduce in una pressante necessità di entrare in contatto con la realtà latinoamericana e di possederne i codici (linguistici, culturali, ecc.), nel secondo prevale l’interesse per la risemantizzazione locale degli oggetti culturali latinoamericani: anche se approfondita attraverso ascolti e letture, rimarrà la conoscenza di una realtà virtuale. Credo che questa diversità di approccio possa costituire una prima importante discriminante tra gli immaginari latinoamericani delle persone che hanno fatto parte dei gruppi italiani, anche se chiaramente la vicenda di ciascuno presenta percorsi personali e irripetibili, nei quali oltretutto i diversi approcci hanno potuto convivere o succedersi.

In un ambiente in cui le persone si dedicano anima e corpo ad una musica d’elezione che proviene da una geografia diversa e lontana, una musica peraltro fortemente evocativa dei luoghi d’origine, appare naturale che vi sia un’aspirazione comune e diffusa a viaggiare e conoscerne personalmente le fonti. Un’aspirazione che era legata anche, come già si è visto, all’impellenza di reperire altra musica e gli strumenti indispensabili per praticarla. Ciascuno secondo le proprie possibilità, molti componenti dei GIMCA cercheranno, appena possibile, di compiere questo *grand tour* di valore quasi iniziatico:

**PC:** Ho iniziato a viaggiare, però allora i mezzi erano di sussistenza, le possibilità erano poche [...] e quindi ho fatto due o tre viaggi soltanto, in quel periodo lì. Però i viaggi erano finalizzati a capire cosa fosse questa musica. E quindi son stati due viaggi, uno in Bolivia e uno in Perù e in Bolivia, cercando di approcciare un po’ i musicisti. Parliamo del 86-87, giù di lì... tanti anni fa. L’approccio lì è stato quello di arrivare a Cochabamba e cercare i *Kjarkas*, la cosa più banale, più semplice. Però siamo stati accolti da loro in maniera molto spontanea e generosa, è stata un’esperienza divertente. Allora i *Kjarkas* non erano sulla deriva commerciale spinta su cui sono adesso, e di cattivo gusto... e quindi era interessante per noi ragazzini, affascinati un po’ da questi gruppi, trovarsi con loro, che erano già allora il riferimento, in Bolivia e in Perù. Poi da lì, però, sempre – e lì avevo già degli amici, dei compagni – l’idea e la spinta era verso la musica pura, più tradizionale. In quegli anni già iniziavano a lavorare i *Bolivia Manta*, i *Kollasuyu Nan*, i *Kollamarka*. E quindi siamo stati in quegli anni lì a La Paz a sentirli, ad ascoltare i *Kollamarka*. È stata un’esperienza molto bella.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Toni Acquaviva, intervista del 16/07/2014.

<sup>66</sup> Paolo Cogliati, intervista del 16/06/2018.

La ricerca che spinge le persone a varcare l'Atlantico non è esclusivamente musicale. Silvio Contolini racconta come nella sua personale sensibilità il tema della solidarietà col Cile si sia trasformato in quello del riscatto culturale delle popolazioni indigene e delle loro tradizioni. Dopo oltre vent'anni di militanza nei gruppi italiani, nel 1998 Contolini prende la decisione di trasferirsi in Bolivia:

**SC:** [...] la musica, da musica di protesta a musica folclorica: sono andato a cercare sempre più le radici. Sono voluto andare a cercare l'anima del popolo, ecco. Aldilà di tutte le sovrastrutture, o anche delle interpretazioni poetiche [...]. Mentre – e questo è stato uno dei motivi che mi ha portato in Bolivia – avevo bisogno del contatto con la gente, con la gente normale. Capire... Ma loro sanno chi sono? Sanno dove vanno? Ed è stata una delle cose che più mi ha impattato in Bolivia. Mi sono trovato a contatto con delle persone – anche le più semplici [...] anche quello mezzo ubriaco al bar – che si chiedevano: «oh, ma noi chi siamo? Ma noi, dove stiamo andando? Noi riusciremo a trovare la nostra via, cioè né quella occidentale né quella di un paese del terzo mondo... ma la nostra via allo sviluppo?» Insomma, un popolo in fermento, che poi si è visto il risultato: ha portato all'elezione del primo presidente indigeno dell'America Latina. [...] Quindi il mio processo è stato questo: [...] per un lungo periodo, musicalmente parlando, ci siamo limitati a riprodurre un pezzo soltanto perché ci piaceva. Poi, quando abbiamo cominciato a chiederci: «ma questo ritmo da dove viene? Ma perché la musica dell'Ecuador suona così diversa da quella boliviana? Ma loro perché lo suonano questo pezzo?» Allora, ogni passo che facevi si apriva un mondo sempre nuovo e scoprivi che la musica andina, così tra virgolette, come te l'hanno proposta fino a quel momento, in realtà sotto c'è un mondo, una diversità che non immaginavi, che non ti aspetti. Più approfondivi e più scoprivi che c'era da approfondire. Alla fine, l'unico passo possibile era andare là.<sup>67</sup>

Contolini si ferma in Bolivia per tre anni, durante i quali lavora nel campo dell'educazione musicale e studia “dal vero” le musiche tradizionali andine [Fig. 38]. Il bagaglio di conoscenze e competenze così acquisito si traduce, al ritorno in Italia, nella pubblicazione del volume *Il canto della Pachamama*, un dizionario musicale andino che costituisce un *unicum* nel panorama editoriale italiano (Contolini 2003). Quel bagaglio però si traduce anche in una sorta di *handicap* nel momento in cui il musicista riprende il filo di un'attività di riproposta di quelle musiche, questa volta però alla luce delle sue recenti esperienze conoscitive. Poco importa che ciò avvenga in un gruppo fondato e guidato da “autentici” musicisti andini, perché ciò che conta nel determinare lo stile e gli obiettivi della riproposta sembra essere soprattutto il contesto:

**SC:** Il mio processo mi ha portato là e sono arrivato là [ed è stato come] raggiungere l'apice della mia ricerca, della mia esplorazione, che è stata non solo musicale, ma anche un viaggio interiore. Dopodiché, quando son tornato in Italia e sono entrato a suonare con i *Markahuasi*, mi sono accorto che c'era molto contrasto tra il direttore artistico - che è Pepe Yáñez, appunto il *leader* - che strizzava molto l'occhio al pubblico, ed io che invece cercavo di riprodurre la realtà che avevo vissuto là e piano piano mi sono reso conto che qua non era possibile, perché il modo di sentire, di vivere, di fare musica che hanno laggiù, viene da una realtà totalmente diversa dalla nostra e quindi sono modelli non riproponibili qui.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Silvio Contolini, intervista del 07/04/2018.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

Contolini da alcuni anni ha abbandonato la pratica della MA; Paolo Cogliati invece la frequenta ancora attivamente, recandosi regolarmente in Perù, dove collabora a ricerche nel campo dell'archeologia musicale. Raffaele e Felice Clemente – lo vedremo nel caso di studio a loro dedicato – hanno viaggiato una prima volta per un anno intero attraverso l'altipiano andino per poi iniziare una lunga rielaborazione di tutto il materiale raccolto, stabilendo un duraturo legame con quella regione del mondo, che li ha portati anche a realizzare ripetutamente spettacoli nei paesi andini. Sergio Leo, dopo essersi laureato alla fine degli anni 80 con una tesi sulla MA (Leo 1990), si è trasferito per alcuni anni in Argentina, dove ha approfondito conoscenze musicali e culturali, prima di ritornare in Italia<sup>69</sup>. Il ventaglio delle storie personali è, da questo punto di vista, molto variegato: da chi si è limitato a compiere un estemporaneo turismo, privilegiando magari gli aspetti musicali, a chi si è stabilmente trasferito a vivere in America Latina, non necessariamente per ragioni connesse alla musica.

In un contesto di tal genere, risulta quasi sorprendente che persone che praticano da varie decadi quella latinoamericana come musica d'elezione, coltivando in qualche caso ambizioni professionistiche come nel caso di *Chiloe* e di *Taifa*, non abbiano mai avuto un contatto materiale con la geografia latinoamericana. In qualche caso può trattarsi di un desiderio non ancora realizzato o di un progetto di più o meno imminente realizzazione:

**SCI:** [...] vogliamo andare a toccare i posti storici e politici di quello che abbiamo fatto noi, cioè la storia di dove siamo nati... Naturalmente poi ci piacerebbe visitare anche tutti gli altri paesi: Bolivia, Perù... assolutamente. Però il primo luogo sarà il Cile. Non l'abbiamo mai visto, non ci siamo mai andati...e sentiamo quello come la nostra casa.<sup>70</sup>

Indipendentemente dalle ragioni – materiali o spirituali – che hanno trattenuto i musicisti sulla sponda europea nonostante il loro coinvolgimento artistico ed emotivo, le parole del direttore dei *Taifa* – quel sentirsi a casa in un luogo dove non si è mai stati – rivelano che il vero oggetto d'interesse non è, in questi casi, la musica latinoamericana (o cilena, o andina), ma *la musica latinoamericana* (o cilena, o andina) *conosciuta qui*, che ha assunto un valore autonomo, autoreferente, e che non necessita quindi di una reale conoscenza della “casa madre” latinoamericana. Questo aspetto, centrale nella questione dell'identità dei musicisti e nel trattamento delle musiche riproposte, emerge con molta chiarezza quando la presenza all'interno del gruppo italiano di musicisti latinoamericani impone una negoziazione tra due bagagli esperienziali e culturali diversi:

**MU:** Noi parliamo della musica degli *Inti-Ilumani*, noi l'abbiamo associata per anni a quella che poteva essere la loro musica popolare. Di fatto così non è. La musica loro era già una nuova canzone, un modello di canzone che passava sì attraverso le tradizioni, però era un'elaborazione...

<sup>69</sup> Quella di Leo è una delle molte vicende personali in cui la scelta musicale latinoamericana ha profondamente influito sul percorso complessivo di vita. Nel suo caso, ha influito nella scelta degli studi universitari, portandolo a laurearsi in Lingua e Letteratura spagnola; nella costruzione dei vincoli sociali, vivendo in Argentina e sposando un'argentina; nelle scelte lavorative, diventando un docente di lingua spagnola, una volta rientrato in Italia. Parallelamente, Sergio Leo ha mantenuto viva la pratica musicale fino ad oggi, collaborando in diversi progetti e iniziative collegate al tema latinoamericano. Si veda anche una sua pubblicazione discografica [LEO s.d.].

<sup>70</sup> Stefano Cirino, intervista del 04/09/2016.

Io questa cosa qui l'ho veramente capita relativamente da poco. Quando sono venuto a contatto con Alfredo [Peralta] che suona coi *Taifa*, che è peruviano. E il bassista che ha suonato con me, lui vive a Milano ed è boliviano. Loro mi confessavano che le *claves* di determinati ritmi latinoamericani non sono esattamente quelle che sono state riportate nei dischi degli *Inti-Ilumani* che ci sono arrivati. Per cui si tratta di capire che cosa vuoi suonare. Vuoi suonare la musica degli *Inti-Ilumani*, che comunque devi tener conto che è una rivisitazione, anche quella, della tradizione latinoamericana? Oppure vuoi fare la musica di tradizione latinoamericana? Allora a quel punto devi suonare gli strumenti in maniera diversa e devi rispettare quelle *claves* ... Io ho assistito anche a litigi all'interno dei *Taifa*, perché con due latinoamericani dentro, ti puoi immaginare: si andava a suonare e noi mettevamo giù, per esempio, la *Fiesta de San Benito* e loro si bloccavano, «Ma non è così la *saya*, non è questa». «Ma come non è questa? Vuoi dire a me, che ascolto la *Fiesta de San Benito* da quando ero bambino?». «No non è questa, non è così». E non si riusciva a fare [...] <sup>71</sup>

Sarebbe semplicistico pensare che la discriminante tra i due atteggiamenti passi per la realizzazione materiale del viaggio, per la mera presa di contatto fisica con il continente americano. Si può in qualche misura approfondire una conoscenza culturale a distanza – soprattutto oggi, grazie all'ingente massa di materiale documentario e studi messi a disposizione di chiunque – e viceversa frequentare un concreto territorio senza che questo implichi una ricerca musicale. La discriminante non è materiale, ma piuttosto intellettuale. Una persona come Mario Cardona, che ormai da quattro decenni si dedica a suonare il *charango* e che ha avuto ripetutamente contatti con i paesi latinoamericani e con la loro cultura, non solo musicale, distingue sottilmente ma chiaramente la dimensione di un generico interesse culturale da quella intima della passione musicale:

**MC:** Non mi sono mai troppo preoccupato di cosa c'era lì esattamente, nel senso che poi, a causa di questa passione, ho anche studiato letteratura latinoamericana all'Università... ho sviluppato un interesse verso quel mondo, verso scrittori, verso espressioni d'arte, ecc. Però alla fine, per esempio, in Bolivia sono andato [solo] pochi anni fa; in Argentina ci sono andato tantissime volte, però sempre perché avevo delle ragioni di lavoro. Non ho mai sentito l'esigenza di dire «vado lì per vedere cosa c'è», un pellegrinaggio nei luoghi... No. È stato qualche cosa che ha incontrato probabilmente una rappresentazione molto interiore rispetto a questo. Poi, andando lì, certe le cose le puoi anche capire [...] quando, per esempio, vedi suonare il *sicu* lì... in certe situazioni. Però è anche una questione molto interiore, che forse all'inizio... l'entusiasmo verso questa cosa ha rappresentato anche una qualche forma di immedesimazione in queste situazioni, di empatia con quelle persone, una forma di appartenere a quel mondo. Che subito dopo è diventato invece una dimensione assolutamente mia. <sup>72</sup>

La musica che ha “colonizzato” il gusto e la sensibilità del *charanguista* veneziano rimane cosa distinta dalla MA “reale”, benché dialoghi con essa e tragga alimento da quel dialogo.

Il passaggio dall'America Latina rappresentata nelle forme musicali cosmopolite a quella “reale” costituisce spesso un momento traumatico. Così narrano di averlo vissuto due etnomusicologi come Thomas Turino e Xavier Bellenger, provenienti anch'essi dalla fascinazione della MA commerciale, al loro primo contatto con le sonorità autoctone (Turino 2008a; Bel-

<sup>71</sup> Mauro Usai, intervista del 08/02/2016. Usai, proveniente dai gruppi nuoresi *L'Altro Suono* e da *Raimi*, ha fatto parte anche della prima formazione dei *Taifa*.

<sup>72</sup> Mario Cardona, intervista del 30/03/2018.

lenger 2015). È un'esperienza comune anche nella memoria di alcuni dei musicisti italiani intervistati:

**SC:** Ho dovuto rimparare tutto daccapo, perché ovviamente il boliviano è abituato alla sua musica, è abituato a sentire suonare, interpretare e soprattutto cantare – perché i boliviani hanno delle voci meravigliose – cantare in un certo modo. Quindi il repertorio dei *Runa Simi*, della cassetta del 96-97, in Bolivia non avrebbe molto senso...<sup>73</sup>

Del suo primo viaggio in Perù, nel 1986, Angelo Palma ricorda una presa di contatto sgradevole e deludente: l'arrivo all'aeroporto di Lima, l'assedio della folla e la voglia di tornarsene a casa. Durante il breve soggiorno nella capitale, poi, scopre che la MA è scarsamente presente, mentre la onnipresente musica *criolla* – fino ad allora per lui quasi sconosciuta – gli appare come una specie di “liscio” locale che non lo entusiasma. Gli ci vorrà qualche anno per imparare ad apprezzarla<sup>74</sup>. Negli anni successivi, Palma acquisisce una indubbia familiarità con l'America Latina reale, sia nell'ambito strettamente musicale – suonando ripetutamente con musicisti andini, tra cui *Los Ruphay*, [Figg. 39-40] – sia in quello personale, sposando una boliviana. Questa familiarità acquisita con l'America Latina reale tuttavia non soppianta il nucleo dell'immaginario precedente, ma piuttosto vi si affianca, in modo molto interessante, per quello che riguarda il gusto musicale:

**AP:** La suggestione credo che giochi un ruolo importante nella composizione, almeno da parte mia, di brani che non appartengono alla mia cultura. Nei brani [ispirati alla musica ecuadoriana] ha funzionato in questo modo. Io, per quanto riguarda la musica ecuadoriana andina, avevo immaginato tantissimo. Avevo proprio un immaginario mio su quello... sulla combinazione tra il paesaggio, la musica, la gente. Per cui, nei due pezzi – per quanto riguarda la mia presenza nella composizione di quei brani, la mia collaborazione, il mio apporto – credo sia importante l'immaginario che io avevo della musica andina ecuadoriana. Anche se poi i due brani in questione erano stati composti quando già ero stato in Ecuador, quindi avevo avuto un'idea, no? Però evidentemente questo immaginario era molto sedimentato, molto forte, che è emerso nella musicalità del brano [...] credo che dal suono del *rondador* emerga questo fatto, questa grossa importanza che ha l'immaginario e quello che noi idealizziamo riguardo alla nostra concezione, alla nostra visione del paesaggio umano, geografico e sonoro.

**SG:** E questo immaginario in cosa consisteva?

**AP:** Consisteva nel fatto che, prima di andare in Ecuador, [ritenevo che] questo piccolo paese andino fosse quello che più esprimesse la tristezza dei popoli andini, la segregazione, la sottomissione di secoli. Lo si doveva vedere, secondo me, anche nel convivere con queste persone. Quindi mi immaginavo le espressioni molto tristi, oppure comunque un modo di comunicare, di parlare, silenzioso, di poche parole.

**SG:** Quest'immagine dunque si è formata con l'ascolto del repertorio ecuadoriano degli *Inti-Illimani*: *Lamento del indio*, *Dolencias*, *Taita Salasaca*...

**AP:** Sì, nasce da lì. Il titolo di un altro brano strumentale, *Amores hallarás*, nasce inizialmente da quello. Quindi uno dice: la musica ecuadoriana è molto profonda, però molto sentimentale e anche molto nostalgica, molto carica di questo elemento di tristezza. Poi, quando vai in Ecuador, scopri che sì, c'è anche quell'aspetto lì, ma non è così. C'è anche molta festa, molta allegria. Comunque,

<sup>73</sup> Silvio Contolini, intervista del 07/04/2018.

<sup>74</sup> Angelo Palma, comunicazione personale del 02/03/2017.



questa allegria, nella musica andina ecuadoriana, ha sempre tutto sommato quella connotazione armonica nella musica che è quella, ed è comunque una caratteristica musicale e armonica che rimanda sempre un po' a questi concetti di nostalgia, di... malinconia. [...] In generale il *cliché* è quello, della musica andina, *in toto* triste, nostalgica, malinconica. Per quanto riguarda me, questa associazione era molto marcata nella musica andina dell'Ecuador.<sup>75</sup>

Il mondo latinoamericano, per mezzo di alcune sue espressioni musicali, ha influito profondamente sulla vicenda umana e intellettuale di molte persone tra quelle di cui mi sono occupato in questa ricerca, come emerge dalla loro memoria collettiva – anche nei limiti antologici di questo capitolo – e dalla semplice registrazione di dinamiche affettive, psicologiche e sociali comuni, quali il perdurare di legami di amicizia o la costruzione di percorsi di vita articolati attorno al nucleo originario della passione musicale condivisa in un gruppo [Figg. 41-42]. Rimane da chiedersi cosa concretamente rappresenti per queste persone l'universo latinoamericano, quali caratteri lo abbiano reso interessante e *diverso* ai loro occhi.

Il tema della differenza – nel paesaggio naturale come in quello umano – è una chiave importante di lettura, sia per chi dispone di un vissuto latinoamericano concreto, sia per chi ha avuto solo contatti superficiali o indiretti.

**AB:** Cosa c'è, o cosa c'era [di diverso in Venezuela]? Ti parlo di un paese che c'era trent'anni fa. Non lo so adesso come sia. Cosa c'era di bello? [...] Non mi son mai sentita straniera, son sempre stata accettata benissimo. Ho trovato molta semplicità, molta cordialità e molta accoglienza nelle persone. È gente solare che sa divertirsi, anche un po' fatalista, poco inquadrata. [...] Mi piace questo aspetto di meno conformismo, forse. Era una delle cose che amava mia mamma<sup>76</sup>, ed è il motivo per cui non si è mai abituata qui in Italia. Lei lì si sentiva libera, di vestirsi come voleva, libera di... cose che qua non si è mai sentita. Era meno condizionata. Questa è l'esperienza che ho avuto io, potrebbe essere molto diversa in altri posti, perché Latinoamerica è un continente enorme, vastissimo. Io l'ho vissuta così, mi sentivo proprio integrata... È anche difficile dirlo, vado molto a sensazioni. La mia è una cosa molto "di pancia", come anche la musica, di fatto. Poco razionale e molto di pancia. Questa passione proprio per i ritmi, per la musica, il calore. Ecco, il calore, che io vedo lì. È una cosa che ogni tanto mi manca. Anche se sono contenta di vivere qua. Oggi come oggi, sono convinta che sia meglio vivere qua che vivere là, però mi manca questo tipo di calore, di spontaneità delle persone, almeno quelle che ho conosciuto. Ti davano il cuore, ti davano quello che non avevano. Questa è la mia esperienza. Io sono molto legata.<sup>77</sup>

Un'altra faccia della rappresentazione del carattere latinoamericano riguarda il tema politico, fortemente rafforzato dalla circolazione di miti diffusi, come quello del Che, ma il continente impressiona soprattutto per la potenza della natura, la sua energia fuori del comune, che costituisce una differenza radicale con l'ambiente iper-antropizzato europeo. Un'energia e una presenza che sembrano scorrere anche attraverso la musica:

**SCa:** Credo che il motivo per cui mi piace [l'America Latina] è che si percepisce questo slancio molto forte, vitale, per affermarsi, per l'amore per la natura, perché tante canzoni, un po' più tradizionali, parlano della natura. [...] Qui da noi non esiste più una canzone italiana che parli

<sup>75</sup> Angelo Palma, intervista del 17/06/2018.

<sup>76</sup> La madre di Anna ed Elisabetta Borrione, italiana, era emigrata in Venezuela poco dopo la nascita delle figlie, che hanno pertanto trascorso l'infanzia nel paese latinoamericano.

<sup>77</sup> Anna Borrione, intervista al gruppo *Arcoiris*, 25/06/2014.

della natura. Si è persa perché abbiamo avuto effettivamente un'industrializzazione molto più marcata, per cui da noi altri non si fa più una canzone sul *jangadero*, sul tagliabosco...per esempio.<sup>78</sup>

**SC:** Ho passato un periodo che mettevo la musica autoctona e l'ascoltavo come se fosse una sinfonia classica. Era una cosa ... era la madre terra che risonava, che faceva sentire la sua voce.<sup>79</sup>

Queste poche testimonianze, alle quali mi limito per ragioni di spazio, mostrano una sostanziale corrispondenza con alcuni dei *topoi* della rappresentazione divulgata dal *boom* letterario ispanoamericano degli anni 70: primitivismo, impegno politico, onnipotenza della natura, che generavano un «sentimento dell'altrove» (Tedeschi 2006), uno spazio “altro” in cui è possibile quello che è precluso nel proprio: voglia di cambiare il mondo, desiderio di ricominciare, di comprendere meglio se stessi. Sono tutti fattori che nella comunità musicale di cui ci stiamo occupando si traducono in un intenso intreccio tra momenti di quotidianità e di eccezionalità dell'avventura vissuta a livello personale.

### 3 COSTRUIRE UNA “TRADIZIONE” GIMCA

---

#### 3.1 Il senso della memoria

Al termine di questa ricostruzione globale della vicenda dei GIMCA ritengo valga la pena di soffermarsi su alcuni aspetti riguardanti il tema della memoria, così come è stato affrontato in queste pagine.

Durante lo svolgimento della ricerca “sul campo”, le persone intervistate hanno manifestato un atteggiamento duplice di fronte al progetto che li coinvolgeva come “oggetto di studio”. Da una parte, alcuni hanno espresso una iniziale sorpresa, non immaginando che la loro esperienza musicale – che essi stessi, sebbene la ritengano molto importante nella propria personale vicenda umana, considerano marginale o più o meno ingiustamente emarginata nell'interesse del pubblico – potesse costituire una materia degna di attenzione storiografica o musicologica. Dall'altra, però, è emersa una generale soddisfazione per la mia iniziativa che in qualche misura attribuisce un valore sociale alla loro esperienza. In più occasioni è stata espressa la convinzione che fosse meritorio e necessario scriverne la storia.

In alcuni casi quelle memorie sono state per così dire confinate in territori privati. Benché si tratti quasi sempre di ricordi gratificanti, intrisi di positività, spesso emerge una certa frustrazione per il mancato riconoscimento pubblico del lavoro artistico svolto, per essere stati considerati riduttivamente un prodotto secondario della più celebrata fortuna musicale cilena/andina, anch'essa comunque considerata dall'opinione pubblica, negli anni successivi, un fenomeno residuale. La memoria dei GIMCA sarebbe stata finora lasciata fuori dall'archivio della storia, «in una sorta di terra di nessuno, tra presenza e assenza», come residuo, che tutta-

---

<sup>78</sup> Susanna Cappello, intervista al gruppo *Arcoiris*, del 25/06/2014.

<sup>79</sup> Silvio Contolini, intervista del 07/04/2018.

via «può riacquistare valore o, più precisamente, può assurgere a simbolo di un valore. In questo modo il rifiuto privo di valore diventa un “semioforo”, vale a dire un segno visibile per qualcosa di invisibile e non percepibile concretamente come il passato o l'identità di una persona» (Assmann: 24)<sup>80</sup>. Ed è precisamente quanto mi sono proposto in queste pagine.

La memoria raccolta attraverso le interviste possiede un carattere sommamente personale e soggettivo: «I ricordi che vengono inseriti nel campo di forza di un preciso significato si differenziano dai dati sensibili e dalle esperienze che erano precedentemente. La memoria produce senso, e il senso stabilizza la memoria. È sempre oggetto di costruzione e di un significato da stabilizzare *a posteriori*» (Assmann 2015: 151). Ciò che non si accorda con la trama narrativa assunta dai soggetti finisce relegato sullo sfondo. Come per ogni altra costruzione di “tradizione”, la selezione dei ricordi obbedisce ad una retroproiezione del presente sul passato, dando luogo, come già si è detto, ad una «*interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains*» (Lenclud 1987).

Tali meccanismi agiscono sia a livello collettivo – dando luogo a tratti largamente condivisi – sia a livello individuale. Nelle interviste da me raccolte è emersa per esempio una comune tendenza a elaborare una “mitologia delle origini”, in funzione della quale alcune narrazioni sembrano risultare più gratificanti di altre. È il caso dei numerosi racconti riguardanti la ricerca e la costruzione degli strumenti musicali (qui antologizzati solo in minima parte) a cui gli intervistati hanno in genere dato un particolare rilievo, sottolineandone il carattere in qualche modo avventuroso ed “eroico”. L'impegno profuso nella ricerca di repertori musicali non è circondato nelle narrazioni dallo stesso alone mitico, tranne per coloro che hanno successivamente imboccato la strada di una più approfondita ricerca su quei generi musicali, e per i quali strumenti e musica sono elementi indissolubili. Questa diversità di atteggiamento lascia trasparire che per la comunità nel suo insieme l'interesse conoscitivo nei confronti dei mondi musicali latinoamericani, benché animato da una forte partecipazione emotiva, è stato per molti assai meno profondo di quanto avrebbe potuto essere. Un fatto che oggi, magari in modo inconsapevole, porta a mettere tale aspetto in secondo piano.

A un livello individuale, la selezione dei ricordi e la lettura datane *a posteriori* riflettono la trama del singolo narratore, per mezzo della quale egli attribuisce un senso agli avvenimenti che lo hanno visto coinvolto. In alcuni racconti, per esempio, troviamo che qualche familiare, genitore o nonno di chiara fede antifascista, svolge un ruolo importante nell'avvicinare il narratore alla musica latinoamericana. Credo che in tali racconti, che collegano esplicitamente la passione per la musica latinoamericana ad una *tradizione* antifascista, si possa riconoscere la sottolineatura della continuità con quell'impegno civile e politico che costituisce ancora oggi un elemento identitario del narratore. È il caso, per esempio, di Giuliano Malinverno. Nel caso di Mario Cardona, invece, la sua memoria di una corrispondenza di sensi molto interiore

---

<sup>80</sup>In effetti, io stesso ho riscontrato tanto una sorta di incredulità, di debole convinzione in qualche caso, davanti all'interesse dimostrato con la ricerca, quanto più spesso affermazioni di soddisfazione, per un lavoro di recupero che viene reputato necessario.

con quella musica appare perfettamente coerente con la sua attuale rivendicazione di una personalità di creatore non vincolata agli stili tradizionali del *charango*, suo strumento d'elezione. Altrettanto coerente appare la narrazione di Girolamo Garofalo, che stabilisce un'assoluta continuità tra l'approccio alla musica latinoamericana, avvenuto durante l'adolescenza, e le successive tappe che lo hanno condotto come studioso ad occuparsi di antropologia ed etnomusicologia.

La trama esposta in questo capitolo costituisce però solo la metà della complessiva memoria collettiva dei GIMCA. L'altra metà è costituita dalla riproposta e dalla rielaborazione dei modelli musicali acquisiti ed è questo l'argomento della terza parte di questo mio studio, nella quale esamino alcuni casi esemplari. A conclusione del presente capitolo, riporto alcuni estratti di interviste che offrono una valutazione più complessiva dell'esperienza da parte dei protagonisti, senza ulteriori miei commenti, che ritengo superflui.

### 3.2 Il valore dell'esperienza

**SS:** Allora, provo a focalizzare e dirti qualcosa che ancora non ti ho detto di quel passaggio. Quel momento, quell'approccio alla musica e poi il proporsi, creò immediatamente un amalgama attorno al gruppo; un amalgama di ragazzi, coetanei che in qualche modo sentirono, avvertirono la voglia di emulare, di provarci.... Lo fecero, lo fecero suonando con noi, lo fecero seguendo altre strade musicali; lo fecero anche condividendo, senza strumenti, la bellezza e la positività di questo modo di vivere, di condividere la musica, di farla propria e di lavorare con questo e su questo. Questa è un'altra delle bellissime cose che mi sono rimaste dentro. Forse non dico niente di nuovo... forse in altri contesti, ogni volta che si crea un "circuito", questo circuito diventa attraente.... perché là si ragionava, era un'occasione per invitare o per farsi invitare e per ritrovarsi e rappresentare [...].<sup>81</sup>

**MS:** La cosa bella di questo gruppo di ragazzi [era che] avevano età tutte diverse, facevano tutti cose diverse: uno studiava, l'altro faceva il muratore, un altro era un elettricista... E questa cosa mi aveva affascinato, cioè l'idea che questo messaggio arrivava alle persone più diverse. E tutti potevamo stare insieme, ciascuno portando nelle prove, nel gruppo, l'esperienza di vita che faceva di fuori, per cui era un ambiente molto ricco. [...] La cosa di quel gruppo che io ricordo con enorme piacere era veramente la diversità di ciascuno di noi, che facevamo cose completamente diverse. Poi uno è diventato architetto, un altro è rimasto elettricista, un altro è rimasto muratore... Però tutti adesso, anche a distanza di anni, ci telefoniamo, riprendiamo in mano gli strumenti, chi più arrugginito di altri, o chi meno arrugginito di altri, e ricominciamo. E in poco tempo raggiungiamo un buon livello esecutivo. E questa è secondo me la magia di quella musica e ciò che le ha consentito di diventare un patrimonio così diffuso...<sup>82</sup>

**GI:** Ti rendi conto di quanto noi ci arricchiamo soprattutto con le cose che hai intorno, che senti anche del tutto casualmente... e ti segnano per tutta la vita. Io sono stato colpito per tutta la vita da quell'esperienza straordinaria. Non tanto e non solo per quell'evento particolare, gli "Inti", l'incontro con questa musica straordinaria, ma per tutto il resto che ne è succeduto: l'amicizia con le persone, la vicinanza politica. Noi eravamo fermamente convinti di poter cambiare il mondo. Erano anni complicati, c'era ancora il mondo diviso in due, e noi eravamo convinti... Avevamo il pugno alzato con una forza straordinaria alla fine di ogni concerto. L'avevamo visto fare, e però ci

<sup>81</sup> Salvo Siciliano, intervista del 18/04/2018.

<sup>82</sup> Massimiliano Stefanelli, intervista del 25/06/2019.

credevamo. Questa è la ragione per la quale sono emozionatissimo a parlare di queste cose. È una esperienza di vita, io credo, irripetibile, che mi ha segnato veramente per il resto dei miei giorni. Cantavo le ninne nanne in spagnolo a mia figlia, che è cresciuta con questi suoni... *Ojos azules*... chissà quanti di noi, avranno cantato ai propri figli questa ninna nanna. E lei se la ricorda ancora, è rimasta impressionata... e ancora adesso, quando viene nei concerti [...] ricorda questi particolari.<sup>83</sup>

**MS:** Se non ci fosse stato il colpo di stato e l'esilio, [gli *Inti-Illimani*] avrebbero finito il *tour* e tornati in Cile non ne avremmo più sentito parlare... Secondo me, più che i *Quilapayún* in Francia, la loro è stata la fotografia, la colonna sonora di un momento e la massima espressione di una capacità di condividere esperienze, di stare insieme, che poi non abbiamo più avuto. Quello è stato il culmine di un'esperienza collettiva, di un sogno collettivo – perché no? Perché non usare parole impegnative? – che non c'è stato più. E di cui noi, che l'abbiamo vissuto, ancora siamo alla ricerca del sapore. Lo cerchiamo disperatamente in ogni esperienza collettivizzante, anche di poche persone. Cerchiamo... almeno, *io* cerco di buttarci dentro tutto quello che ho, tutte le volte. Ma questa voglia, questa tensione, mi arriva da quel passato lì. Ho vissuto quel periodo. Quel periodo era questo. Era collettivo, era stare insieme, era condividere esperienze, metterle tutte insieme, tutte pariteticamente. Anche quando si discuteva, quando si conflaggeva. Ma quell'esperienza secondo me è morta lì, è morta con loro. C'è un parallelismo storico quasi inquietante nella loro parabola [degli *Inti-Illimani*, *N.d.A.*] e nella nostra. Forse coincidono perché in qualche modo si sono autoalimentate...<sup>84</sup>

**MU:** Però a noi – il gruppo che si muoveva intorno a questa musica, e che facciamo adesso tutti cose diverse – è rimasta la passione, l'interesse per gli strumenti acustici, e sonorità particolari... Son partite tutte da là, da questi dischi fantastici che circolavano in quel periodo. Poi tutti abbiamo, come penso anche in Sicilia, in Campania, da voi... abbiamo iniziato magari a contaminare, a unire aspetti della nostra tradizione del territorio con quegli strumenti là, a fare commistioni di strumenti latinoamericani con atri. Noi [riferito a *L'Altro Suono* e *Raimi*] abbiamo fatto questo: cercare di trovare un'identità, di non essere soltanto una copia, no? Una *cover band*, che ci andava un po' stretta. [...] L'ultima cosa mia è proprio un lavoro sugli strumenti a fiato, di musica etnica. Ho fatto un CD con dieci pezzi [USA1 2015], dove c'è anche il *quenacho* e il *sicu*... non la *quena*: non sono riuscito a inserirla. Ma c'è anche il *bansuri* indiano, gli strumenti della tradizione sarda, il *dizi* cinese, insomma... Sono composizioni mie originali. [...] Alla fine ci ho messo una *Tocata y fuga* rifatta un po' da me, dove ho usato il *quenacho* e non la *quena*. Ci tenevo che ci fossero comunque gli strumenti che ho sempre suonato...<sup>85</sup>

**MU:** La cosa fantastica è che adesso con Stefano [Cirino] suona il figlio... è una cosa bella, siamo riusciti a contagiare allievi e parenti, figli. Allievi, tanti. Non tanto io, perché lavoro nel liceo ed è un'età in cui i ragazzi hanno già più le idee ben chiare, ma Corrado [Congeddu], che lavora nella scuola media. È da vent'anni che vince concorsi in tutta Italia, presentando arrangiamenti per orchestre SMIM [Scuola Media ad Indirizzo Musicale] di pezzi degli *Inti-Illimani* (vanno con i *sicus*, ecc.). Li vince tutti, da sempre, è una cosa incredibile. [...] Il *Testaccio* era stato il primo pezzo che aveva arrangiato, appena entrato nella SMIM... La prima cosa che ha fatto, appena entrato nella musica d'insieme: ha messo dentro i pezzi che reputava didatticamente più validi, arrangiamenti del *Testaccio* e tantissimi altri. E quando si sono presentati ai concorsi nazionali non ce n'era per nessuno! Escono fuori questi ragazzetti della scuola media che ti sanno suonare la *quena*, il *charango*... capito? Che ti si presentano al Liceo musicale e... «voglio suonare la

<sup>83</sup> Giuseppe Iasella, intervista del 17/02/2018.

<sup>84</sup> Massimiliano Stefanelli, intervista del 25/06/2019.

<sup>85</sup> Mauro Usai, intervista del 08/02/2016.

*quena!*» [...] Vengono già che ti canticchiano e suonano i pezzi degli *Inti-Illicani*. È una cosa che gli piace, che prende ancora i ragazzi.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> *Ibidem.*

*Parte seconda*

## Inserto iconografico (II)







1



2



3



4



5



6

1. Copertina Lp di Tecun Umán, *Soy del pueblo*, 1975; 2-3. Fronte e retro di copertina dell'LP *Nuestra America* (1981); 4. *Nuestra America*, concerto a La Havana, Dicembre 1979, insieme ai cubani del *Grupo Moncada*; 5. *Gruppo Allende*, concerto ad Assemini, estate 1976; 6. *Agricantus* in concerto davanti al Tetro Massimo di Palermo, 1980.



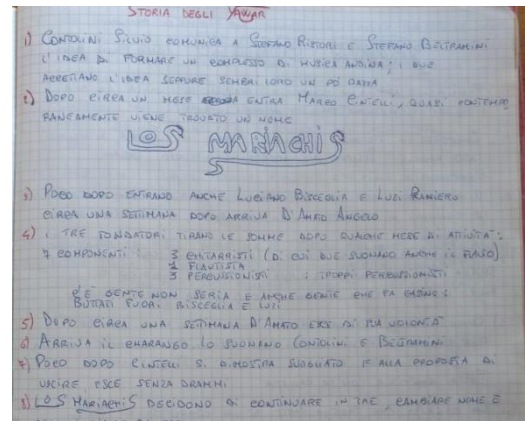
7



8



9



10



11

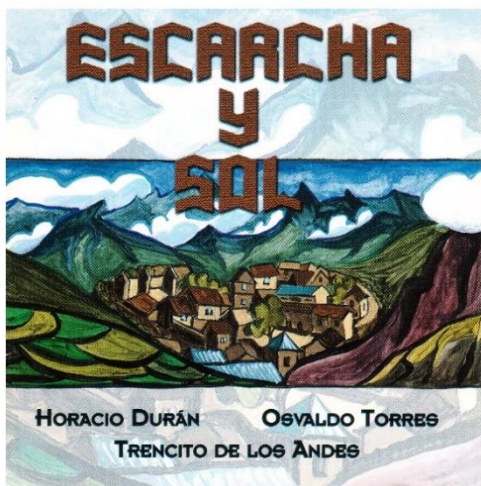


12

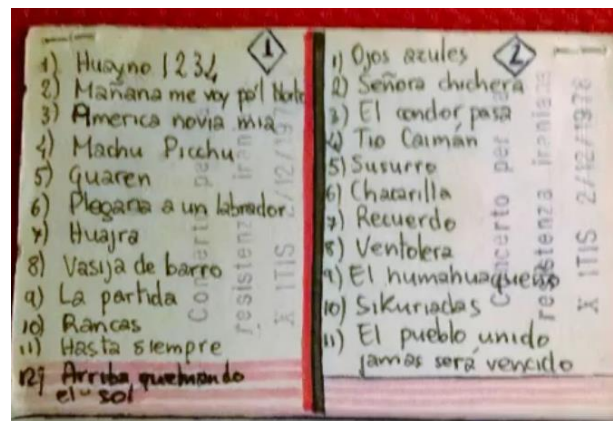
7. L'annuncio di Livio Esposito per formare un gruppo di MA, grazie al quale nascerà *Jacha Uru*, su *Doppiovù*, giornale milanese di annunci, del febbraio 1977; 8. *Jacha Uru* con il gruppo di danze folkloriche cilene diretto da Felisa Alvear; 9. Silvio Contolini (al centro) con Biancastella Croce (a sinistra) e Stefano Beltramini (a destra), agli inizi del gruppo fiorentino *Yawar Mallku*, (1978); 10. dettagli del "diario" di *Yawar Mallku* redatto da Contolini (1980 circa); 11. Gli *Icalma*: (da sinistra) Jorge "Lolo" Martínez, Jorge Springinsfeld; Pablo Armijo (?); Martín Pino (1977?); 12. Daniel Rojas Chaigneau, qui accompagnando alla chitarra Marta Contreras.



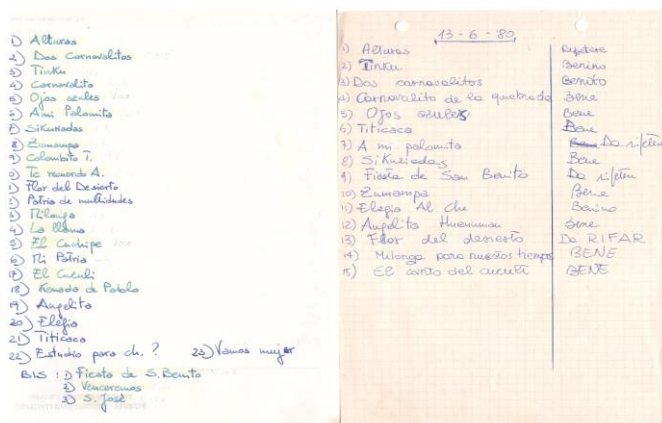
13



14



15



16



17

13. *Apurimac e Bolivia Manta* insieme, sul palco del Teatro dei Cappuccini, a Lecco (anni 90); 14. Copertina del CD *Escarcha y sol*, che riunisce il *Trecito de los Andes* con il suo storico *passeur* Horacio Durán e con Osvaldo Torres; 15. Musicassetta con programma del concerto di *Jacha Uru* in favore della resistenza iraniana, Milano, 02/12/1978; 16. Scalette di concerto e di prova del gruppo *Suono popolare*, Venezia, 1979 e 1980; 17. Il gruppo *Yanapacuy*, una formazione mista, anche se il complesso nasceva molto più “cileno” che “italiano”, nel contesto dello *staff* tecnico del gruppo *Inti-Illymani*: Roberto Massimi, Víctor M. Seves, Marcos Cáceres Cabezas e Sofia Pancani Cáceres (inizio anni 80);



18



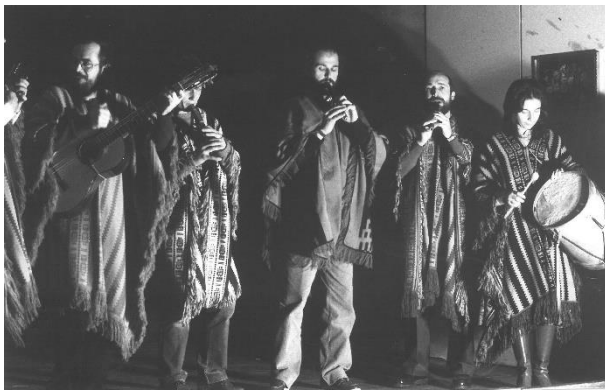
19



20



21



22



23

**18.** Il logo del gruppo *Apurímac*, disegnato da Giancarlo Colombo, riprende una figura archeologica (Tiwanaku) e la forma scalata di un flauto di Pan per il nome del gruppo.

**19.** Tenuta informale: il gruppo nuorese *L'Altro Suono*, durante un concerto presso l'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro (1984).

**20.** *Ponchos e chalecos*: il gruppo *Charagua* di Napoli (anni 80?).

**21.** Ponchos neri, stile *Quilapayún* per il gruppo milanese *Yapanqui*, circa 1978.

**22.** Ancora ponchos: gli *Apurímac* in concerto a Germanedo (Lecco) verso la fine degli anni 70.

**23.** *Yawar Mallku*, Firenze, 1979.



24



25



26



27



28



29



30

**24.** Gruppo di Musica Latinoamericana (poi *Cantolibre*), 23 aprile 1980, Liceo Marco Polo, di Venezia. Assetto in uniforme, ma senza il poncho; **25.** *Cantolibre* adotta il poncho (Zelarino, 1980); **26.** *Cantolibre-Mediterraneo*, 1983, Venezia: abiti meno formali, con gilet ma non folklorici; **27.** Gruppo *Cantares* di Vicenza: *chalecos* folklorici (in parte boliviani e in parte asiatici); **28.** Anche *Runa Simi* adotta il *chaleco* folklorico. In primo piano, Biancastella Croce e Silvio Contolini (2008); **29.** Gruppo *Aymara* di Roma, con Michela Cives e Mauro Scipione (col *sicu*); **30.** Barbara Cestoni, dei *Chiloe*, con il *charango*.



31



32



33



34



35



36



37

31. Il gruppo *Arcoiris* di Padova, foto di copertina della musicassetta (senza data, presumibilmente anni 80?); 32. Joana D. García con i *Cantolibre*, a Marostica (VI) nel 1994; 33. *Arcoiris* in concerto (2012); 34- Laura Grasso (a destra) durante un concerto del *Trencito de los Andes* (Otavalo 13/02/2009); 35-36. Manifestazioni di solidarietà con il Cile organizzate dal PCI ad Agliana (Pistoia) nel 1979, con i gruppi *Yawar Mallku* e *Canto Libre* e la partecipazione di Giorgio [Jorge] Martínez; 37. Programma di sala dell'iniziativa "500 anni di solitudine" realizzata dai *Runa Simi* a Badia Fiesolana nel 1992.



38



39



40



41



42

38. Silvio Contolini (a destra, con il cappello nero) in Bolivia; 39-40. Angelo Palma e Michele Salituro (entrambi componenti del gruppo torinese *Umami*) figurano tra i componenti del gruppo boliviano, residente in Francia, *Los Ruphay* (2019); 41-42. Musica e socialità: il Gruppo *Jacha Uru*, in una foto del 1980, e la sua prosecuzione nei *Giambellindios*, trent'anni più tardi. Nonostante la liquidità delle formazioni, quattro componenti sono presenti nelle due formazioni. Due di loro si sono trasferiti a vivere in Cile e in Argentina; tre di loro sono comunque sposati con donne latinoamericane.





*Parte terza*

Casi di studio



## I. Premessa metodologica

Adottare la musica di qualcun altro, farla propria e infine servirsene per esprimere sé stessi e il proprio mondo: questo, in estrema sintesi, è il discorso che vertebrava l'esperienza dei GIMCA raccontata nei precedenti capitoli. Abbiamo visto come all'interno di quella narrazione sia emersa con chiarezza, e talvolta con estrema consapevolezza, la contraddizione insita nel fatto di sentire come *parte di sé* culture musicali la cui forza di attrazione risiedeva precisamente nel fatto di essere, o essere percepite, come *altre da sé*. E anche come tale contraddizione si sia riverberata in una dialettica tra la fedele riproduzione della musica dell'*Altro* – un processo imitativo inevitabilmente associato alla necessità di apprendere i nuovi linguaggi – e un desiderio di autonomia espressiva che portava alla manipolazione di quella musica o alla creazione di nuova, pur rimanendo idealmente all'interno di un medesimo territorio musicale e forse anche di una medesima grammatica.

I gruppi italiani hanno cercato una sintesi dei due termini dialettici – fedeltà e autonomia nei confronti dei modelli – lungo i due binari della creazione e della ricerca, due percorsi che non necessariamente si escludono a vicenda, ma danno luogo a un variegato *continuum* di soluzioni intermedie. I casi di studio di questa terza parte sono dedicati alla descrizione degli oggetti musicali e delle scelte performative che costituiscono il concreto *fare musicale* dei gruppi, con una particolare attenzione alla loro dimensione transculturale e identitaria. Per descrivere questo territorio creativo mi servirò di una strumentazione concettuale derivata dagli ambiti di studio del *folk revival* e della *popular music*, che è utile richiamare prima di affrontare l'esposizione dei casi di studio.

---

### 1 STRUMENTI METODOLOGICI E CONCETTUALI

#### 1.1 Il vocabolario del *Folk Revival*: dal “ricalco” alla “proiezione” del folklore

La dialettica tra imitazione pedissequa e innovazione creativa è un tema centrale nel dibattito interno al *folk revival* italiano, una discussione ancora viva negli anni in cui irrompe la musica cilena e si formano i GIMCA. Risale infatti al 1973 una sintesi della questione, proposta da Diego Carpitella. Per l'etnomusicologo, ogni operazione di *folk revival* mette in gioco «almeno due termini: il primo è il patrimonio musicale di tradizione orale, detto anche folklo-

re musicale; il secondo riguarda coloro i quali si accostano a questo patrimonio per riproporlo, imitarlo, ricalcarlo, manipolarlo e così via dicendo». Si può pensare – riassume Carpitella – di limitarsi a un *ri-calco* di tale patrimonio musicale, oppure di acquisirne i moduli strutturali e stilistici per poi riutilizzarli, «montarli» (quasi) liberamente. Mentre il puro ricalco del documento etnografico gli sembra poco concludente<sup>1</sup>, riserva parole di apprezzamento a chi, come Roberto De Simone e la *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, riesce a combinare ricerca sul campo e filologia per reinterpretare liberamente, ma non arbitrariamente, i modelli tradizionali, «una volta trovata la chiave del codice folklorico» di quella specifica tradizione (Carpitella 1992a: 54). È la presenza di una coscienza critica e storica a rendere, potremmo dire, “sostenibile” il *revival* della *Nuova Compagnia di Canto Popolare*.

Il dibattito tra gli operatori del *folk revival* italiano ebbe un taglio assai più ideologico rispetto a quello proposto da Carpitella, in linea con gli obiettivi di carattere politico che predominavano nel movimento revivalista, specialmente nel suo nucleo principale, il *Nuovo Canzoniere Italiano*. Al suo interno si delinearono due posizioni antagonistiche e varie collocazioni intermedie. Nella concezione di Roberto Leydi, il ricalco poteva essere uno strumento funzionale all'apprendimento degli stili di tradizione orale, per poi passare gradualmente ad un «calco critico di un intero momento stilistico, con interventi in prima persona, sulla base di una progressiva acquisizione, non soltanto formale ma anche psicologica, ideologica, emotiva dei modi tradizionali» (Leydi 2016a [1972]: 231)<sup>2</sup>. Un canto di creazione contemporanea che aspirasse ad essere realmente popolare (cioè accettato come proprio dal popolo stesso) non poteva prescindere, in quest'ottica, dalla preventiva assimilazione critica dei modi della tradizione orale, il cosiddetto “specifico stilistico”, nella terminologia dei revivalisti italiani dell'epoca.

Per l'altro versante del movimento, che faceva riferimento principalmente alla figura di Gianni Bosio, riproporre al pubblico, attraverso un ricalco filologico, il documento folklorico – un dato irripetibile, frutto di un puntuale vissuto umano e storico – significava condannarlo alla mercificazione da parte della cultura egemone borghese (Bermani 2013). Se inizialmente Bosio concepiva l'acquisizione e l'impiego nella *performance* di moduli stilistici tradizionali (lo “specifico stilistico”) come una “carica provocatoria di interpretazione” che preservasse la riproposta da rischi di stilizzazione accademica e mercificazione, alla fine la sua attenzione si focalizzò soprattutto sulla creazione di un nuovo canto proletario urbano, che poteva prescindere dalla riproduzione dei moduli stilistici della tradizione orale.

---

<sup>1</sup> Osserva Carpitella che «secondo alcuni [...] ascoltare e riascoltare le registrazioni su nastro magnetico, che in genere gli etnomusicologi realizzano nel corso delle loro ricerche, e quindi ri-fare il canto così com'è [...] – con una pedanteria senza spiragli – equivarrebbe a comportarsi come quello scrittore, protagonista di un famoso racconto di Borges, *Pierre Menard, autore del Chisciotte* [1939], il quale decide appunto di scrivere egli stesso il *Don Chisciotte* si mette a tavolino e scrive due capitoli e un breve frammento identici a quelli del romanzo di Cervantes» (Carpitella 1992a: 54) Nel contesto del suo discorso, Carpitella sembra condividere questa valutazione negativa.

<sup>2</sup> Le parole di Leydi sono qui riferite alla pratica revivalista di Sandra Mantovani e Bruno Pianta (*Gruppo dell'Almanacco Popolare*), che Leydi indica come esempio virtuoso.

I teorici del *folk revival* italiano si mostrarono invece concordi nel rifiutare pratiche di stilizzazione che “addomesticassero” il folklore musicale<sup>3</sup>:

Quando un canto popolare è estratto dal suo contesto e “cantato bene” subisce per lo meno una trasformazione, se non si vuol dire che si annulla. Molti sono convinti che in questo processo il documento “si migliori”, ma questa è una posizione insostenibile. (Leydi 2016b [1970]: 212)

L’ostilità nei confronti della stilizzazione, vista come anticamera di una deriva verso il genere popolare o l’accademismo, trovava un parallelo nella diffidenza espressa da buona parte degli interpreti del canto sociale nei confronti di un approccio estetico alla loro materia musicale<sup>4</sup>. Su questo terreno, come ho già avuto modo di segnalare nei capitoli precedenti, si apriva una distanza considerevole tra le esperienze di canto sociale/*folk revival* italiane e quelle dei vari movimenti latinoamericani della *nueva canción* che costituiscono il modello principale dei GIMCA, e che fecero della contaminazione tra folklore e linguaggi “colti” un proprio carattere fondativo.

Nell’ambito del folk musicale latinoamericano, al netto del discorso politico, il dialogo tra tradizione e innovazione trova una collocazione teorica sotto l’ampio ombrello della nozione di *proyección folklórica*, affine a quella di *folk music revival*, ma meno focalizzata sull’idea di un recupero del passato. La *proyección folklórica* risulta essere una categoria particolarmente inclusiva: dal *ricalco* stretto, nella misura in cui anche in questo caso l’oggetto folklorico vi subisce quantomeno una rifunzionalizzazione in chiave *presentational* che ne modifica radicalmente il senso, fino a processi di ibridazione riguardanti musiche che sono già a loro volta il risultato di un sincretismo o di un’ibridazione precedente (Cámara 2013b).

In effetti, con poche eccezioni, i musicisti della comunità GIMCA operano prevalentemente a partire da materiali appartenenti alla sfera del folklorismo più che a quella del folklore: materiali già in precedenza sottoposti a un complesso di interventi di natura formale e ideologica (Martí 1999)<sup>5</sup>, e che comprendono non solo le musiche di tradizione orale, ma anche le musiche popolari latinoamericane derivate dalla urbanizzazione dei generi rurali. Parlare di “musica di proiezione folklorica” permette di porre l’accento sul “fare” musicale degli interpreti/compositori (la “proiezione”) e allo stesso tempo sul loro legame preferenziale con gli ambiti (popolari)-folklorici. A mio modo di vedere, rientrano in tale categoria buona parte delle

<sup>3</sup> Si confronti anche la posizione, rigorosa ma possibilista, espressa da Diego Carpitella già alla metà degli anni 50: «una “stilizzazione” è reale quando conserva alcuni caratteri tipici della realtà, quando li interpreta, li intuisce in maniera personale e nuova. Ma quando questi caratteri tipici si deformano, si alterano, si “consumano” in una certa maniera, è difficile dire (ed accettare) quale possa essere la validità di tale “stilizzazione”» (1992 [1955]: 44-45). Un esempio, apportato dallo stesso Carpitella, di possibile attualizzazione (diremmo oggi transculturale) del folklore musicale è quello del jazz, il cui successo consiste «nell’aver conservato alcuni precisi caratteri di origine e nell’aver parlato, attraverso una elaborazione popolare (*improvvisazione, variazione, ecc.*) un linguaggio tipico della vita contemporanea», risultando così più accessibile al pubblico contemporaneo rispetto al canto originario africano. “Popolare” va inteso qui nell’accezione di folklorico o di tradizione orale.

<sup>4</sup> Si veda, ad esempio, l’emblematico libro *Le canzoni della cattiva coscienza* (Straniero et al. 1964).

<sup>5</sup> Martí esplicita i procedimenti propri del folklorismo: omologazione, semplificazione – o viceversa aumento della complessità ma in parametri distinti da quelli tradizionali –, esagerazione dei tratti considerati più tipici, levigatura formale (*pulimentación*) in base ai canoni estetici urbani, alterazione delle funzioni d’uso delle musiche, oltre alle risemantizzazioni di natura ideologica.

composizioni originali, così come degli “arrangiamenti” di musiche *folk*, affrontati nei casi di studio. L’ampiezza della definizione richiede chiaramente che si debbano poi ricostruire, caso per caso, i meccanismi della “proiezione”, senza però incanalare la descrizione entro categorie predeterminate eccessivamente rigide.

Nonostante la vicinanza o la comune matrice ideologica di sinistra, il fenomeno dei GIMCA è invece solo approssimativamente assimilabile ad un *folk revival* come quello italiano, fondato sul recupero in chiave contro-culturale della tradizione orale delle classi subalterne della nazione: i GIMCA attingono piuttosto a repertori già mediatizzati, frutto di un precedente *revival* riguardante popoli e culture anche geograficamente ed etnicamente “altri”<sup>6</sup>. Il vocabolario del revivalismo – *ricalco, specifico stilistico, carica provocatoria di interpretazione, ecc.* – va però comunque tenuto presente, perché legato alla temperie culturale del momento in cui entrarono in circolazione le musiche cilene/andine che ci interessano.

Il quadro di riferimento ideologico a cui quella riflessione rispondeva risultò superato già nel decennio successivo, gli anni 80, quando il tramonto dell’ipotesi di un’imminente rivoluzione determinò bruscamente l’inattualità dei paradigmi culturali precedenti. In anni più recenti la riflessione sui fenomeni revivalistici ha imboccato strade molto diverse, soprattutto negli studi anglosassoni, mettendo in discussione la stessa nozione di *revival*. Per gli studi attuali sul *folk revival* il maggiore interesse risiede nei processi: non nella loro “legittimità”, ma nelle loro motivazioni, nei più ampi processi psico-sociali in cui essi si inscrivono e nella loro influenza sulle culture musicali presenti e future (Bithell – Hill 2014). In questa prospettiva si studiano i fenomeni del cosiddetto *post revival* e un articolato panorama di «spin-off genres and practices» (Bithell – Hill 2014: 29), ossia nuove espressioni che hanno avuto il *revival* come catalizzatore, nel quale possono agevolmente rientrare i GIMCA. L’etnomusicologia contemporanea si interessa necessariamente anche alle sovrapposizioni sempre più abituali tra gli ambiti di tradizione orale e la *popular music*, i cui studi offrono a loro volta una strumentazione concettuale per affrontare i fenomeni legati al consumo e alla mediatizzazione.

## 1.2 Il vocabolario della *popular music*: “cover” e “versioni”

Anche nell’ambito degli studi di *popular music* la nozione di “copia” o “ripresa” di materiali preesistenti è di capitale importanza, ma interessa contesti e procedimenti diversi – almeno in linea teorica – rispetto a quelli della riproposta della tradizione orale, avendo a che fare in larghissima misura con materiale d’autore, trasmesso soprattutto attraverso mezzi di comunicazione e beni di consumo di massa. La pratica di riproporre in una nuova esecuzione, dal vivo o su disco, un tema già conosciuto per essere stato interpretato in precedenza da altri, apportandovi modifiche di varia entità, è estremamente diffusa in ambito popolare e conosciu-

---

<sup>6</sup> Il confronto, semmai, può essere condotto con il modello della NCCH, dove operano nozioni di recupero delle culture subalterne in chiave contro-culturale e funzionale all’emancipazione del proletariato.

ta con il termine inglese di *cover* (*cover song* o *cover version*), che gode di un'ampia accettazione internazionale, anche se in concorrenza con altre terminologie locali<sup>7</sup>.

La nozione di *cover* (o versione) è tuttavia anch'essa molto ambigua, adattandosi a una grande varietà di pratiche e procedimenti specifici di ciascun contesto, spesso determinati dai meccanismi dell'industria culturale. Nel corso del tempo la *cover* è andata assumendo funzioni e significati diversi: da sistema per produrre duplicati di canzoni di successo ed aumentare così il bacino di vendite dei dischi, a strumento di risemantizzazione anche ideologica, come nel caso dello "sbiancamento" della musica nera negli USA; da meccanismo per costruire figure dello *star system*, grazie all'associazione tra canzone e interprete, a strumento della dialettica intergenerazionale, con risemantizzazioni di un medesimo tema da una generazione ad un'altra, e così via (Schiffer 2010). Nell'ambito della canzone italiana, per esempio, la nozione di *cover* è associata prevalentemente alla pratica, comunissima tra gli anni 50 e 70, di immettere sul mercato nazionale traduzioni in lingua italiana di canzoni straniere di successo (Prato 2007).

Chi ha tentato una classificazione delle *cover* in base all'intensità della reinterpretazione rispetto alla versione presa come base (per esempio, Mosser 2008) ha però dovuto constatare che quella di *cover* è una nozione altamente ambigua e necessita di essere ridefinita volta per volta alla luce dello specifico contesto d'uso. Per disambiguarla, López Cano (2011) ha proposto una definizione di partenza basata su una semiologia dell'ascolto, preferendo comunque il meno connotato «versione» a *cover*:

Una versión es una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad. La versión es un acto creativo del arreglista o compositor, un fenómeno social o comercial, pero sobre todo, en los años recientes, es una experiencia de escucha. Es la instauración, por parte del oyente, de una relación entre una canción considerada como punto de origen o referencia y otra entendida como su actualización. El reconocimiento de una canción o tema como versión de otra, en general, supone: 1) que existe, por lo menos, una grabación o performance anterior conocida y reconocida socialmente; 2) que la canción se asocia estrechamente con el cantante o banda de esa versión anterior y con su respectiva escena musical; 3) que se construye sobre el tema un particular sentido de pertenencia a ese cantante, banda y/o escena y 4) que la nueva versión introduce una transformación, de la intensidad que sea, en el espectro de significación de la canción. (López-Cano, 2011: 58)

López Cano sottolinea come debba esistere una memoria/conoscenza di precedenti versioni di un tema condivisa tra interprete e ascoltatore, perché si possa parlare di una nuova versione. La *cover* di una canzone la cui versione di base fosse sconosciuta ad un determinato pubblico sarebbe da questo recepita come un "originale": «en estos casos la versión no puede entenderse como experiencia de escucha pues no existe la dimensión pragmática de la versión, sólo tiene dimensión histórica u ontológica» (López Cano 2011: 59)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Ad esempio: *reprise* in francese, *versión* in spagnolo, ecc. In Italia si usa correntemente il termine inglese.

<sup>8</sup> Un caso celebre è quello di *My Way*, interpretata da Franck Sinatra, rifacimento transculturale della canzone francese *Comme d'habitude* (Schiffer 2010).

La complessa articolazione delle relazioni tra una versione e la sua base – o versione di riferimento, come preferisce chiamarla López Cano – mette in crisi l'idea stessa di originale, concetto sempre più sfuggente e in definitiva poco rilevante da un punto di vista pragmatico, quando un “originale” ontologico o storico non costituisca la concreta versione di riferimento di una successiva ripresa, o sia di fatto sconosciuto al pubblico.

Benché il concetto di *cover* sia originariamente vincolato ai contesti *popular*, l'interazione oramai del tutto abituale tra il folklore e la sua mediatizzazione (ad esempio in termini di *revival*) fa sì che la questione si ponga anche per le musiche di matrice tradizionale, per le quali non è identificabile un autore o esistono situazioni di “originale diffuso”. López Cano prende in considerazione il caso di quei temi di tradizione orale (ad esempio *La bamba*) che, pur sottoposti ad appropriazioni e versioni discografiche, non possiedono una versione di riferimento in quanto vivono in diverse *varianti*:

*La Bamba* no conocía ninguna version definitiva y era posible escucharla con múltiples modificaciones en zonas y tiempos distintos. [...] *La Bamba* no posee una versión de referencia y vive en la memoria colectiva que se actualiza continuamente sin que exista una versión definitiva. Solo se podría hablar de versión cuando alguna de las grabaciones se convirtiera en la versión dominante o hegemónica en algún tiempo-espacio preciso. (78)

López Cano conclude che opere di questo genere possono essere considerate come distinte interpretazioni di una stessa «opera» (astrattamente concepita), oppure come varianti di una canzone di tradizione orale mediatizzata.

Vale la pena sottolineare ancora una volta come la nozione di versione/*cover* sia intrinsecamente legata all'affermazione della musica mediatizzata. Dal momento che una *cover* acquista senso nella sua confrontabilità con una versione precedentemente conosciuta, vista l'enorme diffusione della musica attraverso le registrazioni – cioè interpretazioni cristallizzate e condivise da un elevato numero di ascoltatori – al limite ogni interpretazione dal vivo di un determinato tema rappresenta per l'ascoltatore una *cover* della registrazione che ne ha veicolato l'ascolto. Il disco (o il nastro magnetico, o i più recenti supporti digitali) condiziona ogni ascolto successivo, costituendosi come un “originale” a prescindere dall'esistenza o meno di una precedente versione dal vivo.

Come fa notare Middleton (1994), alcuni studiosi, ispirandosi a Mc Luhan, hanno visto nell'affermazione della musica registrata un ritorno all'oralità, in quanto i *media* elettronici avrebbero contribuito a ristabilire nel “villaggio globale” un predominio dell'oralità rispetto alla scrittura, rappresentata in ambito musicale dalla partitura e dalla nozione di opera come “testo”. Una categorizzazione basata sulla distinzione scritto-orale risulta però per Middleton eccessivamente schematica e inadeguata a cogliere le specifiche forme che acquistano oralità, scrittura e registrazione in determinate situazioni e contesti sociali: una registrazione è molto diversa dalla pura oralità; paradossalmente essa rappresenta il massimo della reificazione e dell'alienazione dal produttore, più di quanto accada con una tradizionale partitura<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> «[I]n un certo senso, un concerto di Duke Ellington in una sala da concerto “borghese”, in cui vengono utilizzate parti strumentali scritte, si può rivelare come un'esperienza più “orale” dell'ascolto degli stessi brani di



La forza della registrazione elettronica nell'esperienza dell'ascolto è inoltre tale da generare una «coscienza della registrazione», in virtù della quale le esecuzioni dal vivo si devono avvicinare per quanto possibile alla sonorità della registrazione impressa nella memoria collettiva del pubblico (memoria che al limite può integrare e far percepire illusoriamente all'ascoltatore anche quello che manca nell'esecuzione *live*). (Middleton 1994: 132). Questo fattore svolge un ruolo importante in sede di arrangiamento, laddove l'obiettivo degli interpreti sia quello di ricreare la percezione emotiva di uno specifico "originale" discografico.

Se spostiamo l'attenzione dagli aspetti comunicativi alla realizzazione musicale, osserviamo che la versione di un tema spesso coincide empiricamente con il suo "arrangiamento". Per Madoery (2000) arrangiamento e versione sono praticamente sinonimi e configurano un livello intermedio tra composizione in senso stretto e interpretazione/esecuzione, tipico della *popular music* (qui definita *mesomúsica*, seguendo Vega). Madoery attribuisce un'autonomia semantica all'arrangiamento, concepito come momento di interazione tra il *tema* (il nocciolo essenziale e riconoscibile di una composizione) e le regole di arrangiamento codificate per ogni specifico genere musicale<sup>10</sup>. L'opera è dunque costituita dialetticamente dal tema e dall'arrangiamento, del quale fanno parte secondo Madoery tanto la fase strutturale-formale quanto quella della *performance*. L'arrangiamento può attenersi alle regole codificate per la specifica "specie" di appartenenza del tema, oppure seguirne altre e stabilire così delle analogie di significato tra elementi dell'originale e della versione riferibili a generi musicali diversi, istituendo rapporti di natura metaforica. Può altresì servirsi del tema come di una citazione in contesti lontani da quello della cornice di genere originale, per suggerire significati ideologici o estetici. Al di là della classificazione proposta, che come avverte lo stesso autore ha un valore solo orientativo, trovo interessante in questo approccio la focalizzazione sull'arrangiamento come elemento significante, che può in alcuni casi essere il vero centro focale di una *cover*; quando ad esempio l'elemento "coverizzato" è un determinato ambiente sonoro preesistente e il tema è più che altro un pretesto per metterlo in opera<sup>11</sup>.

Nei limiti del presente lavoro, considero i termini *versione* (nel senso di "rifacimento" di una precedente realizzazione musicale) e *cover* come sinonimi. Ai fini dell'analisi, adotto per comodità uno schema elaborato sulla base delle proposte di Mosser (2008) e López Cano (2011), che distingue tipologie di *cover* in base alla loro relazione con l'antecedente, ottenendo un *continuum* graduato a seconda della minore/maggiore vicinanza formale all'originale. Va comunque sempre tenuto presente che ogni versione va letta in relazione non solo alle

---

Ellington fissati su un disco di dodici pollici. [...] Senza dubbio possiamo dire che il disco registrato è *finito*, fissato e oggettificato come l'esecuzione orale non potrà mai essere; ed è infatti ironico, in questo senso, che la registrazione sia rappresentativa di una forma estrema di astrazione reificata (che conduce alla potenziale alienazione del produttore e del consumatore) molto più di quanto lo possa essere la partitura (Middleton 1994: 124).

<sup>10</sup> Madoery parla di *especie-marco*, una "cornice" intesa come "manuale di istruzioni" per l'arrangiamento all'interno di un contesto di genere.

<sup>11</sup> Questa situazione può riscontrarsi anche in nuove composizioni, nelle quali l'interesse dell'autore si focalizza sulla riproduzione di un modello sonoro determinato. Ciò che viene "coverizzato" è dunque un impasto timbrico, un particolare impiego degli strumenti, ecc. Si vuole ricreare l'effetto di un brano precedentemente conosciuto, sostituendo però il tema dell'originale con uno di nuova creazione. In senso lato, questa operazione è piuttosto frequente nei repertori GIMCA di loro originale composizione.

strutture musicali e testuali, ma anche ai fattori contestuali, culturali e ideologici, implicati nella produzione e nella ricezione:

- a) *duplicato*, equivalente a un ricalco fedele della versione di riferimento, salvo piccole varianti che non implicano scelte di carattere estetico;
- b) *elaborazione minore*: sono riscontrabili adattamenti all'organico strumentale e vocale o al gusto del gruppo, senza però alterare l'impianto estetico di fondo. Oltre al tema, sono ancora chiaramente riconoscibili i tratti di fondo dell'arrangiamento della versione di riferimento;
- c) *elaborazione maggiore*: il brano si colloca ancora all'interno dello stesso codice linguistico musicale, ma gli interventi mostrano un'ampia autonomia nell'uso di stilemi del genere o possono comprendere contaminazioni con altri generi;
- d) *ricreazione, crossover, o cover interpretativa*: è ancora riconoscibile il tema, ma inserito in un contesto generico diverso, dando luogo a letture metaforiche o a vere e proprie *parodie* dell'originale.

### 1.3 Cover, identità e memoria

Nella pratica del *cover* si fondono i livelli estetico e poiesico, in quanto ogni versione è prima di tutto il frutto di un ascolto e di una interpretazione, lo scavo del senso e la sua riproposta personalizzata. Al punto che può essere pensata, in determinate condizioni, come una forma di storiografia, dato che ogni *cover* contiene la stratificazione dei sensi scoperti e via via aggregati: storiografia dell'ascolto e della fruizione di un tema attraverso il tempo (Schiffer 2010).

A differenza della storiografia *strictu sensu*, anziché opporsi a un coinvolgimento soggettivo, «the cover song often instead entreats the performer-subject and the listener-subject to both become personalized fallible witnesses to common memories of the past and experiences of the present» (Schiffer 2010: 91). L'interprete di *cover* può, come uno storico, rievocare il passato e metterlo in relazione interpretativa col presente. Tuttavia, benché musica e testo possano richiamare il passato, esso alla fine risiede nella memoria dell'ascoltatore, la quale viene oltretutto modificata proprio dall'ascolto della *cover*:

This memory ultimately becomes the repository of a historical signified, and the embodiment of meaning transforms the performer into a historical object, a text himself, representing the past during the moment of performance. But simultaneously he must decisively interpret that past for consumption to the listener of the present, as he becomes historian and history, subject and object at the same time» (Schiffer 2010: 92-93).

Tale rappresentazione dell'interprete come artefice di una narrazione storica, condivisa ma soggettiva e in costante divenire, presenta assonanze con il meccanismo della storicizzazione di sé e della propria identità attraverso una costruzione narrativa riformulata *in progress*, di cui parlano Bhavnani e Haraway:

[...] we repeatedly rehistoricize ourselves by telling a story; we relocate ourselves in the present historical moment by reconfiguring our identities relationally, understanding that identity is always a relational category and that there is no such thing as a subject who pre-exists the encounters that construct that subject. Identity is an effect of those encounters - identity is that set of effects which develop from the collision of histories. It is not an abstraction. It's an extraordinarily complex kind of sedimentation, and we rehistoricize our identities all the time through elaborate storytelling practices ... And those story telling practices themselves are ways of trying to interrogate, get at, the kinds of encounters, historical moments, the kinds of key moments of transition for us - both individually and collectively (Bhavnani - Haraway 1994: 21, cit. in Vila 1996: 19).

Vedremo, nei casi di studio proposti, come questo aspetto narrativo e identitario sia estremamente presente e riconoscibile nella produzione musicale dei GIMCA.

## 2 IL CORPUS MUSICALE DEI GIMCA

---

### 2.1 Aspetti di carattere generale

La produzione musicale dei GIMCA interseca territori e profili diversi: il *folk revival*, la *popular music*, il canto sociale e di lotta e altri ancora. All'interno di essa incontriamo una varietà di procedimenti che spaziano dal *ricalco* etnografico più spinto, quello "iperrealista" proposto dal *Laboratorio delle Uova Quadre*, alle più libere reinterpretazioni di materiali folklorici e popolari. Per la sua condizione "secondaria" rispetto a precedenti fenomeni di *revival*, folklorismo o "proiezione" - ai quali i GIMCA attingono i repertori e nei quali già si integrano con molta libertà folklore e creazione - troviamo *cover* di musica d'autore e *cover* di rielaborazioni di musica di tradizione orale, accanto a creazioni originali che citano in forma puntuale i linguaggi-modello latinoamericani, oppure ne impiegano autonomamente la grammatica musicale soggiacente. Composizioni in stile, dunque, ma anche contaminazioni e creazioni ibride che dei modelli latinoamericani talvolta mantengono unicamente un'impronta esterna o citazioni episodiche.

Il campo idealmente interessato è di notevole ampiezza: si tratta dei repertori di alcune decine di gruppi che coprono complessivamente un arco cronologico di oltre quarant'anni. Il *corpus* da me considerato è costituito da due grandi sezioni: da una parte, la discografia dei gruppi: registrazioni formali, sia pubblicate (LP, CD, musicassette) sia inedite (*master* non pubblicati), e un piccolo numero di videoclip pubblicati nella rete. Dall'altra abbiamo invece i documenti delle *performance* dal vivo in concerti o prove: registrazioni audio appartenenti ad archivi privati dei musicisti e videoregistrazioni rese disponibili nella rete Internet. Ulteriori informazioni sui repertori derivano da programmi e scalette di concerti.

Si tratta di un materiale ampio ma estremamente disomogeneo per varie ragioni:

- La generale difficoltà di reperire documenti di *performance* dal vivo, in relazione alla fase degli anni 70-80, per la quale dispongo di materiale solo per pochi gruppi (*Cantolibre*, *Cantares*, *Alcantara*, *Tecún Umán*, *Yawar Mallku*), mentre sono numerose le video-

registrazioni di complessi ancora attivi dal 2000 in avanti (*Chiloe, Taifa, Umami, Acan-to, Machapu, Maanpa*), rese disponibili nei rispettivi canali *Youtube, Facebook, ecc.*

- Alcuni gruppi a suo tempo molto attivi e produttivi (ad esempio l'assieme dei gruppi toscani) non hanno mai prodotto una propria discografia<sup>12</sup>. In assenza anche di documenti *live*, la loro produzione non figura nel *corpus*.
- La discografia, dove presente, non sempre riflette fedelmente i repertori del gruppo: alcuni hanno infatti scelto di registrare prevalentemente la parte di creazione originale e non quella coveristica, mantenuta invece nelle *performance* dal vivo (*Cordigliera, Cantolibre*). Un'analisi quantitativa basata sulla loro discografia non riflette dunque la reale composizione dei repertori.
- Una discografia importante come quella di *Trencito de los Andes* e *Il Laboratorio delle Uova Quadre*<sup>13</sup> presenta dei caratteri che la rendono difficilmente comparabile con quella degli altri gruppi, al momento di farne un'analisi quantitativa per generi. In essa, per esempio, risulta problematico contabilizzare le occorrenze di versioni *cover*, dato che da un lato sono frequenti i ricalchi etnomusicologici, dall'altro in alcuni dischi sono presenti tracce costituite da *collage* di citazioni delle musiche più diverse.

Per queste ragioni, solo la discografia – e non senza qualche incertezza – rappresenta un *corpus* stabile e definito, che però non costituisce uno specchio realmente rappresentativo della effettiva produzione musicale della comunità GIMCA. Con tali premesse, ritengo sia comunque possibile e necessario rilevare alcune tendenze e caratteristiche all'interno di questo campo musicale, con l'avvertenza che numeri e percentuali hanno un valore assai indicativo e devono essere interpretati in relazione al quadro complessivo delle testimonianze raccolte anche in altri modi.

Se limitiamo la base per l'analisi alla discografia dei gruppi, escludendo però la produzione dei Clemente, otteniamo un totale di circa 30 album con circa 380 tracce registrate. Di queste, un centinaio sono composizioni originali di musicisti dei gruppi, quasi tutte in occorrenza singola, e il resto (oltre il 75%) è costituito da *cover*<sup>14</sup>. Tra queste ultime, circa l'85% dei titoli sono presenti con una singola occorrenza mentre i rimanenti, circa 30, sono testimoniati in più versioni, da un minimo di due a un massimo di quattro per ciascuno.

Una prima osservazione di carattere generale è dunque che la discografia GIMCA è fatta sì in larga misura di musica ripresa da repertori altrui, ma allo stesso tempo il basso numero di titoli ricorrenti in versioni diverse indica una scarsa insistenza su repertori condivisi. Non vi è assolutamente la tendenza a riproporre nelle registrazioni dei temi *hit*.

<sup>12</sup> Con l'eccezione della musicassetta pubblicata da *Runa Simi* [RUNA SIMI 1996].

<sup>13</sup> Mi riferisco qui solo alla parte presa in considerazione per la ricerca, dodici titoli, vale a dire circa la metà della discografia dei fratelli Clemente nella sua totalità, costituita da circa venti titoli, alcuni dei quali in più volumi.

<sup>14</sup> Uso il termine in senso estensivo, di versioni di brani preesistenti, dal ricalco etnografico alla *cover* "interpretativa".

Osserviamo poi che la ripartizione tra creazioni originali e *cover* non è omogenea tra i diversi gruppi. Le composizioni – che rappresentano appena un quarto del totale delle tracce registrate – si concentrano nella discografia di pochi gruppi, nella quale hanno un peso percentuale assai maggiore (60% in *Cantolibre* e *Senda Nueva*, circa il 70% nell'unico LP di *Cordigliera*, 80% nella produzione di *Chiloe* tra 2006 e 2010). Altri si limitano ad inserire pochi temi propri all'interno di dischi prevalentemente coveristici (*Taifa*, *Runa Simi*, *Nuestra América*, *Cantares*, ecc.). Allargando lo sguardo alla discografia del *Trencito de los Andes* e del *Laboratorio delle Uova Quadre*, vediamo che i numerosi temi di composizione propria dei Clemente si intrecciano e si fondono con la “riproposta”, che a sua volta alterna o intreccia in modo complesso versioni e “ricalchi” etnografici.

Quando i GIMCA suonano dal vivo, il quadro appare assai diverso. Non solo, come vedremo, sono frequenti le riproposte anche di *cover* scarsamente rielaborative, sostanzialmente dei duplicati delle versioni di riferimento, ma troviamo anche alcuni temi ricorrenti, parte di un bagaglio musicale frequentato e condiviso da molti, o forse da tutti. Questi appartengono in maggioranza al primo repertorio diffuso dagli *Inti-Ilumani* e in misura minore da altri interpreti della NCCH. Si tratta di canzoni come *Fiesta de San Benito*, *Te recuerdo Amanda*, *El aparecido*, *El pueblo unido jamás será vencido*, *Gracias a la vida*, ma anche di temi strumentali come *La partida*, *Calambito temucano*, *Alturas*, *Ventolera*, *Carnavalito de la Quebrada de Humahuaca*, anch'essi molto frequentati.

Ho scelto di non effettuare una rilevazione statistica sulle fonti di questa discografia, tralasciando di contabilizzare, per esempio, quanto “folklore”, quanta *música de proyección folklórica* o quanta canzone d'autore componga tali repertori; oppure quanto Cile, quanta Bolivia, Perù o Messico si incontrino in questi dischi. Non perché lo ritenga un esercizio sterile in sé – che potrebbe invece fornire alcune indicazioni utili sulle frequentazioni dei repertori sorgente – quanto perché la liquidità del *corpus* alla base del calcolo renderebbe i risultati numerici poco significativi. Si pensi anche al fatto che molta musica venezuelana, boliviana, peruviana, ecc. arriva agli ascoltatori italiani nelle versioni proposte dai gruppi cileni: se questa circostanza è facilmente inventariabile nella descrizione dei processi, assai meno facile sarebbe darne conto in una gabbia statistica numericamente esatta. Mi è sembrato preferibile lasciare che il quadro d'insieme si componesse attraverso i casi di studio affrontati discorsivamente, assieme alla narrazione a più voci della seconda parte, ed affrontare con maggior approfondimento alcuni casi esemplari, che offrono uno spaccato dei meccanismi operanti nel rapporto con le fonti.

## 2.2 Organizzazione dei casi di studio

Attraverso lo studio di un campione di casi di studio estrapolati da questo *corpus* musicale<sup>15</sup>, tento di rispondere alla domanda di fondo della mia ricerca, ossia in quali modi i modelli musicali latinoamericani adottati siano serviti nella costruzione di identità di una comunità

<sup>15</sup> I criteri di scelta dei casi di studio sono esposti nell'*Introduzione* di questa tesi.

giovanile italiana tra gli anni 70 e 80, per poi essere ripresi in fasi successive fino al presente. La domanda di ordine generale si traduce in altre domande più analitiche per interrogare i dati: quali sono state le modalità di approccio alle fonti musicali? quali elementi o materiali musicali dei modelli sono stati percepiti come maggiormente identitari? quali funzioni ha svolto la pratica della “copia” dei modelli? in che misura sono invece intervenuti processi di composizione originale e materiali estranei ai modelli latinoamericani? come è stato ripreso e trattato il folklore nell’uno e nell’altro caso? come sono andati modificandosi nel tempo tali atteggiamenti e processi?

I casi di studio proposti includono otto gruppi musicali, presentati in cinque sezioni, esposte secondo un criterio approssimativamente cronologico. Le prime due sezioni presentano quattro gruppi non più regolarmente attivi, suddivisi in due aree tematiche: quella della fedeltà ai modelli compositivi della NCCH (*Cordigliera* e *Cantolibre*) e quella dell’acquisizione di un modello stilistico “andino” (*Senda Nueva* e *Umami*). Le tre sezioni successive sono dedicate ad altrettanti progetti musicali ancora attivi. Il primo, *Chiloe*, costituisce con la sua lunga traiettoria pressoché ininterrotta e i diversi filoni musicali adottati nel tempo, una cerniera tra i gruppi precedenti e il più recente *Taifa*, preso qui in esame principalmente per la sua attività coveristica. La quinta sezione è dedicata alle due principali fasi del progetto musicale dei fratelli Clemente – *Trencito de los Andes* e *Il Laboratorio delle Uova Quadre* – che occupano in questo quadro una posizione particolare, periferica rispetto alla comunità GIMCA, ma centrale rispetto alla scena musicale andina transnazionale.

È utile ricordare che i gruppi in esame hanno praticato nel loro percorso più di uno “stile”, in momenti successivi o contemporanei, e non è nemmeno sempre agevole stabilire una netta distinzione tra gli stili stessi. La scelta di prendere in considerazione ciascuna personalità di gruppo per quello che mi è apparso essere un suo tratto prevalente ha un carattere funzionale all’esposizione della materia studiata e non vuole assolutamente significare una svalutazione dei rimanenti aspetti della loro produzione. Per questa ragione propongo per ciascun gruppo una sintesi della biografia, della produzione discografica e dei caratteri performativi, che permetta di ricostruire la cornice complessiva entro la quale si collocano le opere (singoli brani o interi dischi concettuali) prese in esame come rappresentative di un determinato *modus operandi* (la *cover*, la composizione, ecc.) di cui quel gruppo costituisce un caso esemplare.

Un’ultima sezione è infine dedicata ad un esame comparativo tra le diverse versioni *cover* di alcuni brani, per rilevarne le differenze di approccio sia tra un gruppo e l’altro sia tra diversi momenti dello stesso gruppo (ad esempio nel disco o *live*, oppure in fasi cronologiche diverse). Attraverso il confronto si mettono in luce le relazioni con le fonti e la stratificazione dei significati in reti semantiche articolate.

## II. «Hacer lo propio» nella scia della NCCH: *Cordigliera* e *Cantolibre*

Benché in un primo momento l'obiettivo primario dei gruppi italiani fosse naturalmente quello di imitare nel migliore dei modi i propri modelli latinoamericani, sorse assai presto l'esigenza di dare un'impronta personale ai propri repertori, arrangiando con una certa autonomia le musiche cilene/andine o applicandone le sonorità caratteristiche anche a musiche di altra provenienza, sia popolare sia accademica. Molti gruppi sperimentarono la composizione di musiche proprie più o meno "in stile", ma relativamente pochi arrivarono a elaborare per questa via un intero repertorio alternativo a quello "canonico".

La tensione verso un'autonomia espressiva si coniugò in vari casi con il recupero di radici culturali sentite come più "autenticamente" proprie e si tradusse in un allontanamento dai moduli musicali latinoamericani, prevalentemente in direzione di un *sound* "mediterraneo". In Sicilia, come si è detto sopra, gli *Agricantus* abbandonarono progressivamente i generi latinoamericani fin dalla prima metà degli anni 80, a favore di una proposta fondata sull'elaborazione di materiali folklorici siciliani. A Nuoro, in Sardegna, *L'Altro Suono* sperimentò nella seconda metà degli anni 80 la composizione di proprie musiche per la strumentazione della NCCH e negli anni 90 alcuni musicisti provenienti da quell'esperienza diedero vita al progetto di *Raimi*, nel quale alcune sonorità latinoamericane entravano a far parte di una proposta ibrida, molto più legata al contesto culturale sardo. In Toscana, alcuni ex-componenti di gruppi cileni/andini fondarono il gruppo *Mediterraneo*, che quasi immediatamente si lasciò alle spalle l'eredità sonora latinoamericana, per seguire più da vicino la lezione stilistica di gruppi di folk meridionale come la *Nuova Compagnia di Canto Popolare* e *Musica Nova*.

In questo caso di studio, prendo in esame due *ensemble* che nella prima metà degli anni 80 imboccarono una strada autonoma, senza transitare ad altri generi musicali, ma tentando di fare propria la lezione cilena, sviluppandone il modello dall'interno e adattandolo alle proprie istanze estetiche e comunicative: i *Cordigliera* di Cremona e i *Cantolibre* di Venezia. Entrambi i gruppi riuscirono a pubblicare su disco la loro ricerca musicale, anticipando di alcuni anni le produzioni discografiche di altri GIMCA.

### 1.1 La vicenda del gruppo

*Cordigliera* (dal 1990 *Cordigliera Ensemble*) nasce nel 1976 a Cremona sotto la duplice spinta dell'innamoramento per il suono cileno-andino e della militanza politica di base dei due fondatori – Massimo Fervari e Achille Meazzi – nelle file della gioventù comunista. Le prime formazioni si differenziano poco dai numerosi altri gruppi spontanei sorti negli anni 70 e caratterizzati da un repertorio standard in cui canzone cilena e cosmopolitismo panandino si intrecciano senza soluzione di continuità [Fig. 1]. Se qualcosa segna il gruppo in questa fase embrionale è forse l'isolamento rispetto ad altre esperienze similari, in un contesto locale sentito dai suoi componenti come chiuso e provinciale, e l'esplicito movente politico, comune a molti, ma non a tutti i GIMCA:

La fase iniziale della nostra attività è, quindi, caratterizzata dal bisogno di affermare e di sostenere con forza la lotta del popolo cileno e, in generale, di quello latino-americano; dal bisogno di “scendere in piazza” per affiancarsi a quel movimento di solidarietà politica e culturale [...] la “cordigliera” muoverà i suoi primi passi più attenta quasi ad affermare un programma politico pragmatico che ad intraprendere in modo analitico una ricerca musicale.<sup>1</sup>

All'inizio degli anni 80 la “cellula” del gruppo si consolida e compie un primo importante salto qualitativo sotto diversi aspetti. L'interesse musicale si concentra consapevolmente sulla NCCH, prendendo le distanze dal folklorismo andino:

La prima importante scelta musicale è riconducibile al rifiuto consapevole di tanta musica “folklorica” latino-americana strumentalizzata e vissuta nella realtà europea come puro “prodotto” commerciale e consumistico, snaturato del suo effettivo significato (è così che vengono rigettate le innumerevoli versioni del *Condor Pasa* e di *El Humahuaqueño*, ecc.).<sup>2</sup>

In questi anni la formazione si stabilizza come sestetto [Fig.2] e si dota di una struttura organizzativa più completa, investendo nell'acquisto di un impianto per l'amplificazione e di un furgone, mentre sul versante musicale si consolida grazie alla collaborazione esterna di Jorge Ball<sup>3</sup>. Nel 1983, in occasione di un viaggio a Parigi, i due fondatori vengono a conoscenza della più recente proposta artistica dei *Quilapayún* – il disco *La revolución y las estrellas* [QUILAPAYÚN 1982] – che offre al nucleo creativo del gruppo l'ispirazione per un percorso di creazione autonoma che li allontana dal cliché precedente, grazie anche all'integrazione di nuove sonorità, alcune delle quali estranee al modello, come quelle del *bouzouki*, del *santur* e dell'arpa celtica.

<sup>1</sup> Testo di presentazione del gruppo, allegato ad una lettera di *Cordigliera* a Stefano Gavagnin, 01/05/1985 (archivio personale dell'autore).

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Musicista polistrumentista e liutaio venezuelano, componente a più riprese del gruppo *Inti-Ilumani* e *Inti-Ilumani Histórico* tra gli anni 80 e 2000. Per *Cordigliera* il musicista latinoamericano realizzò incontri laboratoriali sull'uso della voce e scrisse gli arrangiamenti di alcuni brani del repertorio.



Nel gennaio del 1985 i *Cordigliera* avviano con Eduardo Carrasco, direttore artistico dei *Quilapayún*, un dialogo estremamente fecondo per la crescita del gruppo che durerà alcuni anni e che verterà, più che sulle consuete curiosità circa la NCCH e le prassi esecutive del repertorio, sul travaglio creativo del gruppo stesso, nella cornice della crisi politica e culturale degli anni 80.

La seconda metà degli anni 80 è un periodo particolarmente fertile e intenso per il complesso: *Cordigliera* registra l'Lp *Meteore* [\*CORDIGLIERA 1986a] e il singolo *Il tabacco fa male* [\*1986b], comprendenti quasi interamente composizioni originali, ottenendo riscontri critici favorevoli<sup>4</sup>. Tra il 1987 e il 1988, dopo l'ingresso di Giuliano Malinverno (proveniente dalle esperienze milanesi di *Los Andes*, *Senda Nueva e Nuestra America*), l'ensemble condivide in più occasioni il palcoscenico con i *Quilapayún*<sup>5</sup> [Fig.3] e partecipa all'allestimento di *1492: Memorias del fuego*, un progetto musicale-teatrale basato sull'omonimo testo di Eduardo Galeano<sup>6</sup>.

Negli anni successivi prosegue l'attività concertistica. Con lo spettacolo del 1991 per il quinto centenario della scoperta colombiana<sup>7</sup>, incentrato sulla riproposta della *Cantata Santa María de Iquique* di Luis Ádvis, riemerge la matrice latinoamericana del gruppo, in definitiva mai del tutto abbandonata. Dalla metà degli anni 90 l'attività si fa più rarefatta e una parte significativa della stessa è rappresentata dalla produzione di musiche per spettacoli di teatro e danza contemporanea<sup>8</sup>. Il gruppo non si è mai ufficialmente sciolto ma di fatto si è riunito in poche occasioni, l'ultima delle quali risale al 2004.

Meazzi e Fervari hanno dato vita nel frattempo, dal 1996, al gruppo *Aksak Project*, nel quale la ricerca di una sonorità ibrida su base etnica e popolare, condotta già negli anni di *Cordigliera*, viene trasferita in un ambito di sonorità mediorientali in cui riemergono a tratti

---

<sup>4</sup> Si veda specialmente l'entusiastica recensione di Ezio Guaitamacchi, in *Hi-Folks*, 23, Luglio-Agosto 1987, p. 53.

<sup>5</sup> L'11 settembre 1987 all'Arena della *Festa de l'Unità* a Monte Stella, Milano, e il 31 gennaio 1988, ancora a Milano, al *Palalido*.

<sup>6</sup> Lo spettacolo, concepito e diretto da Martinho L. Galati de Oliveira, venne presentato a Milano il 28 e 29 novembre 1987, in occasione della conferenza della Lega Italiana per i Diritti e la Liberazione dei Popoli. Per quanto riguarda il programma musicale, l'allestimento comprendeva la *Missa brevis in Fa* di Pierluigi da Palestrina, la *Misa Criolla* di Ariel Ramírez, e la *Misa dos Quilombos*, di Milton Nascimento e Pedro Casaldáliga. *Cordigliera* eseguì la base strumentale della *Misa Criolla* e alcune composizioni strumentali proprie di ispirazione latinoamericana. Lo spettacolo venne successivamente replicato in diverse città italiane. Chi scrive ha partecipato personalmente all'allestimento, in qualità di cantante nella *Misa Criolla*.

<sup>7</sup> *1492-1992: Colombo, l'America e il rovescio di una conquista*. Presentato tra il 1991 e il 1992 a Cremona, Milano, Roma, Trento. Nell'occasione fece parte del gruppo anche Giancarlo Bavosi, già componente di *Jacha Uru* e *Senda Nueva*.

<sup>8</sup> Composizione ed interpretazione (assieme al violoncellista Antonio Moccia) delle musiche per la *pièce* teatrale di Joe Orton *The Loot* (con la regia di Gianni Tedolfi, 1995); composizione di *Partitura d'Acqua*, musiche per le coreografie di Eugenio De Mello (1996).

anche elementi di matrice latinoamericana sedimentati nel loro lessico musicale. *Aksak Project* è tuttora attivo, anche se Massimo Fervari non ne fa più parte<sup>9</sup>.

## 1.2 Poetica e performance: l'esempio dei *Quilapayún*

Due sono a mio avviso gli elementi che conferiscono a *Cordigliera* un'identità propria all'interno del fenomeno dei GIMCA: l'esplicitazione della propria poetica, condensata in una formula comunicativa che non si limita all'aspetto musicale, ma che comprende testi di canzone, grafica e paratesti delle presentazioni in scena; l'organizzazione di carattere professionale, vertebrata da un'intensa dedizione e da un'attenzione agli aspetti performativi che potremmo definire maniacale, decisamente poco comune in *ensemble* giovanili di base. Entrambe gli aspetti, nel loro sviluppo, sono in stretta relazione con il dialogo instaurato col filosofo e musicista Eduardo Carrasco, un fatto che costituisce un ulteriore elemento idiosincratico del profilo dei *Cordigliera*.

Sulla soglia degli anni 80, i componenti di *Cordigliera* manifestano una presa di coscienza della crisi politico-culturale in atto nel loro paese e delle sue gravi conseguenze sul loro stesso terreno d'azione: «Questo crollo del politico, dell'impegnato, travolgerà in un declino latente molte esperienze artistiche “di base”: anche la nostra “cordigliera” non uscirà indenne da queste tensioni»<sup>10</sup>. Contemporaneamente essi percepiscono come un segno tangibile della crisi l'immobilismo di altri gruppi analoghi (i.e. i GIMCA) che non si sono mai rinnovati né dal punto di vista musicale né da quello poetico-testuale. Una percezione, quest'ultima, basata su un osservatorio parziale, tanto che lo stesso Carrasco si preoccupa di segnalare loro l'esistenza a Venezia di *Cantolibre* (che in quel momento si era denominato *Mediterraneo*)<sup>11</sup>. L'anelito a rompere con la ripetizione del repertorio, sentito come ritualizzato e cristallizzato, per avventurarsi nel campo di una creazione originale e modellata sulle istanze del presente, è accolto favorevolmente da Carrasco, il quale li invita a bruciare le tappe, a «hacer lo proprio», e a recuperare le radici identitarie italiane:

[...] no se queden a medias entre lo propio y lo ajeno, pasen rápidamente a la etapa siguiente y vuelvan los ojos hacia la música italiana que ustedes pueden y deben hacer [...] El aprendizaje que ustedes han hecho en la música latinoamericana tiene que transformarse ahora en música italiana o en música universal.<sup>12</sup>

Carrasco li invita anche a non temere il mercato, ma ad affrontarlo consapevolmente, senza rifugiarsi nell'elitarismo culturale o nella narrazione vittimistica della propria emarginazione, e a diffondere il proprio lavoro attraverso il canale discografico. Nel carteggio con il proprio mentore cileno emerge chiaramente da parte dei *Cordigliera* un nucleo critico nella

<sup>9</sup> Per ulteriori informazioni su *Aksak Project*, si consulti la pagina Web della formazione (<http://www.aksakproject.it/>), ovvero il più aggiornato profilo Facebook.

<sup>10</sup> Testo di presentazione del gruppo, allegato ad una lettera di *Cordigliera* a Stefano Gavagnin, 01/05/1985 (archivio personale dell'autore).

<sup>11</sup> Lettera di *Quilapayún* a *Cordigliera*, 01/04/1985.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

percezione della propria identità: le loro radici musicali sono profondamente calate nella NCCH e per loro l'italianità rappresenta un faticoso punto di arrivo, non di partenza<sup>13</sup>.

L'ambizione diventa dunque quella di elaborare un linguaggio personale prendendo a modello le scelte estetiche e poetiche recenti dei *Quilapayún*, declinandole in modo da ancorarle alla propria realtà e al proprio gusto – i testi delle canzoni in italiano, l'incorporazione di sonorità di ambito mediterraneo e mediorientale – ma senza sostituire la etnicità latinoamericana con una italiana, con la quale i soggetti creatori del gruppo dichiarano di non potersi identificare. In una teorizzazione discorsiva non sempre nitida, i cremonesi respingono il suggerimento di Carrasco, che li invitava ad operare parallelamente, ma separatamente, sul livello “alto” (formalmente più colto e complesso) e su quello “di consumo” (più facile e accattivante), mirando piuttosto a integrare i due momenti in ciascuna composizione, attraverso un'alternanza di registri «facili» e altri più complessi o inusuali per il pubblico, che possano destabilizzarne il gusto, metterlo in discussione.

Il progetto musicale dei *Cordigliera*, così come veniva formulato discorsivamente in quegli anni, sembra avere ambizioni su diversi livelli: su uno più alto, quella di integrare nella musica popolare italiana la lezione della parte migliore della NCCH; su un altro livello più circoscritto e realistico, quella di superare l'*impasse* dei gruppi italiani, a loro avviso fossilizzati su un repertorio cristallizzato e alieno. Oggi, alla richiesta di ricordare se in quella fase coltivassero realmente ambizioni così alte, oppure l'intenzione fosse più modestamente quella di operare una variazione personale sulla NCCH, i protagonisti intervistati abbracciano senz'altro l'opzione di profilo più basso:

**AM:** Sì, più modestamente è così. [...] Il problema non ce lo siamo mai posti, credo. Sentivamo di essere un po' diversi come vedute da Milano<sup>14</sup>, che è il nostro confronto più diretto qua. Poi altre realtà non le conoscevamo, più di tanto. Sentivamo...

**EP:** Per noi era un piacere essere riusciti a staccarci ...dall'etichetta che ti davano, di “musica andina”.

**AM:** Esatto... era uscita nel frattempo anche la famosa frase di Lucio Dalla: «che noia la musica andina... che noia mortale». E questa cosa qui pesava, perché poi quando quell'etichetta passa... «Ah, voi fate musica andina? Osti che du' balle!». Eccetera. «No, noi facciamo una musica cantata in italiano, che tratta temi... utilizzando anche strumenti dell'America latina». Aver fatto... un passettino autonomo, verso qualcosa di diverso. Poi, pensare di diventare un riferimento... o inizio, un seme per una nuova direzione, credo di no. Assolutamente direi di no. Diciamo, è la seconda che hai detto.<sup>15</sup>

I *Quilapayún* divengono un punto di riferimento anche sul livello organizzativo e performativo, in una tensione verso una dimensione professionistica del lavoro musicale. Come ac-

<sup>13</sup> Nell'originale, in spagnolo, «un punto de llegada y no un punto de salida» (lettera di *Cordigliera* a Carrasco, del 25/06/1985).

<sup>14</sup> Il riferimento è ai gruppi dell'area milanese, qui descritti nel capitolo seguente, e alla loro fedeltà al modello folklorico latinoamericano e più specificamente andino.

<sup>15</sup> Achille Meazzi ed Eliana Piazzì, intervista del 05/01/2019.

cennato sopra, il complesso si dota di un mezzo di trasporto e di un impianto di amplificazione proprio: in questo modo non solo si rende autonomo da un punto di vista logistico, ma può lavorare sul versante della tecnologia in vista di un determinato risultato sonoro.

**AM:** I microfoni, tutti gli AKG per gli strumenti, i monitor, le aste: ci siamo organizzati bene. Noi provavamo sempre disposti, per il discorso maniacale che dicevo prima, ognuno nella sua posizione, le casse girate verso di noi, il riverbero... Quindi, provando sempre col microfono, avevamo anche dimestichezza a suonare col microfono una volta che andavamo fuori. Perché fa tanto provare sempre... Tieni conto che noi a quell'epoca provavamo – un *tour de force!* – il martedì sera, il venerdì sera, il sabato pomeriggio e il sabato sera, spesso. Quattro volte a settimana, provavamo. Sempre in quelle condizioni lì.<sup>16</sup>

Nel modello professionistico adottato si concepisce il concerto come una macchina teatrale in cui ogni musicista conosce a memoria la sua parte musicale, i suoi spostamenti sul palco e i testi di scena per le presentazioni [Fig. 4-5]. In occasione dei concerti di presentazione del nuovo repertorio di *Meteore*, i *Cordigliera* ricorrono inoltre al supporto di un regista esterno, per curare il filo conduttore scenico che collega i brani l'uno dopo l'altro. Anche nella disposizione sul palco si ravvisa l'influenza dei *Quilapayún* che, diversamente dagli *Inti-Illimani*, mantennero (e mantengono fino ad oggi) la disposizione a blocco, schierati su un'unica fila. Viceversa, i *Cordigliera* non vestirono mai il poncho, passando dalla totale informalità, comune agli esponenti del canto sociale italiano negli anni 60 e 70, all'adozione di una sobria uniforme – pantaloni o gonna blu e camicia lilla – del tutto priva di riferimenti etnici latinoamericani.

Un ulteriore spazio di creatività è occupato dal lavoro grafico di Achille Meazzi, che accompagna l'intero sviluppo del progetto musicale disegnando un ampio corredo visivo parallelo, per illustrare copertine dei dischi, dépliant, lettere di presentazione e altro ancora [Fig. 6-10]. È importante osservare come venga tralasciato sia lo stile dei muralisti cileni, tipico della NCCH del decennio precedente, sia qualunque altro riferimento all'immaginario latinoamericano, per adottare una simbologia coerente con la narrazione visionaria delle *meteore*, ispirata in qualche misura al surrealismo e in particolare all'opera del pittore di origine cilena Roberto Matta, conosciuto attraverso Eduardo Carrasco.

### 1.3 *Meteore* (1986)<sup>17</sup>

L'LP *Meteore*, registrato nel corso del 1986 e pubblicato alla fine di quell'anno, contiene dieci tracce. Di queste, sette sono creazioni originali del gruppo, firmate in buona parte da Achille Meazzi, ma con diversi contributi di Eliana Piazzì, Antonio Arcari, Massimo Fervari<sup>18</sup>, e arrangiate perlopiù collettivamente dai componenti dell'*ensemble*. Delle tre *cover*, due,

<sup>16</sup> Achille Meazzi, intervista del 05/01/2019.

<sup>17</sup> Questo paragrafo riprende in forma più ampia e aggiornata parte di un mio precedente articolo (Gavagnin 2015).

<sup>18</sup> Il nome di Massimo Fervari, che non era iscritto come autore alla SIAE, non compare di conseguenza nei crediti del disco, pur avendo tra l'altro contribuito in modo significativo alla scrittura della cantata *Inseguendo meteore verso l'invisibile* (Achille Meazzi, intervista del 05/01/2019).

sul cui ruolo tornerò più avanti, provengono da ambiti musicali lontani, mentre la terza, *Sicuro va*, riprende la preesistente *Mes potes*<sup>19</sup>, di Eduardo Carrasco, adattandovi un testo in italiano, scritto da Eliana Piazzì. Contestualmente venne pubblicato anche un 45 giri, con un'altra canzone di Meazzi, *Il tabacco fa male*.

La produzione si presenta estremamente organica: un disco “concettuale” in cui musica, testi e grafica – integralmente prodotti dal complesso stesso, a cui si deve anche la registrazione e il missaggio<sup>20</sup> del *master* – formano un unico enunciato, espressione del progetto di gruppo, senza alcun intervento né condizionamento di produttori esterni.

L'opera propone un messaggio, affidato ai testi delle quattro canzoni che sviluppano un discorso unitario e programmatico, sintetizzato nell'immagine simbolo delle *meteore*. Di fronte alla caduta delle utopie rivoluzionarie e alla conseguente crisi di valori che investe la società europea nella svolta degli anni 80, queste misteriose entità cosmiche operano come messaggeri, illuminazioni che permettono agli umani di intuire un futuro carico di positività, già latente ma non ancora visibile. L'annuncio delle meteore si manifesta per ora solo in una dimensione notturna, ossimoricamente oscura e luminosa.

[...]

Piccola dormi serena  
dormi e sogna con me  
un orizzonte chiaro si aprirà  
sulla nuova poesia

Dormi sul cuore del mondo  
sorrìdi e spera che il sogno  
possa diventare la realtà  
di ritrovar nell'uomo ancora UMANITÀ<sup>21</sup>

Un futuro più puro che cresce arriva  
bussa bussa alle porte degli umani  
[...]  
Nuova polifonia nel pensiero crea  
attraverso il notturno della vita  
Rincorrendo nel tempo le meteore  
che ci parlano oggi del domani  
Un domani che brilli di luce oscura  
per ridar cromatismo al pensiero e all'atto

---

<sup>19</sup> Il tema di *Mes potes* (“I miei amici”, musica di Eduardo Carrasco e testo in francese di Desiderio Arenas) riprende a sua volta il ritornello di un precedente tema dello stesso Carrasco, *Angola*, a cui si ispira, in modo intertestuale, il testo di Eliana Piazzì.

<sup>20</sup> Queste fasi della produzione furono realizzate nella sala prove del gruppo, con un registratore analogico Foxtex a otto piste, grazie ad un paziente lavoro di sovraincisioni progressive.

<sup>21</sup> Achille Meazzi, *Il sogno di Juana*.

Invisibile agli occhi degli umani  
 il futuro è già qua  
 Ma intravede la luce del giorno e  
 danzando se ne va<sup>22</sup>

Le epifanie delle meteore assumono la forma delle arti: poesia, danza, musica. In *Sicuro va* il lessico riporta invece ad un orizzonte più immanente: lotta per l'indipendenza, libertà, fame nel mondo, disarmo, energia nucleare. *Il tabacco fa male* lancia a sua volta un messaggio pacifista, in toni tra l'ironico e il sarcastico. Anche in queste canzoni – che coerentemente con lo scopo e il registro del testo si distinguono dalle altre per una veste musicale più convenzionale – il senso ultimo è comunque quello di un grande riscatto umanistico dal basso, una volta esaurita la fiducia nelle istituzioni politiche tradizionali.

[...]  
 Del disarmo a Ginevra  
 san solo parlare  
 Sicuro va. Serietà

Mentre incombe su noi  
 l'energia nucleare  
 Sicuro va. Per carità

Ricomporre la mente dell'uomo  
 per un mondo che sia più maturo [...]  
 Le meteore saranno la forza  
 per creare un nuovo futuro  
 Si farà! Crescerà!<sup>23</sup>

*Inseguendo meteore verso l'invisibile*, definita “cantata popolare”, presenta un testo più esteso, con maggiore articolazione delle immagini. La crisi di valori seguita al naufragio delle illusioni è tradotta in immagini di sconforto, freddo, annullamento del ricordo e delle emozioni positive. Gli esseri umani sono ormai incapaci di amore e di empatia, di vera comunicazione. Alla staticità dell'uomo si contrappone il naturale movimento della Terra attorno «all'ombelico luminoso del sistema»<sup>24</sup>, unica rivoluzione possibile e unica ispirazione per recuperare un immaginario salvifico, sconfiggendo il dominio presente dell'effimero e della mediocrità.

Come ho già detto, il progetto artistico dei *Cordigliera* alla metà degli anni 80 era fortemente tributario di quello dei *Quilapayún* e del dialogo instaurato con Eduardo Carrasco. Se questo traspare in qualche misura anche dal messaggio affidato ai testi, assai più evidente è l'influenza che il gruppo cileno esercita sulle scelte musicali. In certo qual modo, come ricorda Achille Meazzi, lo stesso impianto generale dell'LP ricalcava quello di dischi come *Tralalí*

<sup>22</sup> Achille Meazzi, *Bossaluna*.



<sup>23</sup> Eliana Piazzì, *Sicuro va*.

<sup>24</sup> Achille Meazzi, *Inseguendo meteore verso l'invisibile*.

*tralalá* o *Survarío* [QUILAPAYÚN 1984 e 1987] con la presenza, accanto alla usuale alternanza di canzoni e temi strumentali, di almeno una *cantata popular* e di versioni di musiche estranee al genere, ma molto note al pubblico:

Ma anche [nel]la costruzione del disco, la scaletta del disco... Il pezzo classico, la *Badinerie*, fra l'altro fatta da partitura canonica. Il blues di Grossman [*Bermuda Triangle Exit*]. Cioè, ci siamo ispirati alla scaletta che loro han messo nei loro dischi, dove c'è il pezzo dei Beatles, rifatto, c'era il *Rondeau* di Bach...<sup>25</sup>

È inevitabile dunque partire da un riconoscimento del debito musicale dei *Cordigliera* anche all'interno della componente di propria composizione. *Inseguendo meteore verso l'invisibile* riprende il formato della *cantata popular*, allora fortemente promosso da Carrasco. Si tratta di un brano della durata di oltre otto minuti, che aspira ad un registro stilistico "alto", senza concessioni alla cantabilità e all'orecchiabile, con una struttura molto articolata: vi si registra un uso diffuso della dissonanza, sono frequenti variazioni e contrasti ritmici e si alternano sezioni cantate – spesso a più voci, in forma contrappuntistica e senza struttura strofica o ritornelli – a interludi strumentali estesi.

All'interno di quella che potremmo considerare già di per sé una citazione della forma *cantata popular*, troviamo altri più puntuali rimandi al modello, che funzionano come specifici marcatori di genere. Al limite della citazione è sicuramente la sezione corale centrale  1 che richiama da vicino una sequenza di *Oficio de tinieblas para Galileo Galilei*, fino ad utilizzare una medesima parola chiave (movimento/*movimiento*) in posizione di fine verso, pur non seguendone esattamente la concezione "circolare" del testo<sup>26</sup>. Altri evidenti marcatori sono l'introduzione e gli interludi realizzati da inserti melodici di due *quenas* in contrappunto  2, qui ispirati allo stile *minimal* di Patricio Wang<sup>27</sup>. Il testo per la verità non possiede l'impianto narrativo o "teatrale" proprio della *cantata*, ma presenta comunque un'articolazione maggiore e un carattere eterometrico che gli conferisce un registro "alto":





[...]  
 Magicamente la terra danza  
 intorno all'ombelico luminoso del sistema  
 fa la sua rivoluzione  
 il cui segreto sta nel movimento  
 compie la sua rivoluzione  
 il cui solo segreto sta nel movimento  
 [...]

<sup>25</sup> Achille Meazzi, intervista del 05-01-2019. Si tratta del *Rondeau* di Bach dalla Suite No.2 in B minor, BWV 1067, e della canzone *Eleanor Rigby*, di Lennon e McCartney, pubblicati in diverse edizioni del disco dei Quilapayún *Tralalí Tralalá*.

<sup>26</sup> «[...] un texto circular donde la última sílaba de cada palabra es la primera de la siguiente, lo que me inspira una secuencia cantada, que resulta bastante cansadora para los cantantes evidentemente, puesto que no hay prácticamente tiempo para respirar : las palabras no se interrumpen nunca». In Patricio Wang, *Sobre el "Oficio de Tinieblas por Galileo Galilei"* (<http://www.germinaciones.org/cdd/Biblioteca/Charlas/Wang.html>).

<sup>27</sup> Patricio Wang, attivo nell'ambito popolare attraverso gruppi come *Barroco Andino*, *Amankay*, è per un altro verso un compositore legato ai linguaggi contemporanei e in particolare alla scuola di Louis Andriessen. Nella composizione per i *Quilapayún*, Wang ha congiunto le due linee della sua formazione musicale.

Che parta il veliero dei sogni verso l'invisibile  
 Lungo la sofferta sfericità della terra  
 Senza temere l'incertezza del baratro  
 La luce oscura rischiarerà la notte del pensiero  
 [...] <sup>28</sup>

Il breve tema iterato della seconda sezione di *Cristalli di luce*,  3 sembra un'esplicita citazione di un frammento melodico di *Luz negra*<sup>29</sup>  4. Il trattamento corale con procedimenti contrappuntistici imitativi in *Il sogno di Juana*  5 richiama da vicino *Canción del llamado*<sup>30</sup>  6, che è citata anche in qualche breve frammento melodico. Sarebbe però sterile cercare di elencare tutte le citazioni e i richiami più o meno espliciti al modello dei *Quilapayún*. Si tratta di una strategia che interessa tutta la ricerca espressiva del gruppo cremonese:

**AM:** Un'altra folgorazione sulla via di Damasco, sempre nell'ascolto, fu a Parigi, nell'83, quando [...] abbiamo trovato *Tralali Tralalà*, dei *Quilapayún*, e l'inizio di *Papaya Rock*<sup>31</sup>. L'inizio col basso *fretless*. [...] In effetti, in *Nueva* certe "svisate" del basso, il lavoro che fa al basso Antonio – non col *fretless*, ma col basso normale, col Fender – si è ispirato molto a quei suoni lì. Come *Meteor* parte avendo di riferimento *Trompe*<sup>32</sup>, quella che ha scritto Hugo Lagos. [...] Quella modernità lì, ovviamente non arrivando al rock, ma nel modo in cui si sviluppa *Papaya Rock*... Quel mondo lì di suoni contaminati un po' col moderno, con un basso tra il jazz e il rock... ci interessava molto. E ovviamente è come quando tu... ti metti lì un riferimento: non cerchi di rifarlo, però cerchi di ispirarti a quello e anche per incapacità tua, ti viene fuori qualcosa di diverso. Lo stesso è successo per *Trompe*. Siam partiti con l'idea di lavorare sui controtempi tra gli strumenti – che è poi la cifra di quel pezzo lì – però poi è venuta fuori un'altra cosa. Però siam partiti con l'idea non di emulare, ma di creare una cosa che fosse analoga. Non uguale, ma che potesse avere quel "tiro" e quel respiro lì, insomma. Quindi, chiamalo citazione, chiamalo osmosi, chiamalo rievocazione... Non direi che fosse un tentativo di plagio.<sup>33</sup>

Ritengo tuttavia riduttivo e ingiusto circoscrivere la cifra compositiva dei *Cordigliera* ad un assemblaggio o a una rimasticatura del materiale stilistico del modello, e ciò per più motivi<sup>34</sup>. In primo luogo, perché non abbiamo affatto una copia integrale del repertorio del gruppo maggiore, bensì la selezione di uno specifico filone al suo interno: quello appunto della contaminazione col "moderno", sia nella sua versione *docta* – la *cantata* – sia in quella più popo-

<sup>28</sup> Achille Meazzi, *Inseguendo meteore verso l'invisibile*.

<sup>29</sup> Eduardo Carrasco, *Luz negra*, [QUILAPAYÚN 1982].

<sup>30</sup> Eduardo Carrasco – Hugo Lagos, *Canción del llamado* [QUILAPAYÚN 1982].

<sup>31</sup> Eduardo Carrasco, *Papaya rock*, in [QUILAPAYÚN 1984].

<sup>32</sup> Hugo Lagos, *Trompe* [QUILAPAYÚN 1982].

<sup>33</sup> Achille Meazzi, intervista del 05/01/2019.

<sup>34</sup> A proposito della marcata dipendenza dal modello dei *Quilapayún*, Achille Meazzi, nel dialogo seguito all'elaborazione del presente testo, ha giustamente sottolineato il carattere autodidatta e la giovane età dei componenti: «direi che forse, anche a parziale giustificazione della ricerca di una "paternità" artistica e di un modello a cui ispirarsi, andrebbe evidenziato che eravamo tutti autodidatti e senza nessuno studio musicale alle spalle, non dico di conservatorio [...] ma anche di semplici scuole popolari di musica o di lezioni private. Imparavamo, come fanno gli autodidatti, di volta in volta, osservando, ascoltando e analizzando i "modelli" che ci trasmettevano emozioni forti. Inoltre eravamo davvero molto, molto giovani con tutto quello che, nel bene e nel male, la cosa comporta» (Achille Meazzi, comunicazione personale *e-mail* del 09-09-2019).



lare. Ne restano invece esclusi sia il ricorso al materiale folklorico, che benché residuale è ancora riconoscibile nei *Quilapayún*, sia la vena melodico-epica che, sia pure in veste aggiornata, è rimasta uno dei tratti più caratteristici della personalità del gruppo cileno. Nel gruppo italiano gli impasti timbrici sono al servizio di una composizione poco interessata al melodismo e affascinata invece da armonie tendenzialmente statiche e suggestioni atmosferiche, in cui irrompono sequenze melodico-ritmiche brevi e ripetitive, di ispirazione minimalista.

Sembra che, dal punto di vista dei *Cordigliera*, il nuovo corso impresso da Carrasco, Wang e Lagos abbia permesso di “sdoganare” soprattutto caratteri della *popular music* – jazz-rock, bossa nova, blues, *latin jazz* – che i cremonesi usano in forma assai più estensiva di quanto non facciano i loro modelli cileni. Ne sono un esempio lo stile bassistico ricordato sopra, che viene esteso a gran parte del repertorio, o una tecnica chitarristica piuttosto vicina al folk e al blues anglosassoni. Un carattere, quest’ultimo, rafforzato dalla presenza della sonorità di una chitarra Ovation, accanto al tradizionale strumento classico del folk latinoamericano.

Nel campo delle sonorità, poi, gli italiani apportano al quadro dell’orchestra “cilena” (*quenás*, flauti di Pan, chitarre, *charango*, *tiple*, *cuatro*, un vasto *set* di percussioni e ora anche il basso elettrico) alcuni elementi nuovi (il *santur* iraniano, il *bouzouki*, l’arpa celtica) che contribuiscono ad un *melting pot* timbrico che li allontana dalla sonorità classica della NCCH e suggerisce un immaginario planetario, universale. Sono chiare le influenze secondarie e parallele della *World Music* del tempo, in particolare di artisti *New Age* come l’arpista svizzero Andreas Vollenweider. Una soluzione che appare coerente e in linea con la premessa del rifiuto di una base identitaria etnica, come si è visto sopra.

## 2 *CANTOLIBRE* (VENEZIA, 1978)

---

### 2.1 La vicenda del gruppo<sup>35</sup>

La vicenda del complesso veneziano *Cantolibre* presenta una certa complessità: copre un arco cronologico lungo ma discontinuo, con ripetuti scioglimenti e ripartenze. Alla discontinuità cronologica si contrappone però una sostanziale continuità del nucleo storico del gruppo, dalla prima fase fino alle ultime *reunion*, e anche la presenza stabile di alcuni altri membri entrati, o rientrati, in momenti successivi<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Chi scrive ha fatto parte del gruppo qui esaminato dalla sua fondazione fino alle più recenti ricostituzioni. Questa circostanza mi pone in una posizione privilegiata per l’accesso alle informazioni e per la conoscenza diretta delle vicende e delle dinamiche del complesso, ma altresì scomoda, per ricoprire allo stesso tempo il ruolo “dell’entomologo e della formica”. Ho cercato di mantenere una visione distaccata e di interpretare il fenomeno alla luce dei parametri di indagine adottati per l’intero *corpus* analizzato. Immagino che, anche così, possa trasparire una distinta percezione della materia. Dove non è diversamente indicato, le informazioni riportate derivano dal mio archivio o da memorie personali.

<sup>36</sup> Quattro componenti della prima formazione (Gianni Barbato, Mario Cardona, Maurizio Laggia e Stefano Gavagnin) sono presenti in continuità in tutte le formazioni successive. Così anche Michele Lotter, entrato a far

Agli inizi del percorso, nel biennio 1978-1979, vi riconosciamo i caratteri di tanti altri gruppi: l'età adolescenziale (si forma all'interno dello stesso liceo di Venezia in cui è nato pochi anni prima il gruppo *Suono Popolare*) e l'assenza di esperienze musicali precedenti dei fondatori; un orientamento politico di sinistra, anche se non per tutti propriamente militante; l'attrazione per un repertorio musicale in cui *Inti-Illimani*, *Quilapayún* e *Los Calchakis* convivono senza problemi; il ruolo decisivo di un *passeur* cileno – Daniel Rojas Chaigneau – che contribuisce a decostruire l'ingenuo immaginario musicale latinoamericano dei giovani e procura loro le prime occasioni di esibirsi pubblicamente, all'interno di manifestazioni del PCI e della FGCI alle quali egli partecipa portando la sua testimonianza di esule.

Il contesto veneziano è molto diverso da quelli di Milano e Roma: l'unico altro gruppo del genere attivo nella zona è il *Suono Popolare* e i contatti con il *folk revival* locale sono poco rilevanti. Nella formazione culturale e artistica del gruppo risultano invece importanti dapprima i contatti con una piccola comunità esule cilena<sup>37</sup>, poi con gli stessi *Inti-Illimani* e, poco più tardi, con Eduardo Carrasco: tutti questi soggetti consentirono infatti di allargare di molto le conoscenze sui repertori latinoamericani, oltrepassando i limiti e le distorsioni della discografia circolante in Italia.

Durante tutta la prima metà degli anni 80, e con qualche avvicendamento nell'organico, il gruppo così formatosi lavora intensamente, approfondendo alcuni filoni specifici. Sul versante della NCCH nel suo aspetto di canto sociale, si allestisce *Il canto di Víctor Jara* (1980), uno spettacolo musicale-teatrale interamente dedicato all'opera e alla vicenda umana e artistica del cantautore cileno, con la consulenza di Horacio Durán e José Seves, degli *Inti-Illimani*<sup>38</sup>. Per l'occasione, il gruppo abbandona la sua prima denominazione di *Gruppo di Musica Latinoamericana*, per adottare quella di *Canto Libre*<sup>39</sup> [Fig. 11] Accanto a questo filone – che rappresenta il momento più politicizzato del gruppo – la collaborazione con una mostra di archeologia precolombiana allestita a Palazzo Grassi (1982) [Fig. 15]<sup>40</sup> offre l'opportunità di presentare un repertorio interamente folklorico latinoamericano, prevalentemente, ma non esclusivamente, andino. Su questo versante il gruppo veneziano non subisce l'attrazione del modello *autóctono* e rimane invece legato all'estetica cosmopolita, più cilena che “francese”, raccogliendo anche l'apporto di un componente di origine venezuelana, Denis Urbina.

L'esperienza di rivisitare le canzoni di Jara in versioni personali costituisce una tappa propeudeutica allo sviluppo di un lavoro più decisamente creativo che confluisce nel primo LP del

---

parte del gruppo due anni più tardi. Un altro dei fondatori, Maurizio Laggia, è rientrato nel gruppo negli anni 90. Joana D. García Morago ne fa parte ininterrottamente dal 1988.

<sup>37</sup> Si veda sopra, nel Cap. III, l'importanza di questi contatti, e di quelli con il compositore Luigi Nono, per la costruzione di un archivio di musiche latinoamericane che superava di molto i confini di quanto pubblicato in quegli anni in Italia.

<sup>38</sup> Lo spettacolo, costruito assemblando brani di Jara rielaborati, estratti di interviste al cantautore, altri testi poetici e musiche composte per l'occasione, non venne mai rappresentato in pubblico, ma le canzoni allestite entrano a far parte del repertorio dei concerti negli anni successivi.

<sup>39</sup> Più tardi si adatterà la grafia *Cantolibre*, senza stacco tra le parole.

<sup>40</sup> “I tesori della terra di Atahualpa”, Venezia, Palazzo Grassi, 4 luglio – 19 settembre 1982.

gruppo, *Mediterraneo* [CANTOLIBRE 1983]. Tra il 1982 e il 1984, posto in secondo piano il discorso politico-sociale, il repertorio folklorico e quello di composizione convivono su piani paralleli, fino a quando il gruppo non deciderà di allontanarsi dalla matrice latinoamericana, cambiando il nome per quello di *Mediterraneo* [Fig. 14] e concentrandosi sulle proprie creazioni e rivisitazioni. Questa rifondazione ha però vita breve: dopo aver registrato un secondo *master*, rimasto inedito, il gruppo si scioglie nel 1984<sup>41</sup>.

Da allora fino al presente si contano diversi momenti di ripresa dell'attività musicale. Il più importante si colloca tra il 1995 e il 1999, grazie alla confluenza tra il nucleo storico di *Cantolibre* e alcuni componenti dell'appena disciolto gruppo vicentino *Cantares*, che dà vita ad un organico di otto elementi con il quale viene inciso il CD *Similitudini* [CANTOLIBRE 1997]. Nel 2004 il gruppo torna a ricostituirsi per presentare *Canto para una semilla* di Luis Ádvis, con la partecipazione di Horacio Durán, *charanguista* degli *Inti-Illimani*. Negli anni successivi è seguita un'attività concertistica molto più rarefatta, le cui ultime presentazioni risalgono al 2018.

Nella nuova fase degli anni 90 il complesso è ritornato ad un repertorio unitario, che integra senza soluzione di continuità i generi musicali latinoamericani e le composizioni originali: l'assunzione di un'identità musicale transculturale ha portato a sottolineare più le affinità tra le diverse componenti musicali che non le differenze. In tempi recenti il gruppo si è riunito in varie occasioni puntuali, recuperando soprattutto il repertorio iniziale della NCCH, o accompagnando gruppi corali nella *Misa criolla* e in altre musiche di matrice latinoamericana. Uno dei componenti storici del gruppo, Mario Cardona, ha parallelamente proseguito una personale ricerca, come autore e come interprete di *charango*, documentata da due pubblicazioni discografiche di proprie composizioni<sup>42</sup>.

## 2.2 Poetica e performance:

A differenza di altri gruppi, *Cantolibre* ha sempre mantenuto l'originale impostazione democratico-assembleare delle origini, per cui la direzione artistica rientrava nella suddivisione dei ruoli organizzativi, ma non si è mai tradotta nella *leadership* di un singolo membro. Di conseguenza la sua linea artistica è stata sempre il prodotto di una costante negoziazione tra sensibilità, gusti e interessi delle personalità dei suoi componenti:

**MC:** I risultati pregevoli sono stati sicuramente quelli di essere un gruppo... È stata una crescita comune su tante cose. Il modo di suonare insieme... Il gruppo ha sempre avuto un'impostazione di gruppo, quasi alle volte eccessivamente organizzato, strutturato [...] Quello probabilmente si è trasmesso anche nell'accuratezza di eseguire le cose in un certo modo, per come le potevamo fare noi, o comprendere noi. Ma è stato uno sviluppo musicale sempre molto onesto, con le sensibilità

<sup>41</sup> Nel corso del 1985, tre componenti del gruppo disciolto (Barbato, Cardona e Gavagnin) utilizzarono la denominazione di *Cantolibre* nella rappresentazione della *Misa criolla* di Ramírez, sotto la direzione del musicologo e direttore argentino Aníbal E. Cetrangolo, nel giugno del 1985 [Fig. 13].

<sup>42</sup> [DUO CORO 2015; CARDONA 2014; CARDONA – ALINA SÁNCHEZ s.d.].

di ognuno, di chi preferiva fare una cosa o l'altra. Però sempre attenti negli arrangiamenti, nella cura del suono.<sup>43</sup>

Il punto di condivisione si colloca in un approccio stilistico derivato da quello della NCCH, e degli *Inti-Illimani* in particolare, capace cioè di accogliere materiali di natura diversa unificati da una comune tendenza alla stilizzazione e alla “pulizia” formale. Anche l'interesse di alcuni per il versante etnografico viene assorbito all'interno di un gusto che deriva da quella matrice condivisa:

**ML:** Bisogna dire che la musica cilena – la NCCH e quello che è venuto subito dopo – già di per sé [era] molto ampia. Non era solo folklore, quindi aveva un panorama anche di compositori che si dedicavano a comporre. Questo sicuramente mi ha influenzato e ha influenzato i gruppi con cui ho suonato. [...] Per quanto riguarda i gruppi con cui ho suonato e me stesso, diciamo, in veste artigianale di compositore, c'era anche da parte mia un retaggio di musica classica che “ingranava” con questa esperienza della NCCH, che aveva dei musicisti che avevano studiato almeno in parte o composizione o strumento, in modo classico. E questo si sentiva abbastanza nei loro arrangiamenti. E poi, anche nei tentativi appunto di composizione da parte nostra, c'è stato abbastanza presto uno sconfinamento in ambiti sia di musica popolare europea, sia di musica classica, colta.<sup>44</sup>

Come non si guarda all'*autóctono*, così nemmeno si guarda al *progressive* nella rielaborazione dei materiali di partenza, che siano di matrice folk, popolare o colta. L'influenza degli *Inti-Illimani*, che rimangono un modello di riferimento, si manifesta non tanto nella citazione di opere specifiche, quanto nella fedeltà a un impasto timbrico sobrio ed esclusivamente acustico, in cui le innovazioni rispetto alla “orchestra cilena”, sostanzialmente conservata, si limitano all'introduzione di strumenti come l'oboe e, più occasionalmente, la chitarra battente, il violino o la viola. Il dato comune diviene quello di fare musica attraverso il filtro di una sonorità assimilata come propria. L'interesse è rivolto a

**ML:** [...] investigare attraverso altre forme musicali le possibilità tecniche degli strumenti popolari. [...] la possibilità di ricercare, anche, e di trovare analogie tra le sonorità nella musica popolare, che non sono poi così rare. La possibilità forse anche di esprimere qualcosa di nostro all'interno di forme e stili che comunque avevamo in qualche modo ereditato da quest'altra cultura musicale, che tutto sommato all'epoca ben si agganciava alla nostra. Pensiamo per esempio a una *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, quella fondata da De Simone, che per certi aspetti rappresentava il corrispettivo di questi grandi gruppi soprattutto cileni. Quindi era un pochino cercare di dire la nostra... facilitati attraverso questa esperienza.<sup>45</sup>

Tale vena creativa si traduce nella composizione di musiche originali, come anche nella rivisitazione di musiche di varia provenienza, sia popolare sia “colta”. In *Cantolibre* queste particolari *cover* (riprese da Piazzolla, Leo Brouwer, Villa-Lobos o Manuel Ponce, come dal folk irlandese o sefardita, ecc.) non hanno a mio modo di vedere lo stesso ruolo episodico o dimostrativo che abbiamo visto in *Cordigliera* (e nei *Quilapayún*), ma costituiscono un ingrediente costante dell'offerta musicale del gruppo veneziano.

<sup>43</sup> Mario Cardona, intervista del 30/03/2018.

<sup>44</sup> Michele Lotter, intervista del 14/08/2014.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

Quanto detto finora investe soprattutto la musica strumentale: nonostante una discreta dotazione di voci, formate sul modello corale della NCCH e successivamente rafforzate dalla presenza di una voce femminile con vocazione solistica, il *Cantolibre* ha tuttavia prodotto poche canzoni, raramente su testi propri e qualche volta su testi poetici di lingua ispanica:

**ML:** [...] questo è stato il punto debole della nostra attività musicale. Noi provenivamo da una realtà sociale diversa [rispetto a quella della NCCH], che aveva la sua storia, ma non riuscivamo a cantarla la nostra storia. E questo è stato il nostro limite artistico vero, autentico. Meno, dal punto di vista compositivo, perché con la musica pura si può dire quello che si vuole, ma i contenuti, le parole, il canto... Non siamo mai riusciti a esprimere la nostra storia, che vivevamo nei momenti in cui suonavamo, o anche quella immediatamente precedente... Abbiamo fatto dei tentativi di elaborazioni, di arrangiamento di canzoni, ma anche lì con poca convinzione. Forse anche non ci abbiamo mai ragionato su a sufficienza.<sup>46</sup>

La gravitazione attorno al modello dei gruppi della NCCH ha avuto evidenti riflessi anche nell'ambito performativo extramusicale, a partire dalla scelta di un nome legato all'opera di Víctor Jara (nome adottato peraltro da almeno altri due gruppi italiani dell'epoca, all'insaputa gli uni degli altri). Dopo la parentesi di *Mediterraneo* – dettata dal desiderio di distaccarsi dall'identificazione con la musica cilena/andina – il gruppo ha recuperato senza difficoltà il nome precedente. L'evoluzione degli abiti di scena – già illustrata in precedenza<sup>47</sup> – ricalca in parte quella degli *Inti-Illimani*, dal poncho ad abiti “borghesi” non uniformi, ma armonizzati tra loro. Nelle fasi a maggiore caratterizzazione latinoamericana si è invece preferito ricorrere, con una certa libertà, ai consueti *chalecos* (panciotti) o a *fajas* (cinture o fasce) di tessitura etnica.

Nonostante l'impegno organizzativo sul piano più propriamente esecutivo musicale, *Cantolibre* non è stato altrettanto strutturato e autonomo nell'ambito extramusicale, né sul piano della logistica dei trasporti, né su quello dell'attrezzatura per l'amplificazione. Parimenti, come ricordava Michele Lotter<sup>48</sup>, prestò poca attenzione agli aspetti scenici e teatrali.

Un altro aspetto derivato dalla matrice originaria della NCCH è senz'altro l'approccio didascalico seguito negli spettacoli, che portò, soprattutto nei primi anni, a concepire i concerti come dei percorsi illustrativi, con consistenti presentazioni parlate di taglio storico e culturale, intercalate tra i numeri musicali. Nel settembre del 1982, a coronazione di questa tendenza, il gruppo curò un ciclo di incontri di ascolto guidato sulle musiche popolari e folkloriche dell'America Latina, commissionato dal Comune di Venezia. Anche se col tempo questo taglio didascalico è stato di molto ridotto, è rimasta una concezione dello spettacolo come momento di ascolto e disseminazione culturale, tipica della NCCH, senza derivare mai verso quella di una *performance* eminentemente ludica o festiva, magari attraverso un rafforzamento della componente di ritmi latini già presente in quei repertori.

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Cfr. l'inserito iconografica della seconda parte.

<sup>48</sup> Intervista riportata nel Cap. IV, 1.3.

### 2.3 *Mediterraneo* (1983) e *Similitudini* (1997)

#### *Mediterraneo*

La prima registrazione in studio di *Cantolibre*, un *demo-tape* del 1980, conteneva sette temi di MA e NCCH<sup>49</sup>. Tre anni più tardi, il primo LP del complesso veneziano sembrava invece eludere programmaticamente il riferimento a quel mondo musicale. In questo caso il prodotto discografico non documentava il repertorio che il gruppo era venuto suonando fino a quel momento, ma volutamente rifletteva, come una dichiarazione di intenti, l'avvio di una ricerca musicale in una fase di allontanamento almeno dai segni esteriori di quella matrice culturale. È importante tenere presente questo aspetto, dato che l'esame dei prodotti musicali nella presente ricerca si propone principalmente di riconoscere i segni della relazione con i modelli cileni/andini e di interpretarne la loro risemantizzazione nel nuovo contesto.

L'immaginario latinoamericano è pressoché assente già nella grafica dell'LP: il disegno della copertina rappresenta una chitarra stilizzata da cui si propagano onde dai colori pastello, che solo molto alla lontana potrebbe richiamare la chitarra che in una posizione analoga figurava nella copertina "intillimaniana" di *Viva Chile!*, mentre il carattere delle scritte è estremamente neutro [Fig. 12]. Il retro della copertina è occupato prevalentemente da fotografie del complesso, dove innegabilmente sono visibili strumenti come il *charango*, la *queña* e i *sicus*, ma senza alcuna enfasi su di essi. Il disco non è accompagnato da alcun testo di presentazione o descrizione, al di là della scaletta dei brani e dei crediti.


La scaletta presenta undici tracce – sette brani originali e quattro *cover* – in grande maggioranza strumentali, con solo due canzoni. L'unico riferimento alla geografia musicale latinoamericana è rappresentato dalla rivisitazione di due *Estudios sencillos* del compositore cubano contemporaneo Leo Brouwer<sup>50</sup>, una musica che, nonostante l'indubbia radice popolare, rientra usualmente nei repertori internazionali di chitarra classica. I due studi, originariamente per chitarra sola, sono accostati e arrangiati per la strumentazione del gruppo: la partitura di base della chitarra è mantenuta integralmente e arricchita dalla ritmica delle percussioni, che ne enfatizzano l'ispirazione ai ritmi popolari caraibici (ad esempio con l'uso della *clave* 3-2 nella prima parte), dal raddoppio delle parti melodiche con il flauto traverso e i flauti di Pan, e da interventi di altri strumenti, come il *tiple* e il *charango*. In questa, come nelle altre musiche riprese e arrangiate, la partitura originale viene sostanzialmente rispettata, interpretandola però con la strumentazione caratteristica della "orchestra cilena", eventualmente arricchita da qualche altro apporto (violino, flauto dolce). Sul piano timbrico, dunque, queste musiche "al-

---

<sup>49</sup> *Alturas*, *La partida*, *Mis llamitas*, tratte dal repertorio degli *Inti-Ilumani*; *Canción final* dalla *Cantata Santa María de Iquique*; il tema venezuelano *Canto del agua* (*Canto mañanero*); due temi di sicuris: *La fiesta de San José* e *Flor del desierto*. Registrazione su nastro inedita (archivio personale) [GRUPPO DI MUSICA LATINOAMERICANA 1980].

<sup>50</sup> Leo Brouwer, *Estudios sencillos I e V*.

tre” – portatrici in principio di culture ed estetiche musicali diverse – sono perfettamente riasorbite e “normalizzate” rispetto al modello del gruppo.

Più che nella trascrizione dell’*Allegro* dal *Concerto per mandolino e orchestra* di Vivaldi – dove lo scarto estetico risulta minore, sia per la forte “resistenza” della partitura sia perché la strumentazione impiegata (*charango*, chitarre, *tiple* e basso acustico) risulta, sebbene possa sembrare paradossale, in ultima istanza meno estranea all’ambito barocco – il processo risulta assai evidente nella versione proposta di *Peregrinazioni lagunarie*, un canto tradizionale dell’area veneziana raccolto negli anni 60 dalla ricercatrice e cantante revivalista Luisa Ronchini<sup>51</sup>, la cui riproposta costituisce la versione di riferimento per l’arrangiamento di *Cantolibre*. Il gruppo regolarizza la metrica della melodia cantata dalla Ronchini, la sostiene con una base armonica di chitarre arpeggiate, semplice ma ben disegnata, e la rifinisce con una introduzione e un interludio strumentali, assenti nella versione di base. Dal punto di vista timbrico la sonorità del brano è caratterizzata da una vocalità sia solistica che corale (con strofe a due e tre voci) molto più vicina a quella acquisita dalla NCCH che non a quella più folklorica proposta dalla revivalista italiana, e da un uso atmosferico dei *sicus* e di armonici delle chitarre 7. Si tratta dunque di una stilizzazione che prescinde pressoché totalmente dallo “specifico stilistico” regionale, tanto caro alla generazione dei revivalisti italiani alla quale apparteneva appunto la Ronchini. In altre parole, *Cantolibre* tratta il materiale sonoro proveniente dal suo stesso contesto geoculturale e di identità anagrafica – la laguna veneziana – alla stregua di qualunque altro, applicandovi una maschera di arrangiamento in pieno stile NCCH, che risulta essere la vera matrice identitaria musicale del complesso.

Qualcosa di simile accade anche con la musica di composizione originale, nella quale i materiali melodici e armonici raramente presentano un marchio latinoamericano riconoscibile e rimandano invece piuttosto a un più ampio e generico concetto di “popolare”, etnicamente poco definito. Troviamo così reminiscenze greco-balcaniche in *Mediterraneo*, brano eponimo del disco, di cui mi occuperò in dettaglio più sotto; una danza di sapore rinascimentale (*Danza in Mi*); due valzer<sup>52</sup>. Uno di questi, *Rue Pétrelle*, dedicata all’esilio parigino di Carrasco e dei *Quilapayún* e vagamente ispirata alla musica del *vals musette* francese, è l’unica canzone creata dal gruppo presente nel disco, ed anche l’unico riferimento contenutistico storico-politico. Anch’esso, però, non troppo trasparente per l’ascoltatore, in mancanza di indicazioni esplicite per contestualizzare i riferimenti del testo<sup>53</sup>.


Come ho già osservato, l’eredità più evidente della NCCH si mantiene nell’impasto timbrico e nei ruoli degli strumenti impiegati, che ricalcano da vicino il modello degli *Inti-Ilimani*,

<sup>51</sup> Si veda Ronchini (s.d. [1990]) e la registrazione nel disco del Canzoniere Popolare Veneto *Addio Venezia addio*, I Dischi del Sole, DS 173/75/CP (1968).

<sup>52</sup> Nell’ordine: *Danza in Mi* e *Valzerino* (Gianni Barbato), *Rue Pétrelle* (Stefano Gavagnin).

<sup>53</sup> Per un ascoltatore che non conosca la vicenda dei *Quilapayún* in esilio a Parigi e il legame di *Cantolibre* con il Cile, i riferimenti del testo alla «primavera uccisa», al «concerto di uccelli senza nido» e alla stessa capitale francese risulta indubbiamente opaco, per non dire del «cane nero e bianco» che davvero in pochi avrebbero potuto identificare con Plin, il cane di Eduardo Carrasco conosciuto da alcuni componenti di *Cantolibre* durante un soggiorno a Parigi, ospiti nella casa di Carrasco, in Rue Pétrelle 22.

cui si aggregano con discrezione le sonorità del violino, dell'oboe, del flauto dolce. Possiamo però riconoscere delle altre influenze più sommerse, come ad esempio il frequente ricorso a macrostrutture del tipo ABA, con un netto contrasto tra A e B, che può interessare il ritmo oppure il trattamento armonico delle sezioni (consonante/dissonante). Evidentemente non è questo un tratto esclusivo della NCCH, ma il suo largo uso nella musica strumentale della stessa costituisce l'antecedente più immediato per *Cantolibre*. Lo stesso si può dire per la stessa inclinazione verso le composizioni in forma di "canzone strumentale", tratto caratteristico del movimento musicale cileno (Torres 1980).

In alcuni brani strumentali, per la verità, sopravvivono anche moduli più puntuali, derivati dalla frequentazione latinoamericana precedente. *Carnevale di un charango*, concepito da Mario Cardona come "studio" per lo strumento solista, pur non riproducendo una forma chiusa tradizionale, riflette un linguaggio fortemente idiomático del *charango* che richiama composizioni simili di autori contemporanei boliviani<sup>54</sup>  8. In *L'albero e il vento* (ancora di Cardona) e in *Flor* (di Barbato), oltre alla struttura ABA, anche il profilo melodico e i giri armonici (in *Flor* anche il ricorso a sequenze di marcata dissonanza) nonché i moduli ritmici degli accompagnamenti di *charango*, chitarra e *tiple*, costituiscono citazioni indirette del linguaggio musicale dei gruppi cileni.

Un anno più tardi, la nuova formazione denominata *Mediterraneo* – un quintetto formato da quattro componenti storici e da un nuovo elemento, un oboista di formazione accademica – registrò un *master* che proseguiva sulla strada intrapresa con l'LP *Mediterraneo*, confermando la vocazione strumentale (una sola canzone nel disco) e il *sound* complessivo del gruppo, ora caratterizzato dall'introduzione dell'oboe. Il lavoro [MEDITERRANEO 1984] rimase inedito, ma alcuni dei brani ivi registrati torneranno con un nuovo arrangiamento nella successiva produzione discografica.

### *Similitudini.*

Il tratto più evidente di discontinuità tra l'LP licenziato quindici anni prima e il nuovo CD risiede a mio avviso nell'esplicito ritorno del mondo musicale latinoamericano che sta alla base della formazione di *Cantolibre*, insieme ad un contestuale recupero della vocalità. Viene invece confermata e approfondita la poetica basata sulla contaminazione tra forme e sonorità provenienti da contesti geoculturali distanti. Ambedue i temi sono questa volta esplicitati nelle note di introduzione riportate nel libretto del CD in cui, dopo aver rievocato gli inizi "cileni" del gruppo, si dichiara che

[...] in un secondo momento hanno cominciato a dipanarsi davanti ai nostri occhi i fili che legano in un'unica estesa rete suoni, ritmi e sensazioni. Abbiamo scoperto che accanto all'eredità degli Incas e di tutte le antiche civiltà indigene c'è tanta Spagna nelle melodie andine. Che echi ed assonanze ritmiche accomunano Cuba al medioevo arabo-andaluso. Che quegli echi poi fanno capo-

<sup>54</sup> Ad esempio, Mauro Núñez ed Ernesto Cavour.






lino in Europa orientale nei canti degli Ebrei sefarditi, cacciati dalla penisola iberica negli stessi anni in cui i *conquistadores* partivano per le Indie occidentali.<sup>55</sup>

Allo stesso tempo, ci si dichiara consapevoli della totale soggettività dell'operazione, che non pretende di affermare alcuna verità storica al riguardo, ma piuttosto riflette quella del proprio vissuto storico ed emozionale:

Oggi ci piace immaginare ogni nostro brano [...] come un umile natante che nocchieri artigiani conducono su rotte disuguali e forse poco coerenti nella geografia, ma legate a radici, esperienze, ascolti, amicizie e amori che formano la segreta mappa delle nostre *similitudini*.<sup>56</sup>

La grafica, affidata all'artista vicentina Lia Malfermoni, interpreta fedelmente la dichiarazione d'intenti multiculturalista del gruppo, simbolicamente visualizzata da una geografia planetaria allo stesso tempo reale e immaginaria, come una artigianale mappa dai colori "terrestri" [Fig. 16].

La multiculturalità però – come d'altra parte le note d'introduzione fanno intendere – non è il nucleo generatore del disco, ma piuttosto il risultato di una confluenza a valle di percorsi condivisi o individuali dei musicisti. La presenza più ragguardevole è chiaramente quella latinoamericana, che attraversa generi e contesti diversi: *Canto del agua* è un tema popolare venezuelano; *Carnavalito de Iruya* è un brano tradizionale delle Ande argentine; *Milongueo e Libertango* unisce la celeberrima composizione di Piazzolla a una meno conosciuta *pièce* chitarristica del compositore argentino Abel Fleury<sup>57</sup>. Due composizioni di Mario Cardona – la canzone *Hoy he vuelto a recordar* e la strumentale *Wayno't* – riprendono esplicitamente formule ritmiche folkloriche o popolari, rispettivamente quelle della milonga *campera* e del *wayno* andino. Nella seconda, il *wayno* è citato sia come modulo ritmico sia nel carattere iterativo della melodia pentatonica, qui riproposta attraverso procedimenti eurocolti, come la trasposizione su diverse tonalità (Do/La minore, Si minore, Sol/Mi minore, Do) e la variazione della strumentazione tra le diverse sezioni del pezzo  9.

Se *Wayno't* costituisce una rivisitazione personale della musicalità cilena/andina, in *Cómo te presiento* Michele Lotter mette in musica una poesia giovanile di Pablo Neruda servendosi di moduli che si ispirano apertamente ad una delle espressioni più canoniche della NCCH: il melodismo di Luis Ádvis e le sue derivazioni nello stile dei gruppi, in particolare quello di Carrasco e dei *Quilapayún*.  10 Il duo contrappuntistico di *quenás* e l'uso del *charango* e del *tiple* negli interludi strumentali, come anche il contrasto drammatico tra i momenti melodici, non potrebbero essere più eloquenti su tale derivazione  11.

*Acquerello* (di Cardona), *La Lola* (di Gavagnin, su una poesia di García Lorca), una nuova versione di *Mediterraneo*; un testo tradizionale veneziano musicato da Luisa Ronchini, *Stano-te m'ho insognà*, e *Fantasia del Nord* – un lungo *medley* ottenuto accostando il noto tema di

<sup>55</sup> Dalle note di copertina del CD *Similitudini*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Abel Fleury, *Milongueo del ayer*.

epoca Tudor *My Lady Carey's Dompe* e due *jig* irlandesi – ripropongono le consuete sonorità del gruppo applicate a diversi materiali melodici. Meno usuale appare la canzone *Cançó poruga*, composta da Cardona sui versi del poeta catalano Josep Carner, per sola voce femminile, accompagnata da una chitarra.

### 3 CANTOLIBRE E CORDIGLIERA, TRA “EREDITÀ CILENA” E RICEZIONE LOCALE

---

Il principale interrogativo che pongono le operazioni dei due gruppi analizzati in questo capitolo riguarda i significati che il vocabolario mutuato dalla NCCH acquista nel nuovo contesto, una volta superata la fase della mera riproposta di un repertorio. Anche se dal punto di vista della risemantizzazione dei materiali il confine tra le modalità della riproposta e della ricreazione non va immaginato come un taglio netto, si tratta di percorsi comunque differenti, ancorché complementari. Una risposta articolata occuperà le conclusioni del presente lavoro e richiederà un confronto tra tutti i diversi profili emersi dai casi di studio, ma è opportuno fissare provvisoriamente fin d’ora alcuni punti sui casi affrontati sopra.

Schematizzo di seguito alcuni elementi che configurano una “eredità cilena” nel lavoro realizzato da complessi come *Cordigliera* e *Cantolibre*:

- a. Una concezione del lavoro musicale come attività culturale, rilevante dal punto di vista sociale e con forti connotazioni etiche. A differenza di altri, i gruppi in questione non optano per una evoluzione verso forme di fruizione ludica della musica, relativamente vicine all’ambito dei generi latinoamericani.
- b. Un netto ridimensionamento, tuttavia, della componente ideologica, soprattutto nella formulazione di un “messaggio” associato al proprio prodotto estetico. In *Cordigliera* il messaggio verbale acquisisce i toni di un soffuso umanesimo, mentre in *Cantolibre* è pressoché assente, o delegato alla musica stessa, ai possibili significati sedimentati attorno ai caratteri musicali cileno-andini nella ricezione italiana.
- c. Una presenza molto forte, spesso maggioritaria, di musiche strumentali rispetto alla canzone vera e propria.
- d. La conservazione di un *sound* ancora molto legato a quello che altrove ho chiamato la “orchestra” della NCCH.
- e. L’adozione di un approccio non purista ai materiali tradizionali, caratterizzato da procedimenti rielaborativi tendenzialmente volti a neutralizzarne i tratti di maggiore alterità estetica e formale.

Per meglio comprendere le implicazioni di questa eredità, propongo due estratti dalle conversazioni con Achille Meazzi e Michele Lotter in cui i due musicisti riflettono, sia pure con la lente deformante della distanza temporale, sull’approccio al vocabolario musicale cileno/andino nella loro composizione.

Meazzi propone la seguente descrizione, ad uso di un potenziale ascoltatore ignaro:

**AM:** La cosa più semplice che dico, per non [...] tediare troppo l'interlocutore, è che era musica contemporanea, quando l'ho scritta, in quei momenti là, fatta con strumenti prevalentemente appartenenti ad una cultura dell'America Latina, la zona andina, eccetera, a volte utilizzati in maniera non ortodossa. Ecco, diciamo così. Nel senso che... non rispettando i canoni filologici dello strumento, eccetera, ma anche gli stessi ritmi. A noi non interessava più di tanto se quello è un ritmo di *carnavalito*, di *bailecito*... Era secondaria, questa cosa qua. L'importante era ottenere l'effetto... Non ci ponevamo il problema. [...] Era già andare oltre... Non ci bastava più fare *Calambito temucano*.<sup>58</sup>

Sul portato ideologico o etnico delle sonorità folkloriche introdotte dalla NCCH, Lotter conferma un distacco simile a quello che abbiamo già incontrato nelle parole di Mario Cardona nel precedente capitolo:

**SG:** Ecco, parlando dei suoni: che la *quena*, per esempio, fosse uno strumento indigeno, significava ancora qualcosa, o non più? Ha continuato a mantenere un senso, ad essere il veicolo di qualche significato?

**ML:** Per me no, nel senso che era assodato che quelli erano gli strumenti che sapevamo suonare e quindi non saremmo andati in cerca, per esempio, di suonare un sassofono... Non ci veniva voglia. Il fatto che lo strumento fosse uno strumento andino, a un certo punto non ha avuto più significato.

**SG:** Non ti faceva sentire portatore di qualcosa?

**ML:** Quando suonavo la loro musica, sì. Perché si cercava anche di suonarla interpretandola al modo che... ci pareva che fosse più corretto possibile, filologico, se vogliamo, con tutti i nostri limiti. Ma quando suonavamo la musica nostra, no. Neanche mi sfiorava quest'idea, di esser portatore di una cultura... Avevo una visione più planetaria da questo punto di vista.

**SG:** Poteva essere non più il suono degli indios, ma quello della NCCH...

**ML:** Sì, di sicuro. Ma anche il suono un po' nostro, perché in fin dei conti il vero suono degli indios non l'abbiamo mai avuto... Infatti, quando poi abbiamo viaggiato là e abbiamo sentito loro, ci siamo resi conto che neanche i cileni avevano il suono degli indios.<sup>59</sup>

Entrambi gli autori lasciano supporre che sia avvenuta una “neutralizzazione” dei materiali etnici travasati nel proprio percorso compositivo. Un processo che si coniuga con due altri fattori già emersi: la fascinazione per un ideale non essenzialista o etnicizzato del “popolare” e quella parallela per la contaminazione con linguaggi “colti”.

Molto più che per la riproposta o la ricreazione di musiche di diretta discendenza folklorica – che si incasellano con relativa facilità in categorie predefinite – è utile chiedersi come questi prodotti ibridi siano stati recepiti nel loro contesto di ricezione italiano. La stampa locale cremonese si occupò ripetutamente dei *Cordigliera* in occasione delle prime presentazioni del

---

<sup>58</sup> Achille Meazzi, intervista del 05/01/2019. *Calambito Temucano* è una composizione strumentale di Violeta Parra, diffusa in una propria versione dagli *Inti-Ilumani* [1971 e 1974].

<sup>59</sup> Michele Lotter, intervista del 14/08/2014.

nuovo repertorio e della pubblicazione di *Meteore*, tra il 1985 e il 1987<sup>60</sup>. La tonica degli articoli insiste sulla atipica diversità del gruppo nel panorama dei complessi giovanili del momento. Se ne apprezza ripetutamente la serietà, la professionalità, in qualche caso la raffinatezza delle soluzioni musicali, osservando però che la loro è una musica «out of date» dal punto di vista della ricezione di massa: una musica permanente, non legata a mode passeggerie. Delle nuove composizioni si dice che «dimostrano una volontà creativa, ma “zavorrata” da sonorità che all’ascoltatore comune purtroppo ricordano la musica andina»<sup>61</sup>. Il declino della popolarità della musica cilena diviene una «eredità scomoda» anche per un gruppo di cui si riconosceva il carattere culturalmente sincretico, multiculturale ed eticamente «impegnato»<sup>62</sup>. Sicuramente la recensione di maggior respiro in questo senso è quella firmata da Ezio Guaitamacchi su *Hi-Folks!* – una rivista musicale specializzata – all’uscita dell’LP *Meteore*<sup>63</sup>. È interessante vedere come il critico, specializzato in *popular music* e generi *mainstream*, consideri il disco un modello esemplare di autoproduzione di qualità, apprezzando dei giovani cremonesi sia l’impegno e la creatività sul versante musicale sia, nel complesso, anche lo sforzo per esprimere contenuti non banali, per di più in italiano. Guaitamacchi, secondariamente, manifesta di avere da poco riscoperto il valore artistico e professionale degli *Inti-Ilumani*, offuscato dai pregiudizi storico-politici degli anni precedenti: a questo punto sembra risolto anche il nodo della scomoda filiazione “cilena” del gruppo cremonese.

Quale che fosse il peso dato alla matrice latinoamericana del gruppo, la stampa ne raccolse il discorso multiculturalista, insistendo sull’impiego di una strumentazione etnica rappresentativa di molteplici culture musicali di tutto il mondo. Meno convincente risultò invece il discorso ideologico proposto sia nel corredo delle presentazioni verbali teatralizzate durante i concerti<sup>64</sup> sia nei testi delle canzoni, che ricevettero le note più critiche. Il recensore di *Mondo padano*, entusiasta delle soluzioni musicali del gruppo, bollava come ingenua l’intera narrazione delle *meteore*, fondata a suo giudizio su una superficiale svalutazione del tempo storico presente, a favore di un indeterminato futuro migliore<sup>65</sup>.

Per il *Cantolibre* degli anni 80, purtroppo, si ripresenta la più usuale situazione di una rassegna stampa in cui i giornalisti – che non sono quasi mai dei critici musicali – affidano la

---

<sup>60</sup> Quello di *Cordigliera* risulta essere un caso isolato, all’interno di questa ricerca, per quanto riguarda la disponibilità di riscontri emero grafici, con oltre una ventina di articoli raccolti, tra i quali figurano diverse recensioni vere e proprie. In generale, la poca stampa raccolta attorno ai GIMCA mi è apparsa poco significativa, composta per lo più da annunci di concerti, nei quali spesso gli estensori si limitano a ricalcare le linee di presentazione ricavate dai materiali promozionali dei gruppi stessi. Anche per tali ragioni, ho fatto scarso riferimento a quella documentazione e in generale al versante della ricezione dei GIMCA.

<sup>61</sup> V.A. «Echi andini con la musica dei Cordigliera», *La Provincia* (Cremona), 17-09-1985, p.7

<sup>62</sup> c[audio] zaff[anella] «Dai Cordigliera ecco Meteore, primo disco», *Mondo Padano*, 22-12-1986.

<sup>63</sup> Ezio Guaitamacchi, «Made in Italy: Cordigliera, Meteore», *Hi-Folks!*, 23, Luglio-Agosto 1987, p. 53.

<sup>64</sup> Sperangelo Bandera, «Musica e recitazione non bene amalgamate», *La Provincia*, 20-05-1986. Per la cronaca, chi scrive era presente a quel concerto, nel quale il gruppo cremonese presentava per la prima volta in forma strutturata il suo nuovo repertorio.

<sup>65</sup> (aron) «Cordigliera: la musica è il loro mestiere. I messaggi sono ingenui», *Mondo padano*, 19-05-1986.

presentazione del lavoro artistico alla voce dei musicisti intervistati<sup>66</sup>, quando non si limitano a ricalcare le linee di presentazione ricavate dai materiali promozionali del gruppo. Pur con questi limiti, anche qui ritroviamo l'insistenza sulla perizia nel maneggio di strumenti etnici e sulla serietà di un approccio culturale alieno alle mode, mentre la proposta del repertorio di composizione è vista come segno di eccentricità, singolarità nel panorama italiano<sup>67</sup>. Alcune recensioni di più ampio respiro arrivano nel decennio successivo, quando il gruppo ha ampiamente recuperato il legame con il folk latinoamericano. Così, ad esempio, il recensore del *Messaggero* di Udine si dimostra positivamente colpito da «una fedeltà e una serietà quasi commoventi» nei confronti della musica latinoamericana e da una passione sincera che riscatta questo «grande gruppo, serio e semplice» da un possibile effetto «*Inti-Illimani on my mind*»<sup>68</sup>.

---

#### 4 ESEMPI: MEDITERRANEO E DANZA D'AUTUNNO

---

In questo paragrafo esamino da vicino due composizioni strumentali originali appartenenti a *Cantolibre* e a *Cordigliera*. I due brani dichiarano un'ispirazione affine, le musiche popolari dell'area greco-balcanica, coincidenza tanto più interessante in quanto esterna al mondo musicale latinoamericano, che rappresenta il territorio di comune riferimento di entrambi i gruppi. Dal confronto tra i due pezzi emerge come la scelta deliberata di rivolgersi a un nuovo contesto geo-musicale metta in tensione il comune linguaggio strumentale derivato dalla NCCH, interiorizzato nelle precedenti fasi.

##### 4.1 *Mediterraneo* (Michele Lotter, 1983 e 1997)

Questo primo pezzo occupa una posizione centrale nella produzione di *Cantolibre*, quasi un brano “di bandiera”, che dà il nome all'LP del 1983 e che figura, con diversi arrangiamenti, in tutte e tre le incisioni da studio del gruppo. L'enfasi posta da *Cantolibre* su questa composizione risponde – oltre che alla buona riuscita estetica della musica – probabilmente anche al fatto che in essa si concretizzava l'ideale programmatico di un *sound* che non si identificasse più con l'America Latina, ma che ugualmente conservasse i tratti estetici della NCCH.

All'origine del brano c'è appunto una curiosità puntuale dell'autore, Michele Lotter, per alcuni aspetti delle musiche popolari dell'area greco-balcanica:

---

<sup>66</sup> Ad esempio, nella recensione dell'album *Mediterraneo* pubblicata su *L'Unità* (Jacopo Terenzio, «Cantolibre: omaggio al “Mediterraneo”»). *L'Unità*, 25-11-1983, p. 14).

<sup>67</sup> A puro titolo d'esempio, nella *Tribuna di Treviso*, l'articlista non si perita di definirli come «una delle realtà più singolari dell'intero panorama musicale italiano» (F.C.F. «Dalle calli alle Ande questo è Canto Libre». *La tribuna di Treviso*, 13-08-83, p.11).




<sup>68</sup> Mauro Quai, «Musità...» [titolo in parte non leggibile nella copia a disposizione, *N.d.A.*], *Messaggero del Lunedì*, 01/04/1996.

Per quanto mi riguarda, per *Mediterraneo* (nato nell'83) più che altro mi riferivo a un uso timbrico del *tiple* e del *charango* allo stile *bouzouki*, ma anche ritmico, a lontanissima imitazione di danze tipo *sirtaki*. *Mediterraneo*, il cui titolo originale avrebbe implicato il sottotitolo “danza di guerra e di pace” (che poi per brevità omisi), voleva appunto suggerire due stati d'animo contrastanti.<sup>69</sup>

Gli elementi chiave della composizione riguardano dunque il ritmo, il timbro e la macrostruttura. Quest'ultima adotta il consueto schema ABA, dove B è un tema melodicamente disteso che contrasta con la tensione incalzante di A. La melodia di A si articola in frasi brevi, di una o due battute, che iterano un medesimo modulo ritmico, riproposto attraverso variazioni del disegno melodico, della tonalità (Si minore, Mi minore La minore) e della metrica, che alterna sequenze asimmetriche, ricorrendo a tempi dispari. Il primo tema presenta una sequenza di tempi 6-2-6-2-7-7; il secondo è interamente in 7/4; il terzo alterna battute di 6/4 e di 7/4. La sezione B è invece regolarmente scandita in un tempo di 3/4, sul quale si sviluppa un tema articolato in due periodi di otto battute ciascuno. Nella prima e nella terza versione questa parte si mantiene sulla tonalità di La minore, mentre nella seconda versione il tema è riproposto una seconda volta in Re minore, estendendo anche in questa sezione il meccanismo della modulazione per quarte ascendenti che troviamo nella parte A.

Il contrasto tra le parti A e B – cioè tra la “guerra” e la “pace” – coinvolge anche l'aspetto timbrico e più in generale l'uso degli strumenti. A questo proposito però è opportuno confrontare tra loro le tre diverse versioni proposte nelle altrettante registrazioni da studio, attraverso le quali si coglie un'evoluzione della sonorità legata a diversi momenti della vicenda del gruppo.

Se è vero che già nella versione del 1983 il *charango* e il *tiple* sono a tratti impiegati nel raddoppio eterofonico della linea melodica e che la chitarra in accompagnamento si serve di un *rasgueo* che non riprende le usuali figurazioni della ritmica folklorica apprese attraverso la NCCH (il cui tratto più riconoscibile è la presenza del *golpe apagado* in corrispondenza degli accenti principali, che qui è invece assente), è anche vero che i flauti svolgono ancora un ruolo caratterizzante nelle due sezioni melodiche: il flauto di pan in A e la *quena* in B. Completano la strumentazione un violino, che raddoppia la linea melodica in A, e un *set* di percussioni che include il tradizionale *bombo*, una coppia di *rototoms* gravi e un piatto, oltre ad altri strumenti in funzione di coloritura timbrica: *wood blocks* e sonagli.

Paradossalmente, un brano che programmaticamente segna un allontanamento dalle fonti di ispirazione latinoamericane è caratterizzato da un *incipit* dal suono inconfondibilmente “andino”  12. La versione registrata un anno dopo modifica puntualmente quella parte introduttiva, sostituendo il *sicu* andino con un *tin whistle* irlandese  13. Altre novità riguardano l'introduzione dell'oboe, l'aggiunta di una nuova melodia nella parte in Mi minore di A, e la ripetizione modulata del tema B, dove l'oboe affianca la *quena*, in una complessiva espansione della durata del brano. La terza versione  14, pubblicata nel CD *Similitudini*, restaura l'assetto melodico della prima (aumentando però il numero di ripetizioni dei singoli temi in

<sup>69</sup> Comunicazione personale di Michele Lotter del 05/09/2019.

A) ma modifica decisamente quello timbrico: i flauti vengono rimossi dalla sezione A, interamente affidata ai cordofoni che ora includono anche un basso (*guitarrón* messicano) e un *bandolín*, strumento a plectro ecuadoriano che richiama la sonorità del *bouzouki*<sup>70</sup>. Il set delle percussioni integra anche un *cajón* peruviano e una *darbuka* mediorientale. In seguito a queste modifiche, l'ultima versione si avvicina maggiormente sotto il profilo timbrico al modello etnico cui il pezzo si ispira.

#### 4.2 Danza d'autunno (Achille Meazzi, 1985)

*Danza d'Autunno* è un brano a sé nella produzione di *Meteore* in quanto non è legato, se non in modo piuttosto indiretto, al dialogo tra i *Cordigliera* e il modello estetico dei *Quilapayún*:

È nata così. Ti ricordi a Marsiglia, Patricio [Wang] ci fece sentire al pianoforte, dopo il concerto, un pezzo greco che avrebbe voluto fare, no? Era completamente diverso. Da lì, probabilmente – perché molti pezzi dovevamo ancora comporli – nell'anno successivo, poi è venuto fuori *Danza d'autunno*, che però ha un percorso suo, anche nell'ingenuità, intendiamoci [...] <sup>71</sup>




Anche in questo caso, dunque, opera un riferimento discorsivo esplicito alla musica greco-balcanica, che trova dei riscontri di massima nella metrica e nella timbrica del brano. La partitura porta l'indicazione costante di tempo in 4/4, tuttavia la scrittura delle melodie mostra un quasi costante spostamento degli accenti che genera la percezione di una metrica irregolare. Il tema dell'arpa, nella sezione iniziale [Es.1], o la parte del basso in quella centrale più mossa, assieme all'attacco acefalo delle frasi melodiche corrispondenti, suggeriscono un tempo reale composto e sincopato.

Es.1: *Danza d'Autunno*, inizio della prima parte.

The image displays a musical score for the beginning of the first part of 'Danza d'Autunno'. It consists of two systems of staves. The first system features a guitar part (Chitarra) on a treble clef staff and a Celtic harp part (Arpa celtica) on a treble clef staff. The guitar part begins with a series of eighth notes and chords, while the harp part provides a rhythmic accompaniment with chords. The second system continues the guitar part with a more complex melodic line and the harp part with a similar accompaniment. The word 'Ecc.' appears to the right of both systems, indicating that the score is an excerpt.

<sup>70</sup> Si osservi come in questo caso si operi in senso inverso rispetto al *Senda Nueva*, che utilizza un *bouzouki* per ricreare la sonorità del *bandolín*, nel *sanjuanito Eugenio* (cfr. Cap. VI, esempi).

<sup>71</sup> Achille Meazzi, intervista del 05/01/2019.

La strumentazione impiegata varia nel passaggio da una sezione all'altra e nell'insieme presenta diversi elementi etnici non latinoamericani: l'arpa celtica, il *bouzouki*, il *santur* persiano, accostati al più usuale *sicu* andino, ad un flauto traverso e alla base standard formata dalle chitarre classiche (in numero di tre), dal basso elettrico e da un *set* di percussioni. L'usuale struttura "a sandwich" (CDC) è preceduta da due momenti introduttivi  15: nel primo (A) l'arpa celtica accompagnata dalla chitarra crea un'atmosfera sospesa, rarefatta; nel secondo (B), dal ritmo molto più marcato, si introduce una linea melodica dei *sicus*, un basso e il suono soffuso dei piatti. Nell'intera parte introduttiva predominano le suggestioni timbriche, con poca tensione tonale. Una rapida sequenza di cadenze introduce poi la parte mossa (C), di ritmo vivace, nella quale un breve inciso melodico di due battute, entrambe acefale, del *bouzouki*, è ostinatamente ripetuta in una teoria di modulazioni, complessivamente undici: Mim – Re – Rem – Solm – Sim – La - Dom – Lam – Do#m – Fa# – Do# – Dom  16. Segue una sezione centrale più distesa (D), in cui ritorna la suggestione timbrica delle note dei *sicus* nel registro medio-grave, soffiate con un vibrato che crea una sensazione di "galleggiamento" del suono, sopra le quali si staccano i suoni acuti del *santur*. Il brano si conclude con una ripresa quasi integrale della parte C, questa volta con la linea melodica principale affidata al flauto .

### 4.3 Intertestualità, affinità e divergenze

Il ricorso alla struttura ABA, basata sull'alternanza tensione/rilassamento/tensione, è comune ai due pezzi che stiamo esaminando e come sappiamo è una formula usuale nella musica strumentale della NCCH. In *Danza d'Autunno* si ravvisa però un antecedente più specifico, quello di *Danza* di Horacio Salinas, una composizione del 1980. Non già per il nome, che nonostante la sua genericità potrebbe comunque essere una spia, quanto per il ricorso all'ostinata iterazione della breve melodia acefala, costantemente trasposta su diverse tonalità (nel caso di *Danza*, in dieci diverse chiavi) e per la suggestione timbrica dei flauti di Pan nella parte centrale<sup>72</sup>.

Un altro tratto comune a *Mediterraneo* e *Danza d'Autunno* – oltre ai generici richiami ad una metrica di sapore balcanico – è la costruzione verticale del pezzo basata sulla simultaneità di parti melodiche realizzate dal pizzicato tendenzialmente eterofonico dei cordofoni e in qualche caso dai flauti. Un procedimento che rimanda tanto alla musicalità mediterranea quanto alla sua rivisitazione da parte di Horacio Salinas, in composizioni come la già ricordata *Danza*, in *Danza di Cala Luna*, in *Angelo*, e altre ancora, secondo le modalità descritte sopra, nel primo capitolo.

---

<sup>72</sup> La melodia della parte C di questo brano apparenta una notevole somiglianza con quella di un'altra composizione di Salinas, *Angelo*. Ma si tratta di una parentela ingannevole, dato che Salinas ha composto *Angelo* molti anni più tardi del brano di Achille Meazzi.



L'apertura verso altri linguaggi musicali etnici in queste composizioni non significa (e nemmeno pretende di farlo) un'adesione al modello della musica tradizionale greco-balcanica, adottandone realmente l'omofonia, le scale modali o specifici ritmi. Riscontriamo invece dei procedimenti che tendono a dilatare il modello ereditato dalla NCCH per piegarlo al servizio di altri percorsi musicali. Da una parte, questo modo di servirsi del vocabolario acquisito dimostra l'apprezzabile autonomia di chi ha imparato una lezione e ora utilizza per conto proprio la "cassetta degli attrezzi" ricevuta. Dall'altro, costituisce la riconferma di un abito già intrinseco alla NCCH, quel cosmopolitismo (Padilla 1985) che si esprime attraverso la decantazione e la neutralizzazione dell'alterità estetica dei materiali incorporati, attraverso una riduzione di quella che Carpitella (1992a) chiamava la «resistenza» dello strumento alla sua assimilazione eurocolta.

Tra i due gruppi, *Cantolibre* manifesta un atteggiamento più conservatore, introducendo poco materiale timbrico divergente rispetto alla "orchestra cilena" (principalmente l'oboe, che però rimanda al mondo della musica colta, e il *tin whistle* irlandese); *Cordigliera* appare più interessato alla sperimentazione di altri materiali timbrici, anche se non necessariamente pertinenti dal punto di vista geoculturale (l'arpa celtica, per esempio, accanto ai più pertinenti *bouzouki* e *santur*). Almeno in questa fase della sua produzione, *Cantolibre* sembra più interessato a esplorare le possibilità della "orchestra cilena", mentre gli omologhi cremonesi a cercare una fusione con tendenze *mainstream*, come la *World Music* e la musica *New Age*.



### III. Composizione tra “specifico stilistico” andino e influenze della NCCH: *Senda Nueva* e *Umami*

In questo caso di studio prendo in esame due gruppi, entrambe appartenenti all’area settentrionale (Milano e Torino), che in due momenti successivi – *Senda Nueva* negli anni 80 e *Umami* tra gli anni 90 e inizio 2000 – hanno sperimentato la creazione di musiche proprie di marcata ispirazione andina. Entrambi nascono nell’alveo dell’esempio della NCCH, ma tendono a specializzarsi, ciascuno per una propria via, entro una *koiné* andina cosmopolita, che guarda però al filone denominato “autoctono” con rispetto e interesse. Un altro carattere comune è dato dalla presenza al loro interno di musicisti latinoamericani, una presenza che però non ne altera il profilo “italiano” di fondo.

Come negli altri casi di studio, mi soffermerò qui su un aspetto esemplare ma non esclusivo della loro personalità, appunto la composizione originale dal forte carattere stilistico andino. Soprattutto nel caso di *Senda Nueva*, tale linea stilistica conviveva con sperimentazioni di altri linguaggi e stili, più vincolati alla NCCH. Per converso, composizioni di carattere mimetico dell’andino sono presenti anche nella produzione di altri gruppi, trattati nei rispettivi casi di studio, come *Trencito de los Andes* e *Chiloe*.

---

1 *SENDA NUEVA* (MILANO, 1983)

#### 1.1 Il contesto milanese e *Senda Nueva*

A Milano negli anni 70 la scena musicale del folk e della *popular music* si presenta particolarmente vivace e variegata. L’alta tensione civile e politica che attraversa tutto il paese in quegli anni e che condiziona le scelte estetiche dei musicisti popolari si coniuga in quella città con una maggiore apertura a sperimentazioni formali e contaminazioni tra generi e culture. Da Milano partono esperienze come quelle del *Gruppo Folk Internazionale*, diretto da Moni Ovadia, di *Yu Kung* o degli *Stormy Six*, realtà musicali che occupano posizioni atipiche nel mercato italiano del momento, distinguendosi per varie ragioni tanto dal *mainstream* come dal filone principale del *folk revival*. Sempre a Milano si crea *L’Orchestra* (1975), un’esperienza

unica di organizzazione indipendente degli artisti, che riunisce buona parte del mondo musicale giovanile milanese del momento (Fabbri 2007).

Parallelamente, il movimento studentesco cittadino dispone di una Commissione artistica, «una “istanza” politico-organizzativa che ha da poco iniziato a portare nelle scuole, nelle fabbriche occupate, alle manifestazioni, nei circoli culturali, spettacoli nei quali la “linea” dell’MS [movimento studentesco] viene illustrata o commentata da canzoni della tradizione popolare italiana o provenienti dal repertorio del folk revival e della canzone politica internazionale (da Guthrie e MacColl a **Viglietti, Puebla e Yupanqui**<sup>1</sup>, ma senza trascurare Dylan)» (Fabbri 2005a: 9). Allo stesso tempo, la città è anche il teatro di fortissime tensioni tra le diverse anime della sinistra, che nell’ambito musicale sfociano in contrapposizioni radicali tra i circuiti “istituzionali” vicini al PCI ed eventi alternativi e contro-culturali, come il festival *Re Nudo*, che si celebrò a Parco Lambro nel 1976.

A suo modo, anche la componente latinoamericana di quella scena si presenta piuttosto vivace e variegata. Di due gruppi pionieri, *Tecún Umán* e *Nuestra América*, i cui inizi precedono la linea rossa dell’11 settembre 1973, ho già detto nei capitoli precedenti. *Tecún Umán*, che fece parte de *L’Orchestra*, sembra essere il capostipite di un filone che comprende in anni più recenti le formazioni del *Trio Milonga* e del *Quartetto Caminar*, una linea che però, a differenza di *Nuestra América*, non ha vincoli diretti con i GIMCA milanesi.

La galassia dei gruppi di base cileni/andini – nati ovviamente tutti dopo il golpe del 1973 – comprende invece almeno *Los Andes*, *Jacha Uru*, *Andesmanta*, *Alborada* e *Awisaña*, che progressivamente convergono verso l’imbuto di *Senda Nueva*. *Yapanqui*, un gruppo nettamente modellato sulla NCCH (in particolare sui *Quilapayún*) rimane un’esperienza importante ma isolata. È ricordato ancora oggi per la sua qualità musicale e per un’invidiabile organizzazione e dotazione tecnica, tuttavia non ebbe collegamenti importanti con gli altri gruppi e i suoi componenti, dopo lo scioglimento avvenuto intorno al 1982, non figurano in altre formazioni di questo genere<sup>2</sup>. Un altro gruppo italiano attivo a cavallo tra gli anni 70 e 80 fu *Los Tumi*, guidato da Stefano Ghisolfi, il quale in anni successivi darà vita o parteciperà ad altri *ensemble*, questa volta di formazione mista italiana e latinoamericana<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Il grassetto è mio, per sottolineare il valore canonico che in determinati contesti hanno assunto determinati esponenti della *Nueva Canción* latinoamericana, anche prima dell’onda cilena.

<sup>2</sup> Devo le informazioni su *Yapanqui* principalmente a Dino Dantino, ex componente del gruppo (comunicazione personale del 29/11/2016). Dantino è l’unico di loro ad aver proseguito un cammino di musicista, come bassista, prevalentemente in ambito jazz. Di recente è stato coinvolto nel progetto di *Ruta 5*, l’ensemble temporaneamente costituito per accompagnare la cantautrice cilena Natalia Contesse in una breve tournée italiana e ha inoltre collaborato con i *Giambellindios*. *Yapanqui* è stato ricordato da diversi intervistati milanesi – Andrea Colle, Giancarlo Bavosi, Giuliano Malinverno, Paolo Cogliati – alcuni dei quali lo reputavano il migliore dei gruppi all’epoca attivi a Milano, dal punto di vista della qualità esecutiva.

<sup>3</sup> Lo stesso Ghisolfi indica, oltre a *Los Tumi*, i gruppi *Americanta* (omonimo del gruppo italo-argentino attivo a Roma) e *Sapukai*, da lui diretti; *Marka Tambo* e *Quienara*, in cui invece è semplicemente un componente (dati forniti attraverso un questionario, compilato in data 5 febbraio 2014). Ghisolfi vive attualmente a Trento e si occupa di liuteria di strumenti latinoamericani. In anni recenti ha dato vita anche al gruppo-laboratorio *Atacama*, formato da ex componenti di gruppi italiani, provenienti da regioni diverse, che appare però attualmente non più attivo.

Benché non si tratti di gruppi giovanili di base, vanno menzionate almeno altre due realtà che completano il panorama latinoamericano di Milano nel periodo che ci riguarda: si tratta del *Coro Hispanoamericano*, fondato da Marco Dusi nel 1984, e dell'associazione corale *Cantosospeso*, creata dal brasiliano Galati de Oliveira nel 1987. Questi gruppi corali, ancor oggi operanti, sono per più versi collegati alla storia dei GIMCA, non solo per alcune sovrapposizioni nel repertorio, ma soprattutto per una certa contiguità sociale e culturale: per la loro natura transculturale, entrambe i gruppi sono terreni di incontro tra residenti latinoamericani e italiani interessati all'America Latina, di modo che si sono date collaborazioni tra quei cori e i GIMCA.

Il periodo di maggiore intensità per questi gruppi – lo vediamo chiaramente nello schema cronologico del terzo capitolo – si colloca tra il 1976 e il 1990, seguito da una fase di rarefazione e da una moderata ripresa intorno al 2000. Con le eccezioni ricordate, si tratta di un ambiente di notevole liquidità, con frequenti ricomposizioni degli organici e con alcune personalità attive simultaneamente in più complessi diversi (per esempio Andrea Colle e Giuliano Malinverno).

In questo territorio liquido si può riconoscere una linea centrale che collega due gruppi della prima ora – *Los Andes* (1976-1980) e *Jacha Uru* (1977-1981)<sup>4</sup> – a *Senda Nueva* (1983-1992) e, dopo un lungo silenzio, ai *Giambellindios* (2010 – oggi). La presenza di un nucleo ricorrente di componenti e la loro stessa percezione odierna della vicenda giustificano la rappresentazione di una linea di continuità, pur nella discontinuità delle situazioni. *Senda Nueva* occupa poi una posizione centrale rispetto a quella scena per aver accolto diversi componenti provenienti da altre esperienze: da *Nuestra América* e da altri gruppi “andini” che includono una prima esperienza *autóctona* mista, quella di *Awisaña*. All'interno di quella linea centrale, la fase di *Senda Nueva* si presenta come la più definita e matura sul piano della produzione musicale e forse la più interessante ai fini della ricerca. Si potrebbe dire che, ad un certo punto, *Senda Nueva* è stato il crocevia degli “andini” milanesi.

*Senda Nueva* nasce dunque nel 1983 dall'incontro di diversi componenti italiani di altri gruppi (*Los Andes*, *Jacha Uru*, *Nuestra América*) e incorpora nel tempo altri musicisti, tra cui anche due giovani cileni residenti a Milano: Omar Jara e Marco Loguercio. Rispetto alle esperienze precedenti, caratterizzate dal tipico repertorio di *koiné* cileno/andina, la nuova formazione, si mostra sensibile all'evoluzione del panorama folk latinoamericano del tempo, maturando un interesse specifico per l'andino, questa volta in chiave “autoctona”.

Nel 1987 arriva il primo disco LP, *Agua turbia*, che mostra come siano presenti nel gruppo due anime: una che guarda a nuovi referenti andini, come i boliviani *Los Kjarkas*, *Wara* e *Khonlaya*, e un'altra in cerca di un linguaggio autonomo, legata ai moduli espressivi della NCCH ma non più al suo repertorio. L'anno seguente il gruppo attraversa un travaglio forte,

---

<sup>4</sup> *Los Andes* e *Jacha Uru* condivisero il palcoscenico in occasione di un concerto-festival al Teatro dell'Arte, nel 1979, cui partecipò anche *Yapanqui*. Malinverno ricorda che dopo questo concerto lasciò *Los Andes* per raggiungere *Jacha Uru* (comunicazione personale, 21/08/2016).

tanto che il successivo passaggio in studio di registrazione (1988) vede una formazione profondamente cambiata: solo Colle e Cogliati sono rimasti dalla precedente, cui si aggiungono Giorgio Casalotti e Gabriele Prous, rientrato nel frattempo. Colle, Cogliati e Casalotti provengono anche dalla contemporanea esperienza di *Awisaña*, un gruppo misto di italiani e boliviani, di marca *autóctona*. Il nuovo lavoro – la musicassetta *Senda Nueva* – è virata decisamente verso gli stili andini, sia “autoctoni” sia “moderni”, ma con la totale esclusione della NCCH.

La svolta è il frutto del crescente interesse per un mondo andino reputato autentico, veicolato nel gruppo soprattutto da Cogliati, ed è legata a vari fattori: la conoscenza di referenti come *Bolivia Manta*, Luzmila Carpio, *Kollamarka* e i già ricordati *Khonlaya* e *Wara*; i primi viaggi “iniziativi” nell’America andina; la presenza a Milano di musicisti “etnici” boliviani<sup>5</sup>, che collaborano con il gruppo; la diminuzione del prestigio, sia musicale sia politico, del modello cileno nello stesso periodo. Il risultato, come si è visto nei capitoli precedenti, è la messa in crisi del paradigma unitario della musica andina e un approfondimento della questione identitaria per gli interpreti italiani.

A distanza di un paio di anni *Senda Nueva* interrompe le attività. Alcuni musicisti si orientano verso altri generi popolari e folk (Colle, Bavosi); altri (Cogliati, Casalotti) approfondiranno la ricerca musicale andina per altre strade. Una riunione di ex componenti dà vita nel 2010 ai *Giambellindios*, che riprendono un repertorio misto latinoamericano con un marcato ritorno alla matrice della NCCH. Il gruppo *Giambellindios* opera oggi in un contesto cittadino, collegato ad un tessuto civico locale: ha una sede messa a disposizione dall’Istituto Didattico Pedagogico della Resistenza, interviene in eventi a sfondo sociale e politico antifascista e multiculturale, collabora con associazioni corali, soprattutto in occasione di allestimenti della *Misa Criolla* di Ramírez<sup>6</sup>.

Cogliati ha invece portato avanti fino ad oggi un discorso musicale più specificamente andino per diverse vie, partecipando assieme a Casalotti a varie formazioni miste a Milano – come *Winay* o *Jatun N’an* – e componendo musiche in stile, diffuse attraverso un profilo web dedicato<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Tra questi, Grover Terán, che partecipava già in *Awisaña* e collabora come musicista invitato nella musicassetta *Senda Nueva*. Terán farà parte successivamente del gruppo boliviano *Arawi* e sarà anche ambasciatore della Bolivia in Italia con il governo di Evo Morales.

<sup>6</sup> Sul primo versante, il gruppo per esempio si è presentato il 14 settembre 2019 in una serata dedicata alla memoria del golpe cileno, presso la sede dell’Istituto Pedagogico della Resistenza, alla quale ero presente come osservatore partecipante. Sul secondo versante, negli ultimi anni i *Giambellindios* hanno collaborato con l’associazione corale *Intende Voci Chorus*, diretta da Mirko Guadagnini. Ho potuto assistere alla serata del 4 dicembre 2018, al Teatro Manzoni di Monza, in cui i *Giambellindios* e *Intende Voci Chorus* hanno eseguito appunto la *Misa Criolla* e la *Navidad Nuestra* di Ramírez).

<sup>7</sup> *Chirapa* (<https://soundcloud.com/user-806038224>).

## 1.2 Poetica e *performance*: la svolta autoctona degli anni 80

La svolta di *Senda Nueva*, avvenuta a cavallo delle due pubblicazioni discografiche (*Agua turbia* del 1987 e *Senda Nueva* del 1988), è chiaramente illustrata dal confronto tra i rispettivi testi di presentazione (evidenzio in grassetto le parti in contrasto):

### *Agua turbia* (1987)

Il gruppo *Senda Nueva* (la nuova via) nasce nel momento di maggior fortuna della “musica andina” in Italia, vale a dire dopo la metà degli anni settanta, in coincidenza con l’arrivo in Europa di **musicisti cileni esuli, che propongono musiche dalla sonorità straordinariamente originale**: strumenti dalle particolari timbriche, un uso della polifonia insolito per musicisti folk, **schemi che offrono spazio allo sviluppo e all’inventiva, pur mantenendo lo stretto legame con le radici geografiche, storiche e culturali di questo genere musicale.**

Sulla base di tali elementi e delle varie esperienze dei propri componenti, **il gruppo ha sviluppato un repertorio che spazia dal folclore a proprie composizioni che si distaccano nettamente dagli schemi musicali propri della musica andina.** Il disco è intitolato ‘Agua Turbia’ (Acqua Torbida) in quanto **presenta una commistione di musicalità tradizionali e di altre che traggono altrove il proprio spunto** e che si potrebbero definire più ‘europee’.

### *Senda Nueva* (1988)

Presentiamo con questi 13 brani **i tre aspetti fondamentali della musica delle Ande**, esprimendo la sintesi della nostra ricerca in cinque anni di lavoro insieme. La scelta è stata di accostare la musica autoctona alla musica creola (folklorica post-hispanica) e a quella di composizione, sottolineando anche in maniera esplicitamente provocatoria le similitudini o le contraddizioni che emergono dal confronto diretto.

Crediamo possibile rintracciare costanti influenze tradizionali in ogni forma di musica creola, e la musica di composizione nasce sempre più dalla riflessione sui caratteri più profondi della tradizione. È anche però doveroso rilevare la necessità di porsi dei confini, in quanto **riteniamo pesantemente demagogico introdurre forme ritmiche o timbri estranei alla tradizione, o basare le scelte su meri sperimentalismi o formalismi tecnici.**

Ricordiamo, per l’affetto e la stima reciproca che ci lega, Grover Teran, Gregorio Mamani, Bruno Vassallo, Omar Jara, Marco Battaini, Froilan Mamani, Paco Jimenez.

Nel testo del 1987 la MA è bensì nominata in apertura, e opportunamente virgolettata, ma l’enfasi maggiore è riservata al ruolo di mediazione svolto dai musicisti esuli cileni che, almeno nel discorso, risultano essere ancora un referente primario. Nel 1988 il territorio di riferimento è invece circoscritto ai «tre aspetti fondamentali della musica delle Ande»: autoctona, creola e di composizione; la *Nueva Canción* è stata rimossa dai modelli. Se nel 1987 vengono posti in evidenza tratti di contaminazione e sperimentazione, «pur mantenendo lo stretto legame con le radici», un anno dopo la scelta programmatica è quella di respingere – anche nelle nuove composizioni – ogni sperimentalismo attorno ai linguaggi musicali tradizionali.

La commistione di tradizione andina e modernità europea, sincretizzata dal titolo *Agua Turbia*, trova riscontro nella grafica della copertina: sul lato anteriore [Fig.17] si evidenzia la predominante caratterizzazione andina, con un disegno che riproduce un vasto strumentario indigeno e *mestizo*, quello che distingue i nuovi gruppi boliviani, peruviani ed ecuadoriani dal più circoscritto e standardizzato *conjunto* dei loro predecessori cosmopoliti; sul retro [Fig.

18], i componenti di *Senda Nueva* sono ritratti in abiti privi di qualunque connotazione folklorica. Nel suo assieme, l'iconografia di *Agua Turbia* sembra voler comunicare un vincolo forte e informato con le culture musicali dell'altipiano delle Ande, ma anche il permanere di un'identità propria e un approccio non mimetico a quelle culture. La cassetta del 1988 offre meno opportunità di espressione grafica rispetto all'LP. L'immagine di un suonatore nativo di *sicu* mette comunque a fuoco quella che è comunemente considerata l'espressione più autentica, il cuore stesso del mondo musicale andino autoctono: l'esecuzione di gruppo di strumenti a fiato indigeni [Fig. 19]. Si può inoltre osservare la puntualità delle informazioni sulla provenienza delle musiche rurali e sull'organico strumentale, con il dettaglio del numero e della tipologia dei flauti di ciascuna *tropa* impiegata [Fig. 20]. È una marca di autenticità e serietà dichiarata, in opposizione alla approssimazione abituale a questo proposito nei gruppi di ascendenza cosmopolita.

### 1.3 *Agua Turbia* (1987)<sup>8</sup>

L'LP *Agua turbia* conta quattordici tracce: sei canzoni e otto composizioni strumentali. Solo due canzoni sono *cover*, mentre le tracce rimanenti – quattro canzoni e sei composizioni strumentali, più due frammenti anch'essi strumentali in apertura e chiusura del disco – costituiscono una significativa produzione originale di autori interni al gruppo: Giancarlo Bavosi, Mauro Cavaliere, Paolo Cogliati e Marco Loguercio, quest'ultimo un cileno di origini italiane.

Le due canzoni riprese sono entrambe composizioni di autori boliviani: *Sol de los Andes* è un canto dedicato alla terra e alle radici identitarie andine, composto da Ulises Hermoza, del celebre gruppo *Los Kjarkas* [LOS KJARKAS 1983]. La versione di *Senda Nueva* si mantiene fedele a quella dei *Kjarkas*, salvo per la trasposizione un tono sopra; *Jallalla*, di Jesús Durán, ha un taglio politico indianista, giacché evoca i nomi di Tomás Katari<sup>9</sup>, Julián Apaza (Tupac Katari) e Willka Zárate, *caciques* protagonisti di grandi insurrezioni indigene boliviane nel XVIII e XIX secolo, e invita i popoli nativi al riscatto nel presente.

Sia pure con toni un po' diversi, le canzoni composte da *Senda Nueva* riprendono le medesime tematiche: il dolore indigeno causato dalla secolare oppressione e il vincolo profondo nei confronti della terra andina e delle sue genti<sup>10</sup>. Il tema del dolore indigeno appare in *Yawar Cocha*, rivisitazione di un testo del narratore peruviano Manuel Scorza musicata da Cogliati – che esaminerò in dettaglio più avanti – e ritorna in *En el aire*, di Bavosi su testo di Omar Jara, l'altro componente cileno di *Senda Nueva*. In esso troviamo riuniti i topici del ritorno (che

<sup>8</sup> Il paragrafo costituisce una rielaborazione di una parte di un mio precedente testo (Gavagnin 2015).


<sup>9</sup> Nella versione incisa da *Senda Nueva*, l'originale «Katari Tomás» è frainteso in «cantar y tomar». Di questo secondo brano non ho potuto identificare e ascoltare la fonte discografica utilizzata dai *Senda Nueva*, della quale ha perso la memoria anche Paolo Cogliati.

<sup>10</sup> Si osservi che i quattro testi, in lingua spagnola, sono tutti di autore latinoamericano: Sergio Loguercio, padre di Marco, componente del gruppo, e Omar Jara, cileno, e una rivisitazione di un testo del narratore peruviano Manuel Scorza.



potrebbe essere quello di un esule) e di una condizione umana sofferta, non solo a causa della natura grandiosa ma dura del paesaggio americano, ma anche e soprattutto per la sottomissione storica ad un *conquistador*. Sia pure in forma più che altro allusiva, il testo invia, come il precedente, ad una dimensione di denuncia sociale.

He de regresar [...]
   
Donde el rojo cubrió
   
la montaña y enseñó
   
un legado triste de sangre y dolor
   
que el conquistador labró<sup>11</sup>

La veste musicale della canzone mostra una perfetta coerenza con il clima del testo, grazie a un ritmo ostinato di *danzante*, ternario cadenzato e solenne marcato nel primo e nel terzo tempo, che è convenzionalmente associato a narrazioni indigene profonde e ancestrali<sup>12</sup>. Rinforza il tono indigeno e arcaico anche la strumentazione, che include il suono grave e suggestivo dei *moceños*<sup>13</sup>, mentre nelle voci le risposte imitative del coro al canto della voce solista sottolineano una intenzione epica 1.

In *Altiplano*, composta da Marco Loguercio su un testo del padre, si condensa l'attrazione magnetica esercitata dal mondo andino:

Altiplano de los Andes / lleno de historia y misterio
   
pueblo lleno de bailes / de canción y de amor.
   
Tierra mía te abrazo / con canciones y poemas
   
Desde lejos me llamas / con tu música encendida.<sup>14</sup>

L'altipiano attrae per la sua dimensione storica ma al contempo misteriosa, seduce con i suoi balli e canzoni, vale a dire la MA. È proprio attraverso di essa che i musicisti –nessuno dei quali, italiani o cileni che siano, in verità appartiene effettivamente a quel mondo – possono stabilire una comunione, un'intimità con l'altipiano e con le sue genti, rappresentate come pure, fiere e combattive. Una volta stabilito tale rapporto, il sole – divinità simbolo della civiltà andina – potrà mostrare congiuntamente ai nativi e agli altri un «sentiero» da percorrere:

Indios del altiplano / raza pura fuerza y rabia
   
el sol nos está mostrando / el sendero en la montaña<sup>15</sup>

<sup>11</sup> *En el aire* (O. Jara, G. Bavosi).


<sup>12</sup> Un'opera esemplare in tal senso è la nota canzone ecuadoriana *La vasija de barro*, di Luis Alberto Valencia, su testo di creazione collettiva. Il brano è presente anche nei repertori della NCCH (per es. *Inti-Illimani*) e della MA cosmopolita.

<sup>13</sup> Qui impiegati nel registro grave, secondo un uso “moderno” e *facilior* rispetto a quello *difficilior* tradizionale, che interessa soprattutto gli armonici superiori. Paradossalmente, ma comprensibilmente, l'uso nel registro grave – che rispecchia un'estetica europea – ricorre nella musica andina per ottenere una suggestione di “sublime amerindio”.

<sup>14</sup> *Altiplano* (M. Loguercio – S. Loguercio).

Con *Mi llegada* si ripresenta il tema della lontananza e di un immaginato ritorno in patria.

Le canzoni firmate dai componenti di *Senda Nueva* – alla pari delle due composizioni strumentali di netto taglio folklorico *Supay siki* ed *Eugenio* – mostrano una predilezione degli autori per melodie distese e strutturate, per l'uso di forme strofiche regolari e di modelli ritmici tradizionali facilmente riconoscibili: *Mi llegada* e *Supay siki* riprendono il ritmo del *carnaval* o *chuntunqui*, *Altiplano* è un *huayno*, *Eugenio* un *sanjuanito*. I modelli stilistici prevalenti sono quelli dei *Kjarkas*, in quegli anni uno dei gruppi più rappresentativi del “nuovo folklore” boliviano, e dei gruppi di fusione folk-rock, come *Wara* e *Khonlaya*. Esse dichiarano pertanto nel loro assieme una sostanziale fedeltà tematica e formale alla MA – anche se in una versione più aggiornata – e all'immaginario che la accompagna, limitandosi a interpolare alcuni momenti di maggiore complessità contrappuntistica e armonica e introducendo alcuni strumenti non andini, come il *triple* colombiano, il cui uso in questo contesto rimanda piuttosto all'influenza della NCCH. L'aspetto sociale e politico, riferito esclusivamente a temi latinoamericani, emerge perlopiù in forme filtrate, letterarie (la rappresentazione degli *indios*), oppure attraverso i *topoi* della lontananza e del ritorno, che lasciano pensare a vicende di esilio.

Nei rimanenti brani strumentali, *Senda Nueva* sperimenta invece dei percorsi diversi, di contaminazione e fusione di linguaggi: la musica andina *strictu sensu*, la NCCH, e altri elementi non appartenenti specificamente ai due ambiti citati, che vengono definiti nelle note editoriali del disco come più europei. La linea melodica perde a volte la connotazione andina o latinoamericana, per avvicinarsi ad una cantabilità di sapore italiano (in *Agua turbia* e *Senda Nueva*, entrambe di Bavosi), compaiono moduli usuali nella canzone popolare italiana, come il tipico “giro di do” (*Senda Nueva*), ma con ciclici ritorni di sonorità andine, come di moduli ritmici e diversi stilemi della NCCH, passando per brevi allusioni ad altri contesti, come quello del blues  2. A tratti si propongono strutture più frammentate, non strofiche, con frequenti modulazioni e dissonanze libere (in *El paso del cangrejo*, di Cavaliere, e *Caminos desviados*, di Cogliati) che richiamano in parte gli stili dei *Quilapayún* e del gruppo del *Canto Nuevo* cileno *Ortiga*, conosciuto anche personalmente in quegli anni. La strumentazione rimane quella tradizionale, anche se spesso impiegata in combinazioni atipiche. In alcuni momenti i suoni presentano delle manipolazioni elettroniche con l'uso di un campionatore, che allontanano dall'ideale acusticità “naturale” che in genere ci si attendeva allora dalla MA.


#### 1.4 *Senda Nueva* (1988)

Dei tredici brani contenuti nella cassetta, solo quattro sono composizioni originali del gruppo mentre i nove rimanenti sono ricalchi tendenzialmente fedeli di musiche dell'area andina di Bolivia, Perù ed Ecuador. Tra questi ultimi, una parte mantiene l'assetto “etnografico” delle *tropas* di *sicus* (*Pueblo de Suaquello*, *Hijos de C'allacallan*, *Danza de los K'unturis* e

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

Sara) e di *tarqas* (*Pilcuyo*). Altri brani riprendono stili *mestizos*, come *Sicuri de Huancané*, che introduce accompagnamenti di *charango* e chitarra, o *No me dejes, k'alampeada* con un *charango* accordato con *temple diablo*<sup>16</sup>. Le due riprese di musica ecuadoriana – *Carnaval de Licto* e *Ferrocarril* – ricalcano la strumentazione mista – sia *autóctona* sia panandina – tipica del *folk revival* di quel paese, con l'uso moderno di *quena* e *tiple* accanto alle più tradizionali *tundas*, *bandurrias* e al *rondador*<sup>17</sup>. *Carnaval de Licto* viene ripreso da un gruppo di *Nueva Canción* dell'Ecuador: *Jatari*. È evidente nel complesso l'intenzione di rifuggire da una strumentazione standardizzata, nello sforzo di riprodurre le specificità regionali di ciascuno stile interpretato<sup>18</sup>, il che porta a delle novità rispetto allo standard del *conjunto* andino/cileno, come il raddoppio del *charango* urbano standard con un più grave *ronroco* e l'impiego del *temple diablo*. Un'altra differenza è data dalla rinuncia a qualsiasi procedimento di elaborazione formale o di costruzione narrativa nell'arrangiamento dei brani: variazione, *climax*, contrappunto, modulazione ecc. sono pressoché assenti.

I pezzi di composizione originale rimandano a modelli di gruppi musicali andini contemporanei<sup>19</sup>. *Selvas*, di Cogliati, è un *aire de carnavalito* (il ritmo ternario boliviano ispirato alla musica di Santa Cruz de la Sierra) caratterizzato da una forte tensione drammatica e da procedimenti tipici della musica boliviana di *proyección*: sequenze armoniche non tradizionali<sup>20</sup>; soli di *charango* e di *sicus* con parti contrappuntate; uso del *sicu toyo* che raddoppia, nel suo caratteristico registro particolarmente grave, la melodia principale  3. Gli altri tre temi, tutti di Gabriele Prous, nascono attorno al ruolo solistico dei *charangos* (standard e *ronroco*) accompagnati da un *ensemble* essenziale. *Quebradas* è un altro *aire de carnaval*, molto in linea con uno stile boliviano di *charango* moderno urbano. *Flor oriental*, grazie all'arrangiamento creato in fase di produzione discografica attorno alla linea precedentemente registrata del *cha-*


<sup>16</sup> Denominazione di una forma di accordatura del *charango* largamente utilizzata nelle musiche tradizionali regionali associata alla tecnica del *k'alampeado*, che consente di far risaltare il disegno della melodia allo stesso tempo che il *rasgueo* produce gli accordi di accompagnamento.

<sup>17</sup> L'uso della *quena* e del *tiple* nella musica della *sierra* dell'Ecuador non appartiene alla tradizione, ma deriva dal successo dei modelli panandini proposti a partire dalla fine degli anni 60, in particolare, ma non solo, attraverso l'influenza degli *Inti-Ilumani* su gruppi omologhi ecuadoriani. L'ambiente musicale indigenista dell'Ecuador si è mostrato in questo assai meno purista rispetto ai colleghi boliviani.

<sup>18</sup> L'aspetto rilevante dell'operazione sta a mio avviso nell'intenzione di fare proprie le differenze regionali più che nella misura della effettiva fedeltà ai modelli. In linea di massima si potrebbe affermare che i risultati sono più apprezzabili per la componente strumentale mentre la vocalità rimane ancora distante da quella *autóctona*. Andrea Colle giudica negativamente la resa ottenuta nella registrazione di *Sara*, un *sicuri de Italaque* eseguito sotto la guida di Grover Terán, dispiegando grazie alle sovraincisioni decine di voci parallele dei *sicus*, che tuttavia non riproducono la sonorità grandiosa che ci si aspetterebbe da una *tropa* di quelle dimensioni (Andrea Colle, intervista del 04/04/2018).

<sup>19</sup> Mi riferisco a *Los Kjarkas* e più in generale al genere denominato in quegli anni *neofolklore*, *proyección* o *fusión*. Su questa linea si collocano alcuni brani composti sul modello del *carnavalito*, un ritmo che si ispirava molto liberamente al tradizionale *carnavalito cruceño* (i.e. di Santa Cruz de la Sierra, nella regione orientale e tropicale del paese), e permetteva, con la sua formula ritmica ternaria, di rompere l'egemonia delle formule binarie della musica dell'altipiano andino. Ringrazio Silvio Contolini per le indicazioni fornite rispetto a questi generi musicali.

<sup>20</sup> Il pezzo, in tonalità di La minore, presenta la seguente sequenza armonica: [ii – i] (2) // [VII – III – VII – IV – VII – i – III – v] (2) // [iv – i – III – VII – IV – i – (v) -i].

rango, diventa un *aire de taquirari*<sup>21</sup>. *Nuevo amanecer* è invece etichettato come *estudio*, ed è il meno aderente a formule prestabilite. Lo studio ha un carattere di preludio ed è marcato da contrasti ritmici tra una parte in tempo quaternario, con una caratteristica accentazione 3-3-2, e una parte in metro ternario la cui accentazione oscilla tra un'aria di *loropo* venezuelano e una di tarantella 4.

Nel suo complesso, il secondo lavoro contrasta visibilmente con quello dell'anno precedente. La nuova direzione del gruppo sembra aver compiuto per certi versi un passo indietro nella ricerca di un linguaggio proprio, per quello che concerne le composizioni originali. Dall'altra, c'è una ricerca più approfondita sulle prassi folcloriche tradizionali, che però rimane sul livello di un ricalco di documenti sonori preesistenti e non si traduce in una risorsa espressiva per la composizione.

## 2 UMAMI (TORINO, 1986)

---

### 2.1 Vicenda del gruppo *Umami*

*Umami*, gruppo torinese, nasce nel 1986, ma anche in questo caso le sue radici affondano in esperienze che rimontano a circa un decennio prima. Anche a Torino si formano infatti alla metà degli anni 70 alcuni complessi andini di giovani appassionati italiani. Nel 1986 tre torinesi provenienti da quelle esperienze, Ugo Rizzardi, Massimo Rosada e Michele Salituro, fondano *Umami* (acronimo dei nomi dei tre), ai quali si aggrega poi un musicista argentino, Miguel Ángel Acosta<sup>22</sup>. Poco dopo, reduce dal suo primo viaggio nell'America andina, li raggiunge Angelo Palma<sup>23</sup>, già componente di *Quilacoya*, un gruppo inizialmente formato assieme a due ragazzi cileni, figli di un sindacalista esule residente a Torino, e attivo tra il 1977 e il 1985. Gli stessi musicisti di *Umami* formano parallelamente un secondo gruppo, *Raíz Latina*, dedito al repertorio caraibico ed afroperuviano, che sarà particolarmente attivo tra il 1987 e il 1989, con concerti in varie località italiane (tra cui la Sardegna, Trieste, Schio, Mestre) [Fig. 21]. Dal 1990 circa, *Raíz Latina* riconfluisce in *Umami*, che incorpora anche parte dell'altro repertorio. Fino a questo momento i due gruppi hanno registrato ciascuno una musicassetta dal vivo, e un disco doppio 45 giri, condiviso tra le due formazioni. Nel 1991 *Umami* pubblica il disco *Musica andina* con un'etichetta indipendente di Torino, la Sinergy Records.

---

<sup>21</sup> Informazioni di Andrea Colle, intervista del 04-04-2018.

<sup>22</sup> Acosta possiede una formazione musicale legata al "folklore" argentino e al tango, ma non alla musica andina in senso stretto. Da questo punto di vista, l'argentino apprende i linguaggi andini all'interno di *Umami*, formato da italiani già esperti nel campo (informazioni di Angelo Palma).

<sup>23</sup> Angelo Palma è il mio principale informatore a proposito di *Umami*. All'epoca della fondazione di *Quilacoya* è ancora adolescente e ha da poco ascoltato gli *Inti-Illimani* in un concerto al Palasport di Torino, nel 1976. La sua militanza in gruppi musicali di ambito latinoamericano è quantomai variegata: *Lonquén*, *Alturas*, *Umami*, *Taifa*, tra gli italiani; *Los Ruphay*, tra i latinoamericani. Su un diverso versante, di folk italiano, Angelo Palma suona nel gruppo *La Paranza del Geco*.

Nel 1993 *Umami* si presenta nella cornice di *Folkest*, ma racconta Palma che dal 1992 la domanda di spettacoli comincia a diminuire: da una media di quattro o cinque concerti al mese a non più d'uno. Questa flessione e altri incidenti di percorso portano a un calo anche motivazionale: *Umami* non cessa mai ufficialmente l'attività, ma entra in una sorta di latenza che dura fino ad oggi e che spinge i musicisti a cercare altri percorsi e progetti musicali, svuotando in parte l'impegno per il gruppo. Dal 2000 inizia una collaborazione con il coro dell'Università di Torino per la realizzazione della *Misa Criolla* di Ariel Ramírez e nel 2002 pubblica due nuovi dischi: *Encuentros* (in buona parte basato su registrazioni precedenti) e *Incanti*. Negli ultimi anni, eccettuando il progetto della *Misa Criolla*, *Umami* torna a suonare soprattutto in occasioni autocelebrative e commemorative, come quella del trentennale del gruppo, al *Folk Club* di Torino, nell'ottobre del 2016.

Nel frattempo, alcuni componenti di *Umami* portano avanti l'impegno nella musica latinoamericana in altre formazioni: Palma e Salituro in *Taifa*, oltre che nei *Ruphay*; ancora Palma e altri formano gruppi di formato minore, come l'*Ensemble Alturas*, e danno vita ad altri progetti collaterali, come lo spettacolo *Canto de arenas*, dedicato a Mercedes Sosa, e il CD monografico di Palma e Guizzardi *Canción nueva*, dedicato a Victor Jara [PALMA – GUIZZARDI 2013].

## 2.2 Poetica e performance: caratteri del repertorio e dell'esecuzione

La descrizione che segue è basata su due lavori discografici, *Musica andina* (1992) e *Incanti* (2002), che delimitano una fase cronologicamente centrale nella storia di *Umami*: nel primo resta consegnato un repertorio prevalentemente di riproposta, secondo una personale cifra stilistica; *Incanti* documenta invece l'impegno creativo originale sulla linea dei modelli andini adottati. Alcuni video, che risalgono a una fase più recente (2008-2017) ma presentano una sostanziale continuità nel repertorio rispetto ai dischi, permettono di aggiungere informazioni sullo stile performativo del complesso<sup>24</sup>.

Per prima cosa osserviamo che *Umami* non segue il modello canonico della NCCH, incarnato da *Inti-Illimani*, *Quilapayún* o *Illapu*, e neppure quello *autóctono*, rappresentato ad esempio da *Bolivia Manta*, *Kollamarca*, e altri. Si riconosce piuttosto un assetto che raccoglie l'influenza di molteplici modelli andini e folklorici – argentini, cileni, cosmopoliti parigini, ma anche regionali andini – e li fonde in una formazione di carattere ibrido ma personale.

La strumentazione presenta una solida base di cordofoni, con la presenza costante di una chitarra e di un basso, mentre un terzo o un quarto strumento possono essere di volta in volta uno o due *charangos*, il *tiple*, o altre chitarre. Un'altra posizione fissa è occupata dal violino.

---

<sup>24</sup> I video del gruppo *Umami* sono disponibili *online* sulla pagina di Studi Zifar: <https://www.youtube.com/channel/UCK4posQBRABBner4IP20kuQ>.

Di conseguenza, almeno nelle *performance* dal vivo<sup>25</sup>, lo spazio lasciato ai flauti è necessariamente limitato a non più di due unità simultanee: si impiega frequentemente il *sicu* in assetto non dialogato, a volte raddoppiato da un secondo suonatore, una o due *quenas*, oppure una *antara* cromatica. Nella versione *live* di *Recuerdos* – celebre *taquirari* di Edgar Jofré basato su una linea melodica di *sicu* di esecuzione impegnativa – vede il *sicu* affidato a un singolo esecutore, che si occupa simultaneamente anche del *bombo*. L'arrangiamento prevede un raddoppio della linea melodica del *sicu* da parte del violino, e altre sezioni affidate invece alla *quena* o ancora al violino<sup>26</sup>. La percussione è perlopiù affidata al solo *bombo* – spesso suonato da un fiatista assieme al *sicu* – e qualche volta arricchita da altri strumenti (un raschiatore, delle campane di legno, un piccolo membranofono) nel caso di ritmi “tropicali” andini, come la *saya-caporal* o il *taquirari*.

L'assetto descritto, con la sua prevalenza di cordofoni e con l'uso “concentrato” dei fiati e del violino, dichiara un carattere *criollo* e folklorico urbano, plasmandosi poi volta per volta su alcuni “specifici stilistici”: per esempio, nel *huayno* di Ayacucho (Perù) *El hombre*, di Raulfo Fuentes, si introduce un *charango walaycho* solista, che assieme a violino, *charango* standard, chitarre e basso, ricrea complessivamente una sonorità pertinente; nel *joropo* venezuelano *El diablo suelto*, il solo del violino è accompagnato da un caratteristico trio formato da *cuatro*, basso e maracas (senza la chitarra); nella composizione di Angelo Palma *María pastorcita*, la cui melodia si ispira ai *sicuris* della sponda boliviana del lago Titicaca, finalmente compare una interpretazione “bipolare” dei *sicus*, divisi tra due suonatori<sup>27</sup>.

Nell'ambito vocale si predilige un assetto limitato a poche voci individuali, in genere due solisti (Acosta e Palma) che si alternano o si uniscono con voci per terze. Sono più rari i momenti corali a tre voci. È assente il registro della coralità epica, che costituisce invece un tratto comune del modello cileno.

In sintesi, dunque, *Umami* presenta un'impronta ibrida, a cavallo tra MA urbana, *proyección folklórica* argentina e *Nueva Canción*, capace di concertare arrangiamenti di una certa raffinatezza, soprattutto nell'uso dei cordofoni, ma sempre all'insegna di una complessiva sobrietà e al di fuori di qualunque sperimentalismo linguistico sul folklore. È una cifra andina complessivamente “esperta”, non superficiale, dato il bagaglio di conoscenze e competenze musicali che essa rivela, ma che implica comunque uno “sguardo dall'esterno”, in cui la componente stilistica cosmopolita prevale su quella “autoctona”.

---

<sup>25</sup> Nelle registrazioni realizzate in studio i flauti sono raddoppiati per mezzo di sovraincisioni. Si vedano gli esempi di *María pastorcita* e di *Titicaca*, esaminati in questo capitolo. Anche il reparto delle percussioni è ampliato in sede di incisione in studio.

<sup>26</sup> *Recuerdos* (Edgar Jofré), *performance* di *Umami* registrata nel 2008 al *Sermig* di Torino: <https://youtu.be/v1GqJa8zLrs?list=PLAFD605DD58BC7D2D>.

<sup>27</sup> Nella registrazione su disco, i *sicus* sono anche raddoppiati all'ottava, creando un impatto sonoro assai più forte e vicino al modello regionale. Altrettanto accade nella *cover* di *Titicaca*, di cui mi occupo più avanti, nell'ultimo caso di studio.

La stessa sobrietà informa anche altri aspetti della *performance*, come la scelta di un nome non evocativo indigeno, ma ricavato dall'acronimo dei fondatori (U[go Guizzardi]MA[ssimo Rosada]MI[chele Salituro]); degli abiti di scena assolutamente convenzionali per un gruppo di questo genere, come sono i *chalecos* folklorici su una base neutra (pantaloni neri e camicie nere o bianche)<sup>28</sup>; la postura sulla scena: in piedi o seduti, a seconda delle caratteristiche del palcoscenico, in un'atmosfera complessivamente distesa e informale, i musicisti appaiono comunque concentrati, si muovono poco e senza sottolineature spettacolari o teatralizzazioni [Fig. 22]. Si distacca dagli altri, per una maggiore espressività scenica e un maggiore movimento fisico, Miguel Ángel Acosta, che finisce così per apparire una figura centrale o guida del gruppo.

Anche la grafica dei CD presenta i medesimi caratteri di sobrietà. I libretti sono essenziali – forse anche per contenerne il costo – e i chiari richiami all'immaginario andino e alla personalità degli interpreti rimangono entro i confini di quella cifra di sobrietà. Il *booklet* di *Encuentros* rimanda esplicitamente alle Ande con una foto di copertina quasi interamente dedicata ai flauti di pan, che sappiamo essere l'icona universalmente riconosciuta dell'indigenismo musicale andino [Fig. 23]. All'interno, oltre ad un corredo informativo sintetico ma molto preciso per ciascun pezzo (titolo, autore, provenienza, genere/ritmo, strumentazione impiegata), figurano un testo di presentazione in più lingue e le fotografie dei quattro componenti del gruppo [Fig. 24]. La presentazione disegna un percorso che collega la molteplicità delle espressioni musicali sincretiche latinoamericane odierne alla loro radice precolombiana e agli apporti culturali sopraggiunti dalla colonizzazione in poi.

Il libretto di *Incanti* contiene invece anche i testi delle canzoni in spagnolo e la rispettiva traduzione italiana. Una breve presentazione del lavoro del gruppo è accompagnata da un testo di Horacio Durán, che rievoca l'antica relazione con Angelo Palma e gli altri ragazzi, già dal 1977. La grafica garantisce il richiamo all'immaginario andino, servendosi della riproduzione disegnata di un monolito Tiwanacu, mentre il carattere utilizzato per il titolo è chiaramente esemplato dalla famosa cronaca di Huamán Poma de Ayala [Fig. 25]. All'interno troviamo una foto degli strumenti, ma non dei componenti del gruppo.

### 2.3 *Musica andina* (1992) – *Encuentros* (2002)

Il disco *Musica andina*, del 1992, proponeva undici tracce, di cui otto *cover* e tre composizioni originali. Nella riedizione in CD del 2002, col titolo di *Encuentros*, vengono aggiunte sei tracce nuove, tutte *cover*, che non alterano la cifra complessiva del lavoro. Si tratta di un'antologia di repertori unificati da un comune sapore andino, ma in realtà estremamente diversi tra loro: da musiche di tradizione locale di diverse regioni delle Ande (Perù, Bolivia, Ecuador), alla canzone d'autore contemporanea argentina (Víctor Heredia, Peteco Carabajal, César Isella); dalle composizioni dei *Calchakis*, a temi strumentali della NCCH. In questo quadro, le composizioni originali di Palma, Rosada e Acosta tendono a confondersi nell'insieme,

<sup>28</sup> In alcuni video, si registra l'uso del poncho in occasione della presentazione della *Misa criolla* di Ramírez.

senza voler affermare una differenza sostanziale con quel macro-repertorio fondato su un'andinità "ecumenica", dalle maglie molto larghe.

L'approccio alla MA messo in atto da *Umami* trova un riscontro nelle parole di Angelo Palma, a cui chiedevo di dare una sua definizione del concetto di MA:

**AP:** La MA è quella suonata con i flauti andini, con i flauti che abbiamo imparato a conoscere da ragazzi: la *quena*, la *zampoña*, i *sicus*, il *rondador*... Poi dopo capisci che la MA è molto altro, questo è solo una piccola parte. La MA è anche la musica delle bande che suonano ormai implacabilmente nelle feste tradizionali. Non troverai mai una festa andina dove sono le *quenas*... I *sicus*, sì, ma... Questi strumenti tradizionali li trovi nei contesti rurali, ma non nelle feste... [se non] come elemento, diciamo, che riporta alla comunità, a quella dimensione originaria... Tutti sono entusiasti perché si ricordano ... come se riemergesse qualcosa di ancestrale. Però poi dopo c'è la banda e si balla con la banda che accompagna la *morenada* piuttosto che il *wayno*, addirittura la *cueca*. Per non parlare poi, una volta terminato nella festa andina questo aspetto, c'è il gruppo contrattato di *cumbia*, che suona le "cumbiette" *chicheras*, no? [...] Fino a poco fa, con i *sicus*, la *zampoña*, il *q'antu*, l'*Italaque*<sup>29</sup>, abbiamo ricordato quello che era la musica dei nostri padri, dei nostri nonni. Poi siamo passati attraverso la banda, e finalmente ci divertiamo davvero con la *cumbia*. Questa è la musica andina nella realtà, nel concreto. Per me la MA rimane quella musica tradizionale e autoctona, ma anche quella che abbiamo imparato a conoscere fin dagli inizi. Quindi anche quella arrangiata dagli *Inti* per il disco *Canto de pueblos andinos*, tanto per dare una connotazione precisa. Perché ce la siamo magari voluta creare noi questa... vogliamo continuare a convincerci.<sup>30</sup>

## 2.4 *Incanti*: la produzione musicale andina del gruppo

Il CD contiene quindici brani. Eccettuando *La llamada*, che recupera un tema tradizionale, sono tutte composizioni di autori membri del gruppo: Palma, Rosada, Guizzardi, Oggianu, Acosta. «Dopo anni di ricerca, concerti, registrazioni e viaggi, un lavoro interamente composto dal gruppo, con umiltà, rispetto e passione verso la musica tradizionale e popolare latino americana. Attitudini che ci caratterizzano da sempre»<sup>31</sup>.

Dei quindici brani, cinque sono canzoni, con testo in lingua spagnola. I testi appartengono – tranne *La llamada*, di Rosada – a Miguel Ángel Acosta e ruotano tutti attorno a una tematica identitaria: il legame con la terra, con una civiltà e un paesaggio ancestrali. L'appartenenza identitaria del soggetto lirico è frequentemente richiamata attraverso un linguaggio metamusicale, che nomina generi, strumenti e musicisti tipici di contesti culturali andini o prossimi alle Ande. A differenza del repertorio coveristico di *Umami* – che comprende anche testi di esplicito contenuto politico e civile<sup>32</sup> – in queste composizioni i riferimenti al sociale rimangono molto vaghi.

<sup>29</sup> *Q'antu* e [*sicuris de*] *Italaque* sono le denominazioni di due stili di *sicuris*, e delle rispettive *tropas*, entrambi originari della regione boliviana prossima al lago Titicaca.

<sup>30</sup> Angelo Palma, intervista del 17/06/2018.

<sup>31</sup> Note di presentazione, dal *booklet* del CD *Incanti*.


<sup>32</sup> Ad esempio, nei dischi qui considerati, la canzoni *El hombre*, *Fuego en Anymaná*, o *Encuentro en Cajamarca*.



In *Soy tu origen* e *Memoria de Altipampa* il testo insiste sulla simbologia della *Pachamama* e su una serie di oggetti simbolo o espressioni metaforiche cari all'essenzialismo folklorico, particolarmente a quello argentino: *vasija, barro cocido, manta de telar, quena dolida, raza sufrida, poncho del cielo, sangre mineral*. Tipicamente argentino è il riferimento nativista alla *caja vidalera*, uno strumento che ha assunto nel tempo un valore identitario in riferimento alle popolazioni native del *Noroeste* argentino. È un repertorio di immagini epigono della grande poesia musicata del *folklore* argentino (da Manuel J. Castilla a Jaime Dávalos o Armando Tejada Gómez) ma che qui rimane piuttosto vuoto di riferimenti a realtà concrete e individuabili, e al cui interno l'aspetto sociale trova appena spazio in un riferimento ai cinque secoli di resistenza etnica (*Soy tu origen*). *Gente Morena* e *La llamada* sono sulla stessa linea, proponendo però immaginari afroboliviani e aymara. Nella *Chacarera cordobesa*, fedele anch'essa al cliché, si apprezza però una maggiore coerenza tra tema e linguaggio topico e non si ha la percezione di un *collage* di immagini altrui: la *chacarera* è chiamata a testimoniare il sentimento dell'io lirico e a curarne le pene causate dalla distanza.

Acosta è anche l'autore di circa la metà delle musiche proposte nel CD. Si tratta di composizioni di buona fattura, anche se non particolarmente originali, che rispecchiano in modo ravvicinato le diverse tipologie di genere e di ritmo prese volta per volta a modello: una ben costruita *cueca norteña* andina in *Cueca chueca*, un *aire de carnavalito* con accenti melodici di *baguala* in *Soy tu origen*, e così via. L'origine e la formazione argentine di Acosta pongono questi brani in una condizione *border line* nell'economia di questo studio: si tratta di fatto di un autore latinoamericano e non italiano, che tuttavia si è familiarizzato con i generi andini nel contesto italiano di *Umami*<sup>33</sup>.

I rimanenti brani composti, tutti strumentali, ci interessano invece come esempio di acquisizione di modelli formali folclorici da parte di musicisti italiani. Due di essi, *María pastorcita* e *Ñaupá Ñahui*, saranno analizzati più in dettaglio nel seguente paragrafo.

Rispetto alle composizioni di Acosta, che riprendono specifici modelli come gesto identitario affermativo, in alcune di queste sembra prevalere un intento evocativo più diffuso di specifici paesaggi musicali: la musica *mestiza* della *sierra* dell'Ecuador (*Volcanes, Ñaupá Ñahui*), un *taquirari* boliviano (*Cristalino corazón*); in altre (*Pablita, Sogno Guarani*) i modelli formali – ritmici e timbrici – presi come riferimento si intrecciano con una vena melodica più libera o influenzata da modelli di altra provenienza; *En alas de un sueño* propone infine una contaminazione di più ritmi – *bolero, taquirari, milonga* – in cui risulta difficile isolare le diverse influenze latinoamericane che pure colpiscono inequivocabilmente l'ascoltatore . Non è certamente casuale che l'autore di quest'ultimo brano, che a differenza dei precedenti

<sup>33</sup> Di conseguenza, privilegio qui l'esame delle composizioni degli altri componenti. Rimane da approfondire l'aspetto delle dinamiche che si instaurano in rapporti come questo, in cui si incontrano diverse competenze culturali che fanno riferimento ad un medesimo oggetto, ma approcciato da prospettive diverse: quella del musicista latinoamericano, che possiede una maggiore familiarità ambientale, contestuale, con l'oggetto, e quella di musicisti italiani che possiedono una maggiore conoscenza specifica sui generi musicali, grazie ad uno studio mirato sugli stili e gli strumenti interessati. La situazione non è un caso isolato nel contesto dei GIMCA.

non evoca un paesaggio sonoro univoco, sia Antonello Oggiano, la persona meno legata ad un vissuto musicale e personale latinoamericano tra i componenti di *Umami*<sup>34</sup>.

Gli arrangiamenti degli uni e degli altri presentano contaminazioni timbriche (come l'uso del *tiple* in generi *mestizos* andini) e stilistiche (fusione di elementi di provenienza disomogenea nello stesso brano), nonché un uso moderato di procedimenti strutturali “classici” (modulazioni, contrappunto), elementi che rinviano ad una possibile influenza della *Nueva Canción*. Nelle sue linee generali, il progetto compositivo espresso da *Incanti* non contiene una “dichiarazione di indipendenza”, non mira a distinguersi apertamente dal repertorio latinoamericano fin qui riprodotto da *Umami*, ma piuttosto lo integra creando temi nuovi a partire da lacerti di memorie musicali, da evocazioni di paesaggi sonori, rispettando i generi e gli stili appresi, nei confronti dei quali si esprime un'autonomia relativa, esercitata attraverso contaminazioni tra gli elementi delle personali enciclopedie musicali latinoamericane apprese, o con sensibilità melodiche personali. Il territorio musicale che esso individua appare equidistante tanto dalla NCCH quanto dagli stili “autoctoni”, pur registrando influenze dell'una e degli altri.

La poetica creativa espressa da *Umami*, conservatrice ma non purista, trova conferma nelle parole di Angelo Palma:

**AP:** Chi non è nativo si deve approcciare senza pretese di volere cambiare delle regole che ci sono per natura... non può essere un solo fatto estetico, la MA. Non lo è secondo me, ripeto. Rimane correlato all'ambiente in cui nasce: all'ambiente umano, ambiente geografico e naturale. Poi, tutto il resto, anche le composizioni fatte da gente che andina non è, compresi i sudamericani, ben vengano, assolutamente. Però secondo me rispecchiano una impressione personale [...] un apporto in più che arricchisce e non sminuisce. Però lo spirito con cui nasce [...] secondo me è naturalmente legato anche a quello che è l'immaginario, all'evocazione che può suscitare la MA, in origine. Che nasce in quel contesto [...].<sup>35</sup>

### 3 ESEMPI (I): YAWAR COCHA; MARÍA PASTORCITA

---

#### 3.1 *Yawar Cocha* (Cogliati – Scorza, 1987)

In *Yawar Cocha* (lago di sangue) Paolo Cogliati si serve di un testo poetico estratto dal romanzo di Manuel Scorza *El jinete insomne*. Per la precisione, si tratta di una libera ricomposizione di frammenti del testo di Scorza, che dà origine ad un testo nuovo, come possiamo constatare dal confronto tra i due:

---

<sup>34</sup> «*En alas de un sueño* è qualcosa di interessante, proprio come tu lo percepisci, è un ibrido indefinibile in realtà, perché nasce dalla spontaneità nuda e cruda rispetto al genere nel quale è inserito, dalla spontaneità del suo compositore, il nostro bassista degli *Umami*, Antonello Oggiano, più distante di tutti noi dalla musica andina e da una interazione con essa [...] aveva tutt'altro background musicale, proveniva dal rock, *rhythm and blues*, dal *fusion*, Chick Corea, Pat Metheny, [...] *En alas de un sueño* nasce così, senza influenze precedenti, per me più interessante in tal senso, si è così prodotto un caso musicale a sé, nel disco *Incanti*, e tu lo hai colto». (Angelo Palma, email personale, 11 settembre 2019).

<sup>35</sup> Angelo palma, intervista del 17/06/2018.

**Frammenti originali (Scorza)<sup>36</sup>**

[...]  
*Gime, sufre, camina, vuela enloquecida*  
*tu alma, paloma amada;*  
*delirante, llora, padece*  
*tu corazón amado.*  
 Con el martirio de la separación infinita  
 el corazón se rompe.

Bajo extraño imperio, aglomerados los  
 martirios,  
 y destruidos;  
*perplejos, extraviados, negada la memoria,*  
*solos;*  
*muerta la sombra que protege;*  
*lloramos;*  
 [...]  
*Y un rio de sangre camina, se extiende*  
*en dos corrientes.*

**Testo ricreato in *Yawar cocha***

*Gime camina sufre y vuela*  
*tu alma enloquecida*  
*vuela paloma.*

*Hay un rio que camina*  
*se extiende en dos corrientes*  
*de sangre morena.*

*Extraviados perplejos*  
*negada la memoria*  
*solos quedamos.*


*Muerta la sombra que protege*  
*tu corazón amado*  
*padece lloramos.*

I versi di Scorza sono a loro volta una riscrittura di alcune parti dell'elegia *Apu Inka Atawallpaman*, un testo anonimo quechua peruviano composto probabilmente alla fine del XVI secolo, nel quale si lamenta l'uccisione dell'Inca Atahualpa e il crollo catastrofico del mondo incaico. Nel romanzo il canto compare in un momento di intensa drammaticità, quando un reparto della *guardia civil*, dopo aver compiuto un massacro di indios in un vicino villaggio, viene terrorizzato dall'apparizione di un coro di madri indigene che intonano l'elegia quechua. Il coro ha tratti soprannaturali – le madri inseguono i militari camminando sulle acque del lago Yanacocha – e non è chiaro se si tratta delle madri delle recenti vittime, o piuttosto di quelle dei bambini massacrati a Yanacocha nel 1705, o ancora delle donne che piansero la morte di Atahualpa nel 1533. L'ambiguità permette a Scorza di annullare la dimensione temporale, significando il perdurare di un tempo di morte e persecuzioni nei confronti delle popolazioni indigene della sierra, dalla *Conquista* fino al presente<sup>37</sup>.

Il testo ricreato da Cogliati sintetizza alcuni concetti chiave dell'originale: il sangue versato, lo sbigottimento delle vittime, il dolore e la negazione della memoria. Quest'ultimo è forse il tema che emerge con più forza nella riduzione e trova un ulteriore riscontro intertestuale in un altro romanzo di Scorza, piuttosto celebre in quegli anni anche in Italia: la *Storia di Garabombo l'invisibile* (Scorza 1972). Gli *Indios* di Scorza sono condannati ad una invisibilità che costituisce una delle peggiori forme di oppressione storica.

<sup>36</sup> (Scorza 1991: 208-209). Segnalo con il corsivo le parti che trovano rispondenza nei due testi.


<sup>37</sup> L'ambientazione storica del romanzo è il 1962. Sulla ripresa dell'elegia quechua in Scorza, si veda González Soto (s.d.), da cui ho ricavato l'idea dell'appiattimento temporale della storia dell'oppressione indigena.

La musica possiede una netta caratterizzazione andina, ma con particolarità e singolarità proprie  6. È chiaramente andina la pentatonìa, sia pure *mestizada* con l'espansione esatonale data dal passaggio per il secondo grado. Il carattere pentatonico è accresciuto dall'accordo di dominante minore, nelle cadenze v-i.

Il tema – preceduto da una introduzione strumentale – si articola in due periodi principali, di cui riporto lo schema degli accordi:

A: [i – III – VI – III – v – i]<sup>38</sup>

B: [III – VI – iv – i – v – i]

Il periodo A presenta una sequenza armonica che, assieme al carattere pentatonico, lo identificano come un possibile esempio della struttura andina proposta da Cámara (2013a)<sup>39</sup>. Nel periodo B la sequenza tradizionale è invece alterata tanto dal passaggio per le triadi minori della sottodominante e della tonica, quanto dall'andamento prevalentemente ascendente della melodia, anche se poi la sequenza conclusiva riprende lo schema discendente che conclude sul primo grado. Lo schema ritmico generale del pezzo è quello binario del *huayno*, ma si osserva una bassa occorrenza delle caratteristiche cellule sincopate (). In questo modo il canto assume un andamento più cadenzato e solenne, declamato, coerente con il carattere tragico e alto del testo.

Gli strumenti con funzione armonica – chitarra e *charango* – accompagnano il canto con arpeggi continui (di sedicesimi pizzicati), oppure in *rasgueo*, nei momenti strumentali di maggiore intensità. Il duo di *quenás* e un *tiple* che alterna brevi incisi melodici e contrappuntistici ad accordi arpeggiati, richiamano moduli sonori tipici della NCCH; così anche il trattamento delle voci, che alterna parti solistiche in registro di tenore a episodi corali, con accenni imitativi che – soprattutto in corrispondenza dei passaggi armonici meno folklorici della parte B – conferiscono un tono epico-drammatico di chiara influenza cilena. Una coda strumentale, che conclude il pezzo, reintroduce invece un uso dei *sicus* che richiama le atmosfere “neofolkloriche” dei *Kjarkas*.

La composizione risulta – anche nella sua “immaturità”<sup>40</sup> – tutt'altro che una banale imitazione o una copia fine a sé stessa di un modello dato. Non è banale l'elaborazione del testo – con le sue implicazioni intertestuali – e non lo sono le riprese degli elementi musicali, che mescolano suggerimenti di modelli andini diversi, adattandone l'impiego al registro epico-drammatico richiesto dall'argomento del canto.

<sup>38</sup> Indico con lettere maiuscole il grado degli accordi maggiori e con minuscole quello degli accordi minori.


<sup>39</sup> Non coincide invece pienamente il contorno melodico, che qui è piuttosto ad arco anziché nettamente discendente.

<sup>40</sup> In questo senso si esprime Cogliati, nell'intervista del 16-06-2018.

### 3.2 *María Pastorcita* (Angelo Palma, 2002)

Il precedente esempio di *Yawar Cocha* illustra un impiego di elementi musicali appartenenti a linguaggi contigui (MA, MIA, NCCH) riuniti con una relativa libertà, a comporre un brano originale, ma inscrivibile senza difficoltà entro la *koiné* cilena/andina in cui l'autore e il suo gruppo si muovevano ancora in quella fase. In altri casi, gli autori italiani prendono ispirazione da un modello formale più definito. Mi sembra questo il caso di *María pastorcita*, di Angelo Palma.

**AP:** [...] un brano strumentale che ho fatto io, *María pastorcita* – che suoniamo anche ultimamente nei concerti, lo mettiamo quasi sempre –, è nato in un viaggio nel '98, quando Massimo [Rosada] ed io eravamo sull'Isla del Sol, sul lago Titicaca, in Bolivia. L'ispirazione è venuta dalla conoscenza di questa ragazzina, una bambina che da sola stava portando le pecorelle sul sentiero, molto sorridente... Abbiamo intavolato una piccola conversazione simpatica, così. Poi è andata via con le sue pecore. Si chiama María, e allora è venuta fuori questa... Anche lì l'evocazione ha una componente molto importante, l'ispirazione romantica, sentimentale.<sup>41</sup>

Il pezzo presenta una struttura principale ABA, in cui A e B costituiscono due momenti fortemente contrastanti, il primo di matrice folklorica e il secondo invece di ispirazione più libera  7.

Il tema della sezione A, eseguito da due coppie di *sicus* a ottave, si ispira nettamente alle melodie dei *huaynos* dei *sicumorenos* della zona del Titicaca, riproducendone diversi tratti: la struttura frasale aabbcc; i veloci *chuta chuta* (botta e risposta di *ira* e *arca* nei passaggi cadenzali, alternando semicrome in intervalli di ottava o quarta); il periodo c introdotto da una sospensione della melodia, detta *llamado*, seguita da una ripresa della semifrase conclusiva del secondo periodo; l'eterometria dei segmenti che formano il tema; la scala minore naturale; l'attacco ascendente della melodia (intervalli ascendenti di quarta e terza), immediatamente seguito da uno sviluppo prevalentemente discendente, che termina sulla tonica<sup>42</sup>. In questo modo, benché possano essere presenti anche dei tratti melodici meno convenzionali (in b), la parte A dichiara esplicitamente di ispirarsi ai *sicuri* di quella regione. I *sicumorenos* tradizionali non prevedono l'accompagnamento armonico, che però è comune nelle riproposte da parte di *conjuntos* popolari urbani. Qui viene adottata una armonizzazione convenzionale, affidata a *charango*, chitarra e basso acustico.

La sezione intermedia (B) presenta caratteri radicalmente diversi, sia nella struttura – del tipo aabb, con frasi isometriche di otto battute – sia nel tipo melodico, più disteso e senza riferimenti folklorici, sia nell'orchestrazione. Qui gli strumenti solisti (*charango*, *sicu* e duo di *quena* e *quenacho*) si alternano variando leggermente il tema. La sezione si conclude con una cadenza d'inganno (V-VI), posticipando la ricaduta nella tonica alla ripresa vigorosa del tema di *huayno*, che si ripete per intero altre due volte, prima di concludere il brano.

Strutture analoghe, in cui un tema nettamente folklorico (e trascinate) viene intervallato da una sezione che potremmo definire riflessiva, non sono infrequenti nello stile elaborato dai

<sup>41</sup> Angelo Palma, intervista del 17-06-2018.

<sup>42</sup> (Contolini, 2003, p. 61); (Rios, 2012, p. 17)

cileni *Illapu*<sup>43</sup> e altri gruppi simili. In *María pastorcita* convergono un'ispirazione folklorica “locale” – suggerita dal rapporto con il paesaggio e da un vissuto personale, che si traduce nell'adesione a dei tratti canonici di un genere specifico che l'autore conosce a sufficienza, avendolo oltretutto praticato con musicisti locali – e un filtro culturale personale che conserva tutto il bagaglio musicale pregresso, che parte dalla NCCH e dalle MA cosmopolite.

#### 4 ESEMPI (II): TRE *SANJUANITOS* “MADE IN ITALY”

---

Il *sanjuanito* è un genere musicale dell'Ecuador dotato di un'impronta formale molto peculiare, che lo rende facilmente riconoscibile all'ascolto. La produzione dei gruppi trattati in questo caso di studio ne offre due esempi. Un terzo appartiene invece al *Trencito de los Andes* e lo introduco qui come interessante termine di confronto con i primi due. Benché il *sanjuanito* non sia stato particolarmente frequentato come modello per la composizione da parte dei GIMCA, il confronto tra i tre esempi permette di osservare come una tipologia così fortemente caratterizzata possa essere interpretata in modi diversi da parte di autori comunque non provenienti dal contesto socioculturale originario di quella musica. Premetto una descrizione del *sanjuanito* come genere musicale.

#### 4.1 Caratteri del *sanjuanito*

Il *sanjuanito*, o *sanjuan*<sup>44</sup>, è con molta probabilità la forma musicale del folklore ecuadoriano più largamente conosciuta e riproposta, incluso da interpreti pan-andini non ecuadoriani. La musica che accompagna l'omonima danza deve il suo fascino probabilmente ad una combinazione di fresca vivacità e apparente semplicità, un ritmo saltellante e melodie ripetitive ma accattivanti. Benché la sue origine remota rimanga oggetto di discussione<sup>45</sup>, oggi esso rappresenta nelle sue diverse varietà *indígenas* e *mestizas* (o *de blancos*)<sup>46</sup> una delle espressioni tradizionali più trasversali alle diverse componenti culturali del paese: «[el *sanjuanito*] se ha convertido en un símbolo de la música indígena así como de la música popular ecuatoriana; es común escucharlos en la calle, en un parque, en un restaurante o un hotel. Su música y su ritmo se han popularizado internacionalmente gracias a los numerosos grupos andinos

---

<sup>43</sup> Per es. in *Cacharpaya del Pasiri*, o *Condorcanqui*, ecc.

<sup>44</sup> I termini sono sinonimi; alcuni ritengono che siano usati per distinguere una variante più vivace e una più cadenzata (Verdesoto 2017)

<sup>45</sup> La teoria della derivazione dal *huayno* o *huaynito* peruviano, sostenuta già dai D'Harcourt e da Gerardo Guevara, ha trovato in passato un'ampia accoglienza nella musicologia latinoamericana, ma gode oggi di minor popolarità. A livello *emic*, per i musicisti locali di Imbabura non esisterebbe alcuna relazione tra le due espressioni. Quale che sia la sua radice storica, il *sanjuanito* odierno sarebbe molto probabilmente originario della regione di Imbabura, ed è un'espressione identitaria della popolazione quechua Otavalo (Verdesoto 2017).

<sup>46</sup> Secondo Verdesoto (2017) per i musicologi la discriminante tra le due grandi tipologie passa per il sistema scalare prevalente (pentatonico il primo, diatonico il secondo), mentre per i musicisti nativi la differenza risiede essenzialmente nella *performance* del *patrón* ritmico.

conformados por otavaleños<sup>47</sup> que viajan por el Mundo» (Verdesoto 2017: 10). Alcuni temi appartenenti alla variante *mestiza* avevano comunque conosciuto una proiezione internazionale nelle versioni degli *Inti-Illimani*, già qualche tempo prima che esplodesse la diaspora musicale *otavaleña*.

A dispetto della sua immediata riconoscibilità, il *sanjuanito* non segue uno schema rigidamente determinato, ma unicamente una cellula ritmica su tempo binario, peraltro variabile. Le melodie tendono ad essere composte da un numero regolare di frasi, brevi e di carattere marcatamente iterativo, organizzate in più sezioni: un *estribillo*, sorta di introduzione o interludio che si mantiene normalmente sull'accordo della tonica minore (i); una prima melodia, che gravita attorno alla stessa tonica minore o alla sua relativa maggiore (III); spesso, ma non obbligatoriamente, una seconda melodia (*vuelta*, *volteada* o *esquina*) che, a seconda delle caratteristiche della precedente, modula provvisoriamente sul III grado o sul VI, comunicando un senso di apertura al maggiore, per poi ricadere sul primo grado minore. Nel *sanjuanito mestizo*, che appartiene all'ambito popolare d'autore, ricorre con frequenza un ulteriore schema armonico, caratteristico della musica *serrana* dell'Ecuador, che introduce una nuova modulazione transitoria, questa volta alla triade minore della sottodominante (iv), per ritornare alla tonica passando attraverso il secondo grado (II)<sup>48</sup>.

<i>Estribillo</i>	Melodia principale	Melodia secondaria ( <i>vuelta</i> )
I	VI – <u>I – iv – II</u> – i modulaz. trans.	i – <u>I – iv – II</u> – i; oppure: II – VI – <u>I – iv – II</u> – i


Tanto Verdesoto come Mantilla – Sandoval (1986) si servono di categorie tonali nella loro descrizione, anche se nella realtà si tratta spesso di musiche dal carattere modale, quando non pentatonico, per cui il senso dell'armonia risulta, dal punto di vista della tonalità occidentale, ambiguo e frequentemente privo della direzionalità impressa dalla presenza della dominante. Questo carattere armonico, unito a un profilo melodico iterativo, imprimono un andamento ripetitivo e circolare che costituisce una delle ragioni del fascino di questi brani<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Gli *Otavalos* (o *Otavaleños*) sono un popolo indigeno dell'Ecuador, appartenente all'etnia *Kichwua* (Quechua ecuadoriana), che ha il suo centro maggiore nell'omonima cittadina di Otavalo, provincia di Imbabura, a Nord di Quito. Gli Otavalos si caratterizzano per il florido sviluppo di attività artigianali e commerciali e hanno svolto un ruolo importante, se non egemone, nel *revival* folklorico indigeno dell'Ecuador negli ultimi decenni.


<sup>48</sup> Riprendo lo schema armonico come viene proposto da Patricio Mantilla (Mantilla – Sandoval 1986: 30-31). Mantilla definisce il passaggio per il secondo grado come “napoletano”, forse non del tutto propriamente.

<sup>49</sup> Ringrazio il musicologo cileno – conoscitore della musica dell'Ecuador - Felipe Cisternas per una stimolante conversazione su questi temi, iniziata a Valparaiso nel marzo del 2019 e proseguita a distanza. Nella sua interpretazione, questa musica predilige una costante ripetizione, nella quale ogni parte è intercambiabile, senza alterare il senso dell'insieme. In alcune canzoni il tema non prende avvio dalla “casa tonale”, ma si estende lungo un'ampia sezione di sapore plagale, tanto da far supporre che non vi sia un reale centro tonale.

#### 4.2 *Eugenio* (Giancarlo Bavosi, 1987) – *Ñaupá Ñahui* (Angelo Palma – Massimo Rosada, 2002)

In *Eugenio*, tema strumentale che porta per titolo il nomignolo del furgone dei *Senda Nueva*, l'ispirazione al *sanjuanito* risulta evidentissima fin dalle prime note  8. Coincide nel ritmo, qui in versione *mestiza*; nella scala tendenzialmente pentatonica<sup>50</sup>; nelle brevi frasi anacrusiche a gruppi di quattro; nella struttura in tre sezioni e nella sequenza armonica modulante *mestiza* sopra descritta<sup>51</sup> (*Estríbillo*: i; melodia: VI – I7 – iv – II – i; *vuelta*: iv – I7 – iv – II -i).

La strumentazione impiegata da *Senda Nueva* fonde timbri “autoctoni” – *rondador*, violino, il *bouzouki*, che richiama per il timbro il più filologico *bandolín* – a quelli introdotti dalla *Nueva Canción* – *tiple*, *quenas* e *sicu* – in aggiunta alla più universale chitarra e al *bombo*. Poco tradizionali e riconducibili invece alla matrice cosmopolita, sono le parti contrappuntistiche del *tiple* e del *bouzouki*, e l'uso del *sicu* su una linea di basso, di cui troviamo un antecedente, per esempio, nella versione del *sanjuanito* *La mentirosa*, proposta dai cileni *Illapu* [ILLAPU 1978].

Anche con *Ñaupá ñahui* (in quechua, “occhi antichi” o “ancestrali”)  9 l'appartenenza del tema alla famiglia del *sanjuanito* risulta evidente dal principio: per la formula ritmica, qui realizzata su un tempo più lento e cadenzato del consueto; per l'attacco con un inconfondibile *estribillo*; per la successione delle sezioni melodiche e l'apertura armonica con l'accordo maggiore sul VI grado nella *vuelta*, che cita la melodia del conosciuto *sanjuanito* *Ñuca llajta*. Anche la pentatonica della melodia contribuisce alla percezione di una familiarità col genere.

Per converso, vari elementi indicano che si tratta di un'elaborazione relativamente libera rispetto ai canoni: la melodia, nonostante le ripetizioni, non presenta il consueto carattere iterativo e circolare ed anche la struttura del brano si estende più del consueto, aggregando una quarta sezione che modula ad una nuova tonalità. La presenza di una sequenza dissonante con cromatismi contribuisce a far percepire come meno tradizionale la sonorità complessiva del brano.

Il *rondador* – che assolve a buona parte del ruolo melodico solista – fornisce la nota timbrica più tipicamente ecuadoriana, dialogando con un organico panandino che include due *charangos* e l'accompagnamento – prevalentemente *punteado* – di chitarra, del *tiple* (accordi “sgranati”) e del basso acustico, mentre nei momenti di maggiore intensità subentrano parti di *rasgueo* e il battito del *bombo*.


<sup>50</sup> Si tratta in particolare della pentatonica del tipo D, nella classificazione delle scale pentatoniche proposta dai coniugi d'Harcourt (1924), secondo loro piuttosto diffusa in Ecuador, e in effetti presente in alcuni dei temi ecuadoriani degli *Inti-Illimani* (v. Cap. 1).

<sup>51</sup> Si notano, rispetto allo schema canonico, alcune “sbavature”: lo stacco tra le due sezioni melodiche non comunica il consueto senso di apertura, inoltre, all'interno di una esposizione della *vuelta*, compare una coda isolata di due battute aggiunte.



### 4.3 *Latitud cero* (Raffaele M. e Felice M. Clemente, 1993)

A mediados de los años noventa, en el disco compacto titulado “Zig Zag”, interpretado por el Grupo Trencito de los Andes del “Il Laboratorio delle uova quadre” de Roma, Italia, apareció el *sanjuanito*: “Latitud Cero”, tema que logró un éxito inusitado, casi de inmediato lo regrabaron otros grupos ecuatorianos, surgieron varias versiones instrumentales, otras versiones con diferentes textos, y lo más interesante, el pueblo ecuatoriano lo asumió como un tema suyo, “muy andino”, ecuatoriano. Una vez más, surge el interrogante: ¿Qué es la música andina?<sup>52</sup>

*Latitud cero*, composto dagli italiani Raffaele e Felice Clemente, al cui strepitoso successo *in situ* si riferisce il musicologo ecuatoriano Mario Godoy nelle linee sopra riportate, appare immediatamente molto diverso dai due precedenti, prima di tutto sotto il profilo formale  10. Innanzitutto, si tratta di una canzone, con un testo in lingua *quichua* (quechua dell’Ecuador), e in secondo luogo adotta come organico strumentale non una qualche variante del consueto *conjunto* tipico andino, bensì una *banda de pueblo*, una delle formazioni più ampiamente diffuse lungo le Ande, ma raramente inclusa nella discografia del “folklore”, tanto meno in abbinamento al canto. La strumentazione è la seguente: trombe, clarinetti, tromboni, tube, grancassa, rullante, piatti, *timbales*, *güiro*, campana, triangolo.

#### *Latitud cero*

Carupi chirishpash  
Ay cununashgaypaj  
Ay punchuy capuwan  
Ay llama chompapash  
Carupi chirishpash  
Ay cununashgaypaj  
Anacu capuwan  
Ay millma chalina  
Ay pichuy jahuapi camiseta churashaj  
Ay patsag tintacunawan punllayachinca

Cay camiseta  
Quilcashca nishpa nin  
¡Ay que viva Ecuador! ¡Ay Latitud 0!<sup>53</sup>

#### *Latitudine zero*

Se sono lontano  
Nel freddo che c’è  
Ho il mio poncho con me  
E il mio golf fatto a mano  
Ahi, se sono distante  
E vien la tramontana  
Ho la gonna pesante  
E lo scialle di lana  
Ma stretta sul petto  
Porto una maglietta  
Cento e un colore smaglianti davvero

E su questa maglietta  
Una scritta  
Ahi viva l’Ecuador! Ahi latitudine 0!

La melodia rispetta i caratteri attesi per questo genere musicale: periodi brevi e iterati, di andamento discendente, pentatonici nella prima parte e comunque modali nella *vuelta*<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> GODOY AGUIRRE, Mario G. «Hacia la redefinición de la música andina». *Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes* (blog), 2 settembre 2009: <http://observatorio-musica.blogspot.com/2009/09/hacia-la-redefinicion-de-la-musica.html>.

<sup>53</sup> Felice M. Clemente, *Latitud Cero*. Il testo in quechua e la traduzione italiana sono tratti dal *booklet* del CD *Zig Zag*. La lontananza cui fa allusione il testo è quella dell’Italia e dell’Europa, in relazione all’Ecuador; le magliette colorate, con la scritta che dà il titolo al brano, usate per difendersi dal freddo, rappresentano un oggetto simbolo del legame affettivo con quel paese, anche nella distanza.

<sup>54</sup> Il Si bemolle, che esula dalla scala pentatonica di re, compare in questa prima parte come raddoppio in terza della nota principale. Nella seconda parte del tema, invece, il Si bemolle è strutturale, mentre compare in armonia il Mi, anch’esso estraneo alla scala pentatonica.

L'armonizzazione accosta invece un elemento tradizionale del genere, l'apertura modulante sul III grado (Sib) della *vuelta*, ad altri meno usuali, come la sequenza iniziale Fa (VII) - Sol minore (i), propria invece della *cumbia*, o decisamente estranei, come la conclusione del tema sull'accordo di Do (IV), con funzione di dominante del Fa.

La somma di questi elementi conferisce al brano un carattere estremamente ambiguo quando si cerchi di classificarlo all'interno di una precisa tipologia formale<sup>55</sup>. Raffaele Clemente, autore della musica, spiega che *Latitud cero* nasce volutamente come un oggetto ibrido, funzionale alla cornice narrativa del disco *Zig Zag*<sup>56</sup>[TRENCITO DE LOS ANDES 1993]. La peculiare struttura armonica deriva dalla contaminazione del *sanjuanito* con l'armonia della *cumbia*, popolarissima nei contesti festivi andini, mentre con la scelta della banda di ottoni – concretamente ispirata dall'ascolto della banda di paese di Andrade Marín (nella provincia di Imbabura, Ecuador) – l'autore intendeva mettere in primo piano una caratteristica della musica andina “reale”, spesso ignorata o rimossa dai tradizionalisti per la sua conflittualità anche acustica con gli stili più antichi, dimostrando invece di poterne fare un uso «sostenibile» nei confronti della tradizione.

#### 4.4 Confronti

I tre brani riprendono elementi formali dello stesso genere, e tutti e tre rispondono per forza di cose a delle proiezioni degli immaginari ecuadoriani dei rispettivi autori. Una possibile motivazione per composizioni di questo tipo è la volontà di tributare un omaggio ad un genere o a uno stile che abbia attratto l'attenzione del musicista e allo stesso tempo di ampliare la tavolozza dei colori andini sperimentati e riproposti nel proprio repertorio di creazioni.

Mi sembra che *Eugenio* si collochi in un quadro motivazionale di questo tipo, ispirandosi però alle rielaborazioni della musica ecuadoriana nella sonorità panandina della *nueva canción*. Anche *Ñaupá ñahui* è certamente un tributo all'Ecuador, ma non tanto ad una specifica forma musicale, quanto ad un più ampio paesaggio sonoro, registrato nell'immaginario dell'autore e rievocato attraverso la citazione di specifici elementi, senza rinunciare però ad introdurre caratteri personali che non coincidono pienamente col modello. Anche qui, come nel precedente, i riferimenti riguardano modelli cosmopoliti e di *nueva canción*.

Il caso di *Latitud cero* appare assai diverso. Il tema dell'omaggio affettivo all'Ecuador e alle sue musiche è chiaramente presente, ma non costituisce lo spunto per la composizione del singolo tema, che invece fa parte di un più ampio *concept album* interamente dedicato a quel paese andino, nel quale, come di consueto, i musicisti italiani dialogano e interagiscono con quel mondo ponendo piede al suo interno. In questo brano l'autore non si limita a riprendere

---

<sup>55</sup> A titolo di esperimento, ho sottoposto il brano a un piccolo campione di musicisti e musicologi con diverse competenze circa la musica dell'Ecuador, ottenendo interpretazioni divergenti sulla sua struttura armonica, ma un consenso unanime sul suo carattere ambiguo.

<sup>56</sup> Comunicazione personale (07/09/2019). Nell'opera, organizzata secondo un filo narrativo, il brano si colloca al termine della seconda parte, in cui in forma onirica si immagina un Ecuador “futuribile”, la cui espressione musicale deve possedere dei caratteri di modernità.

dall'esterno un assieme di tratti formali o un *sound* caratteristico, benché entrambe le cose siano comunque presenti, ma reinterpreta caratteri estetici regionali – non mediati dal filtro della *nueva canción* – ottenendo una musica che “suona molto locale” e allo stesso tempo non rimane chiusa in uno specifico modello stilistico. L'ampia accettazione di *Latitud cero* in diversi contesti etnici (indigeni, *mestizos*, afroecuadoriani) sembra confermarlo<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Una ricerca in Internet restituisce decine di esempi di riprese ecuadoriane delle composizioni dei Clemente, come *Latitud cero* e *Zig Zag*, spesso utilizzate anche per coreografie di danze folkloristiche. Si veda, a titolo d'esempio, questo esplicito omaggio al *Trencito de los Andes* realizzato da un gruppo di danza della Universidad Politécnica Salesiana di Cuenca: <https://www.youtube.com/watch?v=EhkjLnyR0nM>. Un esempio di *crossover* del tema di *Latitud cero* con la musica afroecuadoriana della *bomba* è il brano *Chuchaqui*: [https://youtu.be/\\_cCbOkpLYRQ](https://youtu.be/_cCbOkpLYRQ).



## IV. La lunga fedeltà di *Chiloe* (Roma, 1979 – in attività)

### 1 VICENDA E CARATTERI DEL GRUPPO

---

#### 1.1 Il contesto romano

Non sorprende che Roma condivida con Milano la palma di una più alta concentrazione di gruppi musicali cileno-andini, sia italiani sia “misti” di italiani e latinoamericani, rispetto alle altre realtà nazionali. Le caratteristiche del contesto romano sono però alquanto diverse da quelle della metropoli settentrionale. I legami della capitale con l’America Latina passano prima di tutto per il versante istituzionale: la città ospita le ambasciate latinoamericane e in particolare la sede dell’IILA (Istituto Italo-Latino-Americano). Negli anni della diaspora cilena Roma fu scelta come sede europea del coordinamento internazionale delle forze politiche in esilio, *Chile Democrático*, e anche per questo motivo ospitò una colonia di esuli con un profilo “istituzionale” e con un’alta percentuale di intellettuali, politici e artisti<sup>1</sup>. Tra questi ultimi, come già sappiamo, vi erano anche gli *Inti-Illimani*, che trascorsero a Roma il quindicennio d’esilio (prima a Genzano e poi nel centro urbano della capitale), stringendo numerose e importanti relazioni di amicizia e consuetudine con ambienti locali. Non furono però gli unici musicisti cileni a risiedere nella zona. Accanto a loro trascorsero un periodo romano anche Marta Contreras, Hugo Arévalo, Charo Cofré e Inés Carmona. Quest’ultima aprì a Roma (in via Ostiense), nella seconda metà dei 70, una *peña*, un locale tipico dedicato al folklore.

Per un altro verso, la capitale non era solo la sede di istituzioni, partiti e sindacati – tutte entità coinvolte nel discorso di appoggio solidale ai rifugiati cileni – ma anche dell’ente radio-telesivo di Stato, la RAI, e di importanti etichette di produzione discografica. Per quello che riguarda la scena del folk, l’ambiente romano contava già in precedenza con la pionieristica esperienza del *Folkstudio*, locale *underground* che ospitò sempre artisti latinoamericani sul suo palcoscenico (da Juan Capra a Daniel Viglietti e ai *Quilapayún*; da *Los Cóndores* a Raul Cabrera e agli *Americanta*)<sup>2</sup>, e con quella del *Canzoniere Internazionale* diretto da Settimelli,

---

<sup>1</sup> Sulla presenza delle comunità cilene d’esilio in Italia e nella capitale, si veda il libro di Carlotta Venturi (2008).

<sup>2</sup> Qualche breve indicazione su alcune di queste presenze al Folk Studio, oltre a quanto già indicato nel Cap. 2 (1.3) a proposito della presenza di Juan Capra e dei *Quilapayún*, è reperibile in Romero (1981).

estremamente sensibile all'evoluzione del canto sociale e "di protesta" dell'America Latina, aspetto a cui ho già fatto riferimento in un precedente capitolo.

Questo variegato contesto risultava propizio all'interazione "incrociata" tra musicisti italiani e latinoamericani. L'argentino Pablo Romero, fondatore del gruppo folk *Americanta*, collaborò con il cantautore romano Antonello Venditti e con il "supergruppo" *Carnascialia*, nato su iniziativa di alcuni membri del *Canzoniere del Lazio*; in un certo senso speculare al primo, è invece il percorso di Roberto Massimi Raccis, romano, che si è formò musicalmente attraverso la frequentazione degli esuli cileni a Roma, divenendo chitarrista accompagnatore delle cantanti Marta Contreras e Inés Carmona, nonché un componente del gruppo cileno *Yanapacuy*, formatosi *a latere* degli *Inti-Illimani*<sup>3</sup>.

Se i GIMCA milanesi si muovevano in un territorio politicamente compreso tra i militanti del PCI e la sinistra extraparlamentare, a Roma i gruppi non si formarono solo nelle sezioni del PCI, ma anche nell'area cattolica progressista dello scoutismo – è concretamente questo il caso dei *Machu Picchu*<sup>4</sup> – e di alcune parrocchie. O a cavallo di entrambi, come accadde ai *Chiloe*; oppure all'interno delle scuole. Fare un censimento di queste esperienze di base diffuse e frammentarie degli anni 70-80 risulta estremamente difficile: sappiamo dagli intervistati che furono numerose, ma mi è stato possibile "certificare" unicamente quelle di *Los Sikuris* (1974-1978, germe del futuro *Trencito de los Andes*), di *Chiloe*, di *Yupanqui* (1975-1985), di *Machu Picchu* (1979-1984) e di *Inti Mayá* (1975-1995).

Una vivace descrizione di questo *humus* musicale latinoamericano a Roma ci arriva dal ricordo di Mauro Scipione, componente storico di *Yupanqui*:

**MS:** [...] quegli anni lì, il 76, 77, 78, sono stati anni dove effettivamente si è creata un'atmosfera nuova. Nascevano le *peñas*, quindi a via Ostiense c'era Inés Carmona che cantava, e qualche volta ho visto il mio amico Roberto Raccis, che tra l'altro l'accompagnava come chitarrista. C'era la *Peña del Trauco*, dove tu effettivamente potevi andare lì, bastava che non chiedessi soldi, ti portavi uno strumento, in Trastevere, e potevi fare la tua esibizione. Più tardi ancora nasceva un locale che poi divenne in seguito *Il charango*, nella zona del Lungotevere, dalle parti dell'Ospedale Santo Spirito... [...] Anche lì, si faceva un po' di tutto, dalla musica andina alla salsa, a seconda. C'erano delle giornate specifiche, mi sembra il martedì, dove si faceva musica andina. Quindi a volte c'era un gruppo argentino, o italiano, che faceva quel tipo di musica. O dei cileni, eccetera. [...] Con Claudio Betán [e con Enrico d'Ascenzo, Renato Ripa, Michela Cives, e altri] abbiamo formato un altro gruppo, che era il gruppo *Aymara*, e lì abbiamo fatto parecchie serate al *Charango*. [...] Erano gli anni 90, forse un poco prima. [...] Quindi: *peñas*, esercizi commerciali, bancarelle piene di strumenti e di prodotti che provenivano dal Sudamerica, e soprattutto non mancava sera che andavi a Piazza Navona o a Campo de' Fiori e c'era un gruppo che facesse musica andina

<sup>3</sup> Roberto Massimi Raccis è negli anni 70 un adolescente romano che, dopo aver incontrato la musica cilena frequentando una sezione di quartiere del PCI e aver formato un effimero gruppo funzionale alle esibizioni nelle *Feste de l'Unità*, incontra nella sezione un "vero" esule e musicista cileno – Daniel Rojas Chaigneau – che lo introduce presso gli *Inti-Illimani*, accanto ai quali apprende a suonare in quello stile. Entra a far parte dello *staff* del gruppo cileno e forma insieme ai suoi colleghi (cileni) il gruppo *Yanapacuy*, oltre ad accompagnare come chitarrista in diverse occasioni tanto Inés Carmona quanto Marta Contreras, con la quale incide un disco [CONTRERAS 1981] (Roberto Massimi Raccis, intervista del 28/02/2019).

<sup>4</sup> Giorgio Rosignoli, intervista del 22/02/2018. Il gruppo era organico ad una sezione scout della AGESCI e si esibiva in *Feste de l'Unità* di quartiere (del PCI) come quella di Villa Gordiani.

[...] vendendo anche dischi, strumenti. Era diventata ormai una moda. È stata una vera e propria rivoluzione musicale, perché molta gente ha preferito accantonare i suoni del sintetizzatore, del *moog*, della batteria e del basso elettrico, per ritornare a quei suoni originari, naturali, più o meno particolari... C'era veramente un alto gradimento.<sup>5</sup>

Benché tenda forse ad amplificarne la portata, la testimonianza di Scipione ci parla di un ambiente vivace, dove si intersecano portatori di diverse musiche popolari latinoamericane, compresa la *salsa*, nella fase finale di questo periodo. Sembra che in tale contesto, a differenza di quanto era accaduto in Lombardia, non abbia invece messo radici il filone andino *autóctono*, salvo la notevolissima eccezione del *Trencito de los Andes*, che però nel corso degli anni 80 si muove in un orizzonte più ampio rispetto alla scena romana.

Una volta trascorsa la prima fase della popolarità delle musiche cilene/andine, la continuità dell'esperienza dei gruppi è stata garantita dall'operato di alcune figure cardine, che nel corso del tempo hanno continuato a dare vita a nuove formazioni, in cui sono andati convergendo appassionati e cultori di quei generi musicali. Mauro Scipione, per esempio, dopo l'esperienza di *Yupanqui* sarà tra gli artefici del gruppo *Aymara* (anni 90) e più tardi dei *Maanpa* (2009-2016 ca). In questo quadro variegato spiccano due vicende pressoché ininterrotte e cronologicamente parallele, ma operanti in campi diversi: quella dei *Chiloe* – gravitanti nell'orbita della NCCH – e quella dei fratelli Clemente, consacrati invece alla MA. È curioso osservare come i componenti dei due gruppi, nonostante si muovessero nei rispettivi campi fin dalla metà degli anni 70, si siano avvicinati e conosciuti di persona solo intorno al 2000, grazie alla comune amicizia con Horacio Durán, che li fece incontrare. Le due vicende sono prese in esame in questo capitolo, dedicato a *Chiloe*, e in uno successivo, dedicato ai gruppi creati da Felice e Raffaele Clemente.

## 1.2 La vicenda del gruppo

Il gruppo *Chiloe*<sup>6</sup> si distingue dunque per la sua lunga traiettoria, quasi ininterrotta dalla fine degli anni 70 ad oggi. In questo arco quarantennale si sono succedute fasi artistiche caratterizzate da repertori molto diversificati, mantenendo però una sostanziale stabilità nell'organico dei componenti e una sostanziale fedeltà alla matrice della NCCH. Un secondo carattere di fondo di questo *ensemble* risiede nella sua “italianità” culturale, sia per le origini dei suoi componenti – nessun latinoamericano ne ha mai fatto parte stabilmente – sia perché i loro legami artistici con l'America Latina si sono sviluppati essenzialmente attraverso il contatto con le comunità latinoamericane residenti in Italia [Figg. 26-27].

---

<sup>5</sup> Mauro Scipione, intervista del 21/06/2018.

<sup>6</sup> Il gruppo romano ricavò il nome da quello del brano strumentale di Horacio Salinas *Chiloé*, dedicato all'omonima isola del Cile meridionale, che tuttavia era riportato nel disco [INTI-ILLIMANI 1975b] in una grafia maiuscola senza l'accento sull'ultima sillaba. Nel tempo, anche se ormai consapevoli della corretta grafia e pronuncia del toponimo, i musicisti romani hanno preferito mantenere invariata la denominazione del loro gruppo, che viene pronunciata con l'accento tonico sulla prima sillaba.

*Origini (1979-1988)*

Il primo nucleo del futuro gruppo nasce dall'iniziativa di alcuni amici che frequentavano parallelamente una sezione del PCI e una parrocchia, nel quartiere del Casilino: «in sezione eravamo un gruppo rock, e in parrocchia avevamo cominciato a mettere su – insieme anche a Barbara e a Stefania – che oggi è la moglie di Marco Santori, un altro componente del gruppo – questo gruppettino, dove io avevo quasi smembrato la batteria, portando via il timpano per usarlo come *bombo*, e abbiamo cominciato a suonare le canzoni degli *Inti-Illimani*»<sup>7</sup>. Il primo concerto risale al 1979, organizzato in collaborazione con gli attivisti di *Chile Democrático*, che all'epoca aveva la sua sede in Largo di Torre Argentina. La frequentazione della comunità esule cilena porta ad un avvicinamento al proprio gruppo di riferimento, all'inizio degli anni 80:

**DA:** E poi... abbiamo conosciuto gli *Inti*, soprattutto Horacio Durán, Jorge Coulón e Max [Berrú]. Jorge Coulón e Horacio Durán sono quelli che ci hanno aiutato anche musicalmente, che ci hanno supportato: venivano spesso alle prove e quindi ci davano, per così dire, delle “dritte” su come eseguire certe cose... Da questo punto di vista sono stati molto generosi, bisogna dire, sono stati sempre molto disponibili.<sup>8</sup>

In particolare, i due musicisti cileni aiutarono i ragazzi romani nell'allestimento di una propria versione dell'opera di Ádvis, *Canto para una semilla*. In questa fase il repertorio del gruppo è quello cileno/andino condiviso dalla gran parte della comunità GIMCA. Attorno al 1987, il sindacalista e organizzatore culturale cileno Rodrigo Díaz propose loro di partecipare come gruppo-spalla in occasione di alcuni concerti di *Inti-Illimani* e *Quilapayún*, ma l'offerta venne declinata a causa degli impegni di lavoro extramusicali di alcuni componenti. Poco dopo il gruppo si sciolse.

*Nuovo impegno, crisi e ripresa (1990-2012)*

Dopo una breve sospensione, i *Chiloe* si ricostituiscono nel 1990, iniziando un periodo di oltre un decennio che li vede successivamente impegnati su fronti diversi. Dal 1991 al 1997 lavorano intensamente accompagnando dal vivo le esibizioni di due gruppi di danze tradizionali latinoamericane: *Barrio latino*, del coreografo panamense Álvaro Londoño, e il gruppo *Santa Lucía*, diretto dalla peruviana Hortensia Calderón [Fig. 28]. La necessità di rispondere alle richieste e alle esigenze dei repertori coreutici della committenza risulta importante per ampliare il ventaglio di frequentazione e conoscenza di generi e stili musicali latinoamericani; inoltre permette ai *Chiloe* di esibirsi in diverse regioni italiane e all'estero, in occasione di festival internazionali di danze folkloristiche. L'impegno dedicato a quelle musiche, folkloriche e folkloristiche, è visto però dai musicisti come un elemento di distrazione rispetto alla vocazione *novocancionista* del gruppo e, soprattutto, rispetto alla ricerca di modi personali di espressione.

<sup>7</sup> Domenico Amicozzi, intervista del 22/02/2018.

<sup>8</sup> Domenico Amicozzi, intervista del 20/12/2015.



Per poter dedicare un maggiore impegno su questi altri fronti, i *Chiloe* decidono di interrompere la collaborazione con i gruppi di danza, anche se la scelta significa un forte calo nell'offerta di lavoro. Nel 1997 registrano il loro primo disco, il CD *Música rebelde* [\*CHILOE 1997], un'antologia di canzoni latinoamericane tradizionali e di lotta, realizzata su commissione della rivista *Avvenimenti*, la cui diffusione su scala nazionale contribuisce ad estendere la notorietà del gruppo oltre i confini locali o regionali che rappresentavano la norma per i GIMCA. Due anni più tardi, il gruppo registra presso gli studi della BMG un secondo *master*, contenente anche nuovi brani di propria composizione, destinato però a rimanere inedito per il venir meno dell'interesse da parte della *major* discografica.

Il complesso si riprende velocemente dalla crisi significata dalla mancata produzione commerciale con la BMG. Dopo l'uscita di Fabio Pimpinelli, principale compositore all'interno del gruppo fino a quel momento, *Chiloe* ritorna al folklore con il CD *Voyager* [\*CHILOE 2001], nel quale fissa su disco parte del repertorio con cui accompagnava i gruppi di danza, e alla NCCH con i due CD *El Caleuche* [\*CHILOE 2002] e *Homenaje a una sonrisa* [\*CHILOE – BALDUCCI 2003], due lavori ancora prevalentemente coveristici ma con tratti originali, che fruttano a *Chiloe* riconoscimenti ufficiali da parte della Fundación Víctor Jara e dell'Ambasciata del Cile in Italia, che patrocina lo spettacolo *Canto de tierra lejana*, allestito in occasione del centenario della nascita di Neruda<sup>9</sup>.

Negli anni seguenti il gruppo investe sempre più energie nella creazione di un repertorio di propria composizione, che alimenta i due CD *Fuori dal coro* [\*CHILOE 2006] e *Momenti* [\*CHILOE 2009]. L'ultima realizzazione discografica è ad oggi costituita da una personale versione dell'opera *La Buona Novella*, di Fabrizio De André [\*CHILOE 2012].

#### *Ritorno alle origini (2013-2019)*

Negli anni più recenti, il progetto compositivo del gruppo ha segnato una battuta d'arresto: la loro musica "italiana" non trova da parte del pubblico l'accoglienza sperata, mentre si mantiene viva una committenza di nicchia, legata alle comunità latinoamericane residenti e alle associazioni impegnate in progetti di solidarietà con l'America Latina e i "Sud del mondo". Questa platea continua a richiedere un repertorio di musica popolare/sociale latinoamericana, attorno al quale il gruppo allestisce nuovi spettacoli tematici e teatralizzati, come *Siempre será canción nueva* (2015), dedicato a Violeta Parra e Víctor Jara<sup>10</sup>, o come la più recente ri-

<sup>9</sup> Lo spettacolo, presentato al Teatro Eliseo e poi a Villa Pamphili, a Roma, univa la musica eseguita dai *Chiloe* alla lettura di testi poetici e narrativi di Pablo Neruda, con la partecipazione dell'attrice cilena Patricia Rivadeneira e degli italiani Alessandro Haber e Leo Gullotta. Di un'altra rappresentazione, a Frascati nel 2004, è disponibile un estratto video con Patricia Rivadeneira: <https://www.youtube.com/watch?v=Unn7qYWP6JQ>.

<sup>10</sup> Ho assistito ad una replica di questo spettacolo, il 24 giugno 2017 in un locale di Roma, il *Wishlist*. Un estratto video promozionale dello spettacolo è disponibile sulla pagina Facebook dei *Chiloe*: <https://www.facebook.com/gruppochiloe/videos/10153175500157233/>.

presa della *Cantata Santa María de Iquique*, messa in scena nel 2018 [Fig. 30]<sup>11</sup>. Altre occasioni sono fornite dalla ciclica collaborazione con gruppi corali per la consueta *Misa Criolla* di Ramírez, nonché da una parallela attività compositiva di Amicozzi, di cui è un esempio *Romero: il musical*, spettacolo teatrale-musicale dedicato al vescovo martire del Salvador<sup>12</sup>.

### 1.3 Caratteri della produzione musicale anteriore al 2006

Il momento di massima intraprendenza e autonomia creativa del gruppo si colloca a partire dalla seconda metà degli anni 2000, in corrispondenza della produzione dei due CD del 2006 e del 2009. Prima di esaminarne i caratteri sarà però opportuno offrire uno sguardo sulla produzione precedente, per ricostruire il percorso compiuto dai *Chiloe*, documentato dalla loro consistente produzione discografica in quegli anni.

I primi due CD pubblicati mostrano un gruppo dedito alla riproposta di *cover*: musiche latinoamericane diverse, tanto di carattere sociale e di lotta (in *Música rebelde*) come puramente folkloristiche (sia in *Música rebelde* sia in *Voyager*), sulle quali l'arrangiamento interviene con maggiore o minore libertà, ottenendo versioni più o meno efficaci, ma mai particolarmente interpretative<sup>13</sup>. Bisogna ricordare che le scelte di repertorio erano condizionate in quelle due circostanze dalla committenza esterna e furono il frutto di una negoziazione, non sempre in linea col gusto e gli interessi dei musicisti. Nel primo album prevalgono arrangiamenti duplicati o adattamenti alle risorse vocali e strumentali dell'*ensemble*. Nel secondo si osserva invece il tentativo di evocare stili musicali andini diversi, con caratterizzazioni regionali, senza però fondarlo su una ricerca filologica o etnomusicologica.

Una cifra personale di *Chiloe* comincia ad emergere realmente a partire dal *master* inedito del 1999, in cui tanto i brani *cover* come le composizioni originali puntano ad una sonorità "moderna" che ingloba o contamina i diversi generi riconoscibili al suo interno. In *Canción del llamado*, una *cover* dal repertorio dei *Quilapayún* degli anni 80, l'originario ritmo ternario che evoca ancora una *tonada* cilena viene sottoposto ad una binarizzazione, che rende il brano più facilmente ballabile. Di *Tata San Juan* – un brano degli *Inti-Illimani* in cui Horacio Salinas "arrangia" in chiave moderna un canto aymara cileno – i *Chiloe* forniscono una versione dalla sonorità ulteriormente "attualizzata" con l'introduzione della batteria e della chitarra elettrica.

Nelle composizioni originali – a firma prevalentemente di Fabio Pimpinelli – si fondono ritmi latini ballabili, melodie e strumentazione di aria andina, echi di *World Music* e una ricorrente ispirazione alla canzone d'autore italiana. Un esempio di tale sincretismo musicale è la

<sup>11</sup> La *Cantata* è stata presentata a Roma il 17/05/2018 al Teatro delle Muse e il 03/10/2018 all' Auditorium Parco della Musica.

<sup>12</sup> *Romero: il musical*, su soggetto di Luca Pandolfi, sceneggiatura di Amalia Bonagura, regia di Valentina Cognatti, musiche di Domenico Amicozzi e liriche di Barbara Cestoni. Presentata dalle *Compagnie Riunite del Teatro S. Giustino*.

<sup>13</sup> Alcune di queste *cover* sono prese in esame più avanti, nella sezione VII di questa terza parte.

canzone di tema ecologista *La mano dell'uomo*<sup>14</sup>. Il tentativo di assimilazione degli elementi cileni/andini ad un linguaggio popolare moderno sembra essere l'obiettivo principe di questo lavoro e testimonia la tensione verso una musica dall'identità ibrida, alla ricerca di una collocazione anche commerciale nella realtà musicale italiana. Tuttavia, nella ricerca di formule accattivanti, l'integrazione dei diversi linguaggi tende ad esaurirsi sul livello più esterno dell'impatto sonoro complessivo, senza generare una reale fusione.

Dopo questo esperimento, la ricerca di un linguaggio personale capace di integrare le diverse anime estetiche presenti nel gruppo sembra ripartire da un grado zero, attraverso la rilettura del repertorio canonico della NCCH. Nel CD *El Caleuche* [\*CHILOE 2002] si ripropongono versioni conformi ai rispettivi originali discografici (ad esempio *La paloma*, di Eduardo Carrasco) o più spesso si apportano modifiche più o meno rilevanti, che non arrivano a cancellare l'impianto strutturale delle versioni canoniche (ad esempio in *Plegaria a un labrador* o *La carta*, rispettivamente di Víctor Jara e di Violeta Parra). Parallelamente, però, la NCCH diventa un serbatoio di risorse espressive cui attingere per la creazione di nuove musiche. È il caso di tre composizioni di Domenico Amicozzi: il brano eponimo *El Caleuche* – una ambiziosa e suggestiva composizione strumentale articolata in diversi quadri, nella quale l'autore si appropria di procedimenti compositivi caratteristici della NCCH – e le due canzoni *Matilde* e *Versi aggiunti*. Nel suo complesso, rispetto ai dischi pubblicati in precedenza, il lavoro mostra da un lato una minore ingenuità nell'approccio ai repertori latinoamericani, dall'altro un'appropriazione stilistica più profonda e convincente rispetto al *master* del 1999.

*Homenaje a una sonrisa*, un CD monografico dedicato all'opera di Víctor Jara [\*CHILOE – BALDUCCI 2003], è il frutto di un progetto congiunto del gruppo e di Silvia Balducci, cantautrice romana (ma residente in Gran Bretagna) dedita a generi rock e blues, ma fortemente influenzata nella sua formazione dall'esempio della NCCH<sup>15</sup>. Il lavoro con la Balducci offre a Domenico Amicozzi – direttore musicale e arrangiatore dei brani – l'occasione per una estesa contaminazione del materiale cileno con i linguaggi rock che costituiscono la seconda gamba della sua formazione musicale. Il risultato è una rilettura originale delle musiche di Jara, che arriva a modificarne non solo la timbrica – grazie all'impiego generalizzato di strumenti elettrici ed elettronici – ma anche i moduli ritmici utilizzati per l'accompagnamento e il carattere vocale del canto solistico, che acquista qui una libertà interpretativa di derivazione jazzistica (ad esempio in *El aparecido* o in *El cigarrito*). In qualche caso si possono leggere le due matrici affiancate o sovrapposte nel medesimo brano: in *El arado* la voce di Silvia Balducci presenta una ornamentazione di colore jazzistico, mentre quella solista di Amicozzi e i cori si mantengono stilisticamente vicini all'originale; nella base strumentale ricorrono la sonorità del tipico duo delle *quenas*, una delle cifre acustiche più caratteristiche della NCCH, accanto al

<sup>14</sup> Il *videoclip* della canzone è pubblicato *online*: [https://www.youtube.com/watch?v=SaKdkMb5N\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=SaKdkMb5N_Q).

<sup>15</sup> Recentemente, Silvia Balducci è tornata ad occuparsi della canzone cilena, registrando in occasione del centenario di Violeta Parra, un CD monografico con personali rielaborazioni di canzoni dell'autrice cilena [BALDUCCI 2017]. In precedenza, la Balducci aveva svolto un lavoro di ricerca sull'esilio italiano degli *Inti-Ilumani* contenente alcune interessanti interviste, tra cui quelle raccolte ai componenti di *Chiloe* e a Biancastella Croce (Balducci 2001).

timbro blues-jazz della chitarra folk (acustica) e altre risorse sonore, dalla fisarmonica all'elettronica delle percussioni e degli effetti  1.

## 2 POETICA E PERFORMANCE: SENTIRSI “FUORI DAL CORO”

---

### 2.1 Andata e ritorno di un progetto creativo

Nella seconda metà degli anni 2000, la ricerca di un linguaggio personale avviata con gli esperimenti compositivi del *Caleuche* si concretizza in un nuovo repertorio quasi integralmente di propria composizione, registrato nei due CD *Fuori del coro* [\*CHILOE 2006] e *Momenti* [\*CHILOE 2009] e presentato anche in contesti *live*. Si tratta nuovamente di un linguaggio ibrido, che però integra ora con maggior efficacia le diverse anime in seno al gruppo. È ancora presente l'ispirazione alla MA e soprattutto alla NCCH, consolidata sul piano compositivo a partire dalla composizione strumentale *El Caleuche*:

Un po' è la nostra firma, come dicevi tu, il nostro legame con la NCCH, che per alcuni versi si rifà alla musica andina, per altri ha sviluppato un linguaggio proprio, che noi abbiamo frequentato e alla fine credo recepito e poi espresso in questo disco e in questa composizione originale [*El Caleuche*].

Dall'altra parte, nella nuova produzione trova spazio l'anima rock che Domenico Amicozzi, ora il principale autore in seno al gruppo, ha continuato a coltivare in parallelo a quella latinoamericana, e che ora è chiamata a dialogare con quella “andina” o “cilena” in un tentativo di rifondarne le motivazioni e il significato nel presente:

**DA:** Per quanto riguarda me personalmente, c'è sempre stato questo bellissimo conflitto tra la musica rock e la musica folkloristica e d'autore latinoamericana. Quindi ho sempre cercato di far convergere queste due mie passioni, perché le sentivo. Per esempio, nell'*Anello mancante*: quello è un pezzo molto *progressive*, sia ritmicamente sia da punto di vista melodico, ispirato anche al lavoro del *Banco del Mutuo Soccorso*. C'è stata sempre, e secondo me c'è ancora, la voglia di attualizzare, di stare nel mondo oggi, di non sentire questa musica come musica morta. L'idea che tutto questo potesse diventare solo nostalgia non mi piaceva. Non volevo sentirmi legato a degli schemi fissi: «qui devi mettere il *charango*, qui la *quena*». No: «qui metto la chitarra elettrica!». Non volevo più legami per non avere il senso di questa nostalgia. Era anche un tentativo di arrivare ad un pubblico diverso, cioè di uscire un po' fuori dalla nostra nicchia. Tentativo sicuramente non riuscito... perché il pubblico è stato sempre lo stesso che ci diceva: «Sì, bello. Però quando fate gli *Inti-Ilumani*, siete più bravi».<sup>16</sup>

Giorgio Rosignoli, l'altro principale autore delle musiche del gruppo, rappresenta un'anima ancora diversa: il suo modello di riferimento è ancorato ad una musica di radice folklorica «rivisitata, come potrebbe essere un *Quilapayún*, *Inti-Ilumani*, un *Illapu*, i *Calchakis*...». La sua musica trova dunque il suo esatto referente nel nucleo del repertorio cileno/andino, anche se non si propone di rispettarne filologicamente le forme codificate: «La mia spiegazione è semplice: io conosco solo questa musica... Conosco la *quena*, la chitarra e il

---

<sup>16</sup> Domenico Amicozzi, intervista del 22/02/2018.

*charango*. I ritmi son questi, non è che posso spaziare su altre melodie. Se serve un basso e credete che ci stia bene... trovatelo voi, il basso»<sup>17</sup>. Nonostante sia evidente la diversità di approccio tra Amicozzi e Rosignoli, i due filoni confluiscono in un laboratorio collaborativo di composizione e arrangiamento, dove gli elementi più “tradizionali” e quelli più “moderni”, complessi, o estranei alla radice cileno/andina, si combinano in modi diversi, ma comunque coerenti.

Il ritorno, negli anni più recenti, alla matrice originaria della NCCH – una tendenza che accomuna diversi gruppi italiani che hanno proseguito o ripreso l’attività nel nuovo millennio – per i *Chiloe* non risponde a una scelta ideologica o a istanze interne al gruppo, ma piuttosto a un condizionamento da parte del loro mercato:

**DA:** Nel corso degli anni siamo rimasti fedeli a questo progetto, cercando di rinnovarci e reinvecchiarsi ogni volta che ritenevamo opportuno farlo, nel senso che c’è stato un periodo in cui anche creativamente abbiamo cercato un’espansione creativa del gruppo dal punto di vista compositivo. Però abbiamo visto che tutto questo non funzionava dal punto di vista dei concerti. Per lo meno per noi, qui in Italia, non c’era alcuno sbocco da questo punto di vista. Non riuscivamo nemmeno a fare concerti se non ce li organizzavamo noi stessi. Quindi siamo tornati un po’ indietro, riprendendo il repertorio classico della Nueva Canción Chilena, fondamentalmente. [...] Noi ci siamo creati qui a Roma una specie di nicchia, che è appunto il pubblico cileno, latinoamericano... Associazioni a cui interessa magari più un discorso di musica folkloristica, di musica cilena, piuttosto che la nostra musica originale, che credo interessi solo a noi. Per trovare i concerti, bisogna fare i pezzi degli *Inti-Illimani*, dei *Quilapayún*, degli *Illapu*...<sup>18</sup>

In conseguenza dell’*impasse* del mercato nei confronti delle proprie creazioni, la spinta creativa del gruppo si concentra allora sul piano della *performance*:

**BC:** Diciamo che la nostra creatività adesso cerchiamo di metterla tutta nell’inventarci lo spettacolo dell’anno. Quest’anno prepariamo una certa cosa, la presentiamo, ci facciamo una serie di repliche e, se va bene, ne ricaviamo anche un disco... Lavoriamo sull’evento, perché almeno così progettiamo qualcosa, visto che come sempre si tratta di eventi autoprodotti e ce li dobbiamo inventare noi. Quindi, c’è stato l’anno di Víctor e Violeta, con lo spettacolo *Siempre será canción nueva*, e l’abbiamo portato avanti per abbastanza tempo, con diverse repliche. Prima ancora, *La Buona Novella*, che ci è sempre piaciuta, è stata un’altra operazione. L’avevamo già fatta, vent’anni fa o prima. Adesso l’abbiamo strutturata meglio, inserito il coro, ecc. Adesso stiamo preparando la *Cantata Santa Maria de Iquique*. Ci dobbiamo inventare ogni anno un progetto, perché sennò non si suona.<sup>19</sup>

Gli spettacoli del gruppo tendono a proporre la musica all’interno di cornici narrative e teatralizzate. Nel caso di *Siempre será canción nueva*, sono presenti sulla scena un personaggio maschile ed uno femminile, che danno corpo alle figure di Víctor Jara e Violeta Parra rievocando momenti della loro vicenda umana e artistica, con dialoghi e con movimenti scenici che si sviluppano anche durante la *performance* musicale [Fig. 31]. La cornice teatrale interagisce

<sup>17</sup> Giorgio Rosignoli, intervista del 22/02/2018.

<sup>18</sup> Domenico Amicozzi, intervista del 22/02/2018.

<sup>19</sup> Barbara Cestoni, intervista del 22/02/2018.

dunque con la musica, ma per mezzo di attori esterni al gruppo, mentre i musicisti si limitano al loro ruolo di interpreti delle canzoni.

Attraverso i video pubblicati *on-line* è possibile osservare l'evoluzione performativa del gruppo. In un filmato risalente al 1992, girato durante una *tournee* in Polonia<sup>20</sup>, i *Chiloe* interpretano la canzone *Señora chichera*, dal repertorio degli *Inti-Illimani*, con un approccio performativo per certi versi “ingenuo”, che imita da vicino le modalità dei *vidoclip* dei gruppi *popular* andini, sia per l'ambientazione in uno spazio naturale “selvaggio” e per l'abbigliamento dei suonatori (in particolare di Barbara Cestoni, la cui acconciatura e il cui *sombrero* sono quasi un travestimento da *cholita*) sia per un'interpretazione infarcita di grida ed esclamazioni che esagerano caratteri pseudo folklorici del modello. A distanza di anni, nei video del gruppo scompare ogni tendenza a folklorismi mimetici di questo genere. Nel *video-clip* della canzone *La mano dell'uomo*, per esempio, i musicisti sono ripresi alternativamente mentre suonano all'interno di un teatro vuoto o mentre camminano attraverso spazi di periferia urbana, accanto a graffiti murali, ecc. Il loro abbigliamento non ha alcun carattere etnico e alterna abiti di scena totalmente bianchi e totalmente neri ad un abbigliamento “di strada” assolutamente informale. Lo spazio “esotico”, collegato al tema ecologista della canzone, è richiamato esplicitamente come esterno, con inquadrature tratte da altri filmati di ambientazione latinoamericana in cui i musicisti non sono presenti.

Nei filmati delle *performance* dal vivo, i musicisti appaiono sempre vestiti in modo neutro e sobrio. Nonostante sia evidente la presenza di ruoli solistici, soprattutto nel canto, nessuno si propone in un ruolo da protagonista o virtuoso. Nei concerti – in particolare in quelli di presentazione dei due CD nel 2006 e 2010, in cui l'evento appare particolarmente curato dal punto di vista scenico – il gruppo adotta una disposizione sfalsata su due piani (con l'uso di “praticabili” per la linea arretrata), simile a quella utilizzata dagli *Inti-Illimani* a partire dagli anni 80<sup>21</sup> [Fig. 32].

## 2.2 Il messaggio: testi, paratesti e grafica

Il progetto artistico dei *Chiloe* non si esaurisce sul piano strettamente musicale, ma include l'aspirazione a comunicare un messaggio, anche se non apertamente politico. Tale aspirazione è dichiarata nel complesso di testi e paratesti che integrano la proposta musicale dei nuovi CD del 2006 e del 2009.

Nei due precedenti lavori, *Homenaje a una sonrisa* ed *El Caleuche*, i libretti allegati ai dischi possedevano una notevole densità informativa, il cui *focus* tematico era prima di tutto

<sup>20</sup> *Chiloe, Señora chichera*, Polonia, 1991(video): <https://www.youtube.com/watch?v=AwgJRFEVkAc>.

<sup>21</sup> Cfr. i video dei due concerti, disponibili *on-line*, ad esempio quello di presentazione del Cd Fuori Dal Coro, del 2006, in cui il gruppo è introdotto in scena dalla pantomima di un mimo (<https://www.youtube.com/watch?v=wjw2Eo8hnp4>) e quello del 06/03/2010, in cui si presentava il CD Momenti ([https://youtu.be/Szi7rYy\\_Zn0](https://youtu.be/Szi7rYy_Zn0)).

orientato sul Cile, e in seconda battuta sul vincolo diretto dei musicisti con l'esperienza italiana della NCCH. In *Fuori dal coro*, invece, il *focus* si sposta sulla realtà sociale ed umana in cui i musicisti vivono. Il Cile compare ancora come una radice fondamentale dell'ispirazione del gruppo ma non più come fonte a cui attingere per il repertorio, mentre viene ribadito «quell'impegno che contraddistingue il gruppo da sempre, che lo ha portato ad incontrare molte realtà di solidarietà ed a collaborare con i loro progetti»<sup>22</sup>.

Aldilà dell'impegno concreto di cui il CD stesso è testimonianza – fa parte infatti di un progetto di collaborazione solidale con una ONLUS<sup>23</sup> – il taglio ideologico che emerge nei paratesti del libretto, in cui ogni interprete racconta il suo modo di essere “fuori dal coro”, è molto semplice. Si riconosce come tema ricorrente quello del rapporto tra arte e mercato, ovvero tra espressione individuale e omologazione dei consumi di massa. Si afferma che «la dimensione trascendentale dell'animo non deve essere negata, imbavagliata o, peggio, comprata: non può essere solo una razionale legge di mercato a determinare la sopravvivenza di spazi “altri” che diano la possibilità, a chi possiede talento e voglia di fare, di vivere del suo operare»<sup>24</sup>. Quando ogni cosa diviene oggetto di un consumo massificato, «la musica non è più musica, la pittura diventa un *hobby* e il falegname fa solo mobili in serie»<sup>25</sup>.

La tematica riflette senz'altro una sensibilità del gruppo, legata alle sue vicissitudini artistiche, alla difficoltà di trovare una propria collocazione appunto nel mercato. La grafica della copertina (a cura di Barbara Cestoni) – un fotomontaggio in cui il gruppo appare sul suolo lunare, accanto agli astronauti della missione Apollo – pare ribadire una condizione di estraneità dei musicisti alle logiche economiciste dominanti, che possono essere specificamente quelle del mondo musicale, ma anche più in generale quelle dell'intera società “avanzata”, una estraneità che li colloca in una specie di “esilio lunare” [Fig. 33].

Nel lavoro successivo, *Momenti*, il libretto risulta molto più avaro di annotazioni e spiegazioni, che ora si limitano ad alcune note al margine delle canzoni e della musica, anche nella loro realizzazione grafica. La presentazione complessiva si limita a comunicare al lettore/ascoltatore che il supporto materiale del CD è il veicolo di una concrezione di emozioni e vissuti «che appartengono ad altri, ma che abbiamo fatto nostri, che sono passati da anima ad anima e continuano a vivere contro un tempo che li vorrebbe già sepolti»<sup>26</sup>. Il tema del tempo è ribadito dalla grafica, che ripete insistentemente il tema visivo dell'orologio, sia nella copertina sia all'interno del libretto [Fig. 34]. Il vincolo con la NCCH riemerge ora su un piano più strettamente personale, quello dell'amicizia con gli *Inti-Illimani*, qui richiamata dalla parteci-

---

<sup>22</sup> Dal libretto allegato al CD *Fuori dal coro*.

<sup>23</sup> Si tratta della organizzazione umanitaria *Bambini nel deserto*, una ONLUS con sede a Modena che opera nel campo dell'istruzione dei bambini, soprattutto nell'ambito di comunità dell'Africa Occidentale. Parte del ricavo delle vendite del CD era destinato a finanziare progetti della ONLUS.

<sup>24</sup> Presentazione di Barbara Cestoni, dal libretto allegato al CD *Fuori dal coro*.

<sup>25</sup> Presentazione di Domenico Amicozzi, dal libretto allegato al CD *Fuori dal coro*.

<sup>26</sup> Note al CD *Momenti*.

pazione di Jorge Ball, che interpreta assieme ai *Chiloe* una sua canzone (*Mi negrito cimarrón*).

Il proposito etico dei *Chiloe* porta anche alla composizione di testi di canzone che si affiancano alle poche *cover* che continuano a essere ancora proposte nei dischi. Tuttavia, nella componente testuale i temi dell'impegno si stemperano e raramente si traducono in messaggi di carattere esplicito e concreto.

Il CD *Fuori del coro* contiene due *cover* – *Gracias a la vida*, di Violeta Parra e *Luna fortuna*, di Biondini e Guccini – che rappresentano un tributo alla duplice realtà culturale-musicale del gruppo, anche se la canzone di Guccini è già in sé “meticcica”: un testo poetico italiano di tema amoroso, musicato in forma di *chacarera* argentina da Juan Carlos Flaco Biondini, un musicista argentino che collabora assiduamente fin dagli anni 70 con il cantautore.

Nelle canzoni originali del gruppo ricorre una componente tematica metamusicale, talvolta molto esplicita («C'è chi prova / e che vuole ad ogni costo / metter fuori dal coro / chi con mani e cuore / vive dell'arte sua»<sup>27</sup>), altre volte più allusiva, come in *Un soffio nel tempo*, in cui troviamo la metafora di un soffio vibrante tra suono e labbro, che «per un momento riflette un mondo che c'è», per ribadire l'ancoraggio alla propria realtà di una scelta estetica atipica (rappresentata metonimicamente dal soffio dei flauti andini). In *Oda a Pablo Neruda*, un testo costruito come *pastiche* linguistico di italiano e spagnolo, a significare ancora una volta la natura anfibia dell'ispirazione del gruppo, l'omaggio al poeta cileno si sofferma ripetutamente sulla affinità tra la creazione poetica e quella musicale. *Papel de arroz*, un testo in spagnolo di Cristina Cosmano, sebbene in modo poco trasparente sul piano del significato referenziale, parla del potere delle arti di mediare tra sogno e realtà, stabilendo una corrispondenza tra vita reale e forme artistiche che potrebbe estendersi anche alla musica.

Molto più trasparente ed esplicito è il messaggio etico di *Occhi nel deserto*, una canzone che fa diretto riferimento all'impresa di solidarietà che è alla base del progetto discografico. Il tema è quello della solidarietà civile ed umana. I versi delle strofe – di varia misura metrica, ma prevalentemente ottonari a rima baciata – hanno un registro volutamente infantile, corroborato dall'intervento di un coro di bambini nei ritornelli:

Occhi di carbone  
 In cui leggo la ragione  
 Che mi porta a dubitare  
 Del pensare e l'operare  
 Di governi troppo ricchi  
 Che minacciano conflitti  
 Per portar democrazia  
 Dove c'è da far razzia!  
 [...]  
 Non c'è distanza, per quanto distante  
 O lontananze che sono lontane  
 Questa impellenza è davvero importante

<sup>27</sup> A. De Lisi, D. Amicozzi e B. Cestoni, *Fuori dal coro*.



Mano per mano: catena umana.

[...] <sup>28</sup>

Come accadeva in precedenza alle canzoni dei *Cordigliera*, nel loro disco *Meteore*, anche qui, e forse in misura maggiore, i testi delle canzoni nel loro complesso soffrono – ad eccezione di quest’ultima – di una certa genericità o indefinitezza dal punto di vista della comunicazione di un messaggio. Nel successivo CD *Momenti* sono invece presenti alcune canzoni il cui testo appare più concretamente definito dal punto di vista tematico e più articolato nel suo sviluppo, anche se tende a venir meno l’assunto ideologico ancora presente nel precedente.

Se *Soleluna* propone ancora un immaginario onirico-amoroso molto allusivo, *La ballata dei '70* ha per argomento palese un confronto generazionale (e autobiografico) tra un genitore – “reduce” della stagione dell’impegno politico degli anni 70 – e una figlia, che passa il suo tempo tra *playstation*, *web* e *mp3*, ma alla fine si rivela “migliore” del genitore. In *Legno storto* l’io narrante, un *lochard*, narra la sua situazione di marginalità sociale, con i suoi affetti e i suoi dolori. Meno narrativo e meno trasparente è invece il doppio testo del trittico *Rivoluzione*, che esamino più avanti.

Il panorama poetico-testuale del CD è completato da tre *cover*: una di queste è la canzone di Jorge Ball *Mi negrito cimarrón*, una ninna nanna “libertaria” su ritmo di *huayno*. Le altre due, riprendendo uno schema già presente in *Fuori dal coro*, tributano un omaggio alla canzone italiana – con *Un giudice*, di De Andrè, autore di riferimento per i *Chiloe* – e a quella cilena, con una versione piuttosto originale e interpretativa di *El pueblo unido jamás será vencido*, che verrà presa in esame nell’ultima sezione dei casi di studio.

### 3 ESEMPI

---

Come si è detto più volte, la cifra comune del nuovo repertorio del gruppo è data dall’accostamento e dalla sovrapposizione dei diversi modelli stilistici che compongono il bagaglio musicale di *Chiloe*: la NCCH, la MA, la canzone d’autore italiana, il *progressive*.

A un livello più generale, il patrimonio musicale latinoamericano acquisito negli anni si è sedimentato nella componente timbrica della strumentazione del gruppo, che mantiene l’assetto canonico dell’orchestra ibrida della NCCH, in cui emergono le sonorità caratterizzanti di *queñas*, *sicus*, *charango*, *tiple* e *cuatro*, integrate in una più ampia strumentazione che include chitarre, basso, *set* di percussioni di vario genere. Nello specifico di *Chiloe*, l’orchestra integra anche una componente elettroacustica ed elettronica: chitarre elettriche e sonorità campionate. Un secondo carattere ascrivibile all’eredità *novocancionista* (ma condiviso anche dal *progressive*) risiede nell’importanza che nel repertorio riveste la musica puramente strumentale. Infine, la stessa tendenza all’ibridazione e alla contaminazione di generi e stili distin-


---


<sup>28</sup> D. Amicozzi e B. Cestoni, *Occhi nel deserto*.

ti, anche all'interno di singoli brani, benché sia oggi ormai una pratica estremamente diffusa ha in questo caso salde radici nel modello cileno.

Mi interessa qui individuare alcuni processi concreti attraverso i quali nel repertorio creativo dei *Chiloe* si realizza la contaminazione tra le diverse componenti del loro bagaglio musicale, in particolare quei processi in cui operano ancora elementi di matrice cilena/andina. All'interno di un repertorio di casi piuttosto ampio e vario, mi soffermo su due esempi che ne rappresentano in qualche misura le due polarità estreme: quello dell'uso di specifici *topoi* musicali che conferiscono ai brani un sapore nettamente folklorico andino, al di là della loro reale natura ibrida, e quello di una più complessa fusione dei linguaggi della NCCH con altre fonti di ispirazione, non latinoamericane.




### 3.1 Il *topos* andino: *Altiplanetario* (Amicozzi, 2006) e una struttura ricorrente


Per cominciare, alcune composizioni mantengono ancora un'impronta stilistica complessiva interna a generi che possiamo definire "andini". È questo il caso di *Altiplanetario*, un tema evocativo che nasce dall'immaginario andino "cosmico", bene espresso fin dal titolo (fusione di *altiplano* e di *planetario*), suscitato nell'autore dalla fantasia di trovarsi nelle Ande (dove in quei giorni si trovava un altro musicista del gruppo, Marco Riccitelli, in viaggio assieme a Felice e Raffaele Clemente) sotto un immenso cielo notturno australe<sup>29</sup>. La prima sezione presenta una melodia dei *sicus*, di ritmo giambico e costruita su una scala tetrafonica (una pentatonica di La senza III grado). Questa cellula melodica è insistentemente ripetuta dai *sicus* prima a ottave parallele e poi aggregando una terza voce ad una quinta parallela dalla voce inferiore. L'effetto modale creato dalla scala anemitonica e dall'armonia per voci parallele è accentuato dall'armonia degli strumenti a corda, che insistono su un unico prolungato accordo sospeso di quarta (La sus4). Questi elementi, assieme all'aspetto timbrico dei *sicus* che sembrano "galleggiare" nello spazio sonoro sostenuti da un ritmo "sciamanico", conferiscono alla sequenza introduttiva un carattere altamente evocativo ed "esotico", come di una musica "rituale" o "tribale"  2.

Il tema principale, che segue l'introduzione, per le caratteristiche della melodia e dell'arrangiamento (prima con soli strumenti a corda, a modo di una *estudiantina*, e poi anche con la *quena*) rimanda esplicitamente ad uno stile di *huayno* tradizionale peruviano. La melodia questa volta è nettamente pentatonica, armonizzata secondo il più tipico schema bimodale *mestizo*, gravitante sugli accordi relativi minore/maggiore (La minore e Do maggiore); nelle cadenze l'accordo di dominante ha un aspetto minore, così da rafforzarne il carattere modale pentatonico. Dopo un nuovo episodio-ponte melodico, eseguito senza accompagnamenti dai cordofoni per voci parallele, ritorna nuovamente il tema del *huayno*, questa volta affidato ai *sicus*, in Fa diesis minore. In quest'ultima sezione, oltre al convenzionale accompagnamento ritmico-armonico di chitarra, *charango* e *tiple*, si introducono percussioni campionate, chitarra elettrica e vari effetti ottenuti con il campionatore  3.

<sup>29</sup> Comunicazione personale del 24/10/2019.

Una composizione come questa rappresenta un buon esempio di come alcuni elementi “esotici”, veri e propri *topoi* dell’andino (il timbro dei *sicus*, l’armonia di voci parallele per quinte/quarte e ottave, la scala pentatonica discendente), probabilmente più che l’esplicita citazione di un ritmo tradizionale (il *huayno*), costituiscano degli indicatori estremamente efficaci di una supposta identità andina del brano, benché esso non abbia in sé una struttura folklorica ed introduca altrettanti elementi del tutto estranei, come le sonorità elettroniche.

Un altro *topos* andino, assente in *Altiplanetario*, è invece presente tanto in *Tierra lejana*  4 come in *Aratari*  5 (entrambe di Giorgio Rosignoli) e in *Cefiro* (di Antonello De Lisi)  6. In queste composizioni l’ispirazione andina si concretizza in modi diversi, sotto forma di schemi ritmici, di impasti timbrici, di contorno melodico, ecc. In tutte si è scelto di utilizzare il medesimo schema melodico-armonico che Cámara (2013a) considera una struttura identitaria andina. In tale struttura si combinano un contorno melodico discendente (normalmente preceduto da un attacco ascendente, un salto di quarta o di quinta), il carattere scalare pentatonico (puro, o spesso *mestizado* dall’aggiunta del II grado diatonico) e una sequenza armonica che espande lo schema dell’alternanza dei relativi maggiore e minore per mezzo di un passaggio per l’accordo sul VI grado, prima di intraprendere il ritorno alla tonica, passando eventualmente per cadenze con dominanti secondarie (ad es. VII – III)<sup>30</sup>.

La medesima struttura ritorna anche in altre composizioni di Rosignoli, come *La giostra* ed *El cocorico*, dove contribuisce a creare un “episodio andino” all’interno di strutture più ampie e diversamente caratterizzate: da un andamento di danza popolare europea, nella prima, e da un ritmo “latino” [3+3+2] nella seconda. Un altro stilema ricorrente, questa volta appartenente al lessico della NCCH, è il duo di *quenás* in contrappunto imitativo, che figura per esempio in *Go West*  7.

È interessante osservare come la “struttura identitaria” andina sopra descritta compaia pressoché sempre in forma omofonica, spesso interpretata da due flauti per terze, oppure dal *punteo* del *charango*, anch’esso per terze, secondo l’uso caratteristico della musica andina *mestiza*, confermandone il carattere tipico, mentre non compare mai associata al modulo contrappuntistico imitativo del duo delle *quenás*, o in ogni caso la linea del contrappunto non cancella la percezione dominante della melodia principale. Si tratta chiaramente di due *topoi* distinti.

Gli esempi accennati sopra ci mostrano due diversi approcci. Quello di Rosignoli ha un carattere complessivamente intuitivo, come egli stesso riconosce:

**GR:** Togliendo *Legno storto*, dove c’è un testo, e quindi era un momento diverso, le altre sono tutte strumentali. Non c’è un’idea di partenza: cerco di sviluppare quello che mi viene e mi piace. A livello di ritmica, se alla fine è un tempo, come una *saya*, per esempio, non è perché io sia partito con questa idea. Sicuramente ce l’ho dentro, ma non l’ho pensata così. [...] Io non parto dall’idea che devo fare una *tuntuna*, una *saya*, un *sanjuanito* [...] infatti ho anche difficoltà quan-

<sup>30</sup> Si veda qui sopra, Cap. 1, par. 4.1.

do devo dare un titolo. *Aratari* è il nome di una mia cliente: mi piace il cognome, pare il nome di una tribù...<sup>31</sup>

Si potrebbe dire che gli elementi caratterizzanti sono mutuati in forma inconsapevole e riconosciuti *a posteriori*, oltretutto definiti in sede di arrangiamento, che avviene in forma collettiva di gruppo. L'approccio di Amicozzi è diametralmente opposto:

**DA:** I miei brani nascono sempre da una motivazione, c'è un qualcosa che me li ha suggeriti. Quindi per ogni canzone c'è un suggerimento che mi ha dato il *La*. Per questo preferisco comporre il brano per intero, e verificare poi le cose che vanno, altre che non vanno, alcune che sono fattibili, altre che non sono fattibili [...]. Si trova un percorso che vada bene per tutti. A me piace iniziare a lavorare su un brano nel gruppo, avendolo già pronto, proprio perché sono partito da un'idea, come è stato per *El Caleuche*, per *Altiplanetario*, *la Ballata dei 70*.... Tutte queste cose sono nate perché volevo dire qualcosa.<sup>32</sup>

### 3.2 Tra NCCH e *progressive*: *Rivoluzione* (Amicozzi, 2009)

Le composizioni di Domenico Amicozzi sono in effetti molto pianificate e presentano a volte un'articolazione e una complessità notevoli. Uno dei migliori esempi di ciò è il trittico *Rivoluzione*, che rappresenta anche uno dei risultati più interessanti per la convergenza delle diverse anime – cilena e *progressive* – dell'autore e uno dei momenti più felici della produzione musicale del gruppo.


Lo spunto di partenza è offerto all'autore dall'ascolto di una conferenza divulgativa sull'evoluzionismo darwiniano, nella quale era proposto un commento musicale al pianoforte eseguito da un ex componente del *Banco del Mutuo Soccorso*, un abbinamento motivato dal fatto che all'inizio degli anni 70 il complesso *progressive* italiano aveva dedicato un suo album concettuale al tema dell'evoluzione della vita sulla Terra, intitolato appunto *Darwin!* [BANCO DEL MUTUO SOCCORSO 1972]. Amicozzi spiega che in questo modo nacque l'idea di una composizione che coniugasse una sua personale inquietudine di natura spirituale (la necessità di recuperare una dimensione trascendente che non può essere esclusa dalla visione più nettamente scientifica e materialista dell'origine della vita) e l'interesse per lo stile di un gruppo *progressive*, quale il *Banco del Mutuo Soccorso*, che rappresenta per lui un punto di riferimento musicale molto amato<sup>33</sup>. Nella realizzazione musicale del trittico, il *progressive*, assunto come modello principale, a partire dalla “forma lunga”, dalle strutture musicali e dal ruolo protagonista della chitarra elettrica, dialoga comunque intensamente con l'altra matrice musicale, quella cilena o latinoamericana.

Il primo “quadro” del trittico, *Galápagos*, è esclusivamente strumentale. Il pezzo si apre con un lungo preludio atmosferico, introdotto da un ticchettio di orologio, forse a simboleggiare la dimensione del tempo, al quale vanno sovrapponendosi effetti sonori percussivi e campionati che richiamano le voci della natura. Emerge quindi un primo tema molto ritmato


<sup>31</sup> Giorgio Rosignoli, intervista del 22/02/2018.


<sup>32</sup> Domenico Amicozzi, intervista del 22/02/2018.

<sup>33</sup> Comunicazione personale del 24/10/2019, ma si veda anche il *booklet* del CD *Momenti* [Fig. 34].

che fonde assieme – “quasi in conflitto”, almeno secondo una percezione stereotipa – i timbri della chitarra elettrica e dei *sicus*, caratterizzanti i due generi musicali. Nel seguito i due mondi sonori rappresentati da quegli strumenti si separano e dialogano, per poi riunirsi nuovamente: il contrasto è basato sulla diversità non solo del timbro (si ascolti per es. la presenza del *charango* e della *quena* a contrasto con la chitarra e la batteria elettronica) ma anche dei tipi melodici (più incalzante e ritmata quella rock, più distesa quella “cilena”) e delle relative armonizzazioni  8.



Il secondo quadro, *La scatola vuota*, si serve di un testo di Cristina Cosmano che risulta alquanto oscuro sul piano referenziale e denotativo, come già accadeva negli altri suoi testi musicati da Amicozzi in precedenza, le cui immagini comunque creano una contrapposizione tra una situazione di chiusura («scatola») e di immobilità, associata a un senso di assenza, fine o morte («da fuori poteva sembrare che sparisse», «Da fuori poteva sembrare che morisse») ed un anelito vitale («Di vita riempiva il cielo attorno», «qualcuno nasceva di nuovo», «forse fuori era un nuovo mattino», «qualcosa ricominciava») che evoca l’idea di un principio, facendo pensare alla nascita della vita nel mondo.

In questa sezione è protagonista la voce solista maschile, rafforzata nei ritornelli da una seconda linea di canto femminile. Prevalde, nella struttura melodico-armonica come nell’interpretazione del canto, l’impronta stilistica del *pop* italiano e del *progressive*, mentre la componente latinoamericana è presente soprattutto sul livello timbrico, con l’impiego delle *quenas* negli interludi, e forse nella sonorità delle chitarre arpeggiate che, per esempio, ricorda da vicino quella di *Canción del llamado*, dei *Quilapayún*. Quest’ultimo però è un modello già molto contaminato con elementi rock e pop che, come abbiamo visto, aveva già affascinato per lo stesso motivo anche i musicisti di *Cordigliera*. L’importanza dell’aspetto timbrico è sottolineata dall’episodio conclusivo del brano, nel quale le *quenas* rimangono sole e si riuniscono in un unisono che ne esalta la grana sonora “sporca”  9.

Il terzo quadro, *L’Anello mancante*,  10 presenta un testo di Amicozzi che affronta in modo più diretto, anche se non del tutto trasparente, la tematica spiritualista che gli ha ispirato la composizione. Nell’«anello mancante» si materializza un’entità trascendente, sentita necessaria per dare un senso alle cose, all’esistenza della vita stessa:

Chiamami Anello, l’Anello mancante  
 Ma sono presente, volente o nolente.  
 Ciò che si muove o vola nell’aria  
 Ha spinto la storia a parlare di me.  
 Tendi il tuo arco e lancia la freccia,  
 l’anello che manca forse colpirai.  
 La rivoluzione sei

Di un'evoluzione logica. [...] <sup>34</sup>

Il canto è preceduto da una lunga introduzione strumentale (la voce entra dopo quasi tre minuti) che imprime al pezzo un ritmo incalzante e costantemente teso, anche grazie al tempo asimmetrico, in 7/8. Il tema strumentale è affidato inizialmente alla chitarra elettrica, mentre il *sicu* interviene come elemento ritmico, ma successivamente la melodia, che si ripete modulata su diverse tonalità, è intonata anche dalla *quena*, creando con la chitarra elettrica un particolare impasto timbrico. In più occasioni la chitarra inserisce brevi citazioni o variazioni di un frammento melodico ripreso dal *Gloria* della *Misa Criolla*, per la precisione dalla frase del coro che apre il secondo movimento (*Yaraví*)  11. Alla fine del brano la melodia del coro viene citata per intero, dalla chitarra e dalle *quenas*  12. Per l'autore questa citazione vuol essere una chiave di lettura della intera composizione, come spia del carattere religioso che la ispira, almeno per l'ascoltatore che è in grado di riconoscerne la provenienza. Possiamo aggiungere che essa costituisce anche un richiamo intertestuale, in quanto riprende, nell'uso delle *quenas*, l'arrangiamento della *Misa Criolla* normalmente eseguito dal gruppo.

---

<sup>34</sup> Domenico Amicozzi, *L'Anello mancante*.

## V. *Taifa*: copie d'autore (Nuoro/Milano, 2006)

Nel panorama dei GIMCA il gruppo *Taifa* si distingue per varie ragioni. La sua fondazione è relativamente tardiva ma riunisce una prima generazione di musicisti attivi nel genere fin dagli anni 70 ed una seconda di componenti più giovani, estranei al *boom* cileno di quegli anni. In piena attività al presente, si muove in un ambito semi-professionistico e ha realizzato diverse produzioni discografiche, anche con la collaborazione di esponenti della NCCH. Benché si dedichi in prevalenza alla riproduzione di un preciso repertorio della NCCH, quello degli *Inti-Illimani*, la sua attività va oltre la dimensione di un recupero nostalgico o storico-memorialistico.

### 1 LA VICENDA E I CARATTERI

---

#### 1.1 Genesi e sviluppo del gruppo

Il gruppo viene fondato a Nuoro nel 2006, ma per certi versi più che di una fondazione si tratta, nelle parole di Mauro Usai, di una «ripartenza», dato che nel progetto sono inizialmente confluiti musicisti nuoresi accomunati da precedenti esperienze musicali condivise, risalenti già alla fine degli anni 70 e a tutto il decennio successivo. Nella città sarda operavano infatti in quegli anni diversi gruppi di giovani appassionati alle sonorità cilene/andine, gruppi collegati tra loro da rapporti di parentela, di amicizia e dalla partecipazione di alcuni componenti a più d'uno di questi *ensemble*<sup>1</sup>.

L'idea di una continuità con le esperienze degli anni 70 e 80 è avallata anche dall'attuale direttore musicale, Stefano Cirino, che tuttavia rivendica anche una specificità del percorso suo e di Franco Mameli (direttore artistico) e il ruolo svolto da entrambi nella definizione del nuovo progetto:

---

<sup>1</sup> Si tratta di almeno tre gruppi – *Canto Libre* (1979-1984, da non confondere con gli omonimi gruppi di Venezia e Viareggio), *L'Altro Suono* (1980-1987) e *Musica viva* (1984-1988). Tra il 1990 e il 1998, alcuni ex componenti di questi gruppi diedero vita al progetto di *Raimi*, che intendeva distaccarsi dalla riproduzione del repertorio prevalentemente coveristico dei precedenti, per intraprendere un percorso di creazione propria, con radici sarde. La prima formazione dei *Taifa* era composta da musicisti provenienti da una, o più d'una, di quelle precedenti esperienze.

Le radici del *Taifa* sono piuttosto lontane anche se questo nome risale al (credo) 2006. Con Franco Mameli abbiamo dagli anni 79/80 perseguito una nostra strada indipendente rispetto ad altre situazioni musicali che si erano create in quegli anni, prima e dopo noi due. Dopo una pausa “forzata” (io mi ero trasferito a Milano) e in seguito ad altre esperienze musicali, alcuni elementi sia del nostro ex gruppo (*Canto Libre*, *Musica Viva* e chissà quali altri e quanti nomi) che di altri, si sono rincontrati per rinverdire i vecchi tempi della mai sopita passione della Nueva Canción Chilena, ma a livello di “dopo lavoro”, un passatempo musicale senza nulla pretendere. Quando infatti sono entrato in questa attuale formazione la condotta di alcuni era del tipo «suoniamo così per passare il tempo, quando ne abbiamo voglia e senza pretese». Del resto, all’inizio di questo *reencuentro* anche a me bastava così, ma poco tempo dopo, consultandoci con Franco, decidemmo che avevamo bisogno di qualcosa di più delle semplici “prove in cantina”. Ci mancava il contatto col pubblico e quindi una ripresa più seria ed esigente del lavoro musicale.<sup>2</sup>

La ridefinizione degli obiettivi comporta un certo travaglio nel gruppo, che contemporaneamente sperimenta anche avvicendamenti nell’organico. Il gruppo comunque si consolida operativamente, grazie ai primi concerti a Milano e ad un successivo «crescendo di esperienze tra le quali anche un piccolo *tour* e un’incisione con l’indimenticabile Max Berrú<sup>3</sup>. Grande entusiasmo quindi da parte di tutti».

Il nome *Taifa* fu (credo) proposto da Luigi Manca, un vecchio elemento del già citato *Canto Libre*. Non è in realtà mai piaciuto né a me né a Franco, tanto che dopo la svolta in termini di lavoro e ripresa dei concerti, pensammo di cambiarlo per segnare proprio la rottura nel passaggio dalle prove in saletta al confronto col pubblico. Fummo però consigliati da alcuni elementi del gruppo di conservare il nome, con la motivazione che già qualcuno ci conosceva così, per cui lo tenemmo, ma alla precisa condizione, accettata da tutti sia chiaro, che il gruppo dovesse avere una direzione e nelle decisioni importanti solo alcuni tirassero le fila sui discorsi infiniti di repertorio, scalette etc. Questi alcuni, per le ragioni dette sopra, eravamo il sottoscritto e Franco e, oggi, il *Taifa* è un marchio registrato. Grazie a tutto questo (e non solo), il gruppo poté ottenere dei discreti riscontri di pubblico e alcune esperienze discografiche soddisfacenti, come la collaborazione di grandi musicisti della NCCH.<sup>4</sup>

Tra la “ripartenza” del 2006 e il presente il gruppo ha più volte ridefinito l’organico, mentre la direzione assunta da Stefano Cirino (per l’aspetto musicale) e da Franco Mameli (per quello artistico) hanno consolidato una linea di impegno artistico e professionale, che è descritta nei paragrafi seguenti. Nella formazione attuale (2019), soltanto Cirino e Mameli provengono dalle esperienze nuoresi degli anni 80; Angelo Palma è un ex componente dell’ensemble torinese *Umami*, mentre i musicisti più giovani non provengono da precedenti esperienze nell’ambito dei GIMCA. Un musicista peruviano residente a Milano che ha fatto parte per molti anni di *Taifa*, Alfredo Peralta, è da poco ritornato in Perù. La ridefinizione del gruppo è stata accompagnata dallo spostamento della sede operativa dalla Sardegna all’*hinterland* milanese, dove risiede Cirino.

<sup>2</sup> Stefano Cirino, comunicazione scritta del 07/10/2019.

<sup>3</sup> Max Berrú (1943-2018), musicista ecuadoriano stabilitosi in Cile negli anni 60, è stato uno dei membri fondatori del gruppo *Inti-Illimani*, nel quale svolse il ruolo di percussionista e di cantante, e dal quale uscì nel 1997. Come cantante solista, Max Berrú ha collaborato in più occasioni, dal 2009 in poi, con il gruppo pescarese degli *Acanto* e, appunto, con in *Taifa*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



## 1.2 Caratteri distintivi nel panorama GIMCA

L'elemento di maggior spicco nella caratterizzazione attuale del gruppo *Taifa* è certamente la scelta di presentarsi in qualche misura come una *cover band* degli *Inti-Illimani*, aspetto su cui ritornerò più avanti. Ci sono però degli altri elementi che contribuiscono a definire la fisionomia di *Taifa* all'interno della comunità GIMCA. Tra questi, la debole rilevanza del movente politico rispetto a quello musicale, a prescindere dalle posizioni espresse a livello individuale. Afferma Cirino:

Abbiamo sempre guardato la musica degli "Inti" da un punto di vista artistico, musicale. [...] È stata una regola del gruppo di non entrare nella politica, sempre. Facciamo musica per fare musica. È come uno che fa musica classica perché gli piace la musica classica [...].<sup>5</sup>

Non ha carattere politico nemmeno la scelta del nome, dall'arabo *Taifa* – inteso qui come 'combriccola' o 'banda' – adottato essenzialmente per ragioni di sonorità («Non c'è altro motivo, se non il suono stesso della parola»<sup>6</sup>).

Almeno nella fase iniziale, diversi componenti possiedono una formazione musicale accademica e sono a loro volta docenti di strumento, nei Licei e nella Scuola Media a indirizzo musicale, come in scuole di musica private. A differenza di quanto spesso accade nell'ambito GIMCA, in questo gruppo c'è dunque una componente di professionismo in ambito musicale. Un altro carattere non comune è la presenza di un ricambio generazionale, prima tra fratelli maggiori e minori, poi con i propri figli e allievi. Ne sono infatti entrati a far parte Pietro Cirino, figlio di Stefano, ed Ettore Melis, un flautista già allievo di due ex-*Taifa*, che Stefano Cirino definisce «un frutto delle varie semine a Nuoro della nostra passione per gli Inti»<sup>7</sup>.

D'altra parte, quasi specularmente al punto precedente, gli intervistati (Usai e Cirino) riconoscono di non aver sviluppato l'interesse per una conoscenza approfondita dell'universo musicale latinoamericano. La frequentazione dei generi popolari li ha invece spinti nel loro percorso a maturare un interesse nei confronti di altri ambiti etnici: nel caso di Cirino, il patrimonio delle proprie tradizioni sarde; Usai ha invece esplorato il terreno di un *jazz* etnico, come interprete di strumenti a fiato. È totalmente diversa la situazione di Palma e Salituro, entrati nel gruppo in tempi più recenti, provenienti da una lunga e consapevole frequentazione di generi folklorici latinoamericani all'interno di *Umami* e di altri progetti musicali.

## 1.3 Una poetica tributaria degli *Inti-Illimani*

La formazione del repertorio, quale appare tanto dalle produzioni discografiche come dai numerosi video resi disponibili attraverso il profilo Facebook (quasi tutti registrati durante

<sup>5</sup> Stefano Cirino, intervista del 04/09/2016.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*. Tale aspetto intergenerazionale apre una finestra su una insospettabile disseminazione della NCCH in altri contesti, come quello della Scuola Media a Indirizzo Musicale, come abbiamo già visto nella testimonianza di Mauro Usai (Cap. III, 3.2).

esecuzioni dal vivo in concerto)<sup>8</sup>, evidenzia la centralità assoluta del modello degli *Inti-Illimani* nella poetica di *Taifa*, una caratteristica così descritta e motivata dal direttore:

Una volta “cresciuti” e resici conto che non potevamo fare gli *Inti-Illimani* – perché solo loro possono suonare così – a differenza di altri gruppi abbiamo deciso [che dovevamo] fare questo perché ci piace fare questo, ci è naturale, il cuore è lì, la passione è lì, ma non possiamo farli uguali, dobbiamo trovare dei nostri arrangiamenti. [...] Cambiare sempre un pezzo, non rifarlo mai uguale. Agli stessi pezzi che facciamo, poi, gli aggiungiamo qualche armonia diversa, qualche passaggio diverso, anche solo uno stacco... Questa penso sia la caratteristica di questo gruppo adesso, il taglio che abbiamo voluto dare.<sup>9</sup>

A proposito di questa scelta artistica, Cirino indica due ordini di motivazioni: quelle emotive e passionali, che comportano il «riscoprire un vecchio amore, ricoltivarlo, perché non ne puoi fare a meno, sostanzialmente»; le altre, di natura pragmatica, che seguono alla scoperta che con questa musica si può ancora lavorare in circuiti locali, nei quali il nome degli *Inti-Illimani* costituisce un riferimento ancora vigente. Viceversa, altri repertori affini – come quelli dei gruppi *Quilapayún* e *Illapu* – risulterebbero sia di minor richiamo nei confronti di quel pubblico sia meno congeniali alle caratteristiche strutturali e tecnico-stilistiche del gruppo (per esempio la vocalità), modellate da una lunga e costante frequentazione delle musiche degli *Inti-Illimani*. Il discorso di Cirino suggerisce che è la stessa vicenda storica del gruppo a rendere possibile un'appropriazione intima di quel repertorio – e solo di quello – e al contempo la sua consapevole manipolazione. Una lettura sulla quale credo si possa essere sostanzialmente concordi, a patto di riconoscere che in questo modo si fa coincidere la vocazione del gruppo con quella dei suoi direttori.

L'ovvia conseguenza di questa scelta artistica è che buona parte del repertorio dei *Taifa* proviene dal bacino degli *Inti-Illimani*. Inoltre, la riproposta di quelle musiche, pur presentando delle varianti rispetto al modello originale, gli rimane quasi sempre vicina nella forma e nello stile. Le scelte musicali dei direttori di *Taifa* si inscrivono però in una cornice identitaria più ampia, nella quale ha un ruolo fondamentale il rapporto personale con alcuni membri del gruppo *Inti-Illimani* e altri esponenti della NCCH. Questo rapporto, comune come abbiamo visto a molti gruppi italiani, risale ai primi incontri, tra la fine degli anni 70 e gli anni 80, in occasione tanto di concerti come di periodi di vacanza del gruppo cileno in Sardegna. Meno comune, invece, è la vera e propria collaborazione professionale originatasi nel momento in cui la direzione di *Taifa* decide di invitare Horacio Salinas, José Seves e Max Berrú (con il quale vi era già stata in precedenza una collaborazione sul palcoscenico) a partecipare come ospiti nelle proprie produzioni discografiche. Successivamente anche Horacio Durán, Carlos Quezada del *Quilapayún* ed Elizabeth Morris saranno ospiti nelle registrazioni discografiche dei *Taifa*. I cileni hanno accolto l'invito e Horacio Salinas si è anche poi esibito in un concerto con i *Taifa* (Nerviano, 23 aprile 2016) durante il quale il gruppo italiano e il *leader* del gruppo cileno hanno eseguito assieme un repertorio sostanzialmente “intillimaniano”.

<sup>8</sup> *Taifa Official Page*.

<sup>9</sup> Stefano Cirino, intervista del 04/09/2016.

Tale collaborazione musicale costituisce un elemento cardine della linea identitaria di *Taifa* forgiata da Cirino e Mameli, in quanto compie una funzione legittimante: l'operazione coveristica dei *Taifa* è avallata dal sigillo degli *Inti-Illimani Históricos*, che partecipano all'operazione, sia pure a titolo individuale. Ciò rappresenta un fattore di distinzione e di *empowerment*, che spiega il considerevole investimento dell'operazione, anche in termini economici, e la strategia di autopromozione pubblicitaria con la ciclica pubblicazione nelle reti sociali di foto e documenti che testimoniano quell'incontro musicale.

Un terzo elemento di questo quadro identitario è fornito infine dalla narrazione di una più vasta fraternità o intimità antropologica-culturale tra cileni e sardi, che trova riscontri nelle dichiarazioni tanto degli stessi *Inti-Illimani*, come di esponenti della cultura sarda, quali il giornalista Aldo Brigaglia, lo scrittore Sergio Atzeni, i *tenores* di Orgosolo e di Bitti, ecc.<sup>10</sup> Stefano Cirino dimostra di aderire pienamente a questa narrazione e d'altra parte i *Taifa* hanno collaborato con Aldo Brigaglia alla realizzazione di letture musicate tratte dal suo libro *Intilimania* (Brigaglia 2008, 2011).

Siffatte narrazioni appartengono alla sfera dell'immaginario delle due comunità dei cileni esuli e dei sardi politicamente vicini e solidali con i primi. Aderendo a tale narrazione, Cirino costruisce un ponte tra una narrazione "antica" (che risale ai primi tempi della presenza degli *Inti-Illimani* in Italia e delle manifestazioni di solidarietà col popolo cileno) ed una che apre al futuro. La sottolineatura di un'identità sarda del gruppo (nonostante l'attuale composizione e la sua dislocazione lontana dall'isola) diventa il punto di partenza per altri possibili percorsi di contatto con l'America Latina, come dimostra il più recente progetto del gruppo: un omaggio a Violeta Parra, Mercedes Sosa e Maria Carta («un ideale gemellaggio culturale al femminile tra le tradizioni sarde e latino-americane, omaggio agli emigrati sardi nel mondo e agli immigrati latino-americani in Italia e in Europa»<sup>11</sup>) realizzato con la cantante argentina, di origini sarde, Eliana Sanna. Il progetto, realizzato col contributo della Regione Sardegna, si è concretizzato nella pubblicazione del CD *Todo cambia*, distribuito dal quotidiano *L'unione sarda*, e in una *tournee* in Argentina, organizzata con l'appoggio di associazioni locali di emigranti sardi [Fig. 46]. A detta di Stefano Cirino, però, si tratta di uno spostamento solo temporaneo rispetto alla linea primaria del gruppo, che resta comunque quella di una riproposta aggiornata della storia musicale degli *Inti-Illimani*<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Da parte sarda, oltre alle due edizioni del libro di Brigaglia (2008, 2011), si veda l'articolo di Sergio Atzeni, «I cantori del Cile libero», *Il Messaggero Sardo*, dicembre 1974, p. 32. In questo articolo, lo scrittore sardo delinea un comune sentire politico tra popolo sardo e cileno, oltre a riconoscere nella musica degli *Inti-Illimani* un suono antico, arcaico e popolare.

<sup>11</sup> Tonino Mulas, note di presentazione dal libretto del CD *Todo cambia*.

<sup>12</sup> Comunicazione personale di Stefano Cirino (04/12/2018).

A differenza di altri gruppi, la cui attività è cessata da molti anni, per i *Taifa* è parimenti accessibile tanto il prodotto discografico da studio quanto la *performance* musicale dal vivo. Per i *Taifa* il disco non costituisce semplicemente un doppio più o meno fedele dell'esecuzione dal vivo (o viceversa), ma piuttosto uno spazio parallelo ad essa, nel quale è possibile realizzare operazioni che nella realtà performativa risultano impraticabili, o praticabili solo occasionalmente, per limiti organizzativi ed economici. È il caso della collaborazione con i musicisti degli *Inti-Illimani* invitati nel disco, che solo in due occasioni ha potuto tradursi in *performance* dal vivo. Tuttavia, tra il 2013 e il 2017, nel progetto *Taifa* questa collaborazione con i “maestri” assume un ruolo tutt'altro che episodico, divenendo, come vedremo, un elemento chiave del progetto stesso. Di conseguenza, anche nel caso di studio dei *Taifa* l'esame del prodotto discografico risulta centrale e non sussidiario a quello della *performance*. Nel seguito di questa sezione metterò dunque a fuoco aspetti di entrambi gli ambiti della produzione musicale, segnalandone sinergie e differenze.

## 2.1 Aspetti performativi

*Taifa* appare come un gruppo molto attivo nella costruzione e diffusione di una propria immagine pubblica. Uno strumento privilegiato di promozione sono certamente le reti sociali, in particolare un canale *You Tube*<sup>13</sup> con oltre 180 video caricati, e Facebook, dove si rintracciano ben tre pagine del gruppo: *Taifa Official Page*, *Taifa fan club* e *Taifa intimo*<sup>14</sup>. Attraverso queste pagine, i *Taifa* aggiornano i propri *followers* sui futuri concerti, sul procedere del lavoro di preparazione della prossima fatica discografica, postano foto e video musicali e richiamano alla memoria ricorsivamente alcuni momenti significativi della traiettoria del gruppo, come appunto il concerto di Nerviano con Horacio Salinas, o le sessioni di registrazione con gli invitati cileni.

Questo costante rilancio d'immagine, mirato a rafforzare il legame col pubblico ed eventualmente ad espanderlo, consente anche di fissare alcuni aspetti performativi, in linea con le caratteristiche finora delineate. Mi riferisco per esempio alla sottolineatura della fraterna collaborazione con Horacio Salinas, scenificata e narrata nel videoclip della canzone *Mulata*<sup>15</sup>, che ritrae una situazione di prova del brano assieme al suo autore (su cui tornerò più avanti) e che contiene anche diversi tratti ludici: accenni di danza, travestimenti, ecc.

Tratti ludici e di netta spettacolarizzazione si riscontrano anche in un video informale tratto da un concerto tenuto a Nuoro, nell'aprile 2017, in cui, ancora sulle note di *Mulata*, si assiste all'entrata in scena di una danzatrice che interpreta una coreografia “latina”. Nonostante una certa pertinenza tematica rispetto alla musica e al contenuto letterario della canzone (sia pure

---

<sup>13</sup> *Taifachannel* : <https://www.youtube.com/user/TAIFAchannel>.

<sup>14</sup> Quest'ultima dedicata agli eventi in formazione ridotta, di trio o quartetto.

<sup>15</sup> <https://www.facebook.com/261690839739/videos/10154360098939740/>.

con una certa approssimazione), questa *performance* crea un effetto straniante, per esempio per il contrasto tra l'immagine esotica e sensuale della danzatrice e quella dei musicisti, qui vestiti con dei ponchos ispirati alla uniforme intillimaniiana dei primi anni dell'esilio in Italia (si trattava in effetti di un concerto dedicato al cinquantennale del gruppo cileno), sul cui carattere "serio" e "militante" ho già detto nei capitoli precedenti [Fig. 36-37].

Abitualmente, però, i *Taifa* si esibiscono in abiti "borghesi", non particolarmente connotati, anche se affini alle scelte d'immagine del gruppo cileno di riferimento [Fig. 38]. Va detto, però, che si tratta di un profilo d'immagine molto neutro e simile a quello di infiniti altri gruppi musicali *popular* di diversi generi e paesi. In precedenza, il gruppo aveva vestito degli abiti che alludevano più apertamente ad una caratterizzazione etnica, con pantaloni e camicia bianchi ed un *chaleco* di carattere folk (latinoamericano o asiatico). Un abbigliamento abbastanza vicino a quello dei musicisti andini 'urbani' nello stesso periodo, e di altri GIMCA [Fig. 35].

Anche la disposizione sulla scena ricalca nelle linee generali quella adottata dagli *Inti-Illimani* dagli anni 90 al presente, vale a dire su due linee, di cui la seconda arretrata e rialzata con delle pedane "praticabili", ben diversa dalla prima configurazione "a blocco" degli anni 70. La gestualità dei musicisti è abbastanza contenuta: il direttore del gruppo è anche il primo chitarrista e suona seduto, con una postura da chitarrista classico, idonea alla complessità tecnica delle sue parti. Gli altri musicisti suonano perlopiù in piedi e godono quindi di maggiore mobilità ed espressività gestuale, che comunque è sempre piuttosto contenuta. In alcuni video riscontriamo qualche accenno di gestualità concordata tra i musicisti, per accompagnare determinati passaggi musicali.

La scelta di presentarsi come *cover band* degli *Inti-Illimani* è esplicitata anche nelle locandine che pubblicizzano i concerti, con l'utilizzo di espressioni come «tributo *Inti-Illimani*» e simili [Fig. 39-40]. Non sorprende dunque che anche nella comunicazione verbale con il pubblico, durante i concerti, ricorrano con frequenza i riferimenti al gruppo cileno. Nel caso del concerto di Nerviano, la narrazione centrale era rappresentata dalla presenza del "maestro" Horacio Salinas, come evento straordinario e motivo di grande orgoglio per i componenti di *Taifa*<sup>16</sup>. In altre occasioni, la musica degli *Inti-Illimani* si alterna a letture e affabulazioni del già citato scrittore Aldo Brigaglia, volte a testimoniare lo speciale rapporto umano instauratosi tra i musicisti esuli e la Sardegna ai tempi dell'esilio<sup>17</sup>. Per quanto ho potuto verificare, non viene posta enfasi sugli aspetti informativi relativi alle musiche, distanziandosi dalla modalità della lezione-concerto che invece caratterizza(va) altri gruppi GIMCA.

## 2.2 *Copia d'autore* (2013) e *In volo* (2016)

La produzione discografica dei *Taifa* si compone finora di tre CD pubblicati: *Copia d'autore* (2013), *In volo* (2016), e *Todo Cambia* (2018). I primi due fotografano la linea evo-

<sup>16</sup> Chi scrive era presente al concerto.

<sup>17</sup> La *performance* di Brigaglia e dei *Taifa* unisce le canzoni degli *Inti-Illimani* alle narrazioni personali dello scrittore, che costituiscono anche il soggetto del suo libro *Intillimania* (Brigaglia 2011).


lutiva del gruppo, tanto negli aspetti di continuità rappresentati dalle scelte dei contenuti e dalla presenza in entrambi di prestigiosi esponenti della NCCH tra i musicisti invitati, quanto in quelli di mutamento, leggibili come una progressiva definizione dello stile del gruppo. Nello studio del rapporto privilegiato del gruppo con i repertori della NCCH mi concentro su questi primi due lavori discografici.

*Copia d'autore* e *In volo* presentano una struttura analoga. Circa la metà dei brani provengono dal repertorio degli *Inti-Illimani*, sia quello della prima ora sia quello di fasi successive; oltre a questi, figurano in ciascun CD altri due brani latinoamericani, uno dei quali è una partitura per chitarra solista interpretata da Horacio Salinas (rispettivamente *Como llora una estrella* e *La Fronteriza*), e l'altro un tema popolare d'autore, rispettivamente dell'Ecuador (il villancico *Ya viene el Niñito*) e del Venezuela (*Alma llanera*). In *Copia d'autore* le composizioni firmate da componenti del gruppo sono quattro, tutte strumentali, mentre nel CD successivo si riducono a tre, di cui una cantata. Infine, in entrambi figurano omaggi al contesto italiano e a quello regionale sardo, che pongono l'enfasi sulle radici culturali del gruppo: nel primo, la celebre canzone "leggera" *Parlami d'amore Mariù*; nel secondo, il canto popolare a sfondo sociale *Nanneddu meu* e la *Gavotta in re*, del compositore nuorese *fin de siècle* Priamo Gallisay (1853-1930)<sup>18</sup>.

Nel passaggio dal primo al secondo CD c'è invece una evidente evoluzione dell'organico. Nel primo, i componenti di *Taifa* sono cinque e ricorrono a partecipazioni esterne (oltre a quelle degli ospiti cileni) anche per completare un organico di base troppo circoscritto. Nel secondo, la formazione si è ampliata a sette elementi e le collaborazioni esterne sono ancora numerose, ma più puntuali (quartetto di corni, un solo di sax, ecc.).

In entrambe i CD sono dunque presenti numerosi musicisti invitati. Nel caso degli esponenti della NCCH, l'apporto è prevalentemente vocale e solistico, quindi più facilmente riconoscibile e caratterizzante. In alcuni casi – Salinas (voce) in *Mulata* e *Un son para Portinari*, Berrú (voce) in *El arado*, Durán (*charango*) in *Manzanitas* – il musicista invitato riproduce il medesimo ruolo che ricopre nella versione "originale" degli stessi brani, in altri termini, "fa se stesso". Nel caso degli altri strumentisti invitati, il loro ruolo è invece per lo più quello di completare l'organico del gruppo in vista di un arricchimento sensibile della sonorità, o di realizzare uno specifico arrangiamento (ad es. il quartetto di corni in *Nanneddu meu*) e quindi con un significato ed una visibilità decisamente diversi. Il risalto dato alla partecipazione in chiave solista e individualizzata degli invitati latinoamericani riflette coerentemente la funzione della loro presenza come dispositivo di autolegittimazione del gruppo *Taifa*.

Nella scelta del repertorio non sembra di ravvisare un filo discorsivo prevalente e unificatore. Con l'eccezione della canzone *In volo*, di contenuto allusivo autobiografico, le composizioni del gruppo sono tutte strumentali. Nel rimanente, dal punto di vista del contenuto lette-

<sup>18</sup> In *Copia d'autore*, nell'omonimo brano di Stefano Cirino, è presente un riferimento alla Sardegna attraverso una breve citazione della popolare e identitaria canzone *Non potho riposare*, composta attorno al 1920 da Giuseppe Rachel, sui versi del poeta Salvatore Sini  2.

rario, si accostano testi di taglio sociale (*El arado*, *Juanito Laguna*, *Simón Bolívar*), testi di poeti consacrati del Novecento latinoamericano quali Gabriela Mistral (*La pajita*) e Nicolás Guillén (*Mulata* e *Un son para Portinari*), o una *Gracias a la vida*, di Violeta Parra, e addirittura ad una canzone come *Parlami d'amore Mariù*<sup>19</sup>. D'altra parte, canzoni di spessore politico-sociale come *El pueblo unido jamás será vencido* e la sarda *Nanneddu meu*<sup>20</sup> vengono offerte qui in una versione puramente strumentale.

Se si può riconoscere una predilezione per testi di sicura qualità letteraria (*Parlami d'amore Mariù* figurerebbe allora piuttosto come uno scherzo, un ammiccamento), in definitiva a guidare le scelte di repertorio sembrano presiedere dei criteri estetici sensibili soprattutto alle qualità musicali dell'antologia, alla sua varietà interna, alla sua godibilità. Classici della NCCH, composizioni del gruppo, evocazioni delle radici culturali sarde o altre sperimentazioni, cercano una composizione sul livello della sonorità complessiva del gruppo che, come si è detto, riprende e talvolta espande il modello di orchestrazione proposto da Horacio Salinas e dal suo gruppo dagli anni 90 in avanti. Una linea che riflette la poetica "dell'utile e del dilettevole" illustrata sopra. Se c'è un filo conduttore tematico nella proposta dei due CD, questo ha piuttosto a che fare con una proiezione narrativa e storicizzante del proprio percorso musicale e umano, come suggerisce l'analisi di alcuni temi del repertorio.

### 2.3 Libretto e grafica

Nelle sedici pagine che compongono il libretto allegato a ciascun CD, i *Taifa* forniscono all'ascoltatore, accanto ai testi delle canzoni, soprattutto le coordinate per situare il gruppo nella sua relazione con la NCCH. In *Copia d'autore* questa relazione è maggiormente esplicitata, sia dai testi di presentazione sia dalla grafica adottata. L'epigrafe dei *Taifa* «...da trent'anni interpretiamo la musica degli *Inti-Illimani* sognando di suonare con loro... a volte i sogni si avverano...» trova riscontro nelle parole di presentazione di Aldo Brigaglia, secondo il quale i *Taifa*

[...] cominciarono a coltivare due sogni. Il primo era quello di diventare bravi come gli *Inti-Illimani*: ambiziosetti anzichenò. Realizzarlo rimarrà probabilmente una dolce utopia, però bisogna dire che ci sono molto vicini. Il secondo sogno, in subordine, era quello di poter suonare un giorno con i loro idoli sudamericani. [...] E questo disco, nato dalla loro ferrea determinazione e dalla fraterna disponibilità di tre dei fondatori storici del gruppo cileno, Horacio Salinas, José Seves e Max Berrú, è il coronamento di quel sogno.<sup>21</sup>

Il medesimo testo di Brigaglia insiste soprattutto sulla popolarità italiana degli *Inti-Illimani*. Risulta pressoché assente qualunque intento didascalico sul tema della NCCH o della musica popolare latinoamericana e nessuna nota esplicativa accompagna le canzoni. Il proget-

<sup>19</sup> Quest'ultima, arcinoto successo canzonettistico degli anni 30 creato da Bixio e Neri per la voce di Vittorio De Sica, ha conosciuto una notevole circolazione anche in epoche più recenti, come "classico" della canzone italiana, con interpreti come Mina, Pavarotti, Bollani e Jovanotti.

<sup>20</sup> Canto composto da Niccolò Rubano, sui versi del poeta popolare ottocentesco Giuseppe 'Peppino' Nereu.


<sup>21</sup> Note di copertina al CD *Copia d'autore*.

to grafico è curato da Eduardo “Mono” Carrasco, artista muralista cileno residente in Italia, da sempre vincolato agli *Inti-Illimani*<sup>22</sup>, il quale adotta i tratti del muralismo delle *brigadas* cilenne (campiture omogenee di colori decisi, contornate da un segno nero spesso) e alcuni stilemi iconici: la colomba, la chitarra, una mano che stringe una stella (commento alla canzone di Víctor Jara *El arado*) [Fig. 41-42a]. Troviamo citato il volto di una bambina [Fig. 42b] che figurava in origine in un manifesto e in un disco dei *Quilapayún* dell’epoca di *Unidad Popular* [Fig. 43]. Per il resto, l’apparato grafico è costituito da fotografie dei componenti di *Taifa* e dei tre ospiti cileni.

L’apparato testuale del secondo CD è ancora più avaro di indicazioni didascaliche. Le scarse note di introduzione redatte dai *Taifa* si limitano a disegnare il percorso storico del gruppo, evocandone brevemente due momenti estremi: quello della fondazione (fatta qui risalire al 1980) e quello presente, «particolarmente felice per il nostro gruppo nel quale sperimentiamo una stabilità e affiatamento che certamente dà i suoi frutti»<sup>23</sup>. Per il resto, la comunicazione è affidata al livello visivo, con un ricco corredo grafico e fotografico. La fotografia insiste ancora su momenti del lavoro di produzione del disco, con immagini dei *Taifa* e degli ospiti più “illustri”. La grafica abbandona invece i temi latinoamericani, adottando un colore vivo ma ricco di sfumature, con riproduzioni di dipinti semi-astratti di un pittore friulano, Andrea Giassi. L’unico riferimento iconografico alla latinoamericanità, peraltro poco facilmente individuabile per il pubblico, è dato dalla foto di copertina di una ragazza italiana in costume *pascuense* [Fig. 44]. Il secondo CD mostra dunque un’evoluzione da un immaginario ancora legato alla NCCH, ad uno totalmente autonomo e personale del gruppo italiano.

## 2.4 Aspetti musicali nel trattamento delle cover

Come si è detto, i procedimenti musicali presenti nei due CD spaziano dalla *cover* fedele alla fonte fino alla composizione originale, passando per rielaborazioni più o meno libere e interpretative di materiali musicali popolari e d’autore. In questo caso di studio mi soffermo essenzialmente sulle riprese di materiali provenienti dalla NCCH, che costituiscono il repertorio d’elezione del gruppo, avvertendo comunque che tanto le composizioni originali quanto gli arrangiamenti di musiche “terze” presentano comunque motivi d’interesse. Su di esse ritornerò brevemente più avanti.

La maggior parte delle versioni del repertorio intillimariano incluse nel primo CD rientrano nella categoria delle elaborazioni “minori”, dato che non alterano radicalmente la sintassi dei propri antecedenti, limitandosi a inserire alcune varianti nella partitura: nell’armonia, nella distribuzione dell’organico o aggregando una linea strumentale. In generale ne risulta una sonorità più piena e un colore più brillante e solare. Vediamone alcuni esempi. Nella canzone di Víctor Jara *El arado*  – affidata alla voce solista di Max Berrú, che ne era l’interprete anche nella versione degli *Inti-Illimani* – si apprezza una personalizzazione nella strumentazio-

<sup>22</sup> È attualmente l’agente in Italia del gruppo *Histórico*.

<sup>23</sup> Dal libretto allegato al CD *In volo*.



ne: negli interludi strumentali il sassofono sostituisce la *quena*, mentre il *tiple* esegue nella prima esposizione accordi anziché le note in contrappunto, inoltre si aggiunge una melodia in contrappunto affidata al contrabbasso e qualche “innovazione” armonica negli interludi. Nel ritornello si introducono un arpeggio continuo del *tiple* e la sonorità profonda del timpano. Pur mantenendo buona parte degli elementi strutturali, il brano suona più morbido e ricco, perdendo però un po’ dell’essenzialità dell’antecedente. Dello stesso ordine sono gli interventi operati su *Chiloe* (di Horacio Salinas), mentre *Un son para Portinari* presenta un’orchestrazione arricchita dal sassofono e da una sezione di archi (violini, viola e violoncello).

L’interpretazione del brano folklorico boliviano *Señora chichera* non presenta tratti di particolare originalità rispetto a versioni *live* del gruppo *Inti-Illimani*. *Ramis*, un altro tema del folklore andino ripreso dagli Inti-Illimani, è analizzato tra gli esempi nel seguito del capitolo, mentre per la *cover* di *El pueblo unido jamás será vencido* – che presenta un carattere decisamente interpretativo dell’originale – rimando all’analisi proposta nell’ultima sezione di questo mio lavoro.

Nel passaggio dal primo al secondo CD si rileva la tendenza ad una maggiore autonomia nei confronti delle partiture prese in carico dal repertorio degli *Inti-Illimani*, come anche una maggiore omogeneità stilistica, dovuta anche al fatto che ora gli arrangiamenti appartengono tutti alla mano di Stefano Cirino. Vengono meno, invece, aperture di carattere sperimentale o interpretativo, come la precedente *cover* di *El pueblo unido jamás será vencido*. Se *Mulata* (trattata qui sotto tra gli esempi), *Manzanitas*, e *Simón Bolívar* manifestano una complessiva fedeltà alla partitura originale (elaborazioni minori), in altre tre versioni derivate dal repertorio degli *Inti-Illimani* si apprezza una rielaborazione di maggiore intensità: *La pajita*, *Juanito Laguna remonta un barrilete* e *Kalimba*. Il primo, in origine una canzone per voce sola e chitarra, viene arricchito nella strumentazione e affidato ad un canto corale all’unisono. Nel secondo brano, pur mantenendo la linea del canto e i moduli ritmici e armonici dell’antecedente, Cirino inventa degli interludi originali, intervenendo ancora una volta sulla strumentazione, che si arricchisce di flauti di Pan, fisarmonica e archi. Il canto è affidato alle voci degli ospiti cileni. In *Kalimba*, un tema strumentale di Horacio Salinas, l’arrangiamento di Cirino interviene anche sulla struttura sequenziale del brano, oltre che sull’interpretazione di singole parti. Quello che nella partitura di Salinas era il tema emergente, affidato al solo del sax, qui viene trasferito al *tiple* (anche se si tratta piuttosto di un accenno, quasi “trasfigurato” nella peculiarità idiomática di questo strumento) per cedere poi il passo ad un solo di sax del tutto nuovo, improvvisazione di grande effetto del jazzista Gavino Murgia, che risulta essere il vero punto focale del nuovo brano, mettendo però così in secondo piano, e in parte dissolvendo, la delicata “narrazione” strumentale creata da Salinas.

Il trattamento del repertorio, e delle *cover* in particolare, presenta nelle *performance* dal vivo alcune differenze rispetto a quanto visto per la discografia da studio<sup>24</sup>. In alcuni casi, le rispettive versioni sono sostanzialmente analoghe, ma in molti altri gli arrangiamenti possono variare da un concerto ad un altro in funzione dell'organico disponibile. Gli stessi due esempi analizzati in dettaglio qui sotto, *Mulata* e *Ramis*, mostrano nel tempo una discreta variabilità nella strumentazione e nella distribuzione delle parti.

Il repertorio eseguito nei concerti non solo è assai più ampio di quello registrato nei CD (fatto del tutto normale per un gruppo che non ha una natura esclusivamente mediatica), ma nel primo la componente derivata dagli *Inti-Illimani* diventa largamente maggioritaria. Inoltre, a differenza di quanto accade nei dischi, dove tutte le *cover* rispondono in maggiore o minore misura ad un'intenzione rielaborativa, nelle presentazioni dal vivo troviamo anche delle *cover-duplicato*<sup>25</sup>.

Se confrontiamo gli esiti delle riprese da questo repertorio (sia nel disco sia dal vivo) con quelle di altre musiche, latinoamericane o meno, osserviamo una certa diversità di approccio, dato che in queste ultime la mano dell'arrangiatore sembra fin dall'inizio più libera. *Parlami d'amore, Mariù* si trasforma quietamente in un bolero; *Nanneddu meu* (che nasce come canto *a tenore*) subisce una rilettura molto accademica per quartetto di corni e, specularmente, la partitura per quartetto d'archi della *Gavotta in Re maggiore* di Priamo Gallisay viene trascritta per la strumentazione "popolare" tipica della NCCH. Appare chiaro che la centralità del modello degli *Inti-Illimani* non significa solo una sua maggiore presenza in termini quantitativi nella composizione del repertorio, ma anche e soprattutto l'instaurazione di un dialogo privilegiato e vincolante con quel *corpus* musicale. Un dialogo che si svolge entro confini e regole che spingono verso un sostanziale rispetto delle versioni di riferimento, rendendo di conseguenza più pregnante ogni minima variazione introdotta, mentre al di fuori di quel modello autorevole la mano dell'arrangiatore si mostra molto più libera da condizionamenti.

## 2.5 Non solo *Inti-Illimani*...



La scelta di presentarsi come una sorta di *tribute band* degli *Inti-Illimani* rischia di offuscare la presenza di altre componenti che affiancano e dialogano con quel tratto identitario più evidente, dalla composizione di musiche originali alla versione di musiche di altri diversi autori e contesti. Sarà utile completare il quadro della produzione musicale di Taifa con qualche annotazione sia pure sintetica su queste altre declinazioni del lavoro musicale del gruppo.

Le composizioni originali dei musicisti di *Taifa*, complessivamente sette brani inclusi nei primi due CD, meritano di essere considerate sia per le loro caratteristiche intrinseche sia in

---

<sup>24</sup> Nel canale Youtube del gruppo sono disponibili oltre 180 video, in maggioranza relativi a concerti e prove del gruppo.

<sup>25</sup> Si vedano per es. *Fiesta de la Tirana* e *Lo que más quiero*, disponibili rispettivamente agli indirizzi <https://youtu.be/C1Yq9pQ3ThI> e <https://youtu.be/PQD8tnjgkuQ> (visualizzati il giorno 27/09/2019).

relazione al repertorio coveristico descritto finora. La loro ispirazione è infatti coerente con il modello musicale d'elezione, ma con uno sguardo preferenziale ad atmosfere “mediterranee” e in ogni caso non popolari latinoamericane. Le strumentali *Copia d'autore* e *Ligòri*, entrambe di Cirino, sono chiaramente ispirate a moduli popolari della Sardegna e dell'Italia meridionale, anche se filtrati attraverso la lezione delle interpretazioni stilizzate che di quei moduli hanno dato Salinas e gli *Inti-Illimani* in temi come *Danza di Cala Luna*, *Tarantella*, o *Canna Austina*. Nel primo dei due brani ascoltiamo un *medley* di danze tradizionali nel quale si inserisce una citazione melodica della popolare canzone sarda *Non potho reposare* 2. Oltre a servirsi degli stessi organici strumentali e degli impasti timbrici propri della piccola “orchestra cameristica” ereditati dal modello cileno, queste creazioni fanno proprio anche il gusto per il rigore formale nella scrittura e nell'esecuzione, introducendo allo stesso tempo dei caratteri personali: in *Consolatio Vera*, di Roberto Arzuffi, si riconoscono echi di *New Age* “etnico” ed un interesse per i contrasti timbrici; *Atacama* (Cirino) e *Corto* (Mameli) sono costruite su ritmiche in tempi dispari. *Pelusas*, ancora di Cirino, è un tema di valzer, di carattere totalmente europeo ma arrangiato in modo polifonico per soli *sicus*, ricreando l'effetto di un organetto di Barberia<sup>26</sup> .

In breve, queste composizioni si collocano, per le scelte timbriche e per i moduli armonici e ritmici impiegati, nella scia della *World Music* praticata da Horacio Salinas, ma, in quanto ai materiali “etnici”, evitano un'ispirazione diretta ed esplicita a moduli tradizionali andini o latinoamericani, preferendo semmai guardare, in forma mediata, alle tradizioni di “casa propria”.

Il terzo lavoro discografico del gruppo, il CD *Todo cambia*, è invece un album interamente composto di *cover*, per due terzi di canto popolare latinoamericano, la maggior parte delle quali non rimanda però questa volta direttamente al repertorio degli *Inti-Illimani*<sup>27</sup>, bensì a quelli delle tre personalità del canto popolare femminile accostate e accomunate in un unico omaggio: Mercedes Sosa, Violeta Parra e Maria Carta<sup>28</sup>. Da un punto di vista musicale, l'asse unificante tra i diversi repertori è rappresentato dalla forte personalità dell'interpretazione vocale di Eliana Sanna, una cantante argentina discendente di emigranti sardi, attorno alla quale sono costruiti gli arrangiamenti, in buona parte di Stefano Cirino, con interventi di Angelo Palma e Michele Salituro.



La strategia degli arrangiamenti sembra essere stata quella di creare una diversità di contesti sonori attorno ad una voce solista di notevole spessore ma tendenzialmente omogenea. In temi come *Chacarera de las piedras*, *Alfonsina y el mar* e *Pescadores de mi río*, è chiara

<sup>26</sup> La formula richiama però anche quella di *Valse de Colombes*, di Eduardo Carrasco [QUILAPAYÚN 1976].

<sup>27</sup> Con l'eccezione di *El amor*, tratta da *Canto para una semilla*, e in parte delle due canzoni di Violeta Parra, *Gracias a la vida* e *Volver a los 17*, che però sono patrimonio largamente condiviso della canzone latinoamericana e non sembrano comunque rimandare alla fonte discografica del gruppo cileno.

<sup>28</sup> Due osservazioni: mentre i tributi a Violeta Parra e a Mercedes Sosa si sovrappongono e confondono in uno solo, dato che le canzoni della Parra (in particolare *Gracias a la vida*) sono stati dei “cavalli di battaglia” della cantante tucumana, le quattro *cover* da Maria Carta costituiscono un blocco a parte.

l'intenzione di rispettare stilemi interpretativi dei rispettivi generi di *proyección folklórica* argentina, mentre in *Deus ti salvet Maria* si opta per un accompagnamento essenziale della mandola, che dialoga in modo suggestivo con la voce femminile, conferendo un carattere arcaico e profondo al brano. In qualche caso i tributi a Violeta Parra e a Mercedes Sosa si sovrappongono e confondono in uno solo, dato che le canzoni della Parra (in particolare *Gracias a la vida*) sono stati dei “cavalli di battaglia” della cantante tucumana. Questa circostanza sembra riflettersi nelle interpretazioni offerte, nelle quali l'eco stilistico della Sosa – le cui versioni di quei temi costituiscono un referente molto pervasivo tra gli interpreti latinoamericani – è associato a stilemi della NCCH (si ascolti per esempio l'uso del *charango* e del *triple* in *Volver a los 17*).

Due momenti particolarmente interessanti, dal punto di vista dell'arrangiamento, sono a mio avviso le versioni de *La jardinera* e di *Il padrone del carbone*. Nella prima, una celeberrima *tonada* di Violeta Parra, si opta per un'armonizzazione delle chitarre semplice, con un ritmo armonico meno accelerato rispetto ad altri arrangiamenti del disco, e per una maggiore partecipazione ed integrazione vocale della componente maschile 4. Ne risulta una versione semplice e personale, senza accademismi, che riesce a conservare la freschezza e il carattere vivace della composizione originale. Nell'altra, a sua volta basata su una *cover* in italiano di una *protest song* inglese della metà del XIX secolo<sup>29</sup>, l'arrangiamento si serve di strumenti e schemi chiaramente derivati dalla NCCH per creare un crescendo continuo e fortemente drammatico attorno alla melodia ripetitiva e ostinata della *ballad*, che si conclude in un pieno strumentale con i timbri connotanti della *quena* e dei *sicus* .

### 3 ESEMPI


---

#### 3.1 *Ramis* (tradizionale peruviano)

La versione che *Taifa* offre di *Ramis* non rientra tra quelle più rielaborate dal punto di vista dell'invenzione musicale. Il brano possiede però una storia precedente piuttosto articolata, già presentata nel primo capitolo di questo lavoro, che permette di analizzarne le successive stratificazioni di senso sedimentate nei vari passaggi del suo itinerario transnazionale e transculturale fino alla ripresa da parte dei *Taifa*. La risemantizzazione del brano non è determinata solo dalla pura rielaborazione musicale, ma piuttosto dal dialogo tra l'oggetto musicale e le altre componenti performative e contestuali, attraverso le quali sono rappresentate le tensioni politiche e sociali di ciascun contesto (Schiffer 2010). Per questo motivo prendo come testo di

---

<sup>29</sup> *Il padrone del carbone*, interpretato da Maria Carta [CARTA 1976], è la versione in traduzione italiana della ballata inglese *The Coalowner & the Pitman's Wife*, un testo del 1844 di William Hornsby su una musica popolare attribuita a Henry Martin, riproposto dal revivalista inglese Ewan MacColl. La versione italiana era stata precedentemente interpretata anche da Adriana Martino [MARTINO 1972]. I lavori della Carta e della Martino riflettono il clima di impegno sociale e internazionalista che caratterizzava una parte dell'ambiente *folk* italiano dei primi anni 70, di cui ho parlato nel cap. I di questo studio.

riferimento la versione pubblicata da *Taifa* in forma di *videoclip*, del dicembre 2013, che utilizza la medesima traccia audio del CD *Copia d'autore*  6, ma fornisce anche un *plus* di discorsività grazie alla componente visiva<sup>30</sup>, la cui regia risulta particolarmente curata.

La versione mantiene sostanzialmente inalterato il brano in quanto alla struttura frasale e alla sintassi delle parti (tema, contrappunto, armonia, accompagnamenti, alternanza di pieni e vuoti), nonché alla tonalità (Mi minore). L'intervento più evidente riguarda un ampliamento della strumentazione rispetto all'antecedente: la *quena* è sostituita da una tromba e il *sicu* è affiancato da un sax soprano; chitarra e *charango* sono affiancati da un *cuatro* e da un basso acustico; il *bombo* e il *pandero* sono sostituiti da una batteria essenziale. La sonorità che ne risulta è decisamente più aggressiva, con accenti bandistici, ma a prezzo di un arretramento delle sonorità andine (*charango* e *sicu*) che non emergono nitidamente dalla massa sonora. Da segnalare la rinuncia all'esecuzione dialogata del *sicu*, con una conseguente diminuzione della presenza acustica dello strumento: vengono meno le legature, il suono perde pienezza e rinuncia all'effetto stereofonico. Considerata l'importanza simbolica attribuita nel mondo musicale andino alla pratica del *sicu* dialogato, questa perdita acustica riflette anche una differenza sul piano ideologico e identitario.

La differenza di organico comporta un cambio stilistico importante, poiché viene meno l'impronta sonora del modello, le cui sfumature malinconiche e contemplative sono abitualmente riconosciute come un carattere tipicamente andino, a favore di un carattere festivo, accentuato anche dall'agoga, con una ulteriore accelerazione del tempo, da 152 a 168 bpm, contro i 138 bpm della versione del *Centro Musical Theodoro Valcárcel*, cui avevano attinto gli *Inti-Ilлимani*.

Il *videoclip*, realizzato nel dicembre del 2013, ha per soggetto una *performance* del gruppo, inserita in una cornice insolita: una grande giostra, all'interno di un centro commerciale. I musicisti eseguono il brano (in *playback*), distribuiti su diversi piani della grande macchina in movimento. In mezzo a loro, una coppia di giovani danzatori folkloristici in costume tipico *cuzqueño* esegue figure coreografiche di *huayno*. I musicisti si presentano invece vestiti in panni "borghesi": abito scuro, camicia bianca e cravatta [Fig. 45].

Ogni nuova versione di un tema implica necessariamente una sua risemantizzazione: così è avvenuto per la versione degli *Inti-Ilлимani* nei confronti della versione base dell'*estudiantina puneña*. Quale risemantizzazione implica la ripresa da parte dei *Taifa*? Per rispondere, proverò a ricostruire la *trama argomentale* (Vila, 1996) di una narrativa sottostante a questo arrangiamento, enfatizzata dalle componenti performative del *videoclip*.

<sup>30</sup> Il video è disponibile *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=D8WZSZNpBSU>. Nel canale video di *Taifa* sono presenti almeno altre quattro versioni *live* dello stesso tema, tutte leggermente diverse tra loro, ma tutte sostanzialmente fedeli alla matrice intillimaniana, della quale mantengono le parti fondamentali. Varia invece la strumentazione della componente melodica: sax, violino, *quena*, *sicu* e tromba si uniscono e si alternano in combinazioni diverse a seconda della configurazione e situazione dell'organico del gruppo.

Da una parte, alcuni elementi rievocano un vissuto appartenente al passato e la sua permanenza in uno strato di memoria profondo: *Ramis* appartiene allo strato più antico del repertorio italiano degli *Inti-Illimani*; è perciò una testimonianza della prima fascinazione dei nostri musicisti per le sonorità cilene/andine, come anche della scoperta del mondo latinoamericano, con tutto il portato etico e politico di quella stagione. La versione dei *Taifa* mantiene la struttura basilare del suo antecedente: è *quella precisa realizzazione del brano* a interessare i *Taifa*, che in nessun momento si sono proposti, per esempio, di risalire alle fonti culturali del tema e di recuperarne i tratti folklorici originali; oppure, al contrario, di farne una rielaborazione radicale<sup>31</sup>. Benché nessun membro degli *Inti-Illimani* prenda parte nella traccia registrata dei *Taifa*, la presenza di alcuni di loro come musicisti invitati nello stesso CD costituisce un ponte tra passato e presente e un documento vivo dell'incontro musicale e umano dei *Taifa* con il Cile e la sua musica.

D'altro canto, sia il cambio nella sonorità sia la cornice visiva del *videoclip* indicano un radicale allontanamento tanto dall'immaginario andino come da quello sociopolitico che alimentavano l'estetica degli *Inti-Illimani* negli anni dell'esilio. Il gigantesco *carrousel* induce un effetto di straniamento, colloca l'evento musicale molto lontano dalla realtà andina e in una dimensione al di fuori della storia. Il contrasto tra gli abiti di stile formale urbano dei musicisti e il costume folkloristico dei danzatori fa sì che questi ultimi acquistino una connotazione pittoresca, da cartolina, segnalando allo stesso tempo la distanza tra il mondo reale dei *Taifa* e quello evocato a suo tempo dalla musica delle Ande.

Sembra non esserci più alcuna possibilità di identificazioni, romantiche o sociopolitiche, con quel mondo: questa musica, per quanto interiorizzata e sentita naturalmente propria, non ha più – dal punto di vista dei *Taifa* – il potere di evocare un “altro” esotico e lontano (se non attraverso una cartolina folkloristica) e può essere unicamente consumata “qui e ora”, per come essa suona: un tema allegro, festivo, spogliato delle sue connotazioni esotiche e politiche, in un arrangiamento pensato per rispondere nel miglior modo al gusto di un pubblico contemporaneo.

Dice Stefano Cirino:

Io avevo in mente di fare un pezzo che fosse molto moderno, legato ad una tradizione popolare. [...] L'arrangiamento – siamo stati molto diretti... – dev'essere questo: i *sicus*, presenti. E poi una cosa che fosse di giostra: niente poteva essere, che non fosse la tromba, che facesse il tema. Poi delle seconde [voci], che sono essenzialmente quelle dei *sicus*, fatte dal sassofono [...]. E poi ci voleva qualcosa che desse la modernità. E allora lì, spazzola, grancassa, rullante: una mini-batteria. Che poi, se pensi, è quella che usavano anche loro [riferito al contesto popolare e bandistico andino. *NdA*]. Nelle grandi processioni cos'hanno? La grancassa, il rullante, due piatti, ...cento *sicus* che suonano, qualche tromba, dove ce l'hanno. Capito? Ed è venuta fuori questa cosa qui, simpatica per questi due motivi. [...] l'abbiamo messa volontariamente alla fine del disco, come dire: guardate, adesso si apre [...] un discorso che deve

<sup>31</sup> La presenza di musicisti latinoamericani nel gruppo, in questo caso precisamente un peruviano, non ha fatto scaturire un interesse diverso in questa direzione. Anzi, sono stati piuttosto i latinoamericani a doversi adattare allo stile “cileno” profondamente radicato nel gruppo italiano (Stefano Cirino, intervista del 04/09/2016).

continuare. Possibilmente sul filone dell'allegria.<sup>32</sup>

La giostra, come la tromba, sono dunque elementi che rinviano ad una dimensione ludica e festiva. Tuttavia, lo scenario del centro commerciale è un elemento contundente di realtà contemporanea, in contrasto con l'astoricità suggerita dalla giostra. I centri commerciali hanno sostituito le piazze dei paesi nella funzione di spazi di socializzazione comunitaria, come luogo di incontro anche delle comunità etniche: i meridionali, i sudamericani, e così via, si incontrano precisamente in *quel* centro commerciale reale che appare nel video:

Dov'è che la gente si incontra, che non c'è più la piazza? Dov'è che ci incontriamo? Al centro commerciale. Questa giostra è dentro un centro commerciale, enorme... centosessanta negozi... una città, dove ci sono proprio le piazze. C'è la piazza dei mussulmani... Si ritrovano lì gli anziani, che parlano [...]. Hanno fatto una piazza. Poi c'è il gruppo latinoamericano, poi ci sono gli italiani. Però ci sono quelli del sud, e quelli del nord invece entrano nel centro commerciale solo per fare la spesa... Ma gli altri, invece, quelli del Sud, si fermano fuori, si bevono qualcosa assieme. Capito? Quella è stata l'idea. Facciamo un video nel centro commerciale, dove comunque c'è gente... [...] La scelta è stata questa.<sup>33</sup>

Ci si presentano allora due diverse letture di questo episodio musicale: quella che rappresenta il gruppo *Taifa* come interessato unicamente alla funzionalità e fruibilità del repertorio, incarnata qui in una esplosione ludica del suono che prescinde dall'inquietudine sulle radici culturali del brano, e quella invece che ne ammette uno sguardo comunque problematizzato, focalizzato però non più sulla cultura andina, ma sulla realtà locale e presente. Le due letture non si escludono e possono anzi trovare una sintesi in un'ulteriore lettura che consideri il brano – così come tutto il CD *Copia d'autore* – alla stregua di una narrazione autobiografica, nel senso suggerito da Bhavnani e Haraway (1994, cit. in Vila 1996: 19) e, per quanto concerne specificamente il fenomeno *cover*, da Schiffer (2010)<sup>34</sup>, nella quale i *Taifa* storicizzano la propria esperienza musicale e umana.

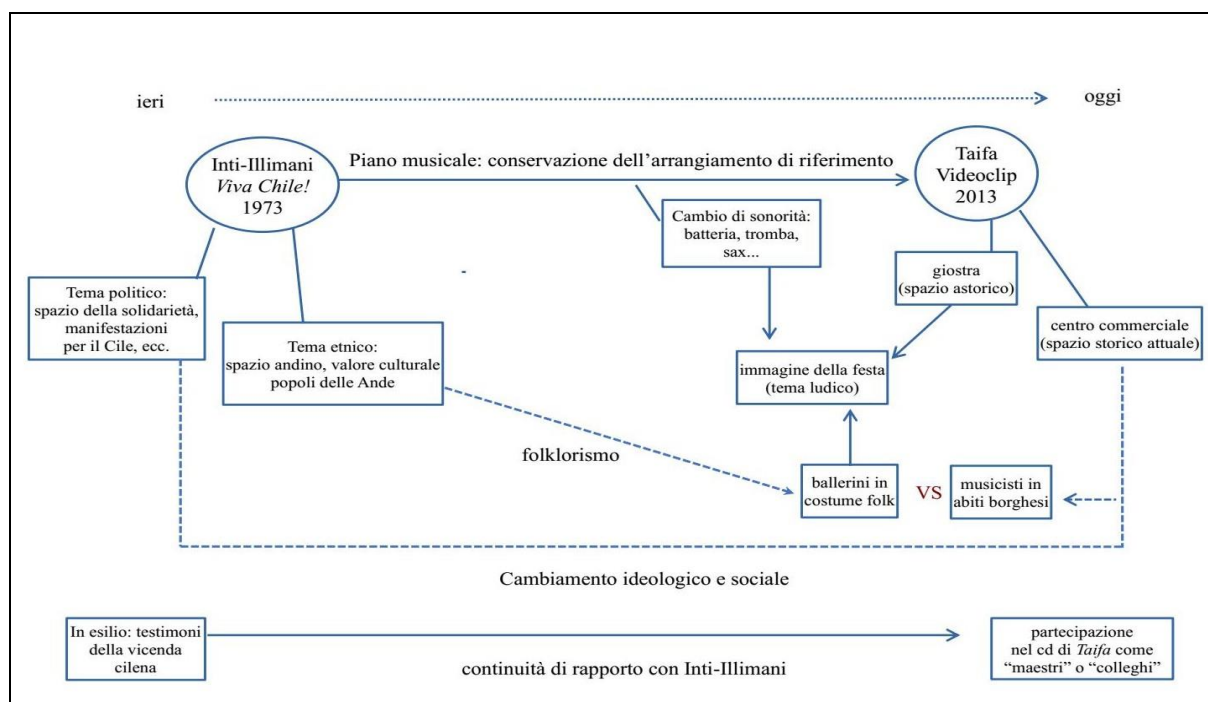
In questa prospettiva, ritengo che *Ramis* dei *Taifa* selezioni e ordini lungo un asse narrativo passato/presente i materiali musicali ed esperienziali (di alcuni) dei suoi componenti. Una traiettoria temporale che parte dal primo incontro con le sonorità cilene/andine e con le loro proiezioni sociali e culturali, per approdare ad una consapevolezza degli scenari attuali, scevra di elementi romantici ed esotici. Lungo il percorso, i musicisti prendono coscienza della distanza che li separa come individui storici – sia sul piano musicale sia su quello del vissuto personale – dal modello elettivo, nonostante la carica affettiva nei suoi confronti non sia diminuita nel tempo, come testimonia la scelta di mantenere inalterate le strutture musicali dell'originale. Parallelamente prendono coscienza del fatto che una proposta musicale di quel genere ha oggi poche possibilità di far leva sulla dimensione storico-politica del canto, mentre

<sup>32</sup> Stefano Cirino, intervista del 04/09/2016.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Per i riferimenti agli autori citati, si veda sopra, la premessa a questa terza parte (I, 1).

può trovare spazi in quella ludica, a patto di ancorarla ad una realtà sociale condivisa col pubblico. Il grafico che propongo riassume gli elementi sopra descritti.



### 3.2 *Mulata* (Nicolás Guillén – Horacio Salinas)

La canzone *Mulata*, composta da Horacio Salinas e pubblicata per la prima volta nell'album *Andadas* [INTI-ILLIMANI 1993], riprende integralmente il testo di una omonima poesia di Nicolás Guillén, tratta dalla breve raccolta del 1930 *Motivos de son*, nella quale Guillén, un intellettuale afrocubano di classe media, assume il punto di enunciazione degli afrocubani di bassa condizione sociale, riproducendone mimeticamente il linguaggio e il punto di vista. In *Mulata* una voce maschile si rivolge sarcasticamente a una mulatta che – ricaviamo dal testo – si ritiene superiore a lui per il colore più chiaro della pelle e lo deride per i suoi tratti somatici negroidi, come il naso simile a un «nudo de cobbata» (nodo di cravatta). Attraverso la regressione del poeta-narratore, Guillén denuncia qui un atteggiamento razzista diffuso tra la stessa popolazione nera dell'isola caraibica.

Ya yo me enteré, mulata,  
mulata, ya sé que dise  
que yo tengo la narise  
como nudo de cobbata.  
Y fíjate bien que tú  
no ere tan adelantá,  
poqqe tu boca e bien grande,  
y tu pasa, colorá.  
Tanto tren con tu cueppo,  
tanto tren;



tanto tren con tu boca,  
 tanto tren;  
 tanto tren con tu sojo,  
 tanto tren.  
 Si tú supiera, mulata,  
 la veddá,  
 ¡que yo con mi negra tengo,  
 y no te quiero pa na!<sup>35</sup>


Non è la prima volta che Horacio Salinas cerca ispirazione nella poesia di Guillén: *Sense-maya* (*Canto para matar una culebra*) [INTI-ILLIMANI 1979a], *Un son para Portinari* [INTI-ILLIMANI 1981] *Mi chiquita* [INTI-ILLIMANI 1986] (quest'ultima dalla stessa raccolta *Motivos de son*), sono altrettante poesie di Guillén musicate da Horacio Salinas per il repertorio degli *Inti-Illimani*. Per *Mulata*, Salinas crea una canzone per voce solista maschile e coro, adottando un ritmo di *guaguancó* per le parti strofiche, che vira verso quello di *son* nel ritornello e nello sviluppo conclusivo, una sorta di *montuno*, cioè la parte finale del *son* caratterizzata da improvvisazioni e dialoghi responsoriali tra solista e coro. Nonostante la chiarissima impronta popolare cubana e il ritmo perfettamente ballabile, *Mulata* si presenta come una composizione pensata per l'ascolto: una prima esposizione della strofa è affidata alla voce solista e alla chitarra, alle quali vanno aggiungendosi progressivamente altri elementi strumentali e vocali in crescendo, fino al pieno con tutti.

Come già detto, questa composizione fa parte di un filone compositivo di Salinas che cerca suggestioni nella poesia di importanti autori latinoamericani, portatori di identità nazionali o regionali, come appunto Guillén o il venezuelano Aquiles Nazoa. Un modo per ancorare la propria ricerca artistica alla realtà culturale e sociale latinoamericana, ma in una chiave non più apertamente ideologica. Lo dimostra il ricorso sempre più frequente, nella sua produzione, a modelli e stili appartenenti ad aree della musica popolare mediatizzata, come i generi “romantici” (*bolero*, *vals peruano*) o quelli ballabili (*son*, *cumbia*), inizialmente guardati con un certo sospetto dalla NCCH. Jan Fairley (2002) ravvisa in questo e altri brani dell'album *Andadas* delle possibili metafore del complesso rapporto tra l'artista ritornato dall'esilio e la sua terra. Non c'è dubbio che composizioni come *Mulata* rappresentino una forma di approfondire un dialogo con la musica popolare latinoamericana in qualche misura interrotto dalla lunga parentesi dell'esilio.

Dopo la pubblicazione in *Andadas*, primo album che comprende solo o quasi nuove composizioni dopo la fine dell'esilio, il brano è ricomparso in album antologici ripetute volte. È stato poi recentemente registrato in una nuova versione nell'album celebrativo del cinquantennale del gruppo [INTI-ILLIMANI 2016] e viene frequentemente eseguito in concerto come tema rappresentativo e di effetto.

---

<sup>35</sup> Nicolás Guillén, *Mulata* (Guillén 2001: 7). Si osservi la trascrizione mimetica di una parlata popolare afrocubana, con forme come *dise* e *narise* (per “dices” e “narices”), *cobbata*, *cueppo* e *veddá* (per “corbata”, “cuero” e “verdad”), *adelantá* e *colorá* (per “adelantada” e “colorada”), ecc.

Anche per i *Taifa*, *Mulata* risulta essere un brano di punta: nel canale video ne troviamo ben sei versioni relative ad esecuzioni comprese tra il 2012 e il 2017. La canzone è poi stata registrata con la partecipazione dello stesso Salinas nel CD *In volo*  e infine prescelta per realizzare un *videoclip*<sup>36</sup> a testimonianza di questo sodalizio.

Dal punto di vista del trattamento musicale, le esecuzioni dei *Taifa* riscontrate nei video mostrano una certa fluidità nell'organico, che varia da un formato "tascabile" in trio<sup>37</sup>, ad uno che vede schierati, nel *videoclip*, ben dieci musicisti (otto componenti di *Taifa*, Salinas e un percussionista peruviano invitato, Walter Rebatta). Su una base sostanzialmente invariata di chitarra e voce solista con interventi di coro, le diverse versioni presentano differenze nei soli strumentali (flauto e/o tromba, vocalizzi senza testo) e nel numero e distribuzione delle percussioni. Le principali differenze rispetto alla versione di riferimento sono rappresentate dall'uso della tromba, dalla sequenza dei soli nella parte strumentale intermedia e dall'inserimento di una sequenza ritmica di sole percussioni e basso che precede la sequenza conclusiva del *montuno*. Dal punto di vista dei modelli ritmici si osserva una certa fluttuazione tra le diverse versioni: nella registrazione in studio ascoltiamo una *rumba clave* 2-3, mentre nelle esecuzioni dal vivo si percepisce piuttosto una *clave de son*.

Il caso di *Mulata* è molto diverso dal precedente di *Ramis*. Qui abbiamo una ripresa diretta dall'originale, o quantomeno dalle versioni pubblicate dall'autore stesso. Non esistono quindi versioni portatrici di interpretazioni concorrenziali, né genealogie da ricostruire o percorsi a monte della versione base, se non quelli generati nel processo compositivo e nell'impegno, tutt'altro che agevole per il gruppo cileno e il suo direttore, di appropriarsi correttamente del linguaggio musicale dei ritmi afrocubani adottati (Salinas 2013: 181). Un impegno e una difficoltà che, a maggior ragione, interessano anche i *Taifa* alle prese con quel linguaggio complesso e non del tutto familiare<sup>38</sup>.

L'aspetto saliente tanto della registrazione in studio quanto del *videoclip* (che utilizza la medesima traccia audio) è chiaramente la presenza in entrambe di Horacio Salinas come musicista invitato, che per l'occasione esegue la sua parte abituale di canto solista, mentre "cede" quella della chitarra a Stefano Cirino. Si tratta di un momento importante nello sviluppo del progetto *Taifa* e il *videoclip* lo racconta costruendo un evento performativo perfettamente in linea con le strategie narrative e d'immagine esaminate sopra.

Il video ritrae una situazione di prova del gruppo con Salinas, all'interno della sala prove, scherzosamente definita «la tana del *Taifa*», ubicata «da qualche parte nella grigia Brianza». Nonostante il registro narrativo semiserio (in apertura, ad esempio, uno dei *Taifa* bussa alla porta a ritmo di *clave* 3-2), è inizialmente descritta una situazione di grande concentrazione e

<sup>36</sup> Disponibile *online*, all'indirizzo <https://www.facebook.com/261690839739/videos/10154360098939740/> (ultima visualizzazione: 27/09/2019).

<sup>37</sup> Disponibile *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=2molj3WQo2M> (ultima visualizzazione: 27/09/2019).

<sup>38</sup> Angelo Palma, comunicazione del 17/06/2018.

impegno – non è un pezzo facile, come si è detto – e perfino di una certa tensione iniziale, che potrebbe essere dovuta proprio alla presenza del “maestro” che trasforma la *performance* in una sorta di esame per il gruppo. Nel procedere dell’esecuzione l’atmosfera si distende: alcuni dei presenti intraprendono passi di danza latina; i volti dei protagonisti mostrano divertimento; quello di Horacio Salinas, apertamente sorridente, dimostra infine piena approvazione per la *performance* dei Taifa. Una serie di dettagli completa il quadro semantico comunicativo del video, in equilibrio tra elementi di serietà e ludici: le inquadrature su foto e manifesti della NCCH, alle pareti della sala; foto di famiglia *vintage*; il costume *mariachi* indossato da Alfredo Peralta, che produce una “macchietta” all’interno del contesto<sup>39</sup>.

### 3.3 Caratteri ricorrenti dei videoclip

Riconosciamo dei caratteri ricorrenti nei due videoclip degli esempi analizzati. In entrambi si fa esplicito riferimento ad una localizzazione inserita nello spazio del quotidiano italiano dei Taifa: il centro commerciale di Busnago o la sala prove in Brianza. Per converso, l’immagine del mondo latinoamericano – dal quale proviene la quasi totalità del repertorio musicale del gruppo – è evocata visivamente da elementi di un folklore stereotipato, in costume: il *mariachi* o i ballerini peruviani. La musica ha un’evidente funzione ludica e festiva, certamente pertinente per entrambe i pezzi, ma volutamente enfatizzata a scapito, soprattutto nel caso di *Ramis*, di altre componenti emotive e culturali potenzialmente presenti nel brano, ma lasciate qui in ombra. Nel caso di *Mulata*, per esempio, si veda come l’unico riferimento extra-musicale al mondo afroamericano, implicato non solo dalla musica ma anche dal testo di Nicolás Guillén, sia costituito nel video dai passi di danza e dall’atmosfera di divertimento che ne deriva.

Il vero centro focale dei due *videoclip*, sia pure con diverse sfumature, è costituito dall’auto-narrazione del gruppo e della sua vicenda: nel caso di *Ramis* la prospettiva temporale è più ampia e articolata ed implica una dialettica tra passato e presente; in quello di *Mulata* l’attenzione si concentra invece sul presente del gruppo, rappresentato come un punto d’arrivo, con il sigillo della presenza di Horacio Salinas.

---

<sup>39</sup> Al di là della situazione divertita del video, Alfredo Peralta fa realmente parte di un gruppo *Mariachi Peralta* di Milano.



## VI. *Trencito de los Andes* / *Il Laboratorio delle Uova Quadre*. L'autobiografia andina dei fratelli Clemente

### 1. STORIA E CARATTERI

---

#### 1.1. *Trencito de los Andes*. Genesi e sedimentazione dei caratteri (1974-1990)

*Trencito de los Andes*, oggi trasformato nel *Laboratorio delle Uova Quadre*, occupa una posizione singolare nel nostro panorama di gruppi italiani, per più ragioni. Si tratta infatti dell'unica formazione ad aver sviluppato e mantenuto fino al presente un'attività di professionismo musicale totalmente iscritto nell'ambito andino e il cui livello di competenza e qualità musicale le abbia consentito di ottenere un ampio riconoscimento (sia pure a volte discusso e polemico) all'interno degli stessi paesi andini. Ambedue queste caratteristiche trovano il loro fondamento nella totale identificazione tra l'innamoramento per quella musica e il progetto artistico e di vita da parte dei suoi fondatori e animatori, i fratelli romani Felice Maria e Raffaele Maria Clemente. Ne deriva, sia nell'opera musicale sia nei numerosi paratesti che la accompagnano, una narrazione fortemente incentrata su di sé, sulla quale intendo concentrarmi in questo caso di studio<sup>1</sup>. Tale narrazione presenta una *trama argomentale*<sup>2</sup> alimentata dalla vicenda dei musicisti e dall'elaborazione di una personale poetica musicale andina, che li indirizza verso significative ed originali scelte artistiche e performative.

La prima parte di questa vicenda è comune a quella di diversi altri gruppi italiani<sup>3</sup>. All'origine, tra il 1974 e il 1978, troviamo un gruppo di giovanissimi compagni della scuola

---

<sup>1</sup> Diversamente dagli altri gruppi trattati in questo studio, i Clemente hanno dimostrato uno spiccato interesse non solo per la divulgazione della loro musica di elezione, ma anche per sistematizzare il proprio approccio estetico e le scelte di poetica. Ne è risultata una nutrita produzione di testi, affidati in parte ai corposi e accurati libretti allegati ai loro CD, in parte a numerose pubblicazioni nel *blog* del gruppo, molto spesso in lingua spagnola, o bilingui (italiano e spagnolo). In più occasioni poi i Clemente hanno esplicitato il loro punto di vista artistico in interviste ai mezzi di comunicazione latinoamericani (giornali, *web*, televisioni) e a ricercatori interessati al loro lavoro. A tali fonti scritte si devono aggiungere le tre ampie interviste, raccolte in diverse fasi del mio lavoro, che si sono svolte come conversazioni a tutto campo sulla loro vicenda artistica e sulla MA in generale, arrivando nell'ultima di esse (19/09/2019) a discutere alcune risultanze della ricerca stessa.

<sup>2</sup> La *trama argomentale*, nell'accezione di Vila (1996), è il criterio che seleziona e organizza eventi e azioni in una narrazione, in base alla quale prende forma l'identità del soggetto narrante.

<sup>3</sup> Questa sezione biografica si basa principalmente sulle notizie offerte dalla pagina web del gruppo (<http://www.illaboratoriodelleuovaquadre.com/bio/>) e sulle interviste ai due musicisti, del 17/02/2017 e 04/09/2018.

media, e successivamente di amici di quartiere, affascinati dalla scoperta delle nuove sonorità conosciute attraverso gli *Inti-Illimani* e la MA cosmopolita, attorno ai cui repertori si struttura la prima fase del loro percorso. Tra il 1978 e il 1979 avviene quella che Raffaele Clemente, allora quattordicenne, reputa oggi la svolta fondamentale della propria vita, il vero nucleo generatore di tutti gli eventi successivi. L'ascolto di alcune registrazioni dei gruppi *Bolivia Manta* e *Ruphay*, esponenti boliviani della corrente cosiddetta *autóctona*, rivela l'esistenza di una MA "diversa" da quella conosciuta fino a quel momento e apparentemente dotata di una ben maggiore carica di alterità. Dopo quell'ascolto Raffaele decide (seguito poi da Felice) di fare della MA la propria scelta professionale e di vita; decisione che comporta una fuga da casa, l'esperienza come musicista di strada in altri paesi europei e la costituzione di un nuovo gruppo che coinvolge, oltre ai due fratelli e a Claude Ferrier<sup>4</sup>, un organico piuttosto fluido di componenti italiani e argentini. In occasione della prima pubblicazione discografica, il doppio LP *Yawar fiesta* (1983), il gruppo assume il nome di *Trencito de los Andes* (usato anche nella versione italiana di *Trenino delle Ande*), con la chiara missione di approfondire la conoscenza della MA attraverso le sue fonti tradizionali, mettendone allora in discussione le versioni cosmopolite circolanti in Europa [Fig. 47].

Per acquisire conoscenze e risorse (di repertorio e di strumentazione) adeguate all'obiettivo, nel 1986 il gruppo intraprende un viaggio di un anno nei paesi andini, prima presa di contatto diretta con quel mondo. Al rientro in Italia, si riconfigura dapprima come "comunità di studio", in ritiro nel borgo di Castellino delle Formiche (MO) per una fase di gestione e sistematizzazione di quanto acquisito nel corso del viaggio<sup>5</sup>, e poi, di conseguenza, come gruppo professionistico per la divulgazione della propria ricerca. Questo nuovo assetto, che arriva a comprendere fino a otto o nove elementi<sup>6</sup>, non ha però lunga durata. Dopo circa un anno, il gruppo performativo convenzionale viene dissolto e il *Trencito de los Andes*, stabilitosi nuovamente a Roma, diviene di fatto un laboratorio domestico di studio e registrazione discografica, costituito dai due fratelli Clemente e dalle compagne Laura Grasso e Paola Frondoni, con la partecipazione di volta in volta di diversi musicisti esterni. I Clemente dispongono a questo punto di un proprio studio per registrazioni multipista che, assieme alle competenze grafiche di Felice, garantisce un'ampia autonomia tecnica, anche se non finanziaria, nella produzione dei propri dischi.

---

<sup>4</sup> Claude Ferrier, di origine svizzera, già componente delle prime formazioni romane dei Clemente e membro del *Trencito de los Andes* fino al 1990 circa, è oggi un musicista ed etnomusicologo specializzato nel campo della MA e in particolare dell'arpa peruviana (cfr. il sito web <http://www.claude-ferrier.ch/>).

<sup>5</sup> Questo orientamento verso lo studio delle varietà regionali e "autoctone" della MA non è esclusivo del *Trencito*: come abbiamo già visto, negli stessi anni 80 altri musicisti in ambito GIMCA, tra cui *Senda Nueva* (di Milano) e *Apurímac* (di Lecco), sperimentano un distacco dalla originaria matrice "cilena", anche se forse non con la stessa determinazione e con gli stessi esiti.

<sup>6</sup> Tra i quali anche Víctor Colodro, uno dei fondatori di *Bolivia Manta*, che poco più tardi fonderà il gruppo *Runa Mayu* su criteri ispirati all'esperienza di Castellino.

## 1.2. L'opzione discografica del *Trencito* (1990-2006)

All'origine di tale trasformazione vi furono, secondo i Clemente, le divergenze sorte all'interno del gruppo come anche un'insoddisfacente risposta del mercato alla proposta musicale *autóctona* del *Trencito de los Andes*<sup>7</sup>. In seno al gruppo si era presentata una frattura fra chi era propenso a insistere nella riproposta folklorica e chi – gli stessi fratelli Clemente – orientato invece alla sperimentazione e alla composizione di musiche proprie. D'altra parte, la proposta performativa del gruppo faticava a trovare spazi consoni nel ristretto mercato italiano della MA, costituito principalmente dalla rete delle *Feste dell'Unità*, dove l'immaginario musicale andino era ancora legato prevalentemente alla narrazione politica della NCCH. Scenari dedicati al *folk*, come la conosciuta rassegna friulana *Folkest*, cui il gruppo prese parte nel 1988, rappresentavano rare eccezioni.

Secondo quanto raccontano Raffaele e Felice, la scelta di dedicarsi prioritariamente al lavoro discografico risolveva entrambe le difficoltà, eludendo la necessità di disporre di un gruppo numeroso per le *performance* dal vivo. Conseguentemente, l'ampia discografia del *Trencito* e del *Laboratorio* – con una ventina di titoli in trentacinque anni – viene a costituire il principale terreno di sperimentazione della loro poetica musicale e una “scatola nera” del loro percorso. Le prime realizzazioni, *Yawar fiesta* [\*TRECITO DE LOS ANDES 1984], *Expreso transandino* [\*TRECITO DE LOS ANDES 1990] e *Academia del Altiplano* [\*TRECITO DE LOS ANDES 1995a], rispecchiano un intento documentario, proponendo una riproduzione fedele di stili regionali andini<sup>8</sup>. *La scoperta di Colombo* [\*TRECITO DE LOS ANDES 1991] e il contemporaneo *Hermano residente* [\*TRECITO DE LOS ANDES 1992] inaugurano un diverso approccio alla MA, nel quale la creazione originale si esplica sia nell'invenzione di una cornice narrativa, in cui si rispecchia il carattere culturalmente “anfibo” degli autori<sup>9</sup>, sia nella composizione di musiche originali, benché rispettose degli stili andini. I due caratteri ritornano, sia congiunti sia disgiunti, in buona parte delle realizzazioni successive. Un taglio concettuale e narrativo caratterizza dischi come *Escarcha y sol* [\*TRECITO DE LOS ANDES 2000], realizzato con Horacio Durán e Osvaldo Torres<sup>10</sup>, *Il Puma e gli Argonauti* [\*TRECITO DE LOS ANDES 2003] e in qualche misura anche il precedente *Sortilège des Andes* [\*TRECITO DE LOS ANDES 1996]. In *Zig Zag* [\*TRECITO DE LOS ANDES 1993] e in *C'era una volta il sicu* [\*TRECITO DE LOS ANDES 1994a] i Clemente elaborano una proposta musicale di proprie composizioni

<sup>7</sup> Felice e Raffaele Clemente, intervista del 05-09-2018.

<sup>8</sup> Possiamo includere in questa fase cronologica anche i cinque CD della raccolta *Continente liquido* (2006, ma registrato a Castellino tra 1987 e 1989), vasta antologia monografica dedicata alla musica del popolo *aymara*.

<sup>9</sup> Nell'impostazione narrativa e drammatica di quei dischi i Clemente riconoscono l'influenza della propria identità culturale italiana e familiare, in particolare dell'opera lirica (intervista del 05-09-2018). Va detto che un'impostazione simile, inusuale per la MA, caratterizza invece numerosi lavori della NCCH, dalle *cantatas* di Luis Advis ai dischi concettuali di Víctor Jara (*La población*, *Canto por travesura*).

<sup>10</sup> Rispettivamente, il *charanguista* degli *Inti-Ilumani* e un poeta e musicista cileno già membro del gruppo *Il-lapu*. Come si è già detto più sopra, una volta naufragato il progetto dei Clemente di un disco in collaborazione con gli *Inti-Ilumani*, i musicisti romani trovarono l'interesse e la disponibilità di Horacio Durán per una co-produzione di un disco andino nel quale trovassero spazio diversi stili ed esperienze del *charango*.

originali, all'interno di parametri di genere ben riconoscibili: nel primo caso una rilettura personale del folklore della regione di Imbabura, Ecuador; nel secondo un repertorio per *sicuris*. In alcuni casi, sviluppando il modello documentario, il disco diviene un laboratorio di studio su uno specifico repertorio. Ne è un esempio *Opus primum* [\*TRECITO DE LOS ANDES 2006] in cui si presenta il risultato di un'analisi approfondita su diversi stili di musica *sicuriana*.

Un capitolo a parte è rappresentato da collaborazioni e lavori discografici su commissione che, pur distaccandosi dalla linea vocazionale del gruppo, ne hanno comunque influenzato l'evoluzione. Nel 1989 i due fratelli iniziano una lunga collaborazione con il compositore Ennio Morricone, come interpreti di flauti di Pan in diverse colonne sonore cinematografiche composte dal maestro. È in seguito alla frequentazione degli studi di registrazione professionali di cui si serviva Morricone che il produttore Franco Patrignani commissiona ai Clemente il già ricordato CD *La scoperta di Colombo*, in vista delle imminenti celebrazioni delle Colombiadi del 1992, determinando il salto verso la composizione. Ancora Morricone è il *trait d'union* che li porta nel 1997 a Palermo, per una performance con l'Orchestra Kandinskij. In quell'occasione, Raffaele Clemente presenta due composizioni originali che introducono l'orchestra d'archi in un contesto di genere andino, sperimentazione ripresa nei lavori discografici successivi<sup>11</sup>. Tra il 1994 e il 1997, il *Trencito de los Andes* realizza inoltre altri tre dischi su commissione, destinati al mercato alternativo delle fiere commerciali e dei musicisti di strada andini: *Indian Shadows* [\*TRECITO DE LOS ANDES 1994b], *Overdrive* [\*TRECITO DE LOS ANDES 1995b] e *Overdrive II* [\*TRECITO DE LOS ANDES 1997]. Il primo è dedicato al repertorio degli Indiani dell'America settentrionale, mentre gli altri due presentano versioni in chiave andina di musiche di successo della più varia provenienza, e costituiscono una prima apertura del repertorio al di fuori dei confini dell'area andina propriamente detta<sup>12</sup>. Tutte queste operazioni, dalle registrazioni con Morricone ai dischi su commissione, esulavano dall'asse della ricerca intrapresa ed erano da loro stessi percepite allora come una deroga ai propri principi etici ed estetici. Tuttavia, oggi i Clemente rilevano *a posteriori* che esse hanno allargato il loro repertorio di linguaggi musicali, divenendo terreni di sperimentazione per soluzioni poi assimilate nel proprio orizzonte creativo andino<sup>13</sup>.

Una diversa iniziativa di natura collaborativa, questa volta ben ancorata alla "missione" del gruppo, fu il progetto *Pariwana*, promosso dai Clemente e realizzato nel 1994, che prevedeva la formazione di un *consort* di *sicuris* composto da musicisti italiani e peruviani, per facilitare

---

<sup>11</sup> Si tratta di *Il grande Sicu* e *Testimonio Chiriguano*, ripresi poi in *Il Puma e gli Argonauti* [\*TRECITO DE LOS ANDES 2003].

<sup>12</sup> Il primo *Overdrive* è interamente dedicato a brani di larga notorietà, dal pop al rock, fino ad includere anche dei rifacimenti di *Alturas* (uno dei più noti temi degli *Inti-Illimani*) e di *El cóndor pasa*. Il secondo invece introduce, accanto a brani tratti da colonne sonore di film, alcune composizioni originali dei Clemente. Secondo quanto riferiscono i fratelli Clemente, entrambi, ma specialmente il primo, sono stati degli autentici successi commerciali all'interno del circuito delle fiere e dei venditori ambulanti, tali da permettere indirettamente il finanziamento di altri progetti discografici di *Trencito*.

<sup>13</sup> Intervista del 05-09-2018.



lo scambio e la circolazione di quel genere musicale al di fuori del suo contesto nativo<sup>14</sup>. In questa fase, attorno alla metà degli anni 90, *Trencito de los Andes* acquista notorietà nel campo musicale andino e diverse composizioni dei Clemente sono incluse nei repertori locali, specialmente nell'Ecuador. In ambito italiano, invece, la loro fama rimane circoscritta ad un pubblico di nicchia.

### 1.3. *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (2006)

Il 2003 marca il passaggio ad una nuova fase nella poetica del gruppo, legata all'introduzione di una diversa metodologia di lavoro, fondata su di una pratica estremamente accurata di trascrizione musicale (definita da loro "partitura micronica") che consente di ricreare documenti sonori con un altissimo grado di fedeltà, anche se unicamente nelle condizioni offerte dallo studio di registrazione e non dal vivo. Il primo lavoro discografico realizzato secondo questi canoni è il già menzionato *Opus primum*. Seguono *Opera selvaggia* [\*ILDUQ 2009], che riprende secondo nuovi canoni il precedente filone narrativo, questa volta in chiave nettamente autobiografica, e *Argento vivo* [\*ILDUQ 2012], a metà tra narrazione e studio monografico di un ambito musicale specifico, la musica delle Ande argentine. Per sottolineare l'importanza della svolta – che per i Clemente va molto oltre una questione metodologica e riguarda le fondamenta stesse del concetto di fare musicale – viene sciolta l'associazione *Trencito de los Andes* per dar vita a *Il Laboratorio delle Uova Quadre*, attualmente con sede a Riano (Roma). Il cambio di denominazione sancisce definitivamente il passaggio ad una fisionomia laboratoriale che non prevede, se non occasionalmente e in contesti molto specifici, l'esecuzione dal vivo<sup>15</sup> [Fig. 49].

Come si è detto, il *Trencito de los Andes* ha avuto solo per una parte della sua esistenza una configurazione mirata alla presentazione sulla scena. Quando questo è avvenuto, verso la fine degli anni 80, i caratteri performativi della presentazione riflettevano il più ampio discorso culturale della MA *autóctona*, vincolato ai temi dell'indianismo e del rifiuto dell'egemonia culturale occidentale. Il gruppo teatralizzava sulla scena momenti festivi di musica e danze, adottando costumi coerenti con le scene etnografiche rappresentate e si presentava verso l'esterno con i tratti di una comunità indigena, senza far trasparire protagonismi musicali in-

---

<sup>14</sup> Il progetto concretizzò in un *tour* di concerti in città italiane e in un disco, che venne pubblicato solo diversi anni più tardi [\*TRENCHITO DE LOS ANDES 2002]. Non sono mancate incomprensioni e polemiche tra i partecipanti, sia in fase di realizzazione sia successivamente, di cui raccontano gli stessi Clemente in un *post* della pagina web *En torno al mundo*, del 7 marzo 2010: <https://entornoalmundo.wordpress.com/2010/07/03/proyecto-pariwana>.

<sup>15</sup> L'insolito nome trae origine dal fumetto disneyano *Paperino nell'impero degli Incas* (*Lost in the Andes*, nell'originale), una storia risalente agli anni 40 e firmata dal disegnatore Carl Barks, che contiene interessanti sfumature di un atteggiamento che oggi potremmo definire di critica postcoloniale, aspetti che Felice Clemente evidenzia nell'intervista: «Appunto noi ci chiamiamo *Il Laboratorio delle uova quadre* per questo motivo. Quando Paperino arriva a Cuzco cercando delle uova quadre, improvvisamente al mercato abbondano le uova quadre. Cioè tutti si mettono a costruire uova quadre, capito? Oppure quando entra nella valle perduta, e ci trova un inca tutto quadrato che canta una canzone texana..., in inglese, capito? Quindi c'è questo gioco delle parti...» (Felice Clemente, intervista del 17/02/2017).

dividuali<sup>16</sup>. La successiva evoluzione verso una poetica che privilegiasse la MA come entità musicale per sé e al contempo l'identità reale dei musicisti, ha portato all'abbandono di quella mimesi dell'autoctono andino e dei topici indianisti ad essa collegati. L'immaginario evocato sulla scena corrisponde ora a un mondo andino raffigurato in chiave personale e in certa misura fantastica, come testimoniano gli abiti di scena adottati in occasione della tournée in Ecuador *Concerto Equinoxialis*, del 2014 [Fig. 48], in cui convivono costumi tradizionali di Otavalo e personaggi dai tratti fumettistici, generati dalla fantasia dei Clemente [Fig. 50-51].

Pur rimanendo quello discografico l'asse principale, l'attività del *Laboratorio delle Uova Quadre* comprende altri impegni paralleli. Tra questi, *performance* che uniscono esecuzione dal vivo e impiego di tecnologie digitali; la composizione delle musiche per una recente pellicola ecuadoriana in lingua quechua<sup>17</sup>, per le quali è stato utilizzato il procedimento micronico; laboratori didattici sull'uso degli aerofoni andini; un continuo scambio di esperienze con alcuni musicisti nei paesi andini e nell'*archipiélago transandino* [Fig. 52].

## 2. UNA POETICA PER LA MUSICA ANDINA

---

### 2.1. Una musica andina “sostenibile”

La MA – principale ingrediente del lavoro musicale dei Clemente – è da essi concepita come un sistema musicale vasto e complesso, altamente evoluto; una “musica primaria”<sup>18</sup> di origini remote, trasformatasi nel tempo e ancora oggi nel pieno del suo percorso evolutivo. Vediamo di seguito alcuni aspetti della loro rappresentazione<sup>19</sup>, a partire dalla convinta adesione all'ipotesi dell'esistenza di una MA come fenomeno musicale unitario:

**FC:** Anche tu la vedi da fuori, ma non la riconosci... non sei sicuro che sia un'unità. Anzi, giustamente, scetticamente, dici: «ma perché dovrebbe esserlo? In fondo sono migliaia e migliaia di chilometri di territori diversi, popoli diversi». E invece bisogna poterla vedere sia da dentro che da fuori, ma da dentro proprio in fondo, però. È lì che iniziano ad apparire i linguaggi, iniziano ad apparire *patrones estéticos*, che non sono il *huayno* o la *cueca*, ma sono quelli veri, quelli profondi. E quando tu vedi che ritornano delle cose e che quindi, sì, c'è allo stesso tempo un'enorme varietà, però ci sono dei tratti comuni, fondamentali, che ritornano, inizi ad isolarli e li ritrovi e li ritrovi, scopri che in realtà è un organismo connesso dal punto di vista estetico.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Chi scrive ha assistito ad uno di questi concerti, nella cornice friulana di *Folkest*, nel 1988.

<sup>17</sup> *Huahua*, del regista Joshi Espinoza, Ecuador, 2017.

<sup>18</sup> Per analogia con i colori primari, viene postulata l'esistenza di “musiche primarie” che «gusten o no, son la Origen de todas las otras Músicas... y aquí va la amonestación: ¡Atención! Una vez perdidas no se pueden volver a Re-crear» (IL LABORATORIO DELLE UOVA QUADRE, “Música y colores”, 10/12/2014: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2014/12/10/musica-y-colores/>).

<sup>19</sup> Una sintesi, a modo di manifesto, della loro visione della MA è pubblicata in: IL LABORATORIO DELLE UOVA QUADRE, «Música andina (vacuopedia)», 28/01/2015: <http://www.illaboratoriodelleuovaquadre.com/2015/01/28/musica-andina/>.

<sup>20</sup> Felice Clemente, intervista del 17/02/2017.

L'esistenza di tale organismo, però, non è evidente e conclamata:

**FC:** La cosa fantastica di tutto questo è che queste coincidenze di cui si parlava... chi le mette in opera, chi le fa sopravvivere non ne è consapevole. E quindi è ancora più forte la sensazione di un'unità. Perché è un'unità inconsapevole in cui ognuno pensa di fare qualcosa di assolutamente suo ed invece sta facendo una cosa che è, per molti versi, quasi identica a quella che fa magari un altro a migliaia di chilometri di distanza. E quindi hai proprio la percezione di un organismo, di una macrostruttura, di un sistema di mondi, capito? In cui tutti questi mondi fanno comunque parte di un sistema, di una galassia.<sup>21</sup>

I tratti ricorrenti cui i Clemente si riferiscono non riguardano la sfera dell'antropologia, ma quella puramente estetica. Come possibili elementi di tale matrice estetica, essi indicano la continuità del suono (o più concretamente del soffio, nel caso degli aerofoni), la ricerca di una «alta temperatura armónica» (anche questa tipica dei *consort* di aerofoni); una struttura ricorrente basata sulla sequenza AABB ripetuta e seguita da una “fuga”; il «carácter dinámico, politímbrico, polifónico y poético» ottenuto per mezzo della separazione dello strumento (il *sicu*) in unità divise, la predilezione per i *consort* monostumentali<sup>22</sup>. L'organismo governato da questa matrice estetica non avrebbe un cuore, un centro vero e proprio – si tratterebbe piuttosto di una rete neuronale diffusa, di cui tutte le espressioni, anche quelle cosmopolite sviluppatesi fuori dalle Ande, sono parti molecolari fondamentali<sup>23</sup> – pur potendo riconoscere nella musica aymara per strumenti a fiato la sua manifestazione più precisa, essendo la sua «wind sensitivity» la bussola di tutta l'estetica musicale andina<sup>24</sup>.

Tale concezione sembra vagheggiare una ideale purezza originaria, ma non impedisce che l'organismo musicale andino sia poi rappresentato e apprezzato proprio in quanto frutto dinamico di un costante sincretismo tra un nucleo originario amerindio e i successivi apporti di epoca coloniale.

**FC:** Sicuramente c'è una base di grande civiltà... nell'incontro e nei secoli di colonia in cui si è gestata e formata la musica andina - perché è al 90% coloniale. [...] Quindi questo zoccolo duro di civiltà, scontrandosi o incontrandosi con tutte queste sollecitazioni, ha dato vita a un caleidoscopio di espressioni, tutte radicate in quello stesso zoccolo. Ecco perché è possibile che mai nessuno nelle Ande abbia avuto contezza di questi nessi, perché il panorama che abbiamo oggi è quello che si è andato formando per secoli *dopo* la conquista. Adesso va ricostruito questo nesso, va articolato...<sup>25</sup>

Infine, benché nasca in una cornice ben definita (corrispondente «con assoluta esattezza [a]i confini politici del Tawantinsuyu»<sup>26</sup>, quello andino va concepito oggi piuttosto come un

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Nell'intervista a Calstelblanco (2016: 298).

<sup>23</sup> Raffaele M. Clemente y Felice M. Clemente, «Música Andina», *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (Blog), 30/11/2015: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2015/11/>.

<sup>24</sup> Il Laboratorio delle Uova Quadre, «Compass», *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (Blog), 23/04/2013: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2013/04/23/106/>.

<sup>25</sup> Felice Clemente, intervista del 17/02/2017.

<sup>26</sup> Dal *booklet* del CD *Sortilège des Andes*.

linguaggio musicale aperto ed esportabile anche al di fuori di quei confini geografici, etnici e organologici, purché siano rispettati quei tratti originari che si sono mantenuti anche nel sincretismo con le altre musiche e che ne definiscono l'identità sul piano estetico. Lo dimostra, per Raffaele, la stessa vicenda sua e di Felice:

**RC:** Adesso c'è pure in Italia, qui. E non solo [...] tieni presente che... tu sei qui per un motivo. Si vede che questo territorio si è allargato. [...] La musica andina oggi non può fare a meno – e di fatto non lo fa – di considerare che molta della più apprezzata viene da questa casa. La gente che si interessa di musica andina veramente, quelli che stanno là... devono considerare che rami, zone, nessi sono anche molto lontani dalla geografia, diciamo, canonica. Questi sono fenomeni molto importanti e anche molto nuovi.<sup>27</sup>

In tale espansione o universalizzazione della MA risiede, secondo i Clemente, la sua vera frontiera evolutiva. Avvertono però che si tratta di un processo altamente problematico, che rischia di distruggerne il nucleo, se non si è capaci di riconoscerlo e preservarlo. I Clemente chiamano “sostenibile” una esportazione che ne rispetti l'essenza estetica:

[...] En este caso la “sostenibilidad” a la cual nos referimos consiste en salvaguardar el carácter último, original e irrenunciable de lo que se pretende desaduanar, evitando que la necesaria transmutación comprometa sus órganos vitales. Viceversa, una expansión insostenible es aquella que trastoca y corrompe la natura intrínseca del objeto en cuestión, dando tristes natales a un engendro transcultural, huérfano y efímero, sin cotejo alguno en su lugar de origen. Un claro ejemplo podría ser arrancar al Sicu su propia dialéctica musical, sobreponiendo Ira y Arca en las manos de un solo ejecutante... otros entre tantos serían privar el Moceño de sus voces multifónicas o la Tarqa de sus broncos colores! Así es como, en el proceso de urbanización y/o exportación de estas maravillas del ingenio *Aymara* –hijas de una secular historia de fecundas influencias – se abre un abismo sin retorno.<sup>28</sup>

Esempi di sviluppi non sostenibili (come appunto la sovrapposizione delle due metà del *sicu* nelle mani di un singolo esecutore, dettata da ragioni mercantili o di spettacolarizzazione virtuosistica del tutto aliene all'estetica originaria andina<sup>29</sup>) sono offerti in primo luogo dalla MA cosmopolita, i cui esiti si riducono a «una musiquita bonita y pegadiza que evoca en la fantasía del comprador imágenes exóticas y engañosas»<sup>30</sup>, espressa in un linguaggio che è «el Grammelot de un idioma que ellos mismos no saben hablar. Lo escucharon a lo lejos y les parece que suena “más o menos así”»<sup>31</sup>. Ma rischi di “insostenibilità” vengono avvertiti dai

<sup>27</sup> Raffaele Clemente, intervista del 17/02/2017.

<sup>28</sup> Intervista ai Clemente, riportata in J. Calderón, «Un continente llamado “Música Andina”». ...en torno al mundo!!! (blog), 2 gennaio 2016.

<sup>29</sup> Si veda un suggestivo articolo di Felice M. Clemente su questo argomento: «De la Zampoña al Naï... Menuda voltereta!», in *En torno al Mundo* (pagina web), 12/01/2015: <https://cuscovivo.wordpress.com/2015/01/12/de-la-zampona-al-nai-menuda-voltereta/>

<sup>30</sup> Felice M. Clemente, «Albores», *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (pagina web), 12/09/2017: <http://www.illaboratoriodelleuovaquadre.com/2017/09/12/albori/>.

<sup>31</sup> «La música andina engloba la música del mundo», intervista ai fratelli Clemente raccolta da Manuel Vera Tudela (agosto 2016). Disponibile all'indirizzo: <http://cuzcoeats.com/es/la-musica-andina-engloba-la-musica-del-mundo/>. Si veda anche: Il Laboratorio delle Uova Quadre, «A Solo de Quena: Grammelot y Música Andina», *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (pagina web), 10/09/2017: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2017/09/10/a-solo-de-quena-grammelot-de-musica-andina/>.

Clemente anche in pratiche sociali ben diverse, come i *sicuris* urbani metropolitani, nelle quali, a loro avviso, la straordinaria crescita della diffusione è pagata con una perdita di qualità estetiche essenziali<sup>32</sup>.

### 2.3. Dall'imitazione alla ri-creazione. La partitura micronica

In breve, la consegna artistica dei fratelli Clemente è quella di scoprire, esplorare ed espandere il patrimonio musicale andino.<sup>33</sup> Altrimenti detto: riuscire a conservarne l'essenza e contemporaneamente trasformarla in un linguaggio universalmente fruibile. Un compito indubbiamente complesso, con implicazioni che riguardano non solo un concetto di salvaguardia del patrimonio ereditato, ma anche quelli di imitazione, ricreazione, composizione. Raffaele Clemente, nell'intervista, mette bene a fuoco la *ratio* di tale percorso:

**RC:** Noi abbiamo cominciato ad imitare gli *Inti-Ilumani* – quelli che avevamo a disposizione – e dopo quelli, quegli altri e quegli altri ancora... Alla fine, una volta esauriti i gruppi, ci siamo trovati con un popolo intero da imitare. Anzi, quanti popoli! E abbiamo cominciato a imitare, eccetera. A un certo punto abbiamo detto – perché ce lo dicevano proprio quei popoli – abbiamo detto «ok, abbiamo imparato, ce lo dicono loro...». [...] Ce lo dicevano, non dicendocelo a parole, ma proprio... suonando la roba nostra. «Voi non solo lo sapete fare, ma lo fate talmente bene che noi, invece di fare la roba nostra, facciamo la vostra». Va bene. E così abbiamo cominciato a comporre, *huaynos*, *sanjuanitos*, roba che sapevamo fare... Ed eravamo quindi noi, a quel punto, a camminare sulle nostre gambe: facevamo roba che fra l'altro diventava anche tradizione là [...]. Eppure, c'era qualcosa che non ci convinceva. [...] E quindi siamo tornati indietro in questo percorso, ed abbiamo smesso di fare pezzi noi [...]. Abbiamo smesso perché abbiamo capito che c'è un'altra dimensione, una dimensione che è sovrumana nei termini proprio di quello che potrebbe essere una macchina del tempo. Non è un caso che un determinato brano venga suonato per secoli e secoli dai... trisavoli, dai nonni, dai figli, dai bisavoli... capito? Generazione dopo generazione, arriva da chissà quale remota epoca, arriva fino a te. E tu che fai? Ne componi uno “simile”? [...] Gli *Yumbos* di Cumbasconde, nel frattempo, quella “musichetta” della comunità di Cumbasconde, dietro al vulcano di Cotacachi... stanno morendo. Dopo secoli e secoli. E tu, stai a fare un finto *Yumbo* [...] Io ho fatto uno *Yumbo* simile a quello che è lo *Yumbo* vero, solo che quello è un patrimonio dell'umanità; quello fatto da me, una volgare imitazione.<sup>34</sup>

Paradossalmente, prosegue Raffaele, la sua «volgare imitazione» è apprezzata anche dal pubblico locale, che invece si dimostra indifferente all'estinzione dell'espressione tradizionale. La *micronica* appare a questo punto come uno strumento per intervenire in questa situazione.

Come facciamo a farlo questo *Yumbo*? [quello tradizionale] Come facciamo a fare in modo che questo *Yumbo* arrivi ai tuoi figli e ancora ai figli dei tuoi figli? Dando il nostro contributo, cioè “migliorando” lo *Yumbo* stesso... Non si tratta di fare una copia dello *Yumbo*. Quella l'abbiamo

<sup>32</sup> Intervista ai Clemente, riportata in J. Calderón, «Un continente llamado “Música Andina”». ...*en torno al mundo!!!* (blog), 2 gennaio 2016: <https://cuscovivo.wordpress.com/2016/01/02/un-continente-llamado-musica-andina/>.

<sup>33</sup> Il Laboratorio delle Uova Quadre, «Compass» (cit.).

<sup>34</sup> Raffaele Clemente, intervista del 17/02/2017.

già fatta in *Zig Zag*: una volgare imitazione, appunto. Volgare perché rispetto allo *Yumbo* è... un dadino di fronte ad una macrostruttura. [...]. La micronica [...] è uno strumento.<sup>35</sup>

La “partitura micronica” è una tecnica di trascrizione particolarmente sofisticata, elaborata da Raffaele Clemente, che consente tra l’altro, interagendo con procedimenti di registrazione multitraccia in studio affinati nel corso del tempo, la cattura e la riproduzione di un determinato evento sonoro – come può essere una determinata registrazione etnografica – con un estremo grado di fedeltà. La combinazione di partitura micronica e tecniche di registrazione audio consente, per esempio, una ricostruzione della spazialità del suono, includendovi anche elementi accidentali dell’evento sonoro riprodotto (Castelblanco 2016: 290). Il risultato, una fedele riproduzione di un singolo evento sonoro congelato nel tempo, ha suggerito all’etnomusicologo inglese Henry Stobart il paragone con i ritratti iperrealisti (Castelblanco 2016: 284–85). L’idea di trascrizione o di copia è ritenuta però inadeguata dai Clemente, che rappresentano invece il processo come una composizione *a posteriori*:

**RC:** Gli altri pensano che sia una trascrizione. In realtà ti devi inventare un modo di comporre sulla carta tutto ciò che è in un audio. E sei tu che la devi comporre, non è che lo spartito si scrive da solo! [...] Tu hai un *Sicuri*, hai uno *Yumbo*... [...] insomma stiamo componendo questa musica: nessuno l’ha mai composta. Il fatto che qualcuno l’abbia suonata non significa che sia stata composta. Non è così. Va composta. [...] Capisci perché si tratta di composizione? [...] Quindi, se è una composizione, non può essere più una copia...

**FC:** Il fatto è che, da questo processo, nasce una nuova entità. E questa è una cosa che nemmeno noi sapevamo. Questa nuova entità è squisitamente musicale, non è più una tradizione, una danza. Ed è di una sottigliezza eccezionale, ed è completamente pervasa di intenzionalità, a livelli micro-nici, appunto. In realtà [...] nasce una nuova musica infinitamente più dettagliata, più rifinita, più... consapevole. E che però, allo stesso tempo, è – come dire – la manifestazione più evoluta che lo *Yumbo* possa mai avere. Cioè, è un passaggio in più, è un salto di qualità che trasforma una musica anche primitiva, volendo, in una *hypermusica*: una musica del futuro.<sup>36</sup>

Consapevolezza e intenzionalità sono idee chiave in questa poetica:

**RC:** [La micronica] ti permette per esempio di fare delle operazioni artistiche entrando e uscendo dal tempo e dalle dita di un determinato interprete, o di un determinato gruppo di interpreti [...] Quando fai una micronica, entri nella musicalità, nelle mani, nelle espressioni di un’epoca tempo, di come suonavano le musiche in un determinato momento storico...<sup>37</sup>

Nella prospettiva dei due musicisti, il procedimento micronico di scomposizione a livello microscopico di un certo numero di esecuzioni “autentiche” consente allora di superare il livello dell’imitazione *olistica* di un brano musicale, prendendo coscienza della grammatica soggiacente al suo linguaggio, per utilizzarla in modo consapevole e trasmissibile. In secondo luogo, l’uso della micronica rende disponibili quelle espressioni musicali (spesso documenti etnografici di pratiche già estinte o deteriorate nella pratica contemporanea) all’interno di contesti fruibili nel presente. In questo modo, per esempio, lo *yumbo* tradizionale di Cumbascon-

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Raffaele e Felice Clemente, intervista del 17/02/2017.

<sup>37</sup> Raffaele Clemente, intervista del 17/02/2017.

de, una volta ricomposto e registrato nel presente, è stato impiegato da Raffaele Clemente nella composizione della colonna sonora del film *Huahua*. Si tratta infine di una modalità di creazione che Raffaele e Felice definiscono “ipermusicale”, nella quale cioè ogni singolo evento sonoro, reso disponibile con quella metodologia, può essere integrato ad altri in un discorso sintatticamente più vasto, mantenendo tutta la sua carica semantica. È quanto essi dichiarano di mettere in pratica in *Opera selvaggia*.

Il paragone con l’iperrealismo nelle arti visive, avanzato da Stobart, conferma come il risultato dei procedimenti micronici possa effettivamente rientrare nel campo della creazione, sia pure atipica, e non sia una mera copia o trascrizione. Va inoltre certamente riconosciuta la qualità, sia sul piano acustico sia su quello esecutivo, delle registrazioni così effettuate: ne è un buon esempio la raccolta di ricreazioni microniche di *sicuris* tradizionali offerta in *Opus primum*.

Il medesimo disco mostra anche che la scomposizione e ricomposizione degli oggetti sonori considerati è affiancata da uno studio particolareggiato del *livello neutro*: scale, intonazione, caratteri acustici, ritmici, dinamici, organizzazione strutturale e prassi esecutiva del *sicuri* “dialogato”. Ne deriva un innegabile apporto conoscitivo sui canoni del repertorio analizzato e sulle regole che ne governano gli specifici linguaggi<sup>38</sup>, e tuttavia, precisamente tale approccio al documento come puro oggetto sonoro, separato dal suo contesto etnografico e scelto in base ad un giudizio di valore, risulta problematico dal punto di vista dell’etnomusicologia. Ritornerei più avanti sulle possibili dissonanze tra la messa a fuoco complessiva dei Clemente e l’approccio etnomusicologico.

Un’ultima osservazione circa la micronica: nella visione dei Clemente, essa rappresenta una rivoluzione filosofica in campo musicale, essenzialmente in quanto grazie ad essa sarebbe possibile attingere ad un’arte oggettiva: in altre parole, permette di suonare quello che si vuole, anziché quello che si può. Il tema, certamente interessante dal punto di vista estetico, è però circondato da un alone di ermetismo che ne rende problematica la condivisione da parte di altri soggetti:

**RC:** Noi sappiamo perfettamente che leggendo il libro di *Opus Primum* non potrai capire più di quello che hai capito. Però è ermetico, così come scrivevamo proprio l’altro giorno, per antonomasia e non per espressa decisione. [...] È proprio l’argomento ad essere ermetico di per sé [...].<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Il musicista e ricercatore peruviano Enrique Pinto Cárdenas, docente di musiche tradizionali presso l’università di Lima, ritiene necessaria la ricostruzione di una grammatica musicale andina, nei modi seguiti dai Clemente, anche al fine di consolidare una didattica delle musiche tradizionali, spendibile nel contesto sociale peruviano contemporaneo. Egli stesso utilizza metodologie e materiali del *Laboratorio delle Uova Quadre* come docente di corsi di folklore in laboratori universitari a Lima (Enrique Pinto Cárdenas, intervista del 23/09/2018).

<sup>39</sup> Raffaele Clemente, intervista del 17/02/2017.

Esempio di partitura micronica (tratto da <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2017/02/03/conversando-con-shin-primavera-2011-potencialidades-y-target/>)

### 3. LA MUSICA DELL'ALTRO

#### 3.1. Posizione nel campo musicale andino

La scelta di “fare la musica di altri” è una caratteristica condivisa dall’intero insieme di artisti e gruppi qui considerati, ma nel caso dei fondatori del *Trencito* e del *Laboratorio* essa assume tuttavia una particolare intensità, sia per l’assiduità dell’impegno con cui hanno perseguito l’obiettivo, sia per i risultati raggiunti. Non mi riferisco qui soltanto alle qualità della loro produzione musicale, bensì al fatto che essi – diversamente dagli altri GIMCA, il cui campo d’azione si colloca pressoché sempre nella realtà italiana – occupano da anni una posizione rilevante all’interno del mondo musicale andino propriamente detto, esercitandovi una certa influenza “di ritorno”. La stessa scelta di comunicare attraverso le reti sociali in spagnolo (a volte anche con pubblicazioni bilingui in spagnolo e italiano) risponde chiaramente alla necessità di dialogare prima di tutto con gli operatori e il pubblico di quel mondo musicale.

Dunque, il “fare la musica di qualcun altro” va in questo caso molto oltre una dimensione di “travestimento”, che Michelle Bigenho (2012) definisce con ironia «play Indians», per collocarsi invece a pieno titolo all’interno di quel complesso sistema relazionale che, seguendo Bourdieu (Bourdieu - Wacquant 1992), potremmo chiamare il “campo culturale” della MA. Il punto non è tanto se la pratica di una musica “etnica” che non si porta “nel sangue” sia di per sé legittima o perfino possibile, quanto comprendere quali significati le vengano attribuiti e come essi vengano negoziati all’interno di un sistema di relazioni culturali, sociali e personali.



Immaginiamo allora la MA come un campo articolato in svariati sottocampi, quali possono essere gli ambiti nazionali (la MA boliviana, ecuadoriana, peruviana...) o determinati generi tradizionali (ad esempio le bande di *sicuris*, oppure i suonatori di determinati stili del *charango*, ecc.), o ancora ambiti etnici (la musica aymara, quechua, q'ero, ecc.). In ciascuno di questi (e altri) microcosmi musicali andini agiscono in modo concorrenziale istituzioni, centri di potere, personalità rappresentative e autorevoli, che sostengono una complessa dialettica fra conservazione e cambiamento, mettendo in gioco i propri capitali (simbolici e non), nei quali ha un peso importante la componente (incorporata) dell'appartenenza culturale ed etnica nativa, intesa frequentemente come garanzia di autenticità<sup>40</sup>.

In questo campo i Clemente occupano chiaramente una posizione eccentrica, culturalmente e geograficamente decentrata, pur contando su una platea di destinatari dislocati soprattutto nell'area andina stessa e in quella galassia di centri di produzione/consumo di cultura andina dispersi nel mondo che Zevallos Aguilar (2016) chiama «archipiélago cultural transandino»: come loro stessi scrivono: «Nosotros – Por Evidentes Razones Anagráficas – no pertenecemos al Grupo de los “Músicos Andinos en la Diáspora”, más bien Nosotros Representamos la Propia “Diáspora” de esta Música!»<sup>41</sup>. I due fratelli si domandano quindi se i cultori della MA non nativi «[m]ás allá de homenajear, celebrar y tributar ¿Acaso pueden aspirar al desempeño de algún papel activo y sostenible, ocupando un legítimo espacio en este estrecho y autógeno circuito?»<sup>42</sup>.

In un'intervista rilasciata a Daniel Castelblanco (ricercatore con esperienza di musicista nei *sicuris* urbani transandini), essi dichiarano che il nuovo corso aperto dalla tecnica micronica ha generato un'ondata di ostracismo nei loro confronti all'interno di quel circuito, in nome di un principio di violata proprietà o patrimonialità:

En calidad de absolutos novatos en el inédito horizonte que habíamos alcanzado, al inicio teníamos la certeza de que el mundo de la “música andina” recibiera la “buena nueva” con nuestro mismo entusiasmo, pero ocurrió todo lo contrario: estos nuevos principios, sistemas y frutos resultaron ser tan indigestos que fueron ignorados, rechazados, tergiversados, minimizados y en algunos casos hasta hostilizados. Así, repentinamente, por primera vez tocamos con manos “de otros” fuese esta música; la misma música que un pequeño puñado de guardianes –quienes antes habían sido ardientes admiradores de Trencito– ¡ahora defendía de nosotros! (Castelblanco 2016: 297)

In effetti, sia attraverso una circolazione nei paesi andini di alcuni suoi dischi sia attraverso la disseminazione del modello da parte di musicisti peruviani e boliviani che avevano preso

---

<sup>40</sup> La MA presenta sotto questo profilo un panorama molto complesso, se pensiamo al contributo della componente cosmopolita nella stessa fondazione del concetto di MA, e anche al ruolo svolto all'interno del “folklore” andino da personalità come gli svizzeri Gilbert Favre e Raymond Thevenot, solo per fare un esempio di apporto esogeno. Tuttavia, proprio per reazione al cosmopolitismo diffuso nella MA, nel revivalismo “autoctono” si è fatto spesso ricorso all'etnicità come sigillo di garanzia dell'autenticità delle espressioni musicali andine.

<sup>41</sup> Il Laboratorio delle Uova Quadre, «Diásporas», *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (pagina web), 24/04/2013: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2013/04/24/diasporas/>.

<sup>42</sup> Il Laboratorio delle Uova Quadre, «¿Por qué lo haría?», *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (pagina web), 11/10/2016: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2016/10/>.

parte al gruppo in Italia, il *Trencito de los Andes* ha esercitato anche in ambiti locali una certa influenza, come modello per un approccio rigoroso agli stili tradizionali e locali in chiave pan-andina, terza via di fronte all'alternativa tra la specializzazione in un singolo stile locale e la fusione omogeneizzante dello stile *latinoamericano*<sup>43</sup>. In anni recenti, invece, attorno ai Clemente e alla proposta del *Laboratorio* si è acceso un dibattito, a tratti anche piuttosto vivace, tra sostenitori e detrattori, rimbalzato talvolta sulla stampa locale<sup>44</sup>. Raramente vengono messe in discussione la qualità e la pertinenza delle loro interpretazioni: le critiche riguardano in larga maggioranza le rappresentazioni discorsive della tradizione e il ruolo assunto dal gruppo italiano nel “campo” andino. Nelle discussioni ricorrono da ambo le parti accuse di subalternità culturale: se i detrattori ravvisano nelle proposte dei Clemente un atteggiamento di appropriazione colonialista nei confronti delle culture native, i loro sostenitori rivoltano la medesima accusa contro i primi:

[e]stos “defensores” de la Música Andina, víctimas de una mentalidad colonizada que no logran resolver a pesar que ya pasaron 500 años, confunden la palabra “descubrir” con “saquear” (cuántos músicos e investigadores se han enterado de la existencia de innumerables estilos sicurianos desaparecidos gracias al trabajo de los hermanos Clemente) [...]<sup>45</sup>

Sebbene non manchino anche posizioni improntate a riflessività ed equilibrio ed inviti ad affrontare la questione senza pregiudizi, è però innegabile l'esistenza di una frizione tra diverse concezioni e rappresentazioni del campo musicale andino, nel quale i Clemente si inseriscono spesso a gamba tesa facendo valere un “capitale”, in cui l'assenza di personali radici autoctone è contrappesata da altri fattori, come le riconosciute qualità musicali e tecniche<sup>46</sup>, il patrimonio di conoscenze acquisite, il vasto *corpus* discografico prodotto, il punto di vista

<sup>43</sup> Enrique Pinto Cárdenas, musicista e musicologo peruviano, segnala tra le altre l'esperienza di Víctor Colodro, già membro fondatore di *Bolivia Manta*, che partecipò al *Trencito de los Andes* nella fase di Castellino delle Formiche e successivamente fondò *Runa Mayu* in Italia e *Willka Mayu* a La Paz, un gruppo che ha avuto qualche influenza in Perù. A Cuzco, il revival dell'*orquestín cuzqueño* proposto dal *Trencito* nel disco *Expreso Transandino* ha influenzato gruppi locali, come *Choquewillka* e *Wiñay Taki Ayllu*. Un altro progetto peruviano che ha guardato al *Trencito* come ad un modello è il *Conjunto Queñual*, di Arequipa. Secondo Pinto, nei paesi andini (con l'eccezione del caso ecuadoriano, dove *Zig Zag* è stato un successo di carattere popolare) la produzione dei Clemente è conosciuta in modo parziale e in ambienti molto puntuali. Per es. è certamente molto conosciuta all'interno del movimento dei *sicuri* a Lima e in altre metropoli latinoamericane, dove rappresenta un riferimento di repertorio importante, ma dove non se ne comprende e apprezza altrettanto il lavoro di ricerca e la metodologia che la sostengono (Enrique Pinto, intervista del 23/09/2018).

<sup>44</sup> Si veda W. Díaz, «Ataque y defensa», *El pueblo* (Arequipa), 3 gennaio 2017, in cui il giornalista riporta gli interventi contrastanti di Omar Aramayo (scrittore e musicista di Puno) e di Pedro Rodríguez (musicista e compositore di Arequipa). Si tratta della punta dell'iceberg di un dibattito avvenuto soprattutto all'interno di pagine web personali, *forum* e gruppi di discussione. A titolo di esempio si veda la lunga discussione sul profilo Facebook di Omar Aramayo ([https://www.facebook.com/omar.aramayo.39/posts/1235736769839901?hc\\_location=ufi](https://www.facebook.com/omar.aramayo.39/posts/1235736769839901?hc_location=ufi)), del 28/12/2016, con 260 commenti di segno contrastante e con diramazioni in altri profili, come quello di Américo Valencia Chacón (<https://www.facebook.com/americovalenciachacon/posts/1521354661225767>); oppure, gli interventi di Enrique Pinto Cárdenas sulla pagina [www.delosandes.com](http://www.delosandes.com).

<sup>45</sup> Dall'intervento di Rodríguez Chirinos, riportato W. Díaz, «Ataque y defensa», *El pueblo* (Arequipa), 3 gennaio 2017, p. 10.

<sup>46</sup> In alcuni casi, viene criticata una complessiva “freddezza” delle esecuzioni di *tropas* di *sicuris* realizzate con la tecnica multipista, al confronto con quelle registrate in presa diretta da “veri” *ensemble* di *sicuris* andini. È un tema che meriterebbe considerazione, perché riflette concezioni diverse dell'evento sonoro, ciascuna con qualità e problematiche proprie.

“pan-andino” e multiposizionale derivante precisamente dalla loro collocazione culturale esterna ai singoli microcosmi regionali. Tutti elementi che essi rivendicano in una narrazione improntata ad una forte stima di sé e della propria distinzione:

Italianos de nacimiento y Europeos por cultura, fuimos adoptados en tierna edad por esta Música, lo que nos permitió frecuentarla precozmente y madurar en Ella; más, al mismo tiempo, nos dio los instrumentos cognitivos para explorarla a fondo con un rigor y una entrega desconocidos por el músico andino.<sup>47</sup>

Entre otras diversidades [nei confronti di altri gruppi musicali andini] destacan la visión panandina y las redes semánticas entre diferentes lenguajes musicales; la arquitectura cumplida de cada obra; la poética visionaria capaz de crear paisajes, personajes e historias; la facultad de ofrecer versiones de músicas muy tradicionales sostenibles fuera de su álveo natal y, al mismo tiempo, apreciables en el mismo; el corte culto y juguetón, siempre volitivo; la alta calidad técnica de un sonido otramete relegado a la sola dimensión festiva etc etc...<sup>48</sup>

In questa cornice discorsiva e relazionale, i musicisti romani introducono la rappresentazione del soggetto indigeno come di un depositario inerte della tradizione-trasmissione (uno dei punti che vengono loro maggiormente contestati nel dibattito sulle reti sociali), a sua volta rappresentata come un meccanismo ormai sterile se non rigenerato da uno studio razionale della materia musicale [Fig. 53]<sup>49</sup>. Una visione che comporta, come già visto, la focalizzazione sull'oggetto musicale separato dai suoi contesti culturali più ampi.

I Clemente, sulla base di quel capitale, propongono un cambio nelle “regole del gioco” del campo andino, spostandone i confini fino a includere «rami, zone, nessi [...] molto lontani dalla geografia, diciamo, canonica»<sup>50</sup>, e rimodulandone i contenuti, i criteri di appartenenza e, di conseguenza, anche i parametri di autorevolezza e potere. L'obiettivo è quello di stabilire un nuovo *habitus*, in cui il fattore etnico-culturale abbia minor peso: la definizione proposta di MA come “musica primaria” e di carattere universale, sottratta alla dimensione etnologica, vanno in questa direzione. Nel rilevare questo aspetto, non intendo suggerire valutazioni di sorta, ma solo riconoscere un processo di negoziazione di significati, un gioco di forze in campo, in cui punti di vista diversi si confrontano.

<sup>47</sup> Il Laboratorio delle Uova Quadre (pagina Web): <http://www.illaboratoriodelleuovaquadre.com/presenta.html>.

<sup>48</sup> Intervista ai Clemente, riportata in J. Calderón, «Un continente llamado “Música Andina”». ...*en torno al mundo!!!* (blog), 2 gennaio 2016.

<sup>49</sup> Il concetto è rappresentato visivamente dalla figura del *sicur-muñeco* (pupazzo, o bambola) sulla copertina di *Opus primum*, così spiegata: «La llave representa el carácter imperecedero del mecanismo de la tradición oral – capaz de fosilizar la más arcaica de las Músicas – y el muñeco, el anónimo pueblo que, generación tras generación, la perpetua. Gracias a la puesta en obra de sus revolucionarios alcances, OPUS PRIMUM rompe con todo eso, penetra el ADN de la Música Sicuriana provocando la ruptura del hermético muñeco y... ¡Sorpresa! Donde todos esperaríamos un enredo de engranajes digno del más sofisticado de los relojes mecánicos, solo hallaremos... el vacío! Pues, dentro del autómatas, al igual que en una caña, no hay nada. Es entonces cuando, desde ese oscuro vacío, se libera una filigrana de códigos: los propios códigos del Sicu... y de pronto nos percatamos de como, al desplegarse, estos últimos reflejen las leyes que rigen el Universo mismo». Il Laboratorio delle Uova Quadre, «Sicur-Muñeco», *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (pagina web), 30/05/2016: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2016/05/30/sicur-muneco/>.

<sup>50</sup> Raffaele Clemente, intervista del 17/02/2017.

### 3.2. Tradizione e appropriazione

Nel discorso dei Clemente mi sembra cruciale l'uso della nozione di "tradizione" che, per la sua strutturale ambiguità o instabilità (Lenclud 1987; Tuzi 2016), rischia di alimentare una conflittualità concettuale attorno al loro lavoro. Abbiamo visto che i Clemente intendono "tradizione" nel senso etimologico di "trasmissione", legata prevalentemente all'oralità: è proprio l'oralità della trasmissione, secondo loro, a limitarne la trasferibilità al di fuori dei contesti locali, e a fare quindi del soggetto indigeno un "portatore" e non un "maestro" nel mondo attuale. Quando invece Raffaele Clemente contrappone lo *yumbo* arcaico alla sua "imitazione", si serve di una nozione cronologica di tradizione intesa come sopravvivenza (in questo caso problematica) dell'antico attraverso il tempo. Anche nella loro rappresentazione di un nucleo estetico musicale andino, mantenutosi nel travaglio del sincretismo coloniale, ritorna l'idea che «[l]a tradition serait de l'ancien persistant dans du nouveau» (Lenclud 1987)<sup>51</sup>.

Pensare il tradizionale in questo modo comporta però una tendenza a selezionare e gerarchizzare generi, stili e altri elementi musicali, discriminando buone e cattive pratiche sulla base di parametri individuati come tradizionali e invariabili. Un'attitudine senz'altro legittima sul piano del gusto musicale, che è poi uno strumento molto potente di definizione ed espressione dell'identità (Aubert 2007b), ma che apre la porta ad una dose di soggettività e arbitrarietà. A ben vedere, l'approccio dei Clemente alla tradizione presenta tanto aspetti di *purismo*, quanto di *sincretismo*<sup>52</sup>: se infatti essi individuano il nocciolo autentico della tradizione in una realtà musicale dai tratti quasi mitici, accessibili e riconoscibili attraverso percorsi iniziatici, ne propongono poi un utilizzo creativo e aperto a esperimenti transculturali anche piuttosto spregiudicati.

Il rapporto dei Clemente con la tradizione si muove però anche in direzione inversa, dal momento che diverse loro composizioni sono state incorporate dagli stessi repertori "tradizionali" a cui sono ispirate. Alla metà degli anni 90, il loro disco *Zig Zag* ottenne un grandissimo successo nella regione di Otavalo (Ecuador), dove il pubblico li percepì come un gruppo locale (Meisch 2013:188). Un tema di quel disco, *Latitud Cero*, «logró un éxito inusitado, casi de inmediato lo regrabaron otros grupos ecuatorianos, surgieron varias versiones instrumentales, otras versiones con diferentes textos, y lo más interesante, el pueblo ecuatoriano lo asumió como un tema suyo, "muy andino", ecuatoriano»<sup>53</sup>. Successivamente (2007) è stato fatto og-

---

<sup>51</sup> «Soit quelque chose d'ancien, supposé être conservé au moins relativement inchangé et qui, pour certaines raisons et selon certaines modalités, ferait l'objet d'un transfert dans un contexte neuf. La tradition serait de l'ancien persistant dans du nouveau» (Lenclud 1987). Lenclud individua anche una terza nozione di tradizione-messaggio, basata sulla trasmissione dei valori di una comunità, che, pur essendo molto diffusa nel contesto andino, sembra invece interessare meno ai Clemente.

<sup>52</sup> L'uso delle due categorie contrapposte nel campo del *folk revival* è stato introdotto da Baumann (Bithell and Hill 2014).

<sup>53</sup> La testimonianza è del musicologo e compositore ecuadoriano Mario Godoy Aguirre, che si sofferma sull'inusuale caso del successo ecuadoriano di un *sanjuanito* composto da italiani, all'interno di una breve riflessione sulla necessità di ridefinire la nozione di MA nel contesto attuale («Hacia la redefinición de la música andina». *Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes*, 2 settembre 2009. <http://observatorio-musica.blogspot.com/2009/09/hacia-la-redefinicion-de-la-musica.html>).

getto di un *crossover* da parte di musicisti afroecuadoriani della Valle del Chota, che si sono serviti del nucleo melodico di quel *sanjuanito* per creare una *bomba* entrata stabilmente nel repertorio del genere<sup>54</sup>.

Ancora più suggestivo si presenta quest'altro caso di vera e propria tradizione inventata:

**RC:** Una volta nel '94 [...] ho scritto un brano, *Ciò che è in basso*, che poi è stato adottato dai *Sicuris* [...] Hanno interpretato [il titolo italiano] ed è diventato *Choque en bastos*, e *bastos* è il nome dei flauti grandi, flauti di pan grandi: la *malta* e il *basto*. E il *choque*, lo sai, lo scontro: *chocar*. Quindi poi hanno creato un ballo, durante il quale si mettevano a suonare questo pezzo, e tutti quelli che suonavano il *basto*, all'interno della *tropa* – che è un *consort* che prevede le varie misure – si staccavano, facevano un cerchio a parte e sbattevano tra loro in cerchio, suonando il *basto*. Quello è diventato il *Choque en bastos*... e da qui alla danza ancestrale fu solo un passo... Sì! Un pezzo composto a Roma, a via Lima, ai Parioli! Ancestrale... Che poi qualcuno ci è andato, li ha visti farlo e gli ha chiesto «che fate? cos'è?», «Eeeh... esto es ancestral!».<sup>55</sup>

Episodi di questo genere possono certamente dare prova della permeabilità di quei contesti folklorici, dell'influenza dei *media*, della fragilità delle supposte “tradizioni” soggette a processi rapidi di trasformazione, come ipotizzano i Clemente<sup>56</sup>. Allo stesso tempo, però, dimostrano che in quelle musiche fatte oggetto di appropriazione vi sono tratti di *affordance* o di sintonia con i ricettori che ne hanno facilitato l'integrazione nei sistemi musicali locali. Quelle musiche accolte potrebbero dunque rientrare per un verso nel paradigma, tipico del *folk revival*, di un'autenticità intesa come capacità di raccogliere lo “spirito della tradizione” per incorporarlo nelle proprie nuove creazioni; ma se spostiamo l'attenzione sul processo di ricezione, bisognerà riconoscere che i parametri del “tradizionale” sono anch'essi fluidi e disponibili a riformularsi a contatto con il nuovo (Bithell – Hill 2014).

In effetti Meisch, commentando l'inusuale caso di *Zig Zag* nel suo studio sugli impresari musicali andini (2013: 180-90), vede nell'adozione di quel prodotto musicale ibrido da parte degli Otavalo una conseguenza di due diversi fattori convergenti: la familiarità dei musicisti del *Trencito* con linguaggi musicali e tematiche locali, e quella delle popolazioni indigene nei confronti di linguaggi globalizzati, in conseguenza della diaspora mondiale dei propri migranti. Mi sembra che si possa concordare su questo con Meisch e dunque il fatto paradossale che una fonte della “tradizione” *otavaleña* ci riconduca a Roma non va disgiunto dalla diaspora di quelle popolazioni, che ha avuto significative conseguenze sulle loro rappresentazioni cultura-

<sup>54</sup> Nel canone folklorico nazionale ecuadoriano, il *sanjuanito* è un ritmo di danza rappresentativo dell'identità indigena, benché sia molto diffuso anche in varianti di stile *mestizo*. La *bomba* invece è un'espressione tipica della minoranza afroamericana presente nella *sierra* andina settentrionale. La *bomba* in questione, dal titolo *Chuchaqui*, è reperibile in varie versioni in rete. Si veda per esempio: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=5&v=\\_cCbOkpLYRQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=_cCbOkpLYRQ).

<sup>55</sup> Raffaele Clemente, intervista del 17/02/2017.

<sup>56</sup> «Ci sono anche dei temi... di identificazione, per esempio, con la nostra opera. Ci sono dei problemi, effettivamente. In Ecuador ci sono. Loro in qualche modo si alienano anche da loro stessi attraverso la nostra opera, però noi non ci possiamo fare proprio nulla. Noi, ti dico, quando facciamo le microniche, le facciamo solo ed esclusivamente su esecuzioni documentate, quindi il contributo indigeno, locale, è sempre lì. È un prodotto di intercultura in cui noi ci mettiamo quello che manca. Ma non c'è il rischio che questa cosa poi diventi esclusivamente nostra, perché noi lavoriamo su quella fonte». Felice Clemente, intervista del 17/02/2017.

li. Meno appropriata, almeno dal punto di vista sociologico, mi sembra invece la valutazione poco entusiastica di Meisch di *Zig Zag* come «a pastiche of musical and cultural influences, cross-currents, and identity constructions that can only be called postmodern (or perhaps confused)» (2013: 189), dato che quella convergenza parla di un incontro riuscito tra il progetto dei musicisti e la ricezione da parte di una comunità in movimento e trasformazione.

Non possiedo dati sufficienti per un'analisi dettagliata di questo caso e dei precedenti. Con tutte le dovute cautele, però, non credo vi si debbano leggere unicamente i sintomi di una debolezza culturale delle popolazioni andine, che si dimostrano invece dei ricettori tutt'altro che passivi di stimoli culturali esterni che essi selezionano, accolgono e rielaborano. Dimostrano, ad esempio, di far proprio l'*Ecuador immaginario* dei fratelli Clemente<sup>57</sup>, e accogliendolo lo trasformano attivamente in qualcosa di reale; “rubano” la cellula melodica di un tema di successo, e lo adattano ai caratteri stilistici della propria danza emblematica; creano una nuova coreografia per un *sicuri*, giocando sull'interpretazione di un titolo straniero altrimenti incomprensibile. Certamente si tratta di una tradizione inventata e tutt'altro che ancestrale, ma questo fatto non è per nulla sorprendente o scandaloso. La tradizione, nell'etnologia contemporanea, è concepita come «un processo consapevole, orientato dal presente verso il passato, dove la selezione e l'assunzione di un tratto culturale a status di tradizione è promosso da un soggetto sociale» (Tuzi 2013: 63) e quindi come “retro-proiezione” del presente, come una sorta di riconoscimento di paternità dal presente verso il passato (Lenclud 1987). In questi casi, i musicisti locali non sembrano essere dunque succubi di un meccanismo rigido e vuoto, ma compiono scelte decidendo, dal presente, ciò che in un determinato momento è tradizionale e ciò che non lo è.

### 3.4 Etnomusicologia e noci di cocco

I casi menzionati sopra, per quanto presentino aspetti inusuali rispetto al paradigma classico dell'etnologia, non sono dunque “anomalie” o “cortocircuiti”, ma il risultato di fenomeni diffusi di globalizzazione e transculturalità. La loro singolarità non sta pertanto nel fatto che una comunità locale decida di includere delle creazioni come queste nella propria “tradizione”, bensì nella facoltà degli autori romani di creare musiche e testi originali in grado di *interpellare*<sup>58</sup> un sentire locale. L'attenzione si sposta allora sulla loro natura di artisti o, per meglio dire, di musicisti che trasformano in arte una intensa e lunga attività parallela di studio sulle espressioni musicali del folklore, inscindibile da quella della *performance*.

La singolarità di tale lavoro artistico e creativo all'interno della MA risiede a mio avviso esattamente nella sua posizione eterodossa, i cui tratti salienti sono il punto di vista esterno, necessariamente transculturale, e un immaginario musicale che continua ad alimentarsi anche dei contesti emotivi e autobiografici legati ad un intenso e variegato vissuto legato alle Ande.

---

<sup>57</sup> Si veda Il Laboratorio delle Uova Quadre, «Zig Zag... ¿De dónde es esa música?», *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (pagina web), 20/06/2017: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2017/06/20/recreaciones/>.

<sup>58</sup> Per il significato specifico di *interpellare* e *interpellazione* in questo contesto, si veda l'*Introduzione*, 2.1.

Troviamo una manifestazione di questi caratteri peculiari nell’atteggiamento bivalente verso le MA cosmopolite, nei cui confronti i Clemente esprimono allo stesso tempo una durissima critica e un intenso legame affettivo, come vedremo nella seguente sezione, dedicata all’analisi di alcune loro opere discografiche.

Si tratta però di un lavoro artistico che interviene su materiali di base appartenenti ad un patrimonio di tradizione orale, ponendosi obiettivi e tracciando percorsi che intersecano il terreno della ricerca etnomusicologica, rispetto alla quale però si aprono rilevanti fratture sul piano epistemologico e del metodo. In primo luogo, il fatto di isolare l’evento musicale dal suo contesto antropologico, attraverso la selezione di un documento considerato specialmente rappresentativo di una “specie” musicale del patrimonio di tradizione orale. Secondariamente, il fatto di considerare la «nuova entità squisitamente musicale» come più «evoluta» rispetto ad una ancora vincolata a fattori extramusicali introduce l’idea che un’espressione tradizionale possa essere «migliorata» attraverso la sua decantazione dai fattori estranei o “contaminanti”. Questo secondo aspetto non solo richiama una cornice estetica di sapore idealista, ma presenta forti implicazioni ideologiche quando da un giudizio strettamente estetico si passi ad uno più ampiamente culturale. È quanto accade con la rappresentazione del musicista nativo, visto ora dai Clemente non più come un “maestro”, ma come un passivo e inconsapevole “depositario” di una tradizione, come una cellula di un organismo musicale ancestrale dalla struttura rizomatica, molteplice e vasto<sup>59</sup>. Al di là di altri possibili spunti polemici, la prima difficoltà posta da questa rappresentazione risiede in un concetto di consapevolezza o adeguatezza modellato su parametri estranei alla cultura nativa andina, quale ad esempio la capacità di codificare un insegnamento musicale in forme compatibili con quelle razionaliste occidentali.

Una volta di più, di fronte alle obiezioni su questo versante, i Clemente ribadiscono la loro scelta di estrapolare il fatto musicale dal resto della “tradizione”: una tradizione non può essere migliorata – dice Felice Clemente – finché è tradizione, ma ne può essere migliorato l’aspetto sonoro, una volta estratto dal contesto. Da parte loro, l’idea della separazione tra fatto musicale-estetico e contesto non solo è necessariamente collegata alla prospettiva di una fruibilità “sostenibile” al di fuori del contesto tradizionale, come abbiamo già visto, ma è anche in qualche modo connaturata alla loro stessa storia, nel corso della quale la MA si è presentata per forza di cose in primo luogo come un prodotto esclusivamente sonoro, discografico<sup>60</sup>.

Enrique Pinto Cárdenas, musicista e ricercatore, docente di musiche tradizionali presso l’università di Lima, pur muovendo da presupposti e da un percorso personale molto diverso e in qualche misura “nativo”, coincide con i Clemente nel ritenere importante e necessaria la ricostruzione di una grammatica dei linguaggi musicali andini nei modi seguiti dai Clemente se si vuole offrire una proiezione futura a quelle musiche, altrimenti condannate ad un’incerta

<sup>59</sup> Raffaele e Felice Clemente, intervista del 05/09/2018. Si vedano anche l’intervista per la rubrica televisiva *Escenarios* (n° 26), disponibile all’indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=xLJjsawxZ0U>, e il libretto allegato ad *Opus primum*.

<sup>60</sup> Felice Clemente, intervista del 19/09/2019.

sopravvivenza a livello esclusivamente comunitario locale, dove però il suonatore «ya no toca como sus propios abuelos»<sup>61</sup>. Grazie a questo lavoro dei Clemente – che sono a suo dire gli unici ad averlo fatto – è possibile consolidare una didattica delle musiche tradizionali, spendibile nel contesto sociale peruviano contemporaneo. Egli stesso utilizza metodologie e materiali del *Laboratorio delle Uova Quadre* come docente di corsi di folklore in laboratori universitari a Lima<sup>62</sup>.

Il rapporto problematico con l'etnomusicologia ha occupato parte delle conversazioni con i fratelli Clemente che hanno accompagnato lo svolgimento della mia ricerca. Nell'ultima, Felice mi ha proposto un testo interamente dedicato a questo tema, in forma di parabola, in cui la MA è comparata ad una noce di cocco:

La Cultura Andina es como una palmera de coco. Sus danzas sonorizadas son los frutos del árbol. Cuelgan allí arriba, a muchos metros del suelo y, cuando caen y se destrozan, quiere decir que ya están podridos. El etnomusicólogo estudia el fruto vivo, sujeto a la planta. Lo estudia en su función relacionada con los procesos biológicos de la misma palmera; haciendo hincapié en todas las componentes botánicas y ambientales que justifican su existencia. Sin embargo, además de ser el fruto de su palmera, el coco es también un objeto en sí, que tal vez merecería ser estudiado separadamente. En realidad, fueron los mismos etnomusicólogos – quienes tanto se rebelan en considerar el coco como un objeto a parte – los primeros en trepar hasta allí arriba, enfrentando a veces innumerables peripecias, hasta coger algunos de ellos para mostrarlos a la gente y clasificarlos en sus archivos.<sup>63</sup>

Il testo prosegue narrando in parallelo i diversi approcci euristici degli etnomusicologi e di due “ricercatori indipendenti”. Ne riporto la conclusione:

Concluyendo, el coco, la llamada *Música Autocócóna*, es tan solo potencialmente Música. Hasta que no se la abre, la Música queda atrapada en su interior, pegada a su cáscara protectora y conservadora, aquella de la resabida fórmula tradicional, hecha de coreografía, ritualidad, pantomima, creencias locales, calendario agrícola y mil otros aspectos de orden antropológico. Socavado el coco, recién aparece la Música Andina: es la pulpa blanca con su saborcito inconfundible, alimento para el alma y el paladar de todos aquellos que gustan de ella. Un sabor nuevo, regalado a la humanidad. Pero ahí no acaba. El agua bendita contenida en el coco es a la pulpa lo que la *Micrónica* es a una brillante ejecución documentada: infinitamente más nutritiva, sabrosa, concentrada, destilada, finísima: Hipermúsica. Es pues la presencia de una buena cantidad de líquido, en un coco aún entero, la que nos lleva a elegirlo entre miles para ser micronizado. He aquí el factor decisivo que certifica la calidad del contenido – jugo, pulpa o lo que sea – a ciegas. Viceversa, un coco liviano y árido será probablemente viejo y rancio y hay que descartarlo. Así es como se hace para aislar un buen documento audio de Música andina; mas, los etnomusicólogos no lo saben. Ellos están tan ocupados en investigar las cáscaras que no les queda tiempo para probar la pulpa... además, de probarla algún día, no estoy ni tan seguro que la encontrarían de su gusto.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> Enrique Pinto Cárdenas, intervista del 23/09/2018

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> «La Parábola de los Cocos» è stata pubblicata nel *blog* del *Laboratorio delle Uova Quadre* qualche giorno dopo, il 27 settembre 2019: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2019/09/27/la-parabola-de-los-cocos/>.

<sup>64</sup> *Ibidem*..



La “parabola delle noci di cocco” è un’apologia del proprio lavoro che non lascia intravedere un cammino di incontro con l’etnomusicologia e marca piuttosto una distanza che non sembra facilmente superabile. Un incontro sarebbe invece, a mio modo di vedere, estremamente auspicabile, se consideriamo la complementarietà tra i due approcci, nella misura in cui essi possono contribuire da diverse prospettive ad un medesimo obiettivo. Quanto meno, lo studio che i Clemente effettuano sui linguaggi tradizionali per consentirne una fruizione nel presente contribuirebbe a quella “riproduzione esatta” del passato che Lenclud evoca come funzione positiva della tradizione: «[p]our vouloir changer [...] il faut disposer d’une référence aussi assurée que possible à ce par rapport à quoi l’on entend changer. Plus une société a les moyens de reproduire exactement le passé, plus elle est donc apte à perpétrer le changement» (Lenclud 1987).

In una cornice di tal genere, il lavoro di scavo estetico che teorizzano e praticano i Clemente potrebbe contribuire alle trasformazioni in atto nel presente della MA, seguendo percorsi e metodi diversi dall’etnomusicologia.

#### 4. *SORTILÈGE DES ANDES* (1996)

---

##### 4.1. La scelta del caso di studio

In uno studio dedicato alla riproduzione/ricreazione della MA da parte dei gruppi italiani non risulta semplice scegliere un campione significativo ma circoscritto, all’interno di un’opera così vasta e quasi interamente occupata dalla riproposta del mondo musicale andino. Di conseguenza, mi sono orientato verso quella parte del repertorio che mostra maggiori vincoli con il contesto italiano di diffusione della MA e della NCCH e maggiori punti di contatto (e di possibile confronto) con la vicenda complessiva dei GIMCA, vale a dire i CD *Sortilège des Andes* e *Opera selvaggia*. Tralascio invece qui le produzioni principalmente dedicate al ricalco di generi musicali andini, pur sapendo che esse sono fondamentali nella costruzione della poetica del gruppo e avvertendo che la scelta risponde a un criterio di pertinenza rispetto al tema della tesi e non implica una gerarchia di valore tra le due operazioni.

*Sortilège des Andes* è un disco tematico del 1996 e documenta una fase dell’evoluzione del gruppo in cui la raggiunta padronanza di un ampio ventaglio di espressioni regionali della MA gli consente una rilettura dell’immagine stereotipata dell’andino, diffusa in Europa tra gli anni 60 e 70, e degli esordi musicali dei Clemente in quella temperie. Il doppio CD *Opera selvaggia* (2009) si colloca invece nella scia di *Opus primum* (2006), un lavoro che i fratelli Clemente considerano il punto di partenza di una nuova fase della loro storia musicale, con la dissoluzione del *Trencito* e l’avvio del nuovo ciclo con il *Laboratorio*, sulla base di nuove istanze estetiche. I due lavori presentano importanti analogie tematiche e si collocano ad una distanza temporale che consente di confrontarne i mutati presupposti di poetica e i diversi risultati.

## 4.2. Vista d'insieme

L'opera *Sortilège des Andes* ha una forte coerenza tematica data dall'intenzione primaria del progetto, quella di comparare alcuni brani classici della MA cosmopolita con le loro fonti "autentiche". Da questa matrice deriva una coerenza anche metodologica: accostare a ciascun tema classico nella versione cosmopolita, fedelmente riprodotta, la riproduzione altrettanto fedele di una sua fonte etnografica o di altri documenti sonori relazionati con quello specifico genere, stile o contesto geo-musicale, mentre parti di rielaborazione o creazione originale fungono prevalentemente da tessuto connettivo o da commento all'opera. Benché non si proponga esplicitamente di raccontare una storia (come invece accade in *Opera selvaggia*), è comunque presente un carattere narrativo, con numerosi riferimenti autobiografici, in forma di ricordi.

Sulla genesi e l'intenzione sottesa all'opera, ecco quanto ricorda Felice M. Clemente:

**FC:** Noi volevamo fare il punto sulla musica andina [...] Perché c'era una musica sempre frammentata, frammentaria, no? Per cui alcuni dicevano che era una cosa, altri che era un'altra. In realtà invece noi avevamo già scoperto tutto un sistema di nessi fra le varie musiche andine, per cui la musica d'esportazione comunque era collegata a quella originaria e si influenzavano, in andata e ritorno. Inizialmente l'idea – che vista dopo aver fatto il disco è anche un po' stupida ed alquanto retorica – era quella di far conoscere, a fronte dei brani più famosi d'esportazione, le versioni – diciamo – autoctone, native degli stessi brani [...] cercando di dimostrare che la musica autoctona era superiore a quell'altra sotto vari aspetti. Facendola bene, registrandola bene, ecc. Poi però, in corso d'opera, abbiamo scoperto che in realtà era molto più interessante di così. Perché praticamente queste due facce – in quel momento noi ne perceivamo solo due, in realtà sono molte di più... – queste due facce, quella diciamo etnica e autentica, e quella invece edulcorata e di esportazione, giocavano insieme e si aiutavano a vicenda. Non si davano affatto fastidio e non erano affatto in competizione: erano solo due aspetti di una stessa entità molto più grande, che tutti e due li conteneva. Questa è stata la scoperta che quel disco ci ha regalato e quindi, da quel momento in poi, non abbiamo più negato una musica andina a favore di un'altra. Fino a quel momento invece eravamo alla ricerca dell'autenticità, ma una volta trovata l'autenticità, rivalorizziamo tutte le altre versioni, mi segui? Tutta la creatività che da quella autenticità si è generata per esportare questa musica, per farla fruire, renderla sostenibile, ecc. ecc.... Quindi alla fine la musica andina è tutto questo. E va bene così: è un'entità complessa.<sup>65</sup>

Il CD è dunque concepito come una sequenza di "trappole" musicali capaci, nelle intenzioni degli autori, di produrre il sortilegio dell'incontro con l'entità sfuggente della MA, usualmente nascosta dietro molteplici maschere. Il confronto tra di esse può creare dei momenti magici in cui emerge lo «spirito di una musicalità che permane e pervade tutte le versioni»<sup>66</sup>.

## 4.3. Libretto, contenuti testuali e grafica

Il corredo grafico e testuale del CD (libretto e copertina) si presenta estremamente ricco e accurato. La parte testuale comprende il programma dettagliato di un contenuto musicale molto articolato (titoli, sottotitoli, autori, organico dell'esecuzione, ecc.); un elenco della strumen-

<sup>65</sup> Felice M. Clemente, intervista del 17/02/2017.

<sup>66</sup> Felice M. Clemente, note al CD *Sortilège des Andes*.

tazione con qualche nota esplicativa per ciascuno strumento impiegato; alcuni riferimenti alle fonti discografiche; una illustrazione delle scelte di spazializzazione del suono nella registrazione, che rende partecipe l'ascoltatore di un aspetto tecnico presentato come un valore aggiunto dell'opera. Infine, la parte che più ci interessa qui: un commento molto ampio e discorsivo di ciascuna traccia, dove si articolano contenuti di carattere informativo, descrittivo, narrativo, esegetico. Un contrappunto testuale alla musica, un suo riflesso speculare che se da un lato lascia poco spazio all'esegesi dell'ascoltatore, dall'altro ne sollecita la spinta immaginativa.

Il testo evoca ambienti andini: reali, sognati, leggendari, storici, antropologici. *En passant*, fornisce indicazioni su specifici elementi culturali (in particolare sulle simbologie andine), sulla storia della MA francese, sulle caratteristiche delle diverse aree musicali delle Ande<sup>67</sup>, facendo propria la concezione di un'identità musicale andina unitaria, esattamente coincidente con i confini geografici del *Tawantinsuyu*. Questo atteggiamento, che potremmo chiamare filologico in quanto volto a restituire all'ascoltatore europeo una comprensione corretta e documentata della MA, si interseca costantemente con la memoria autobiografica degli artisti: dal ricordo dell'infanzia in cui si accende la scintilla della loro vocazione andina, a quello del loro vissuto adulto di esploratori del mondo indigeno.

Questa seconda vena, personale ed esperienziale, esercita una funzione di mediazione costante tra l'universo andino e l'ascoltatore europeo<sup>68</sup>: la MA presentata qui, nonostante l'ancoraggio ad una sua descrizione quasi enciclopedica, passa comunque attraverso il filtro della soggettività (e delle fantasie) dei componenti del *Trencito*, che assumono il ruolo di mediatori culturali tra i due mondi. Sono frequenti nella narrazione i richiami extradiegetici che ricordano all'ascoltatore che la mimesi messa in essere dalla combinazione di musica e commento testuale non è un documento autentico, ma appunto il racconto di un'esperienza, di un ricordo. Il tema della finzione è frequentemente evocato anche attraverso richiami ad una dimensione fiabesca, teatrale o cinematografica (teatrini di marionette, illusionismi, un film muto di Laurel e Hardy).

In più occasioni, dopo aver evocato scenari suggestivi per l'immaginazione del lettore/ascoltatore, lo si riporta a terra ricordandogli, per esempio, che la voce femminile udita è quella di Laura Grasso (quindi non di una autentica interprete india) e che si tratta di un disco (la voce «buca le casse»)<sup>69</sup> sovrapponendo i piani dell'esperienza del viaggio-scoperta e della rielaborazione discografica posteriore. In un'altra occasione, il narratore ci riporta nella casa

---

<sup>67</sup> In questo panorama si integrano conoscenze di prima mano, raccolte nel corso dei viaggi effettuati nell'area andina, e letture e frequentazioni di materiali etnografici ed etnomusicologici "storici", come i lavori dei D'Harcourt, di Louis Girault, ecc.

<sup>68</sup> I destinatari espliciti dell'opera, si dice nel libretto, sono i francesi e gli europei «che – come noi – si sono innamorati della musica andina senza un motivo plausibile».

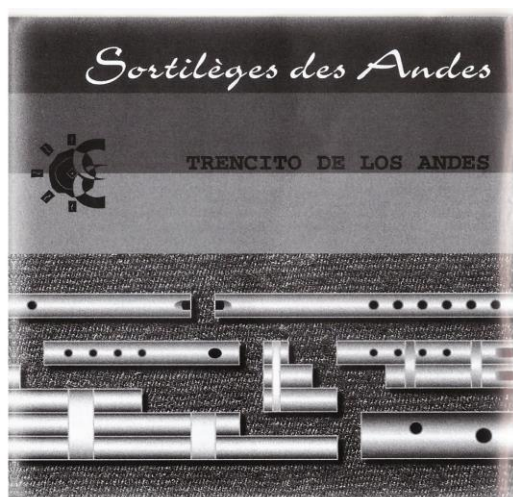
<sup>69</sup> Libretto allegato al CD, Traccia 4, *Papel de plata*.

di un francese intento ad ascoltare il brano da un disco («La puntina che ara il solco di vinile può arrivare oggi a commuovere [...]»)70.

Talvolta la narrazione-descrizione cede il passo alla esegesi del fenomeno musicale andino. Nelle note di commento a *Papel de plata* è espresso un punto di vista affettuoso nei confronti della MA proposta in Italia dagli *Inti-Illimani* («Leggiadra è la nostra musica italo-andina; misteriosa, tagliata a misura sui nostri sogni; sogni datati, sopiti, ma non dimenticati»), eco sonoro di un'Italia passata, percepita come migliore, solidale, tollerante71. In altre note, invece, si forniscono visioni d'assieme dei caratteri musicali e storico-culturali di alcune macroaree della MA: Cuzco, il *Noroeste* argentino, ecc.

L'aspetto grafico propone un terzo elemento che affianca il contrappunto testo-musica, offrendo fin dalla copertina un insieme di immagini simboliche [Fig. 55]. Il trenino giocattolo in legno allude ovviamente al nome del gruppo e anche alla dimensione infantile dei fratelli Clemente. Una dimensione ribadita dalla fotografia dei due fratelli, bambini, accanto ad un lama [Fig. 56], animale che a sua volta compare sul prospetto di una scatola di zolfanelli, della marca peruviana "La llama". Gli oggetti si accampano sullo sfondo di un tessuto artigianale.

All'interno, le foto dei componenti sono del tutto prive di riferimenti andini. Appare come uno scherzo o una parodia l'immagine di una possibile copertina dello stesso CD, ispirata a quelle della collana discografica della Arion, nella quale si pubblicarono in Italia la maggior parte dei dischi dei *Calchakis* e di altri gruppi di MA.



<sup>70</sup> Libretto allegato al CD, Traccia 1, *Preludio*.

<sup>71</sup> Libretto allegato al CD, Traccia 4, *Papel de plata*. È degno di nota questo passaggio, in cui mi sembra che venga colta con chiarezza una caratteristica fondamentale della ricezione delle musiche cilene e andine nel nostro paese, come musiche multifunzionali, capaci di occupare tanto l'ambito pubblico come quello privato: «la voce dell'impegno è la stessa voce dell'evasione, sensazioni inconciliabili si diluiscono l'una nell'altra in questo incantevole *deja-vu*».

#### 4.4. Contenuti musicali


Come si è anticipato, il CD contiene una variegata antologia musicale che comprende alcuni temi rappresentativi della MA cosmopolita circolante in Europa tra gli anni 60 e 70, MA regionale di diversi stili popolari e folklorici, svariate elaborazioni di quei temi e citazioni ed invenzioni musicali di vario genere<sup>72</sup>. La logica strutturante di questi materiali disomogenei è quella del confronto tra le versioni cosmopolite e i loro rispettivi contesti originari, un'impostazione mantenuta coerentemente lungo l'intero CD, ma realizzata attraverso una varietà di procedimenti che compongono “macchine” o dispositivi di volta in volta diversi.

Il grado zero è rappresentato dalla citazione, testuale o quasi rispetto alla fonte, di un tema primario (tracce 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10), accostato in alcuni casi alla fedele riproduzione di una sua diversa versione etnografica o popolare, oppure ad una sua ripresa diversamente strumentata (2, 4, 5, 8, 10). In un caso (3), il tema è fin dall'inizio traslitterato ad un organico diverso, mutuato da un altro stile popolare latinoamericano, oppure (10) sottoposto ad una elaborazione originale con effetto parodistico o, ancora, ad un processo di decostruzione della melodia (5). In alcuni casi, il tema primario viene giustapposto non ad altre versioni dello stesso, ma ad altra musica di fonte etnografica della medesima regione, riprodotta in modo fedele oppure adattata ad altri schemi comunque tradizionali del luogo (6, 8, 10). La citazione può riguardare materiale musicale del tutto estraneo al contesto (2) o ricorrere a frammenti audio delle stesse registrazioni etnografiche (6). Sono frequenti le contaminazioni: un tema non andino viene assimilato stilisticamente alla musica delle Ande (11), oppure si sovrappongono nel medesimo spazio due o più ambienti sonori (6, 9).

Lungo tutto il percorso, i musicisti intervengono anche con elementi musicali di creazione originale. Riconosciamo così armonizzazioni o parti contrappuntistiche che interagiscono col tema primario (1, 2, 4), parti composte (introduzioni, ritornelli, effetti acustici) con funzione di tessuto connettivo (5, 6, 8) o, infine, nuovi temi interamente composti o improvvisati (7, 11). L'apporto di materiali di nuova creazione riguarda anche parti di parlato-recitato (5, 6, 10) e l'applicazione di un testo cantato non presente nel tema alla fonte (4, 10).

Nei paragrafi successivi prendo in esame due tracce di questo CD, riferite a due temi musicali che hanno conosciuto un'ampia diffusione in ambito cosmopolita: *Papel de plata* e *El cóndor pasa*.<sup>73</sup>

#### 4.5. *Papel de plata*

La quarta traccia del CD  1 è dedicata a *Papel de plata*, un tema largamente diffuso in ambito europeo nella versione del gruppo Inti-Illimani (A), che viene qui ripresa pressoché

<sup>72</sup> Una tavola dettagliata dei contenuti musicali, delle fonti riconoscibili e dei procedimenti rielaborativi impiegati in ciascuna traccia è disponibile in appendice (1).

<sup>73</sup> Nel caso di studio seguente, prendo in esame una terza traccia di questo CD, dedicata al tema *Fiesta de San Benito*.

testualmente ed accostata sia a quella proposta dal *charanguista* e cantore boliviano *nortepotosino* Bony Alberto Terán (C) sia ad un tema molto simile, ascoltato dagli stessi membri di *Trencito de los Andes* in occasione di una festa locale nell'isola di Taquile (Titicaca, Perù), interpretato da una *tropa* di *sicuris* (B)<sup>74</sup>.

La costruzione del “quadro” è abbastanza semplice rispetto ad altri momenti del disco, in quanto si basa su un puro accostamento di quattro sezioni: A + B + A' + C. L'aspetto compositivo è ridotto al minimo, limitandosi ad aggregare un'armonizzazione per chitarra ed un testo in lingua quechua nella parte B, il tema ascoltato a Taquile. Schematizzo di seguito la composizione della traccia, specificando per ciascuna delle sezioni (che portano dei titoli attribuiti dai Clemente) la struttura frasale e le caratteristiche salienti:

A: <i>Carta d'argento</i> 0.00 → 0.58	a: solo <i>charango</i> . a: solo voce a: solo <i>sicuri</i> b: solo voce b: voce + <i>quena</i>	Arrangiamento degli <i>Inti-Illimani</i> : riproduzione fedele, anche nella timbrica vocale.
B: <i>André munawachkankichu</i> (1 <sup>a</sup> ) 0.59 → 1.26	<i>Tropa de sicuris</i> a' (2 vv.) a'' (2 vv.)	Riproduzione di una <i>tropa</i> di Taquile, con sottolineatura da parte di un annunciatore: «danza netamente autóctona de nuestra isla de Taquile».
<i>André munawachkankichu</i> (2 <sup>a</sup> ) 1.26 → 1.50	<i>Tropa de sicuris</i> + voci a' (2 vv.) a'' (2 vv.)	Ritornello, con sovrapposizione di un canto (maschile e femminile) con testo in quechua.
<i>André munawachkankichu</i> (3 <sup>a</sup> ) 1.51 → 2.15	<i>Tropa de sicuris</i> + voci + chitarra a' (2 vv.) a'' (2 vv.)	Ritornello. Sovrapposizione di un arpeggio di chitarra che rimane su un piano acustico separato.
A' <i>Carta stagnola</i> 2.16 → 3.17	b: voce sola b: voci unisono a: <i>sicu</i> (2vv.) b: <i>quena</i> + <i>sicu</i> contrappunto (2 vv.)	Ripresa della versione <i>Inti-Illimani</i> , con alcune varianti nella struttura delle frasi e nell'ordine degli interventi vocali e strumentali.
C <i>Fili d'acciaio</i> 3.18 → 6.05	intro char. a* + b* canto solo: aa + bb char. a* + b* canto solo: aa+bb char.: a* + b* sfumando	Fedele riproduzione di due strofe della versione di Terán, eccetto per l'interludio di <i>charango</i> tra 1a e 2a strofa (assente nell'originale). a* e b* = <i>charango</i> solo, stile <i>k'alampeado</i> .

L'assunto di fondo dell'opera è messo in pratica nella sua forma più diretta, dato che si mantiene il medesimo tema, proposto in tre versioni diverse (cosmopolita, autoctona, popola-

<sup>74</sup> Circa l'origine e la paternità della canzone: gli *Inti-Illimani* la presentavano come brano tradizionale del Nord-Ovest dell'Argentina. In Bolivia, è un *huayño nortepotosino*, la cui incisione più vecchia sembra essere quella del duo *Los sicoyas del Norte Potosí* (formato dai fratelli Alberto e Benigno Terán) della metà degli anni 60, che ne sarebbero anche gli autori. Va detto che esistono altri *huayños* simili, che esordiscono con versi come «Papel de plata tuviera...» ecc. La fonte degli *Inti-Illimani* sarebbe un disco argentino curato da Leda Valladares (Jorge Coulón, comunicazione personale del 21/03/2019) che tuttavia non sono riuscito a identificare.

re-regionale) con il risultato di una “rifrazione”: il tema è lo stesso e non lo è, ma è sempre un oggetto ontologicamente andino. Scelte narrative del libretto e scelte musicali convergono nell’affermare, ma allo stesso tempo sfumare, la distanza tra i tre piani che le versioni rappresentano. Da un punto di vista sonoro, i due interventi compositivi, benché circoscritti, creano un ponte tra il cosmopolita e l’autoctono, sfumandone i confini. Si consideri l’ambigua direzionalità dell’inserimento, proprio nella parte più indigena, di un testo in lingua quechua creato da un italiano, che finisce per “falsificare” il momento di massima “autenticità”<sup>75</sup>:

Anche in *Papel de plata* interviene il commento extradiegetico a smontare la mimesi musicale:

Canta: Mauro Argiolas, signori, non Horacio [Salinas] o José [Seves], bensì un italiano d’origine sarda, classe ‘64, irriducibile amante degli Inti. Canta come loro, più di loro, anzi, come tutti loro messi insieme; il fatto è che fin da piccolo sguazzava tra i loro dischi.<sup>76</sup>

La narrazione testuale del libretto evidenzia bene in più punti la natura mista di testimonianza e *fictio* e il senso complessivo di questo accostamento di versioni:

Ecco, si apre una finestra alle nostre spalle, sulla sinistra; dalla finestra si sente arpeggiare la chitarra di Raffaele: ricorda la festa, l’isola, i sicuris, il lago; tutto questo ricorda sulla chitarra e l’emozione, la nostalgia del ricordo, si imprime nell’armonia dell’arpeggio, e ciò avviene mentre la festa è ancora in corso davanti a noi; solo le voci sfumano in un guanto di riverbero a favore della magica chitarra. Sortilegio.<sup>77</sup>

Nella realizzazione musicale, e nella spazializzazione dovuta al mixaggio, l’arpeggio della chitarra di Raffaele Clemente effettivamente si sovrappone alla mimesi della musica della festa a Taquile (che evoca un vissuto personale del *Trencito*) senza però integrarsi in quella conservando così due piani percettivi distinti. Il tempo della festa, il ricordo di quel momento, il tempo della registrazione e quello dell’ascolto, pur strettamente intrecciati, non arrivano mai a confondersi veramente.

Il dispositivo costruito dal *Trencito* consente loro di ribadire i valori, anche affettivi, che essi riconoscono alla versione degli *Inti-Illimani* (pur con tutte le criticità espresse in altre occasioni sulle interpretazioni andine del gruppo cileno) e contemporaneamente di affermare la propria competenza ed autorevolezza, fondate, da un lato, sulla capacità di riprodurre con fedeltà tanto il testo *intillimaniano* quanto quello *nortepotosino*; dall’altro, su una non comune esperienza diretta del mondo musicale indigeno e su un accesso a fonti sconosciute alla maggior parte degli *aficionados* europei della MA.


---

<sup>75</sup> A ben vedere, le stesse citazioni da Terán e dagli Inti-Illimani, benché molto fedeli persino nell’imitazione dei rispettivi stili vocali originali, non sono esattamente testuali ma presentano delle piccole varianti strutturali nella collocazione delle frasi e delle ripetizioni, risultando così essere anch’esse dei “falsi”.

<sup>76</sup> Libretto allegato al CD, Traccia 4, *Papel de plata*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

#### 4.6. *Cóndor pasa requiem*

La traccia 10  prende avvio dal brano *El cóndor pasa*, nella versione di riferimento del gruppo Los Incas (1963) e si articola in quattro movimenti, con titoli propri. I primi tre, *Condor superstar*, *Passacaglia* e *Il funerale del Condor pasa*, costituiscono delle riprese indirette della celeberrima *suite* di Daniel Alomía Robles<sup>78</sup> (costituita da *Preludio*, *Pasacalle* e *Cashua*) e introducono un quarto movimento, *Kuntur runtu* (“L’uovo del condor”), che a sua volta si articola in una successione di temi folklorici diversi (tra cui un frammento della *morenada* boliviana *La mariposa*) alternati ad un tema cantato in quechua – *Kuntur runtu*, appunto – composto dai Clemente, con funzione di ritornello.

Nel quadro proposto dai Clemente, il celebre brano di Alomía Robles viene scomposto e riproposto nel seguente modo (qui a confronto con la versione di riferimento dei Los Incas):

<i>Los Incas (1963)</i>	<i>Trencito de los Andes</i>
A Ripresa abbreviata della linea melodica del <i>Preludio</i> , eseguita in tempo libero	<i>Condor superstar</i> (1): ripresa da <i>Los Incas</i> . Aggregati 2°charango e arpeggio di chitarra con bassi.
B Ripresa della melodia del <i>Pasacalle</i> con aggiunta di note e raddoppio in terza. Cambio di ritmo rispetto alla partitura ( <i>danza</i> )	<i>Condor superstar</i> (2): riprende le caratteristiche della versione Los Incas. Si interrompe per un intervento parlato in francese.
C Ripresa della melodia della <i>Cashua</i> , con ritmo di huayno, veloce.	<i>Passacaglia</i> : viene trasformata in un <i>pasacalle</i> peruviano. Orchestrazione: <i>orquestín cuzqueño</i> .
D —	<i>Il funerale del Condor pasa</i> : Nuova ripresa del tema principale ( <i>pasacalle</i> ), liberamente rielaborato come marcia funebre per banda.

Si osserva allora che la versione vulgata, cosmopolita e commerciale, del gruppo *Los Incas* non viene contrapposta al suo *alter ego* storico (la partitura di Alomía Robles del 1913, per esempio), bensì ad una versione in chiave regionalistica (di Cuzco) e successivamente ad una riscrittura in forma parodistica di marcia funebre<sup>79</sup>.

Il testo di commento, in tono tra l’ironico e il magniloquente, denuncia l’ambigua natura del più celebre pezzo della MA internazionale («dannata mummia profumata ed imbalsamata ad arte [...] musica da salotto») avanzando «il barlume di un dubbio: e se proprio il Condor non fosse affatto musica andina?». Una eventualità ritenuta *a priori* inaccettabile, cosa che

<sup>78</sup> Una suite che a sua volta il musicista peruviano trasse dalla *zarzuela* di sua composizione *El cóndor pasa...*, giustapponendo tre numeri musicali dell’opera: *Preludio*, *Pasacalle* e *Cashua*. Mentre la *zarzuela* non fu più rappresentata dopo il 1913 (e fino al 2013), la suite conobbe una certa circolazione in svariati ambiti, come testimoniano diversi registri fonografici d’epoca, e fu pubblicata negli Stati Uniti. Su di essa si fondano le riprese da parte dei gruppi di andini cosmopoliti dagli anni 50 in poi, compresa quella dei Los Incas, che servirà di base alla *cover* di Paul Simon, del 1970. Su questo tema, cfr. Salazar Mejía (2014: 31).

<sup>79</sup> La partitura storica del 1913 è stata recuperata e pubblicata solo in tempi recenti. All’epoca dell’incisione (1996) difficilmente i musicisti del *Trencito* potevano conoscere la composizione originale di Alomía Robles.



però non lo salva dalla necessità di essere comunque spazzato via, giustiziato e sepolto, con tanto di cerimonia funebre. Nella realizzazione sonora, la domanda è posta dalla voce di un immaginario ascoltatore francese, il quale si chiede quale sia la reale provenienza del tema, rivendicato come tradizionale in tanti luoghi diversi. A seguire, la melodia della *Cashua* (la “fuga” del brano) appare in una versione molto diversa da quella convenzionale, interpretata come *pasacalle* da un *orquestín cuzqueño* (*quenas*, violini, arpa e *jazz band*, cioè un set di batteria leggero e portatile). Il pezzo così orchestrato e armonizzato è di grande impatto e contrasta nettamente con la sonorità “educata” dei *Los Incas*. Benché la strumentazione *cuzqueña* appaia meno esotica sulla carta, l’effetto è di gran lunga più lontano dal gusto cosmopolita e infatti, osservano i Clemente, «in questa veste, la “fuga” riscatta il Condor alle Ande vere»<sup>80</sup>.

Una volta concluso lo sviluppo del brano (le sezioni A, B, C), viene riproposto il tema principale (*Pasacalle*), nella forma parodistica di una marcia funebre per banda paesana, dalla sonorità grottesca (D). Il tema è proposto una prima volta con armonizzazione prevalentemente consonante, con pochi cambi accordali, e poi una seconda volta, con un’armonizzazione più complessa e dissonante.

Il tutto costituisce il preludio del quarto movimento: una cavalcata di temi vivaci, in costante crescendo, tra i quali l’unica composizione originale del disco, una melodia trascinate di sapore *cuzqueño*, composta da Raffaele M. Clemente su testo di Felice M. Clemente, la quale funge da ritornello interponendosi tra altri tre temi folklorici di varia provenienza andina. Il titolo *Kuntur runtu* (Uovo del condor) richiama esplicitamente un’idea di morte e rinascita: l’uccisione del mito asfissiante per liberare l’energia della MA possibile, fuori da una mitizzazione ormai consueta.

## 5. OPERA SELVAGGIA (2009)

---

### 5.1. Visione d’assieme, struttura e narrazione

Grande e complesso *pastiche*, esplosione di testi musicali di generi diversissimi che sembrano stare assieme solo sul filo di una memoria musicale personale dei Clemente, in equilibrio tra il ricordo, lo scherzo, la parodia, la libera associazione, secondo percorsi non sempre trasparenti per l’ascoltatore. Tali caratteri sono così sintetizzati nell’introduzione al disco:

Trátase de un Viaje en la Cara Oculta, Escondida e Incógnita de la Música Andina y de la Historia de «Trencito de los Andes». Un Metafórico Viaje Subácuelo y Subterráneo en los Recesos de aquel Extravagante Mundo de donde provienen las cosas, las Ideas, las Intuiciones y También todos los Cuentos e Historias.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Le citazioni in questo capoverso sono tratte dal libretto allegato al CD, Traccia 10, *Condor pasa requiem*.

<sup>81</sup> Libretto allegato al CD *Opera Selvaggia*.

Rispetto a *Sortilège des Andes*, si sono amplificati a dismisura tanto l'aspetto narrativo, quanto quello della geografia musicale, che ora spazia a livello planetario. L'aspetto autobiografico ed esperienziale degli artisti, che lì era prevalentemente funzionale al taglio argomentale del confronto tra le diverse MA, qui è trattato come valore autonomo. Si è verificato quello che nella poetica dei Clemente figura come un "salto quantico", nel senso che se prima i singoli brani figuravano ancora come testi con valore proprio (anche se usati in funzione di un dialogo interno all'opera), in *Opera selvaggia* sono usati come "parole" di un metalinguaggio: «Un idioma hecho de lenguas... Una película hecha de films... Un poema hecho de poesías... y todo con una nueva acepción metafórica que potencia exponencialmente su poder comunicativo»<sup>82</sup>.

Il titolo *Opera selvaggia* è tratto dall'omonima serie di documentari realizzata dal cineasta francese Frédéric Rossif, trasmessi dalla televisione pubblica italiana alla metà degli anni 70. Uno di questi, dedicato all'uomo andino e al suo ambiente, ha avuto un ruolo importante nell'iniziazione dei nostri musicisti<sup>83</sup>.

A tenere assieme la grande quantità di materiali musicali e narrativi disomogenei che compongono *Opera selvaggia* c'è un'architettura ricca di parallelismi e rimandi interni. L'opera presenta innanzitutto una macrostruttura nettamente bipartita, corrispondente alla suddivisione tra i due CD che la compongono: *Fábula del Pinquillo y de la Ispalla* (CD 1) e *La Aventura del Moceño y del Trencito* (CD 2). La prima narrazione (la *Fábula*) è di carattere mitico-legendario<sup>84</sup>; la seconda è invece umana e ne sono personaggi il *Trencito* e i "Patriarchi del moceño", costruttori ed esecutori dello strumento conosciuti personalmente dai Clemente [Fig. 54]. In entrambe le sezioni abbiamo la presentazione di uno strumento musicale protagonista – rispettivamente il *pinquillo* e il *moceño*<sup>85</sup> – e uno sviluppo o divagazione a seguire. Nella prima storia il materiale della divagazione appartiene piuttosto alla dimensione infantile e immaginativa; nella seconda il ricordo è maggiormente centrato su di un immaginario storico e sociale e sulla vicenda reale del *Trencito*. La divisione non è però netta e così, per esempio, nel secondo volume i Clemente si presentano sotto l'*alter ego* di Max & Moritz (i fratelli terribili del racconto infantile tedesco di Wilhelm Busch) o citano nella grafica il *cartoon* di Willy Coyote.

Le due narrazioni principali, ma soprattutto la *Fábula*, risultano in sé un po' sfuggenti per l'ascoltatore/lettore, ma ordinano attorno a sé un'altra quantità di narrazioni secondarie<sup>86</sup>. I

---

<sup>82</sup> Il Laboratorio delle Uova Quadre, «Nueva Sintaxis → Nueva Escuela» (Blog), 14/03/2017: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2017/03/14/nueva-sintaxis-nueva-escuela/>.

<sup>83</sup> Si veda qui sotto, *Ligero Telestory* (esempi 7-8).

<sup>84</sup> La *Ispalla* è uno spirito protettore dei prodotti agricoli, collegato al tema della fertilità e della riproduzione.

<sup>85</sup> Anche per questi strumenti si registra un'estrema variabilità nelle grafie. Come per *sicu*, adottato qui per omogeneità la grafia proposta dai Clemente.

<sup>86</sup> In realtà non presentano uno sviluppo narrativo comprensibile, ma lo lasciano intuire, immaginare. Una spiegazione della *Fábula*, con il suo simbolismo collegato al ciclo di morte e rinascita, è offerta sulla pagina web <http://www.illaboratoriodelleuovaquadre.com/opera.html>.

piani narrativi sono molteplici: ricordi di infanzia (il papà e il fratello Giovanni, se stessi bambini) e del proprio passato musicale (la rubrica *Recuerdos*); narrazioni nella narrazione (la favola che il padre racconta ai Clemente bambini, o quella che essi raccontano ai propri figli); ricreazioni di scene di viaggio nello spazio andino del Titicaca e nella MA; storie narrate all'interno delle canzoni citate (*La locomotiva*, *Te recuerdo Amanda*, ecc.); rimandi a immaginari di altre dimensioni geografiche lontane (sulla falsariga dell'*Opera selvaggia* del documentarista francese Rossif) e alle ambientazioni esotiche di Tin Tin, il protagonista del fumetto di Hergé.

Tutto questo materiale narrativo frammentario si salda in una macronarrazione riconducibile a due filoni principali: la ricerca musicale del *Trencito* nel mondo andino e la cornice autobiografica e memoriale, sospesa tra realtà e immaginario. All'interno del racconto si osservano parallelismi strutturali che ne rafforzano l'architettura, tra cui la ricorrenza di alcune rubriche nella titolazione dei brani o la presenza simmetrica nei due CD di un pezzo considerato come una «Stele di Rosetta» (nel senso di “codice di accesso”) dei linguaggi musicali, rispettivamente, del *pinquillo* e del *moceño*. Le singole micronarrazioni proposte apportano significati simbolici o metaforici dentro alla cornice complessiva: la fiaba di Abdallah di terra e Abdallah di mare (tratta da *Le mille e una notte*) evoca l'impossibilità di superare il confine della propria natura (con cui si allude probabilmente alla separazione dal mondo andino, al non poter esserne mai parte integrante ma sempre “altro”), mentre la storia di Moby Dick richiama la determinazione a inseguire l'ideale, il sogno, il “mostro”, nonostante la sua impossibilità (per cui la balena bianca diventerebbe il correlativo della MA<sup>87</sup>). La metafora del treno, evidentemente riferita al gruppo *Trencito*, spiega poi la presenza di vari pezzi musicali di tematica ferroviaria (*La locomotiva*, *The loco-motion* ed altri).

## 5.2. Grafica e libretto

Anche per *Opera selvaggia* la grafica, di Felice Clemente, è un importante veicolo di significati. Gli elementi grafici principali delle copertine del cofanetto e dei singoli CD sono delle immagini fotografiche dei due strumenti tematizzati (*pinquillo* e *moceño*), il vecchio logo del *Trencito de los Andes* e il nuovo logo del *Laboratorio delle Uova Quadre*. Lo sfondo in carta da pacchi e il formato di timbro postale o di *stencil* riservato ai loghi e ai titoli alludono ad un'idea di trasmissione da lontano; il riempimento in filigrana dello sfondo presenta sequenze di parole-chiave (*ispalla*, *moceño*, ecc.) alternate ad una loro trascrizione in un codice pittografico, ricavato da figure di ispirazione precolombiana (*codex tiwanacu*) e di strumenti musicali, nello stesso stile del logo della produzione discografica *Hierofantes* [Fig. 57].

Le copertine dei due libretti interni presentano un dettaglio della finestra dell'imboccatura del *pinquillo* [Fig. 58]. In quanto finestra, l'apertura si trasforma metaforicamente in un ac-

---

<sup>87</sup> Durante l'ultima intervista con i Clemente (19/09/2019) è emerso che *Moby Dyck* è un nomignolo da loro assegnato ad un tema di *moceños* particolarmente difficile e “imprendibile”, ma per estensione anche l'interpretazione come metafora della MA nel suo assieme calza perfettamente.

cesso verso un altro mondo: acquatico, nel primo CD (come sottolinea una figurina di pesce di oreficeria, intenta a tuffarsi verso l'interno dello strumento); terrestre, nel secondo (figurina di una maschera di *diablo* del carnevale, legato alla mitologia ctonia dei minatori andini). Gli *inlay*, sul retro, riprendono il dettaglio delle due miniature (pesce e *diablo* rispettivamente) su sfondo monocromatico, con colori che sembrano ancora richiamare la caratterizzazione rispettivamente acquatica (azzurro) e terrestre (rosso), e i titoli delle due parti dell'opera, ancora nel codice pittografico. Nel complesso, dunque, l'immaginario andino delle copertine è piuttosto sobrio e non attinge al repertorio abituale dell'esotismo. Piuttosto, le copertine e gli *inlay* invitano il lettore a penetrare un mondo rappresentato come iniziatico (uso di un alfabeto sconosciuto) ma alla fine comprensibile, se si dispone del codice. Le finestre dei flauti e le due figurine simboleggiano una porta d'accesso per entrare nello strumento, nel cuore stesso della musica.

L'interno dei *booklet* è illustrato con vignette e montaggi grafici che illustrano il mondo immaginativo via via evocato dalle musiche e dai testi: una grande varietà di situazioni e personaggi della narrazione, che sarebbe dispersivo elencare qui [Fig. 59-60]. A livello verbale, i testi comprendono l'elenco delle tracce – come sempre piuttosto dettagliato, con indicazione della strumentazione usata per ogni sezione di traccia, autori e arrangiatori dei brani – e quello altrettanto dettagliato dei musicisti partecipanti. Le note di commento sono invece assai meno estese e didascaliche di quelle di *Sortilège des Andes* e si limitano a fornire alcune informazioni e chiavi di lettura, per la verità non sempre trasparenti.

### 5.3. Contenuti musicali, procedimenti impiegati e analisi

I contenuti musicali del doppio CD comprendono MA etnografica e musiche appartenenti alle categorie della memoria e dell'esperienza degli interpreti (canzoni di Francesco Guccini e della NCCH, di Ennio Morricone o Gino Paoli), nonché dell'esotico (Tibet, Africa, India...). Sarebbe poco utile, oltretutto dispersiva, una rassegna circostanziata di tutto il materiale musicale impiegato. Sarà quindi sufficiente uno sguardo d'insieme ai materiali costitutivi dell'opera, per osservare come la componente andina venga fatta dialogare con gli altri elementi musicali e narrativi<sup>88</sup>.

Nel primo CD, un blocco composto da materiale musicale andino, presentato in forma di documento etnografico (tracce 1, 2, 5, 6, 8, 9, 11, 13') o di rielaborazione di materiali folklorici (tracce 17'', 21) è accostato a suggestioni musicali di altri continenti extraeuropei (10, 15, 16, 17, 19). In alcuni momenti, le due dimensioni si sovrappongono (3, 4, 13, 18). Sono poi presenti momenti di altro genere, con invenzioni musicali, materiali diversi e montaggi drammatizzati (14, 20 e 7).

Anche nella seconda parte dell'opera incontriamo una sezione nella quale il materiale musicale andino è presentato come ricalco di documenti musicali originali. Si tratta delle tracce

---

<sup>88</sup> Anche in questo caso, una tavola dettagliata dei contenuti musicali e delle fonti di ciascuna traccia è disponibile in appendice (1).

2, 4, 5 e 7 (con una ripresa alla traccia 11), dedicate alla pratica rurale tradizionale del *moceño*, in una opposizione all'uso moderno e cosmopolita dello stesso strumento (traccia 3), che riprende per un momento la logica comparativa di *Sortilège des Andes*.


A fronte di questa prima sezione meramente andina, se ne può riconoscere un'altra, molto ampia e articolata, attraversata da un filo narrativo autobiografico che collega numerose citazioni di musiche non andine, in parte di tema ferroviario, alle quali si alternano a pettine alcuni momenti di fusione tra materiali andini e non. Il cuore di questa narrazione è una sezione che viene titolata *Running with Trencito de los Andes*, seguita da *Chemins de fer* e *Opera Selvaggia*, e anticipata dalla traccia 6, dedicata alla collaborazione dei Clemente con Ennio Morricone. Colpisce la presenza di un nucleo di quattro canzoni della NCCH: *Te recuerdo Amanda*, *Luchín*, *El derecho de vivir en paz* (tutte tre di Víctor Jara) e *Run Run se fue pa'l norte* (di Violeta Parra). Sul piano della realizzazione musicale, le versioni di questi ultimi brani spiccano per essenzialità e assenza di rielaborazioni significative. La voce è quella "specializzata" di Mauro Argiolas (già ascoltata in *Sortilège des Andes*). All'interno di questa lunga sequenza autobiografica compare poi per ben tre volte, come *leitmotiv*, la canzone di Guccini *La locomotiva*, un tema molto popolare negli anni 70, celebrativo di un'ideologia anarchico-libertaria, richiamato qui non per adesione ideologica, ma per evocare la temperie sociale e umana di quel periodo storico: Della lunga canzone vengono proposti tre ampi stralci, che ripercorrono la vicenda dell'eroico quanto disperato gesto del ferroviere protagonista, destinato a chiudersi con un nobile fallimento. Altro *item* non andino e legato a quella temperie è *Locomotion*, di Carol King, anch'esso ovviamente di tema ferroviario. Tanto *La locomotiva* come la canzone di King presentano un arrangiamento più articolato rispetto ai precedenti, ma sempre scevro di caratterizzazione andina.

Tutte queste citazioni sono un correlato della vicenda del *Trencito*. È evidente l'identificazione tra il racconto della *Locomotiva* di Guccini e il *Trencito*, impegnato in una impresa altrettanto eroica e folle di penetrazione nel mondo musicale andino. L'identificazione del personaggio-Trencito con il *leitmotiv* gucciniano è confermata dal fatto che ad ognuna delle tre occorrenze è accostato un frammento di trasmissioni radiofoniche realizzate dal gruppo nei paesi andini, a testimoniare una tappa significativa nel proprio percorso "eroico". La metafora ferroviaria prosegue con una strofa della canzone di Violeta Parra *Run Run se fue pa'l norte*, dove il treno figura come strumento di distacco, lontananza, amarezza. *The loco-motion* è invece abbinata ad un momento di svolta e rinascita del gruppo (una voce annuncia la presenza sulla scena del *Laboratorio delle Uova Quadre*). Per *Luchín*, di Víctor Jara, sono gli stessi Clemente a proporre una lettura come metafora di un *Trencito* ancora giovane e fragile<sup>89</sup>; *Te recuerdo Amanda* e *El derecho de vivir en paz*, dello stesso autore, rappresentano due classici della canzone ispirata da ideali di giustizia politica e sociale, con funzione evocativa del sentire diffuso in quel preciso momento storico in cui *Trencito de los Andes* muoveva i suoi passi.

<sup>89</sup> Il Laboratorio delle Uova Quadre, «Nueva Sintaxis → Nueva Escuela» (Blog) 14/03/2017: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2017/03/14/nueva-sintaxis-nueva-escuela/>.

All'interno della sequenza autobiografica sopra descritta, riscontriamo però anche un uso del materiale musicale andino decisamente più connotato, sul quale mi soffermo qui sotto:

#### 5.4. *Titicaca-Jilacatas*


La traccia 7 3, sottotitolata *Dancing with the Dead*, apre una finestra su una scena familiare, i cui protagonisti sono il padre dei Clemente e il fratello Giovanni (scomparso prematuramente nel 2000). In apertura si ascolta il padre che legge a Giovanni, ancora bambino, una fiaba che parla appunto di tre fratelli<sup>90</sup>, mentre attorno si percepiscono rumori domestici, un telefono, e così via. L'effetto è quello di un radiodramma e un disegno di Felice illustra la situazione [Fig. 60].


In tale scena la musica interviene in primo luogo come un commento sonoro (diegetico) che compare dapprima come sottofondo del dialogo tra padre e figlio, per poi occupare integralmente lo spazio sonoro. Si tratta del tema *Titicaca*, tratto dall'album *El pueblo unido jamás será vencido* del gruppo cileno *Quilapayún*. Il pezzo presenta nell'originale una struttura ABA, dove B è un adattamento di un tema tradizionale di *sicuris*, interpretato in modo ritmato e trascinante, mentre A è una parte di nuova composizione che riprende l'andamento melodico della prima, con cui però contrasta per il carattere più pacato e malinconico. Nella traccia discografica dei Clemente è impiegata unicamente la parte A.

Per giustapposizione segue la canzone *Ispalla*, una composizione originale dei Clemente, eseguita a cappella a tre voci (allusione ai tre fratelli?), nel cui testo spagnolo si invoca la Ispalla (creatura mitica che sovrintende alla fertilità agricola) e le si presenta l'offerta di una nuova *pinquillada*. La canzone risulta costruita sulla stessa sequenza armonica di *Titicaca*, che infatti riemerge poco dopo sotto il canto. Su tale base armonica subentra infine nuovamente il tema dei flauti di Pan di *Titicaca*. La parte finale della scena è costituita da un frammento audio originale di una registrazione domestica dei fratelli Clemente ragazzini: un accenno del tema di *La mariposa* (dal repertorio degli *Inti-Illymani*) eseguita con un flauto dolce. La traccia seguente (8) contiene invece l'esecuzione di una trascrizione micronica del registro *Jilacatas*, vale a dire il tema di *sicuris* utilizzato dai *Quilapayún* nella parte B di *Titicaca*<sup>91</sup>.

La scena presenta un carattere fortemente mimetico, ricorrendo perfino all'uso di documenti autentici del proprio vissuto (le registrazioni d'epoca). Quale funzione ha la musica in tutto questo? Non c'è dubbio che il tema *Titicaca* produce un senso di affettività malinconica, sognante (non ne viene infatti ancora eseguita la parte più ritmata e trascinante). La musica dunque evoca una distanza temporale, tristemente dolce. La bolla del ricordo infantile, concretamente scenificata con documenti d'epoca, si conclude con la brusca giustapposizione di

<sup>90</sup> *La reginotta con le corna*, inclusa nella raccolta *Fiabe italiane*, di Italo Calvino.



<sup>91</sup> Un frammento della partitura micronica di *Jilacatas* è riportato qui sopra. Il documento etnografico di partenza, probabile fonte dei *Quilapayún*, è contenuto in un disco etnografico del 1966 [COHEN 1966] e riprodotto tra gli esempi audio della seguente sezione (VII 7).



*Jilacatas* 4. L'abisso formale tra l'esecuzione al flauto dolce dell'interprete bambino, che ripete a orecchio il tema ascoltato dagli *Inti-Illymani*, e il rigore della ricreazione del documento etnomusicologico non potrebbe essere maggiore. Sono due poli estremi di una storia, di una cronologia del percorso dei Clemente. Il testo che segue nella traccia successiva (*O músico nativo*) suona allora a commento, sintesi di quella storia:

O músico nativo [...] Cuánto me tuviste buscando en esos tubos vacíos // Cuánto te admiré... y cuánto me ignoraste // Cuántos abismos entre tú y yo.

In un contesto come quello di questa scena non sembra importare tanto l'elaborazione musicale sul livello neutro, quanto l'uso delle parti nella macrostruttura della scena. Ed è questa una caratteristica dell'intera *Opera selvaggia*.

### 5.5. *Jilata Brown, Moby Dick, Ligero Telestory*

Le tracce 10 (*Jilata Brown*) 5 e 15 (*Moby Dick*) 6 costituiscono esempi di contaminazione e interpolazione. Nella prima, un tema folklorico andino si sovrappone alla celebre canzone folk statunitense *John Brown's body*. Fino a 0.30 si ascolta una *mohoceñada* boliviana (di Walata Grande) con otto *moceños* e percussioni, con interventi di un coro maschile in stile *spiritual* afroamericano, cantando le parole «Jilata [in aymara “fratello”, *N.d.T.*] Brown». Da 0.31 a 0.47 i *moceños* passano a interpretare loro stessi il tema della canzone nordamericana, mentre il coro sottolinea il clima *spiritual* con note lunghe mute. Da 0.48 i *moceños* riprendono il tema boliviano, questa volta senza interventi del coro. Nel secondo esempio abbiamo invece una sequenza abbastanza lunga e articolata, tutta di clima andino. Il materiale folklorico è rappresentato da tre brani di *moceño*, anche questi tradizionali di Walata Grande, intercalati da una canzone su ritmo di *huayno* (*E.N.Fer*, titolo che riprende il nome di una compagnia ferroviaria peruviana), di taglio folklorico ma composta dai Clemente, che allude metaforicamente a un *Trencito* in marcia e in buona salute. Un ritornello di taglio moderno (in stile *salsa*), anch'esso di nuova composizione, completa la struttura della *suite*, con funzione di introduzione e interludio.

Ma è probabilmente nella traccia 20 che il materiale musicale andino acquista una più complessa valenza simbolica all'interno dell'opera. La traccia, intitolata qui *Ligero Telestory*, 8 è la ricreazione (micronica) di un tema peruviano già presente nel documentario di Rossif del 1974, una versione inedita per *estudiantina* di un *sicuri* anonimo di Puno<sup>92</sup>. La traccia 19 offre una anticipazione della stessa melodia, diversamente orchestrata in uno stile folk-jazz e in tono somnesso 7.

Si tratta dunque di un ricalco di una traccia musicale preesistente (vengono riprodotti anche i commenti parlati presenti nel documentario originale), che tuttavia rappresenta un ottimo esempio di come in questo contesto ogni singolo elemento acquisti nuove valenze

<sup>92</sup> Il brano fu registrato nello stesso anno anche dal *Centro Musical Theodoro Valcárcel* col titolo *Sicuri n°3*, stando a quanto indicato in <https://www.youtube.com/watch?v=LdUO8PQJ00U&t=13s>.

all'interno di un enunciato globale più ampio. Sono gli stessi musicisti a raccontare, in un *post* del luglio 2016, dell'importanza di questo pezzo nella loro storia musicale, a partire dal primo fugace ascolto in occasione del passaggio televisivo del documentario, nel marzo del 1976, che ebbe però il carattere di una folgorazione:

El sound irrumpió apabullante en una increíble fusión de instrumentos andinos con otros occidentales, aunque muy difíciles de reconocer en ese contexto, pese a que el resultado era tremendamente, maravillosamente Andino. La melodía solar se elevaba con su inolvidable secuencia de escalas... la armonía era compleja... por cierto, si en algún lugar del universo hubiera existido un “Paraíso de los Andes”, esa música de seguro sería su himno! Además para nosotros representaba todo un inmenso programa de trabajo musical ¿Acaso hubieran alcanzado nuestras pequeñas vidas para llegar a tocar algo así?<sup>93</sup>

La melodia, conservata nella memoria, fu utilizzata molti anni dopo dal gruppo per realizzare un *sicuri ligero*<sup>94</sup> che venne intitolato *Ligero televisivo* (in *Proyecto Pariwana*, 2003). Il fortuito incontro, poco dopo, con una registrazione domestica della trasmissione televisiva del 1976 ha reso possibile la nuova versione, questa volta fedele a quel primo iniziatico ascolto. In questo caso la riproduzione micronica funziona per i Clemente come una vera e propria “macchina del tempo”, che consente loro di rivivere il momento di quell'ascolto, epifania dell'esistenza di un mondo sonoro andino diverso da quello cosmopolita, con tutta la carica emozionale connessa alla scoperta, ma in più con la profondità offerta dalla prospettiva diacronica. Infatti, nell'economia complessiva di *Opera selvaggia*, l'esecuzione del 2008 è la prova del cammino percorso verso una piena conoscenza di quel mondo fugacemente intravisto nel 1976, esito che in qualche modo trasforma specularmente l'epifania di allora in una premonizione del successivo percorso compiuto. Sottolinea inoltre il valore attribuito al procedimento micronico come unico strumento che ha permesso di far rivivere quel momento.

Quest'ottica, che fonde un'operazione di “filologia andina” alla tensione narrativa autobiografica e all'auto-rappresentazione “eroica” di una profonda vocazione, spiega la collocazione di questo episodio (un ricalco di una versione popolare) in un momento culminante della narrazione autobiografica per musica.

### 3.5 Colophon

L'exkursus all'interno di una sezione dell'opera del gruppo romano ha messo in evidenza la forte interazione tra l'universo andino e quello personale, autobiografico, legato alla memoria dei musicisti. In *Sortilège des Andes* prevale la griglia imposta dall'assunto comparativo del lavoro, che conferisce una maggiore sobrietà al lavoro. In *Opera Selvaggia* la tendenza a integrare la totalità dell'esperienza musicale dei Clemente si allarga a dismisura, servendosi

<sup>93</sup> Il Laboratorio delle Uova Quadre, «Ligero televisivo», *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (Blog), 09/07/2016: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2016/07/>.

<sup>94</sup> *Ligero* (rapido) è un sottogenere di *sicuri* che si differenzia dal *lento* per il suo carattere più vivace, per la terminazione con una “fuga” (accelerazione dell'ultima ripetizione) e la formula cadenziale chiamata *chuta chuta*, un veloce botta e risposta di note tra *arca* e *ira* (Torino 1993: 81–82).



come collante di un filo narrativo personale, estremamente soggettivo e a tratti sfuggente, ma contenuto da una complessa architettura.

Le differenze tra i due lavori riflettono un cambiamento nell'estetica del gruppo, che si è spostata verso una concezione di "MA universale". Mentre il primo si muove ancora quasi esclusivamente all'interno di un orizzonte andino, nel secondo si instaura un dialogo planetario e molto personale in cui ritroviamo l'intera enciclopedia musicale degli interpreti. In entrambi, l'ampio uso di materiali musicali preesistenti e rielaborati nei modi più diversi è funzionale alla costruzione di esplicite narrazioni identitarie degli artisti, nell'accezione proposta da Bhavnani e Haraway<sup>95</sup>. Tali costruzioni sono guidate da una "trama argomentale" che seleziona gli eventi da accogliere nella narrazione e ne determina la disposizione in primo piano o nello sfondo, in una continua negoziazione tra la vita reale e il suo racconto (Vila 1996). In estrema sintesi, la personale trama argomentale dei Clemente li porta a privilegiare nella loro concezione di MA i tratti universali e inclusivi, rispetto invece a quelli localisti e "proprietary", che li vedrebbero marginalizzati.

I due lavori esaminati rappresentano nel panorama GIMCA uno dei momenti più intensi di impegno di appropriazione del materiale andino che qui si fonde in un tutt'uno con la biografia e la personalità degli autori-interpreti.

---

<sup>95</sup> Cfr. la citazione per esteso nella *Premessa metodologica* (I, 1.3).



## VII. Pratiche di *cover* e modelli di “autenticità” a confronto

La dialettica tra imitazione e innovazione – o, se vogliamo, tra un *Altro* adottato e un *Sé* ritrovato – rappresenta il filo conduttore seguito nei casi di studio esposti. Ma i modi di “copiare”, ovvero di risemantizzare i modelli, sono molti e diversi. Nelle analisi precedenti mi sono soffermato in particolare su una lettura di alcune *cover* come funzioni di una scrittura autobiografica, all’interno della trama argomentale che definisce l’identità dei musicisti. Mi sembra ora opportuno insistere sullo spazio della *cover* nei repertori dei GIMCA per verificare in quali modi uno stesso tema possa essere inserito, per mezzo delle diverse versioni proposte dai gruppi, in differenti paradigmi interpretativi e di “autenticità”.

Idealmente, si trattava di confrontare la versione che ciascun gruppo ha offerto di uno stesso tema, specialmente diffuso ed emblematico. In realtà, nel *corpus* documentato questa condizione di totale trasversalità non si verifica per nessuna musica. Inoltre, è apparso chiaramente che anche all’interno della produzione di un singolo gruppo coesistono atteggiamenti divergenti, collegati alle diverse tipologie musicali frequentate. Ho quindi selezionato tre casi paradigmatici, che non esauriscono certamente l’intero spettro degli approcci alla pratica “coveristica”, ma ne evidenziano le principali tendenze di fondo e allo stesso tempo coinvolgono un numero di gruppi sufficientemente significativo.

### 1 LA FIESTA DE SAN BENITO

---

#### 1.1 Antecedenti

Horacio Salinas ricorda che nel primo viaggio degli *Inti-Illimani* in Bolivia, nel febbraio del 1969, essi poterono conoscere unicamente la città di La Paz e tuttavia quel primo e pur circoscritto contatto ravvicinato con il cuore del mondo andino avrebbe permesso loro di

aprender a reconocer ritmos del folclore boliviano, sus coloridas y mágicas fiestas de carnavales y, más allá de todo esto, la condición humana, la vida indígena, el divorcio entre ese código áspero, milenario, incomprendido y atemporal, y la modernidad que parecía presentarse como una dimensión extraña a la realidad, ajena y en violento contraste con la mirada del indígena. (Salinas, 2013: 33)

Nel corso di quel viaggio il giovane gruppo *santiaguino* acquisì le sue prime *zampoñas* – una discreta novità all’epoca sulla scena folklorica nella capitale cilena – ed anche un brano, *Fiesta de San Benito*, «ritmo afroboliviano, *tundiQUI* o *saya*, que ha resultado ser un sello del conjunto hasta estos días» (2013: 34). La breve residenza nella città boliviana aveva loro permesso anche di incontrare musicisti del luogo, come il gruppo *Los caballeros del folklore* e alcuni interpreti della *Peña Naira*: una scena musicale nella quale in quegli anni si stava creando uno stile urbano andino nazionale, sulla base di quello cosmopolita<sup>1</sup>.

*Fiesta de San Benito* venne registrata lo stesso anno nell’LP *Inti-Illimani* [INTI-ILLIMANI 1969], dove compare con la didascalia «Folklore negro (Bolivia)»<sup>2</sup>, e una seconda volta in Italia, nell’agosto del 1973, in *Viva Chile!* [INTI-ILLIMANI 1973b], una registrazione in cui «per la prima volta un disco “folk” suonava così bene, con strumenti “poveri” come il flauto di Pan o il charango che erano presenti, “pieni” e penetranti come un sintetizzatore o una chitarra elettrica»<sup>3</sup>. Quel disco si apre per l’appunto con *Fiesta de San Benito*. Non è forse azzardato allora immaginare che per molti italiani questa canzone abbia rappresentato la prima porta d’accesso a quell’inusitato mondo sonoro. Nel corso degli anni essa rimarrà una delle più conosciute ed amate dal pubblico degli *Inti-Illimani* e costantemente riproposta nei concerti dal gruppo in una quantità di varianti. Prima di esaminare le versioni che ne realizzarono i GIMCA e confrontarle con quella/e di riferimento, è opportuno fare una digressione per chiarire alcuni aspetti vincolati alle origini e alla natura di questo pezzo musicale.

Salinas lo definisce «ritmo afroboliviano, *tundiQUI* o *saya*». La sua africanità è però perlomeno ambigua, quando non discutibile. Bisogna infatti distinguere tra danze e ritmi appartenenti alle comunità afro-boliviane – tra i quali la *saya*<sup>4</sup> occupa una posizione preminente – da quelli sorti lungo il XX secolo in ambienti urbani *mestizos* per evocare la figura del *negro* – che nel mondo andino costituisce per i popoli amerindi l’incarnazione dell’alterità<sup>5</sup> – spesso

---

<sup>1</sup> Tra gli animatori della *Peña Naira* si conta lo svizzero Gilbert Favre, che era stato il compagno di Violeta Parra negli anni del suo secondo viaggio europeo e in Cile aveva preso parte alle attività della *Peña de los Parra*, collaborando con Ángel Parra e con il gruppo *Los Curacas*. Trasferitosi in Bolivia, divenne il *quenista* del gruppo *Los Jairas*, contribuendo in modo determinante all’accettazione di uno strumento rurale e indio come la *queña* da parte del pubblico urbano di classe media e alta, e creando uno stile nel quale si riversavano numerosi tratti di origine europea (Wara Céspedes 1984).

<sup>2</sup> Nella successiva registrazione italiana viene indicata come «Trad[izionale] – D[ominio] P[ubblico]». Nell’archivio consultabile *online* della SIAE risultano registrati come autori Horacio Salinas e José Seves; in quello dell’omologa argentina SGAE risulta invece attribuita al solo Horacio Salinas.

<sup>3</sup> F. Fabbri, «Enzo “Titti” Denna, il tecnico del suono che lanciò in Italia “Viva Chile”». *Strisciarossa*, 13 dicembre 2018. <http://www.strisciarossa.it/enzo-titti-denna-il-tecnico-del-suono-che-lancio-in-italia-viva-chile/>.

<sup>4</sup> In questo contesto comunitario rurale il nome *saya* indica tanto la danza quanto il ritmo e il genere musicale.

<sup>5</sup> «Yet, for its conspicuous absence in the general fabric of Bolivian society, it is remarkable that the African presence is instead conspicuously present in the folk dances of the Aymara. [...] Seeing that at the heart and core of Andean peoples dancing is such a primary mode of expression, what is the connection? Why should an ethnic group take on the symbols of another and represent this absence in the most symbolic, visible, and insistent way? It has been speculated by Bolivian investigators, that the presence of Blacks in Indian folklore signals the “othering” of Aymara in front of a group that was even more enslaved, more dominated and more subjugated than they were. And that this has remained in the collective unconsciousness of an ethnic group that, although numerically superior, has remained in a position of subjugation». (Wara Céspedes, 1993: 84–85).

attraverso mascheramenti che ne propongono una raffigurazione stereotipata e talvolta parodistica. A questa seconda categoria appartengono le danze denominate *negritos*, *tundiqui* e *caporales*, accomunate da una medesima formula ritmica, spesso indicata anch'essa col nome di *saya*: una omonimia che ha contribuito a generare equivoci e polemiche attorno ad una loro supposta radice *afro*<sup>6</sup> Si aggiunga che, tanto nel *tundiqui* come nel *caporal*, quella formula ritmica di incerta africanità partecipa ad un costrutto musicale per il resto del tutto affine agli altri generi della musica popolare *mestiza* andina, come il *wayño*<sup>7</sup>.


Pattern ritmico della *saya* urbana (o *mestiza*) secondo Wara Céspedes (1993).

## 1.2 La versione degli *Inti-Illimani*


*Fiesta de San Benito* è precisamente un *tundiqui*, genere che, benché collegato nell'immaginario popolare alla *saya* afro-boliviana, non è un'espressione delle comunità degli afrodiscendenti ma una loro rievocazione da parte della popolazione urbana *mestiza* della capitale. Il testo allude a scene di carattere *costumbrista* relazionate con la devozione per San Benito, patrono degli afroamericani. Il gruppo *Los Jairas* lo aveva pubblicato su disco già nel

<sup>6</sup> «Hemos señalado que la Revolución nacionalista de 1952 modificó el sistema agrario y social anterior. En términos de política cultural, el nuevo Estado nacionalista promoverá identidades basadas en criterio de clase ("campesinos") antes que "étnicos", e iniciará un proyecto cultural basado en la homogeneización y dirigido a la construcción de la "cultura nacional". Como parte de este proyecto, en las ciudades se promoverá un proceso de folklorización, consolidándose danzas "bolivianas" en las que aparecen negros teatrales en danzas mestizas como el Tundiqui, Los Negritos, La Morenada, la Tuntuna y Los Caporales» (Sánchez 2008: 85). Il consolidamento di questi generi all'interno del canone coreutico-musicale folklorico nazionale boliviano ha finito però per sovrapporli nell'immaginario collettivo alle espressioni dei *negros* autentici, suscitando proteste e rivendicazioni culturali da parte delle comunità afroboliviane, per le quali la *saya* – oggi spesso denominata *saya originaria* o *afro-saya* in un tentativo di disambiguazione oltre che di rivendicazione patrimoniale da parte delle stesse comunità – è divenuta nel frattempo uno dei principali simboli identitari.

<sup>7</sup> Il confine formale tra *saya mestiza* urbana e *wayño* è labile: è sufficiente caratterizzarne la percussione con la tipica figura terzinata, perché un *wayño* venga riconosciuto come *saya*, un elemento ritmico che piaceva molto ai giovani, specialmente nel genere *caporales* (Wara Céspedes, 1993). Di questa ambigua natura sono diverse canzoni di successo del gruppo *Los Kjarkas*, come *Llorando se fue*, che fu protagonista di un caso di plagio internazionale alla fine degli anni 80, quello della celebre *Lambada*, che diede risonanza internazionale alla musica del gruppo di Cochabamba.

1967, con il titolo più breve di *San Benito*  1 ed è questa versione l'antecedente di quella degli *Inti-Ilлимani*<sup>8</sup>.

Nel disco dei *Jairas* si dichiara che il tema è stato raccolto e arrangiato da Edgar Jofré, voce solista e fondatore del gruppo, al quale dunque con tutta probabilità si deve l'introduzione dell'armonia convenzionale *mestiza* e della strumentazione standard del *conjunto*: *quena*, *charango*, chitarra e *bombo*<sup>9</sup>. La canzone presenta tre diverse sezioni melodiche, con frasi e versi di diversa misura. In questa versione le tre parti sono nettamente separate, secondo una struttura ABA: nella prima e nella terza sezione (A) il canto è accompagnato solo da una base percussiva – come nel *tundiqui* tradizionale – cui partecipano anche chitarra e *charango*, con un *rasgueo* sulle corde stoppate, a imitazione dei raschiatori idiofoni utilizzati dagli afroboliviani (*regue regue*). La sezione centrale (B), di carattere strofico, introduce invece l'accompagnamento ritmico-armonico del *charango* e della chitarra, mentre una *quena* solista si alterna alle voci nella melodia del tema. In questa registrazione il canto è sempre all'unisono, e non presenta momenti responsoriali.

Gli *Inti-Ilлимani* riprendono molto da vicino quella registrazione, con poche variazioni: la più evidente è la tendenza a trasformare la cellula giambica del *tundiqui* in due crome regolari. Tra l'incisione del 1969 e quella del 1973 non si riscontrano grandi differenze strutturali, a parte il rallentamento del tempo nella seconda; cambia invece la qualità dell'incisione, che migliora sensibilmente in quella italiana del 1973 (che ascoltiamo nell'esempio), conferendo nitidezza e risalto ad ogni parte vocale e strumentale  2.

Nel corso degli anni l'essenzialità di quella prima versione, che la registrazione di un programma realizzato per la TV della Svizzera italiana nel 1975 ci permette di apprezzare anche dal punto di vista performativo<sup>10</sup>, cede il passo ad una progressiva spettacolarizzazione di un pezzo la cui funzione è quella di entusiasmare il pubblico, invitarlo alla danza, coinvolgerlo in un crescendo acustico. La trama ritmica del tema diviene così il punto di partenza per un costante ingrossamento della sonorità e per uno sviluppo della poliritmia.

Tale processo di spettacolarizzazione può essere ben apprezzato confrontando la versione televisiva del 1975 con alcune riprese “live” dei decenni successivi, a partire da quelle della fine degli anni 90. Alcune differenze sono di immediata evidenza: il canto della prima e della terza parte, ad esempio, presenta ora una formula responsoriale tra solista e coro e la voce solista si caratterizza per la forte espressività, con un'articolazione molto libera, due tratti che si

<sup>8</sup> [LOS JAIRAS s.d.]. Il brano è però già presente in una precedente edizione boliviana del 1967 (Comunicazione personale di Ariel Villazón, 23/06/2019. L'uso della fonte discografica dei *Jairas* è confermato da Horacio Durán e Jorge Coulón (comunicazioni personali del 03/07/2019 e del 25/09/2019 rispettivamente).

<sup>9</sup> Si osserva come tanto la sequenza armonica [i-VI-(VII<sup>7</sup>)-III / i-III-IV-III-V<sup>7</sup>-i ] quanto la scala pentatonica di tipo B (che nella parte centrale diviene esatonale, o *mestizada*) e il contorno melodico, coincidono pienamente con la “struttura identitaria” andina studiata da Cámara (2013).

<sup>10</sup> Il video è disponibile online all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=b8ZRuEcitds>. Si osservi la linearità assoluta dal punto di vista dell'agogica e della dinamica e la quasi immobilità scenica dei musicisti, secondo un cliché in cui prevale ancora il senso della testimonianza e dell'impegno sulla possibile connotazione festiva della *performance*.

presumono “africani”. Le sezioni melodiche, inoltre, si rafforzano includendo progressivamente, accanto alla/e *quena/s*, flauto traverso, violino e sassofono (in un’occasione, perfino due trombe). La base ritmica, poi, include *congas*, un rullante, *timbales*, piatti e altri idiofoni di vario tipo. Infine, alla terza sezione tematica si aggrega talvolta una coda strumentale che in alcuni casi diviene un vero e proprio quarto tema, affidato ai sassofoni, che porta alla conclusione attraverso varie modulazioni ascendenti e un crescendo dinamico. Tali innovazioni non furono introdotte *ex abrupto*, ma progressivamente adottate nel corso degli anni per le *performance* dal vivo e via via stratificate e sedimentate.

Con tali scelte, la sonorità complessiva non è andata in direzione di un recupero della matrice afroliviana, bensì di uno standard festivo latino-andino, che potrebbe richiamare per esempio le bande popolari del *Norte* cileno, nei cui repertori peraltro il genere *saya-caporal* (*mestiza* e urbana) si è nel frattempo radicato saldamente. Il brano in versione *live* raggiunge una durata di 6 minuti, contro gli originari due e mezzo del 1969<sup>11</sup>.

Con la scissione e la conseguente duplicazione del gruppo tra *Inti-Illimani* (guidato dai fratelli Coulón) e *Inti-Illimani Históricos* (con Salinas, Seves e Durán), *Fiesta de San Benito* continua a figurare nei repertori di entrambi, pur con qualche sfumatura distintiva. I primi proseguono sulla strada di un progressivo distanziamento dalla versione madre: scompare la *quena*, sostituita ormai da un “concertino” di flauto traverso, sassofoni e violino; l’interpretazione rivela una precisa pianificazione delle dinamiche; la *performance* vede i musicisti accennare figure di danza sulla scena<sup>12</sup>. Dall’altra parte, gli *Históricos* mantengono il nucleo originario (con la *quena*) e il canto solista marcatamente espressivo, e aggregano anch’essi un set di percussioni che acquista un rilievo via via maggiore e che, tra l’altro, episodicamente propone la formula ritmica terzinata<sup>13</sup>.

### 1.3 Le versioni GIMCA

Quando nell’estate del 1976 alcuni ragazzi di Assemini, cittadina industriale nel cuore della Sardegna, decidono di “armare” un complesso musicale intitolato al presidente cileno Allende e presentarsi alle *Feste dell’Unità* della zona con un repertorio che va da *Bandiera rossa* a Pietrangeli, De André e agli *Inti-Illimani*, non sorprende che anche il loro spettacolo cominci, alla pari del primo disco intillimariano, con *Fiesta de San Benito*. Di conseguenza tocca a questo cavallo di battaglia resistere alle bordate di campane con cui il parroco di Ortueri cerca, inutilmente, di subissare la musica della locale festa comunista che si svolge nella piazza del paese. L’episodio, narrato da Basilio Scalas, oltre a rimandare a un’Italia di provincia dove


<sup>11</sup> Si vedano le versioni dal vivo registrate e pubblicate nei CD *En vivo en el monumental* [1998] e *Viva Italia!* [2003], e i video del 1998 (<https://www.youtube.com/watch?v=nC1QAbHDUMw>) e del 2004 ([https://www.youtube.com/watch?v=nUS0\\_U8P5Rk](https://www.youtube.com/watch?v=nUS0_U8P5Rk)).

<sup>12</sup> Si veda per esempio l’esecuzione nel concerto di Los Angeles (13/07/2007), disponibile *online* all’indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=BNYTYpW9xUg>.

<sup>13</sup> Si veda l’esecuzione dal vivo del 2015 (Concierto en Louvain-la-Neuve, Belgique en La Ferme du Biéreau), disponibile all’indirizzo [https://www.youtube.com/watch?v=C1cSivKJD\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=C1cSivKJD_A).

Don Camillo e Peppone non sono in quegli anni solo una finzione cinematografica o un ricordo del passato, testimonia il prestigio di quella canzone anche presso i gruppi italiani e la sua perfetta idoneità per aprire o chiudere uno spettacolo<sup>14</sup>.

Benché non sia possibile documentarlo puntualmente, dalle informazioni disponibili si può facilmente arguire che *San Benito* figurasse nelle scalette di concerto di tutti, o quasi tutti, i GIMCA<sup>15</sup>. Pochi tuttavia l'hanno fissata su disco: *Chiloe*, per due volte, e *Trencito de los Andes*. Grazie alla rete Internet e a qualche archivio personale è comunque possibile arricchire il corpus musicale di altre nove versioni, per un totale di dodici e nove gruppi, distribuiti lungo un arco di tempo che va dal 1987 al 2015<sup>16</sup>. In tutti questi casi la versione di riferimento è quella – una o più d'una – del gruppo cileno, mentre non appare mai citata o riconoscibile come fonte la versione proposta dai *Calchakis*, benché questa fosse certamente nota a molti componenti dei GIMCA e presentasse alcune caratteristiche musicali interessanti, tra cui la formula ritmica<sup>17</sup>. Per la precisione, in undici casi su dodici si tratta di riprese molto prossime alla fonte discografica, che non ne alterano mai la struttura complessiva: dei sostanziali duplicati o delle elaborazioni “minori”.

Un solo caso, quello del *Trencito de los Andes*, presenta le caratteristiche di una ricreazione vera e propria. Il pezzo è inserito nel CD *Sortilège des Andes*, nel quale, come abbiamo visto nel capitolo a loro dedicato, i fratelli Clemente si proponevano di mettere a confronto alcuni brani classici della MA cosmopolita con le rispettive fonti “autentiche”, intese però in senso piuttosto lato. Di fatto, nella traccia dedicata a *San Benito* non viene proposto un confronto esplicito tra due versioni e il pezzo viene direttamente presentato attraverso una sorta di *crossover* culturale: su una base percussiva a ritmo di *samba* brasiliano – costruita a regola d'arte con profusione di *surdos*, *tamburines*, *cuicas*, *agogô*, ecc. – il canto, che dichiara di ispirarsi allo stile vocale degli afroboliviani, è affiancato, e quasi dominato, da una possente banda di ottoni  3. La versione cosmopolita – impossibile stabilire se quella degli *Inti-Ilumani* o dei *Calchakis*, non essendovi citazioni esplicite dell'una o dell'altra – è sottintesa, mentre quella “autentica” non ripropone un documento etnografico del tema in questione (non disponibile e forse nemmeno esistente) ma rimanda a una *negritudine* americana più ampia e autorevole, quella brasiliana. Parallelamente, se la banda di ottoni da un lato richiama immediatamente i contesti festivi andini, dall'altro qualche incursione in un'armonia meno tradizionale sembra alludere piuttosto ad un altro filone afroamericano, quello del jazz. D'altronde sono gli stessi

<sup>14</sup> Basilio Scalas, uomo di teatro e uno dei fondatori del *Gruppo Allende* di Assemini, ha preferito scrivere una narrazione a puntate della storia del suo gruppo a farsi intervistare dallo scrivente. Il racconto, dal quale ricavo questo gustoso aneddoto, è stato pubblicato sul profilo Facebook di Scalas tra febbraio e marzo del 2016.


<sup>15</sup> Oltre ai gruppi trattati nel seguito, la canzone figura nelle scalette di *Suono Popolare*, *L'altro Suono*, *Cordigliera*, *Runa Simi*, *Yapanqui* e *Cantares*.

<sup>16</sup> Le versioni dal vivo appartengono ai gruppi *Musica Viva* (1987), *Cantolibre* (1989), *Chiloe* (2015), *Acanto* (2012, con Max Berrú e alcuni musicisti cileni), *Machapu* (2008 e 2014), *Taiifa* (2011), *Malembe* (2007), *Maanpa* (2011).

<sup>17</sup> *Los Calchakis*, che attribuiscono la canzone direttamente a Jofré, scelgono peraltro per la loro versione [LOS CALCHAKIS 1975c] una ritmica nettamente terzinata nella prima e nella terza parte, simile a quella indicata da Wara Céspedes, da me citata sopra.



Clemente a dichiarare di aver concepito il pezzo come un «mulino [...] che mesce e macina abbondantemente razze, musiche e culture» e di voler evocare, attraverso accenti di «voci selvatiche [...] un mitico tempo pre-musicale in cui l'uomo-stregone viveva e parlava con gli spiriti degli animali»<sup>18</sup>. Viene da chiedersi se questo arrangiamento, in cui il ruolo della “autenticità” è affidato ad un carattere vocale esile al confronto delle potenti sonorità affermative della batteria del *samba* e della banda andina, non finisca per porsi come una (forse involontaria) allegoria della negritudine afroandina; un complesso di tradizioni e memorie culturali identitarie fragili e compresse tra l'attrazione gravitazionale dei generi afroamericani di maggior proiezione internazionale e commerciale, veicolati dall'industria culturale (in primo luogo quelli brasiliani e caraibici) e il sincretismo musicale *mestizo*, capace di trasformare in *MA tout cour* ogni genere circostante.

Ad eccezione del *crossover* dei Clemente, tutte le rimanenti interpretazioni riprendono l'arrangiamento degli *Inti-Illimani* – la sua struttura generale, il testo cantato e in genere anche la strumentazione – riflettendone in qualche misura le trasformazioni subite lungo gli anni. In alcuni casi si tratta di duplicati della versione del 1973, come nelle interpretazioni di *Musica Viva* (1987)<sup>19</sup> e di *Machapu* (2009)<sup>20</sup>. Oppure se ne discostano di poco, come in quella dei *Taiifa* (2011)<sup>21</sup>, che raddoppiano all'unisono la *quena* e sostituiscono il *bombo* con un *cajón*, o in quella dei veneziani di *Cantolibre* (1989)<sup>22</sup>, che vi aggregano un *sicu* (non dialogato) e rafforzano l'armonia consonante dei cori  4. Altre variazioni riguardano la ritmica, che in quest'ultima esecuzione abbandona la cellula standard, direttamente sostituita da un ritmo di *wayño*. Un piuttosto insolito assetto strumentale caratterizza invece l'esecuzione del gruppo *Maanpa* (2011)<sup>23</sup>, nella quale la *quena* è sostituita da un violino e l'accompagnamento armonico è fornito da ben tre *charangos* e una chitarra. Non mi sembra di poter ravvisare motivazioni di carattere filologico in questa scelta e nemmeno il proposito di riprodurre un diverso stile regionale, quanto invece un “capriccio” estetico, forse motivato dall'esigenza di variare le sonorità del gruppo all'interno del repertorio<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> Felice Clemente, dal *booklet* del Cd *Sortilège des Andes*.

<sup>19</sup> Il video, tratto dalle riprese della TV locale Azzurra, è disponibile nel canale You Tube dei *Taiifa*, all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=kPWdIGNwWbg>. A rigore, il gruppo che appare nelle riprese *online* non è ancora *Taiifa* (fondato nel 2006) ma un suo antecedente nuorese, *Musica Viva*.


<sup>20</sup> Registrazione informale di un concerto del 2009, tenuto nella chiesa di Santa Rosalia a Cagliari (disponibile *online* all'indirizzo [https://www.youtube.com/watch?v=J5Ky6L\\_k2Uo](https://www.youtube.com/watch?v=J5Ky6L_k2Uo)).

<sup>21</sup> Esecuzione dal vivo nell'estate del 2011, con la partecipazione di Aldo Brigaglia (disponibile *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=JRCK3z3OaoI>).

<sup>22</sup> Registrazione audio di un concerto tenuto a Cordignano (TV) nel gennaio del 1989 (archivio personale dell'autore). Il concerto venne organizzato dal sindacalista cileno Rodrigo Díaz nella cornice di attività di solidarietà e informazione in occasione della transizione democratica del Cile, dopo il referendum che mise fine alla dittatura militare.

<sup>23</sup> Concerto per la manifestazione “San Lorenzo in Piazza”, Roma, 2 settembre 2011 (disponibile *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=aIy0cx5m59A>).

<sup>24</sup> Altre esecuzioni dei *Maanpa*, reperibili in rete, mostrano un assetto più convenzionale della strumentazione.

Con l'eccezione dei *Maanpa*, tutte le rimanenti interpretazioni mantengono come una costante il *conjunto andino* – *quena*, *charango*, chitarra, *bombo* (o percussione equivalente) – come un nucleo che può eventualmente essere ampliato in vari modi, e il *cliché* vocale degli *Inti-Illimani*, tanto nella sua versione corale omofonica, quanto in quella responsoriale solo/coro. La traccia registrata dai *Chiloe* nel loro primo disco [\*CHILOE 1997] arricchisce quel nucleo base con l'introduzione di un basso acustico e delle *congas*. Le figurazioni sono dunque più mosse e articolate, senza però variare la cellula ritmica di base. Una seconda versione discografica, inedita [\*CHILOE 1999], introduce alcuni cambiamenti più rilevanti nella strumentazione, arricchita ora da basso, *congas*, batteria e sintetizzatore 5. L'ambiente sonoro acquista un carattere *pop* estraneo all'originale, intensificato da un canto solista che adotta deliberatamente inflessioni “moderne”. Nel finale, si aggrega una coda melodica (quasi una variazione sul tema della *cachua* del *Cóndor pasa*), affidata al *sicu*. Un'interpretazione *live* del 2015<sup>25</sup> mostra che alcune delle novità introdotte si sono sedimentate in una versione che per il resto riporta l'arrangiamento ad un linguaggio più in linea con i consueti modelli folklorici cileni/andini. In particolare, sono mantenuti come un sigillo del gruppo il carattere *popular*, non folklorico, e italiano del canto di Domenico Amicozzi, e una base percussiva arricchita dal *cajón* peruviano che dialoga poliritmicamente con la cellula base del *bombo* e delle *maracas*.

Nella *performance* degli *Acanto* assieme a Max Berrú e a due musicisti cileni che accompagnano l'ex componente degli *Inti-Illimani*<sup>26</sup>, il gruppo così formato propone una versione di *San Benito* dalla sonorità accresciuta grazie all'impiego di una batteria, del basso elettroacustico, della fisarmonica, oltre al violino e al sassofono che affiancano o si alternano alla tradizionale *quena*. Alcuni *riff* della chitarra e del basso accentuano il carattere spettacolare-moderno del brano, non più destinato ad una fruizione improntata a motivazioni politiche o di curiosità etnografica, ma nettamente festiva, come testimonia la ricezione del pubblico in una serata estiva all'aperto<sup>27</sup>. In un contesto simile si svolge anche la *performance* dei cagliaritani *Machapu*, che vede la collaborazione di Andrea Pisu, conosciuto interprete di *launeddas*<sup>28</sup>.

*Machapu* esegue una versione sostanzialmente fedele al dettato intillimaniiano, nella quale le *launeddas* di Pisu si sovrappongono alle *quenenas*, producendo un effetto sia timbrico sia armonico, dovuto ai bordoni dello strumento sardo. Un'ulteriore risorsa di *variatio* è offerta quindi anche dalla possibilità di includere nella *performance* strumenti eterogenei, in questo

<sup>25</sup> Registrazione estratta dallo spettacolo musicale *Siempre será canción nueva*, Roma, 10 maggio 2015 (disponibile *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=jtvsq7-mTWD>).

<sup>26</sup> Concerto a Rosarubra (PE), 2 agosto 2012 (disponibile *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=soBluaQ9uto>, dal minuto 55 circa). I musicisti cileni sono Raul Céspedes e Rodrigo Faulbaum. Una seconda interpretazione, senza Max Berrú ma con i due cileni, risale ad un analogo concerto del 2014. (<https://www.youtube.com/watch?v=Xe12Cqw52cw>, ca 1h 20').

<sup>27</sup> Un contesto simile, ma con una interpretazione assai meno convincente, è riscontrabile nel video dei *Malembe*, registrato in occasione della Festa Internazionale della Zampogna, a Scapoli (IS) il 29 luglio 2007 e disponibile *online* all'indirizzo [https://www.youtube.com/watch?v=f5suNT\\_AT0Y](https://www.youtube.com/watch?v=f5suNT_AT0Y).

<sup>28</sup> Concerto al World Music Festival, in località Costa Rey, tenuto il 4 settembre 2014. Video disponibile *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=zdrwgwtKPtg>.



caso portatori di tratti identitari locali riferibili ai musicisti interpreti ma del tutto estranei alla tradizione latinoamericana, senza necessariamente intervenire sulla struttura dell'arrangiamento.

## 2 TITICACA

---

### 2.1 L'antecedente: *Quilapayún* (1974)

Accanto al prevalente conformismo estetico e culturale fin qui descritto, rileviamo anche dimostrazioni di segno opposto, sia nell'ascolto critico, sia nella sua traduzione in musica, vale a dire la produzione di *cover* interpretative. Un atteggiamento critico nei confronti del modello non ha però necessariamente bisogno di esplicitarsi attraverso elaborazioni "maggiori" o rievocazioni del pezzo ripreso. L'esempio che segue mostra come anche delle copie fedeli o elaborazioni "minori" possano dar luogo a proposte di carattere interpretativo, attraverso strategie di appropriazione che operano su parametri diversi da quello della fedeltà al testo.

L'esempio riguarda il tema *Titicaca*, libera rielaborazione di una melodia anonima del folklore peruviano, che costituisce uno dei primi impieghi del *sicu* da parte del gruppo cileno *Quilapayún* e un banco di prova per le loro future composizioni per questo strumento  6. La melodia folklorica è tratta da un disco etnografico dell'etichetta Folkways Records, nel quale viene interpretata da una *tropa* di *sicuris*, sulla sponda peruviana del Lago Titicaca<sup>29</sup>  7. I *Quilapayún* ne ricavano una costruzione nuova, intervenendo su molteplici livelli. La melodia originaria viene leggermente modificata, regolarizzata dal punto di vista del ritmo e integrata in una più ampia macrostruttura ABA, dove B è appunto il tema folklorico e A è costituito da una variazione di B<sup>30</sup>, con cui contrasta per il carattere più pacato e malinconico. L'intero sviluppo del pezzo, la cui linea melodica è eseguita da un singola coppia di *sicus* dialogati, è accompagnato da una tipica armonia tonale (in Si minore) eseguita dal *charango* e dalla chitarra. Tutta la costruzione è chiaramente improntata ad una estetica eurocolta: le tre parti disegnano un percorso di ascolto (rilassamento – tensione – rilassamento); l'impiego degli strumenti è improntato a criteri di variazione, con un finale a sfumare; anche il flauto di Pan è

---

<sup>29</sup> Il tema, registrato nel 1964 da John Cohen a Chucuito, nel sud del Perù, compare col titolo *Los Jilacatas: panpipes from Chimo* nel disco etnografico *Mountain Music of Peru* [Vv. II. 1966b]. Attualmente è ripubblicato in *Mountain Music of Peru, Vol. II*, Smithsonian Folkways Records, SF CD 40406, 1994. Nelle note di Cohen si dice che il tema venne raccolto da un gruppo non completo, durante una prova. La versione dei *Quilapayún*, registrata nel 1974 in Francia, apparve per la prima volta nell'LP *El pueblo unido jamás será vencido* [QUILAPAYÚN 1975] con la dicitura «Folklore». Nel *booklet* dell'edizione italiana, dello stesso anno, si dice che «La parte a ritmo mosso di questo brano appartiene al folklore e serve come base per la costruzione della parte lenta, ad opera dei Quilapayún. L'arrangiamento strumentale è caratteristico della Nueva Canción Chilena». Nel sito ufficiale del gruppo è oggi attestato come composizione di Eduardo Carrasco, cui apparterebbe quindi l'elaborazione.


<sup>30</sup> Il tema tradizionale presenta la tipica struttura aa-bb-cc. Il nuovo tema è composto da un antecedente, ricavato variando la prima frase (a<sup>1</sup>), e da un conseguente b, mentre c è soppresso [a<sup>1</sup>a<sup>1</sup>- bb].

suonato conforme ad un'estetica occidentale, ricorrendo al vibrato, sussurrato, a volte al suono pieno, ma mai iperarmonico.

Nonostante il materiale melodico sia sostanzialmente quello tradizionale e la sua armonizzazione e strumentazione non risultino particolarmente originali, il risultato di tale montaggio presenta non solo personalità e funzioni del tutto diverse dall'antecedente etnografico, ma anche un forte carattere autografo, di "partitura", che ne giustifica la fedele riproduzione. Accade in effetti che esso venga a sua volta ripreso da gruppi andini cosmopoliti, non appartenenti alla *Nueva Canción*, che lo ripropongono all'interno dei loro repertori senza sostanziali cambiamenti.


## 2.2 Versioni GIMCA

Tra i GIMCA il brano dei *Quilapayún* è sicuramente molto conosciuto, trovandosi su uno dei loro album LP di più ampia circolazione in Italia, risalente ai primissimi anni del *boom* della NCCH. Come per la *Fiesta de San Benito*, anche se molto probabilmente con minore frequenza, è stato eseguito in versioni-duplicato, varianti minime di quella discografica, che non ne alterano i tratti essenziali. Di questa natura era l'esecuzione di *Suono Popolare* negli anni 70, recentemente ripresa<sup>31</sup>, e quella di *Arcoiris*, pubblicata in una musicassetta nel 1989 [\*ARCOIRIS 1989]. *Arcoiris*, per esempio, si limita ad introdurre il raddoppio dei *sicus* in ottave. In questi casi l'arrangiamento presente nella traccia discografica di riferimento viene assunto come un modello rigido, che viene replicato come un testo sul quale sono permessi solo limitati adattamenti dettati da condizionamenti materiali o dalle abilità tecniche del gruppo, ma non da un "gusto" divergente.

Variazioni dettate dal gusto interessano invece la versione proposta da *Umami* nel disco *Musica andina* [\*UMAMI 1991], poi ripubblicata in *Encuentros*, [\*UMAMI 2001]. La base è ancora la *track* dei *Quilapayún*, che qui però viene modificata con interventi che interessano sia la struttura sia l'interpretazione, che acquista ora un carattere decisamente più folklorico. Nella nuova versione il tema A viene eseguito (due volte) all'inizio e non più ripreso dopo B. Altre modifiche riguardano una maggiore articolazione dell'armonia dell'accompagnamento, senza però alterare il senso complessivo di quella creata dai *Quilapayún*, mentre risulta più evidente la soppressione degli interventi coloristici della percussione (maracas e campane di legno). La parte B è poi eseguita in modo molto più energico, con diverse coppie di *sicuris* a ottave e con un'accelerazione finale (presente anche nel documento etnografico) ed una clausola tipica dei *sicumorenos* . La cifra personale della versione di *Umami* risiede nel carattere dell'interpretazione dei flauti, che sono assai più vigorosi, e in definitiva suonati in modo più appropriato, rispetto alla versione dei *Quilapayún*. Il tema viene dunque relativamente "ri-folklorizzato" senza rivoluzionarne l'impianto (la melodia inventata, l'alternanza lento-mosso, la struttura armonica, ecc.) applicandogli una specifica competenza esecutiva che gli

<sup>31</sup> Ho potuto ascoltarla tanto nei concerti di *Suono Popolare* nei tardi anni 70, quanto nella sua attuale e pressoché invariata riproposta del 2019, questa volta consegnata a registrazioni digitali (archivio privato)

*Umami*, italiani specializzati nella MA, possiedono in misura maggiore rispetto ai *Quilapayún* del 1974.

Il gruppo *Chiloe* registra *Titicaca* nell'album *Voyager* [\*CHILOE 2001], il più folklorico tra quelli prodotti dal complesso romano, scegliendo di attenersi con buona fedeltà al *track* dei *Quilapayún*, di cui conserva anche alcuni effetti di colore timbrico. In coda al pezzo però viene giustapposta una seconda versione, ricostruzione ipotetica di una *tropa* di *sicuris* con il solo tema B, per voci parallele in ottave e terze, senza l'accompagnamento armonico degli strumenti a corde e adattando melodia e ritmo ai caratteri di un *sicuri* folklorico<sup>32</sup> 9. In questo caso la personalizzazione avviene accostando la composizione moderna ad un suo “progenitore” virtuale o immaginato. In questo modo i *Chiloe* sembrano dichiararsi consapevoli del legame genealogico della MA cosmopolita da loro normalmente eseguita con un mondo musicale diverso e profondo, al quale timidamente tributano un omaggio.

L'idea di un confronto tra *Titicaca* e il suo “progenitore” ritorna anche in *Opera Selvaggia* [\*ILDUQ 2009] dei fratelli Clemente, ma inserito in un quadro più articolato, una specie di “radiodramma” con diversi materiali musicali e narrativi, che ho già analizzato nel precedente caso di studio<sup>33</sup>. In questo contesto, *Titicaca* è dapprima citata parzialmente (solo la parte A) ma con totale fedeltà, quindi ne viene estrapolata la sequenza armonica e l'arpeggio della chitarra di accompagnamento, sul quale viene costruita una nuova canzone (*Ispallita*) senza interrompere l'atmosfera rievocativa creata, nella quale si condensano ricordi familiari molto intensi, accompagnati da registrazioni autentiche di quei momenti. Infine, *Titicaca* funge da vero e proprio antecedente cataforico della successiva fedele riproduzione di *Jilacatas*, nella realtà antecedente etnografico della *cover* creata dai *Quilapayún*. Anche in questo caso l'impiego del materiale musicale mira a ricostruire una profondità di campo cronologica, che qui interessa però non solo la vicenda del pezzo musicale in sé (*Jilacatas* → *Titicaca*) ma anche le intersezioni con la biografia dei musicisti.

*Titicaca*, oggetto ibrido tra folklore e composizione d'autore, viene recepito dalle versioni qui considerate, più nella sua dimensione autografa che in quella folklorica, tanto che il materiale sonoro dei *Quilapayún* è affrontato in modo conservativo, con la sola eccezione di *Umami*, che ne deriva una “elaborazione maggiore” intervenendo su struttura, ‘colori’, interpretazione, organico strumentale, in funzione di disegno complessivo di recupero della componente culturale nativa. *Chiloe* non interviene sul testo dei *Quilapayún*, ma sulla *track* complessiva. Solo a questo livello si può parlare di elaborazione. *Il Laboratorio delle Uova Quadre* usa *Titicaca* in forma rielaborativa sia sul piano musicale (creazione di un brano nuovo, *Ispallita*) sia su quello narrativo, pur conservando intatta la riproduzione fedele della versione storica di riferimento. In tutti e tre i casi, tale versione “storica” viene fatta dialogare non con

---

<sup>32</sup> L'operazione di ricostruzione virtuale (non basata su uno specifico documento etnografico) è stata realizzata con la consulenza di Felice M. Clemente, del *Trencito de los Andes*.

<sup>33</sup> Per gli esempi audio: Parte terza, VI, n° 3 e 4.


una sua eventuale attualizzazione estetica, bensì con la sua storia precedente, volgendo lo sguardo filologicamente a monte, ma non a valle, della versione cilena.

### 3.1 Antecedenti

*El pueblo unido jamás será vencido*, creato dal compositore cileno Sergio Ortega con la partecipazione del gruppo *Quilapayún*<sup>34</sup>, è con tutta certezza il brano musicale della NCCH più conosciuto nel mondo e anche quello più rappresentativo – assieme all’inno di UP, *Vencéremos* – della stagione della grande solidarietà internazionale con la democrazia cilena, all’indomani del golpe militare del settembre 1973. Le circostanze della genesi sono ricordate con qualche discordanza dallo stesso Ortega e da Carrasco (1988), il direttore dei *Quilapayún*. Nella sua testimonianza Ortega mette in evidenza come la canzone nascesse dalla suggestione travolgente di uno slogan risonante nelle piazze:

One day in June, 1973, three months before the bombing by Pinochet’s military coup, I was walking through the plaza in front of the palace of finance in Santiago, Chile, and saw a street singer shouting, «The People United Will Never Be Defeated» – a well-known Chilean chant<sup>35</sup> for social change. I couldn’t stop, and continued across the square, but his incessant chanting followed me and stuck in my mind. [...] When I reproduced the chant of the people in my head, the chant that could not be restrained, the entire melody exploded from me: I saw it complete and played it in its entirety at once. The text unfurled itself quickly and fell, like falling rocks, upon the melody. (Cit. da Southard 2009: 30).

L’inno venne eseguito per la prima volta dai *Quilapayún* il 29 giugno del 1973, in una manifestazione di massa a sostegno del Presidente Allende in una fase molto critica del suo governo, e in quella stessa occasione venne registrato dal gruppo per la prima volta [ALLENDE 1973].

In Italia (e in Europa) si diffuse immediatamente dopo il golpe, attraverso i concerti e le successive versioni discografiche dei *Quilapayún* [QUILAPAYÚN 1975a] e soprattutto degli *Inti-Illimani* [INTI-ILLIMANI 1974] , divenendo, nel tempo, un’icona musicale immancabile negli atti della sinistra italiana<sup>36</sup>. Ne derivò un effetto di identificazione tra la canzone e il

<sup>34</sup> Sull’entità di tale collaborazione creativa si registrano delle discrepanze, alimentate sia dalle due diverse narrazioni di Ortega e Carrasco sia dalle differenze nei crediti riportati nelle diverse edizioni discografiche (in quella cilena del giugno 1973 risulta il solo Ortega, mentre in quelle dell’esilio compare il *Quilapayún*).

<sup>35</sup> Il termine “chant” (“canto”, ma anche “slogan”), impiegato da Ortega, rischia di creare un’ambiguità e un fraintendimento. Qui va senz’altro tradotto con “slogan”: come tale infatti preesistette alla composizione di Ortega e la ispirò.

<sup>36</sup> Le due versioni discografiche registrate nell’esilio, molto simili tra loro nella struttura, differiscono per la tonalità (in Sol minore la prima e un tono più acuta la seconda) e per la velocità (rispettivamente ♩= 94 e ♩=110 bpm). La sonorità dei *Quilapayún* risultava perciò nel complesso più cupa e solenne, rispetto a quella dei colleghi esiliati in Italia. Una preziosa testimonianza filmata ci mostra i *Quilapayún* in un’interpretazione dal vivo della canzone durante una manifestazione di massa negli ultimi mesi del governo di UP, forse la stessa in cui

gruppo degli *Inti-Illimani*, i quali, da un certo momento in avanti, cercarono di sottrarsi all'obbligo di interpretarla sempre e comunque nei concerti, o ritornarono a farlo per la pressione del pubblico, ma solo attraverso l'applicazione di un filtro musicale, quale un'introduzione strumentale di chitarra, di gusto classicheggiante. Sintomatica di questo "nuovo corso" della canzone è la ripresa del 1997, in duo con il cantautore Claudio Baglioni [BAGLIONI 1997]. La fortuna italiana dell'inno cileno annovera una serie di versioni discografiche da parte di gruppi musicali di canto sociale e di protesta [DE CORTO 1991; BANDA BASSOTTI 2003 e 2014; 99 POSSE 2000; SKASSAPUNKA 2018], così come versioni di altra indole [CORO EURIDICE 1978]. Benché non appartenente al contesto italiano, va poi ricordata per la sua trascendenza l'opera pianistica di Frederic Rzewski, *The People United Will Never Be Defeated!* (quaranta variazioni sul tema de *El pueblo unido...*).

### 3.2 Versioni GIMCA dal vivo

Una canzone come questa prevede almeno due diverse dimensioni di fruizione: quella funzionale, di inno aggregante e identitario, e quella "estetica", nella sede di un concerto che non presuppone necessariamente un pubblico ideologicamente motivato. Le due fruizioni possono più spesso incontrarsi a mezza via e fondersi in diverse gradazioni, all'interno di determinati contesti (per esempio, un concerto convenzionale, ma nella cornice di una *Festa de l'Unità*).

Interpretare *El pueblo unido* non era una prerogativa dei gruppi GIMCA, anche se questi erano in grado di proporre interpretazioni molto vicine per la sonorità a quelle "originali" dei gruppi cileni. Purtroppo, non dispongo di documenti sonori di interpretazioni *live* della canzone da parte dei gruppi italiani, anteriori al 2000. Nella mia personale esperienza nei gruppi *Cantolibre* e *Cantares*, questo tema venne spesso inserito in repertorio soprattutto per soddisfare le attese del pubblico e non vi fu mai uno specifico investimento estetico sull'arrangiamento del brano, oltre a quello di rispettare per quanto possibile le armonie e i cori degli "originali", nei quali, d'altronde, il solo elemento timbrico strumentale folklorico latinoamericano era quello del *charango*.

Sono invece disponibili alcune versioni *live* posteriori al 2000, tratte da *performance* dei gruppi *Taifa* e *Acanto*. Caratteristiche comuni di queste versioni del nuovo millennio sono la conservazione di un nucleo di tratti caratteristici della *performance* tradizionale di questa canzone: la coralità omoritmica, lo schema armonico, l'accompagnamento di chitarre e *charango*, cui si aggiungono il tamburo e qualche volta un basso. A questo "blocco" si antepone ormai sempre un'introduzione strumentale (a volte solo poche battute di un arpeggio della chitarra, altre volte invece sviluppata fino a diventare un preludio autonomo) che sostituisce il grido-messaggio iniziale «El pueblo, unido, jamás será vencido», che ora compare solo in coda al pezzo. L'episodio introduttivo agisce come un filtro, che da un lato esime gli interpreti dal dover pronunciare in modo assertivo una consegna ideologica, probabilmente oggi meno con-

---

venne registrata per la prima volta (<https://www.youtube.com/watch?v=vEfSn6zYHE4>). Un secondo filmato, di qualità amatoriale, ci mostra invece il gruppo nell'esilio francese, durante una manifestazione di solidarietà (<https://youtu.be/zOqec63ExSg>). Oltre a *El pueblo unido...*, è possibile ascoltare un frammento di *Titicaca*.

vincente e sentita che un tempo; dall'altro sposta l'attenzione su una fruizione di carattere estetico. Si predilige un andamento lento e solenne che contribuisce a conferire un senso rituale alle esecuzioni, in genere al termine di uno spettacolo, come ultimo brano del concerto.

Nei video di *Acanto*, tratti da successive riedizioni del tour *Concierto Intimo*, con Max Berrù e uno o due altri musicisti cileni che si integrano nel gruppo, il pezzo acquista anno dopo anno un maggiore spessore sonoro. In una *performance* dell'agosto 2012<sup>37</sup>, il basso e la batteria apportano una sonorità "moderna", con un finale di sapore rock, senza però alterare l'impianto del nucleo base dell'arrangiamento usuale. Merita attenzione il comportamento del pubblico, diviso tra una gestualità da manifestazione politica, con il pugno chiuso a scandire il tempo e il titolo-consegna, e una festiva, ballonzolando e battendo il tempo con le mani. L'abbigliamento vacanziero e le abbronzature esibiti da alcuni, molto distanti dall'immaginario storico-politico che accompagna il canto, aggiungono un tocco straniante.

Presenta un carattere solenne e rituale anche l'interpretazione *live* di *Taifa* a Nerviano, con Horacio Salinas in scena, e una sala intera scandendo il tempo col pugno in alto<sup>38</sup>. L'introduzione-filtro è eseguita da Salinas alla chitarra e il canto si sviluppa, in tonalità di Sol, con il solo accompagnamento delle chitarre (3) e di un *guitarrón*, acquistando una sonorità morbida e soffusa, leggermente malinconica.

La cifra comune di tutte queste interpretazioni dal vivo sembra essere infatti una pervasiva *malinconia di sinistra* (Traverso 2016), per la quale, pur consapevoli di una sconfitta storica dei "movimenti", ci si identifica ancora nel valore etico del messaggio di riscatto e giustizia sociale. Un valore che si rende percepibile attraverso la carica emotiva e la bellezza estetica della canzone, come sembrano indicare le seguenti dichiarazioni di due componenti dei GIM-CA:

**BC:** Well, let's start with the premise that purposely pieces like "El Pueblo" or "Venceremos" were left out of our repertoire. We integrated lately "El Pueblo" simply because that song ridded itself of the political tag attached to it. So we included it in our current repertoire in order to enjoy the beauty of that song. It's a very emotional song to listen and to sing, which goes beyond the lyrics that are also very important and meaningful. But it's beautiful song regardless.<sup>39</sup>

**SCi:** Penso che la radice della musica sia tutta nella musica popolare. [...] il fatto che tu riscopri anche un tuo essere profondo... che ti mette in relazione [con] il fatto di essere cresciuto, di dover, di voler suonare un certo repertorio, una certa musica, fa vibrare qualcosa che corre, come dire, carsicamente così sotto, dentro di noi, sottoterra, e unisce la gente. Quando noi andiamo a fare brani tipo *El pueblo* così... A parte la carica emotiva ritmica che viene trasmessa dalle frequenze, dalle vibrazioni, così, da questi armonici che suonano.... Questi pezzi sono anche scritti con un carattere trascinate. E quindi trascinano tutti, che uno abbia idee di una certa corrente, di un'altra... veramente. Io dico sempre: il *Pueblo* potrebbero cantarla anche quelli di destra. [...] Ha un significato che è ben oltre quello che noi diciamo che è di sinistra. Perché lo sappiamo che

<sup>37</sup> Video disponibile *online* all'indirizzo <https://youtu.be/soBIuaQ9uto>.

<sup>38</sup> Video disponibile *online* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=0u5d0S3Zxuw>. Nel video non viene ripreso il pubblico. Riporto la circostanza come testimone diretto del concerto.


<sup>39</sup> Barbara Cestoni, intervista del 28/08/2000 realizzata e tradotta da Silvia Balducci. In Balducci (2001: B25).



il popolo è il popolo, ed è sovrano, capisci? Ma questo non lo diciamo solo noi che siamo di sinistra.<sup>40</sup>

Fanno eccezione in questo panorama due versioni discografiche che invece riprendono la canzone per interpretarla nel presente e si tratta, come vedremo, di interpretazioni fortemente critiche.

### 3.3 *Chiloe* 2009 e *Taifa* 2012

Il gruppo romano *Chiloe* nel 2009 pubblica una versione discografica del *Pueblo unido* [CHILOE 2009] che, pur rispettandone la struttura frasale, si presenta come decisamente insolita<sup>41</sup>  11. Fin dalle prime battute l'ascoltatore è introdotto in un ambiente sonoro non convenzionale: una ritmica molto mossa e sincopata prodotta da una batteria elettronica *Roland*<sup>42</sup> cui si aggiungono una chitarra elettrica che arpeggia gli accordi e un basso elettroacustico (il *triple* si aggiungerà successivamente, nella parte strofica) che costituiscono la base armonica dell'accompagnamento, in tonalità di Mi minore. Dopo l'episodio melodico introduttivo di un duo di *quenas* (spazializzate per mezzo di un forte effetto di riverbero) inizia il canto: una voce maschile solista (Domenico Amicozzi) che interpreta in solitario gran parte dello sviluppo della canzone: due strofe, il ritornello-ponte e, dopo un nuovo episodio delle *quenas*, la terza strofa. Solo alla quarta strofa, l'ultima, la voce di Amicozzi è raggiunta e sostenuta dal canto corale del gruppo – una novità accompagnata da un cambio timbrico complessivo, con la sottrazione di chitarra e *triple* – per ritornare nel secondo ritornello all'assetto vocale e strumentale precedente<sup>43</sup>. Un terzo intervento delle *quenas* viene questa volta affiancato dalla voce femminile che intona vocalizzi di sapore jazzistico, che ricordano a tratti il ritmo di un *samba* brasiliano.

Dopo aver disatteso ripetutamente l'aspettativa della frase-motto («El pueblo unido jamás será vencido») lasciando in suo luogo gli interludi delle *quenas* come dei “segnaposto”, il grido infine arriva, con un *coup de theatre* inatteso, per mezzo delle voci registrate dei *Quilapayún* e degli *Inti-Illimani*. Le voci però si alternano e sovrappongono disordinatamente in una eterofonia caotica, accentuata da effetti elettronici e da un ambiente estremamente riverberato, senza che mai si interrompa il ritmo martellante della batteria. Quando il parossismo finalmente cessa, ritorna un vocalizzo femminile che va a sua volta a spegnersi, senza alcuna enfasi e con un suono nudo e asciutto, insieme all'ostinato ritmico delle percussioni che ha accompagnato l'intero percorso del brano.


<sup>40</sup> Stefano Cirino, intervista del 04/09/2016.


<sup>41</sup> Si veda anche il video *live* tratto dal concerto di presentazione del disco a Roma, il 6 marzo 2010: [https://www.youtube.com/watch?v=SRcfd\\_YAQ44](https://www.youtube.com/watch?v=SRcfd_YAQ44).

<sup>42</sup> La formula ritmica della batteria elettronica è stata mutuata da una canzone di Phil Collins (comunicazione personale di Domenico Amicozzi, 01/10/2019).

<sup>43</sup> Nella versione dal vivo, il coro entra invece già dalla seconda strofa.

Anche la versione registrata dai *Taifa* nel loro album *Copia d'autore* [\*TAIFA 2012] diverge radicalmente dalle interpretazioni usuali, ma per vie diverse rispetto a quelle percorse dai *Chiloe*. L'arrangiamento, opera di Mauro Usai, mantiene la tonalità dei *Quilapayún* (Sol minore), la linea melodica del tema, il ritmo cadenzato di marcia e la sequenza armonica, anche se con un più frequente ricorso ad accordi alterati (di settima, nona e quarta); cambia invece profondamente la concezione del brano, sia per la rinuncia al testo e al canto sia per la diversa e originale orchestrazione, che giustappone un *ensemble* della NCCH alla ricostruzione di una banda di paese<sup>44</sup>.

Il brano si apre con un ampio preludio, un *adagio* in tempo di 2/4, affidato a pochi strumenti: chitarra, basso, *tiple*, due *quenás*. La chitarra realizza quasi costantemente per tutta questa sezione un arpeggio costante di crome sulla sequenza di accordi corrispondente alla sezione strofica del testo originario. Dopo le prime otto battute entra una melodia della *quena* dal carattere pacato ma struggente, che si ripete poi con una seconda *quena* in contrappunto e l'aggiunta del basso e di accordi arpeggiati del *tiple*, che però resta in secondo piano, come una lieve coloritura timbrica. L'atmosfera dell'insieme è essenziale e rarefatta  12.

Dopo una pausa netta (segnata dalla corona) attacca il tema, intonato da una banda, con un avvio lento di sapore processionale, che poi si assesta su un *andante*, un tempo di marcia molto cadenzato. Salvo che per la rimozione dalla struttura frasale delle parti corrispondenti al grido-slogan, lo svolgimento melodico è rispettato, ma frazionato tra più strumenti (clarinetto, corno, sax alto e soprano, flauti traversi, tromba), ciascuno dei quali interpreta solo una cellula della melodia per poi andare a comporre il disegno ritmico e a sostenere l'armonia. L'effetto di disgregazione melodica è accentuato all'inizio da un tempo *largo* e frenato ( $\text{♩}=70$ ), con divisione in 2/4, e dall'armonia carica di dissonanze. Nel procedere del brano subentra un tempo di marcia (un *andante* in 4/4:  $\text{♩}=44$ ) sottolineato dall'ingresso della batteria e gli strumenti vanno progressivamente ricompattandosi in ritmo e armonia, fino all'ultima esposizione del tema, che si stacca ora con maggiore nettezza dal dispositivo contrappuntistico  13.

L'effetto del brano è senz'altro corale: nella dialettica tra tema e accompagnamento non sono distinguibili un primo piano e uno sfondo, inoltre il tema è suddiviso tra quasi tutti gli strumenti senza che emerga una individualità prominente. Tuttavia, è una coralità che si costruisce a fatica: ogni singola voce contribuisce sì a costruire il canto, ma poi anche a disgregarlo, quasi negando la omogeneità che ci si attenderebbe da un inno, dal canto di un popolo "unito". Nel procedere dell'esecuzione, la banda va trovando progressivamente una maggiore unità e compattezza omoritmica e alla fine la comunità si ricompatta, ma senza trionfalismi: prevale un senso di malinconia e di languore, che è certamente insito nella struttura melodica e armonica del pezzo originale, ma che questo arrangiamento contribuisce a mettere in risalto.

---

<sup>44</sup> Nell'incisione non è presente una vera banda, ma gli strumenti vengono sovraincisi in studio.

### 3.4 Una canzone che protesta (contro sé stessa?)

Quello che è in principio un canto di carattere ideologico e affermativo, nato in una specifica circostanza storica contingente, e che viene acquisito dopo il golpe cileno da più ampi contesti rivendicativi e di lotta in tutto il mondo, acquista in queste due versioni significati nuovi e personali.

La ricreazione dei *Taifa* rinuncia al testo, veicolo primario del messaggio politico. La musica rimane sola e scompare del tutto lo slogan politico: non solo non è mai pronunciato, ma non c'è nemmeno il suo “segnaposto” per una intonazione mentale. L'emergere in primo piano del dispositivo armonico e contrappuntistico della banda e l'accentuata lentezza distanziano e addolciscono il tema.

Il trattamento bipartito del brano, con la netta separazione dei due organici tra il preludio affidato ad un *ensemble* della NCCH, che ricorre a stilemi inequivocabili, come il duo delle *queñas*, e il tema, affidato invece ad una inusuale banda paesana, induce a leggere le scelte musicali in una chiave narrativa. Nel preludio – eseguito da un organico che simboleggia l'identità dei *Taifa* e la loro storia – ritroviamo del tema solo la struttura armonica e non l'oggetto in sé, ormai lontano e forse inattuale: l'età delle lotte di popolo, delle passioni politiche, appare a molti un ricordo lontano. Ma da una qualche regione della memoria quell'oggetto riprende corpo, sia pure con fatica. Passa davanti ai nostri sguardi una processione che a poco a poco si scrolla di dosso il guscio afasico e comincia ad articolare un discorso. La banda rappresenta forse una dimensione del popolare più locale e in fondo più “autentica”, rispetto a quella di un gruppo italiano che adotta modalità espressive cilene. La narrazione musicale si arresta al bivio tra un epilogo rassicurante che ribadisca la coralità compatta appena sfiorata e una nuova imminente disgregazione del tema, lasciando nel finale una certa ambiguità di lettura.

L'autore dell'arrangiamento, Mauro Usai, interpellato sulle circostanze della sua creazione, la collega ad una esperienza decisiva nel suo percorso civile e politico, avvalorando in definitiva l'interpretazione proposta qui sopra:

Mi ricordo che l'estate del 2011 ero in vacanza a Madrid. Stefano [Cirino] mi chiamava per definire i brani che si dovevano registrare ed in Piazza del Sol [sic] c'era l'occupazione del movimento degli “Indignados” che pacificamente tentavano di sensibilizzare la gente verso quei problemi che di lì a poco ci avrebbero completamente sovrastato. Uno degli ultimi giorni di vacanza la polizia fece un atto di forza e sgomberò tutte le piazze, perché di lì a poco Papa Francesco avrebbe tenuto la giornata mondiale della gioventù. Fu per noi toccante stare lì mentre la polizia caricava turisti e manifestanti. Quella esperienza per me segna la fine del movimento pacifista ed anche la fine del mio associazionismo e modesto contributo alle varie cause civili che mi coinvolgevano allora... Tornai ben presto ad occuparmi solo di musica. Nel periodo successivo si spense gradualmente quel tentativo di reazione al Sistema che oggi raggiunge a mio parere il culmine del nichilismo... Bene, il lavoro musicale su *El pueblo unido jamás será vencido* si è realizzato all'interno di questo clima di cambiamento non in positivo, purtroppo...<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Comunicazione personale di Mauro Usai, 01/09/2016.

La ricreazione dei *Chiloe*, opera di Domenico Amicozzi, è anch'essa ispirata da un disincanto globale nei confronti di un mondo disunito e dal futuro incerto, che sembra aver dimenticato o distrutto le consegne solidaristiche dei decenni precedenti, incarnate da *El pueblo unido*... Il disincanto si traduce nella scelta di un canto solistico e volutamente lontano dai modi del canto epico-politico che rappresentavano acusticamente l'immagine di un popolo consapevole di essere "classe". Il canto e il testo non vengono dunque soppressi, ma ridotti ad una dimensione individuale che rinuncia alla corallità di popolo, e nella quale rimane comunque impronunciabile la frase topica («El pueblo unido jamás será vencido»), che appare come una negazione della realtà. Quando la frase finalmente è pronunciata, il modo è un ossimoro in cui il significante nega il significato del messaggio pronunciato. La scelta di creare un caos sonoro distruggendo la sincronia delle voci degli *Inti-Ilimani* e dei *Quilapayún* ha poi qui un più specifico significato critico nei confronti delle scissioni da poco avvenute in seno a entrambi i gruppi di riferimento:

Quando questa cosa successe ci fece abbastanza male. Non sono state scissioni tranquille, consensuali... Noi che avevamo imparato tanto da loro, sulla solidarietà, sull'unione che fa la forza, ci siamo ritrovati orfani da questo punto di vista e questa cosa l'abbiamo voluta sottolineare in quella parte finale, creando tutta quella confusione.<sup>46</sup>

Se Usai traduce il disincanto, Amicozzi passa dal disincanto alla critica aperta, creando con questa versione *una canzone di protesta che protesta contro sé stessa*. L'ideale etico-politico è ancora valido, ma non può più appoggiarsi ai miti musicali di riferimento. La conclusione, la voce di Barbara Cestoni che riemerge dal caos, starebbe a significare che «nonostante tutto alla fine c'è sempre una voce che esce fuori e che cerca di ricollegare tutto quanto... di riportare tutto all'ordine. Dal caos, alla fine si ritorna all'ordine, anche se con una persona sola». Ma il suono asciutto, privo di qualunque enfaticizzazione sonora, in totale contrasto con il trattamento della parte precedente, suggerisce che la ripartenza avviene dal grado zero dell'individualità, dall'essere «come siamo, senza maschere»<sup>47</sup>.

#### 4 COVER E AUTENTICITÀ

---

Gli esempi analizzati in questo capitolo mettono in evidenza alcuni caratteri ricorrenti nel repertorio "coveristico" dei GIMCA e alcune diverse percezioni, da parte degli interpreti, dell'autenticità del proprio fare musicale. Tra i caratteri ricorrenti, riconosciamo in primo luogo il prestigio delle versioni modello offerte da un gruppo carismatico come quello degli *Inti-Ilimani*, versioni che si cristallizzano nella percezione locale italiana come un "nuovo originale" del tema, oscurando l'esistenza di una tradizione precedente, parallela o alternativa. Il fenomeno non interessa solamente il pubblico più ampio, che è logicamente condizionato dal-

<sup>46</sup> Domenico Amicozzi, comunicazione personale del 1° ottobre 2019.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

la scarsa familiarità con i repertori, ma anche quella minoranza di “ascoltatori specializzati” costituita dai GIMCA.

Si instaurano in questo modo diversi “registri di fedeltà” nei confronti del modello. Per i musicisti dei GIMCA risulta più difficile, o forse anche meno desiderabile, reinterpretare in modo personale un repertorio modellizzante come quello degli *Inti-Illimani*, rispetto ad altri che non presentano la stessa *aura* derivante dall’*imprinting* dei primi incontri con questi generi musicali. Nella riproposta di temi celebri e altamente condivisi con il pubblico, come *Fiesta de San Benito*, *El pueblo unido jamás será vencido*, ma in parte anche della meno nota *Titicaca*, le varianti e gli apporti innovativi, quando ci sono, sono più indirizzati ad aspetti performativi funzionali che motivati dal desiderio estetico di personalizzare la canzone.

L’arrangiamento della versione di riferimento, assunto come “originale”, diviene un testo con vita propria, è duplicato e trasformato, ma senza volgere lo sguardo ai suoi antecedenti, che nel caso di *San Benito* potrebbero essere la versione dei *Jairas* o la più ampia tradizione del *tundiqui*, e senza nemmeno incamminarsi con decisione in altre direzioni creative. Su tali scelte conservative – che sembrano indicare una lacuna di interesse culturale ed etnografico da parte della maggioranza degli interpreti italiani – influiscono certamente anche fattori pragmatici. La poca dimestichezza con la musica afro-boliviana (vera o presunta) avrà per esempio scoraggiato interventi “restaurativi”, che invece abbiamo riscontrato in alcune versioni di *Titicaca*, appartenente ad un genere musicale in qualche modo più familiare. Esistono poi dei fattori di *affordance* del singolo brano: se *Fiesta de San Benito* concede uno spazio sia pur circoscritto per adattamenti mirati ad accrescerne l’efficacia performativa, un altro tema folklorico quasi altrettanto frequentato dai GIMCA, *Carnavalito de la Quebrada de Humahuaca*, sembra pressoché immune a qualunque rielaborazione che si spinga oltre il raddoppio di uno o più strumenti.

Casi come questi, che costituiscono una importante fetta della produzione coveristica dei GIMCA, rispondono ad una concezione di autenticità intesa come “copia fedele” di un “originale”. Ciò che rende “vera” e credibile l’interpretazione è la sua (quasi) perfetta omogeneità con il cosiddetto originale. Tale conformità sembra riguardare prima di tutto l’aspetto timbrico strumentale, assai più che quello delle tecniche esecutive dei ritmi, le corrette accentazioni, ecc. Chiaramente, però, essa varia a seconda del brano e delle competenze specifiche degli interpreti. Nel caso di *Arcoiris*, un gruppo che vanta maggiori competenze, perfino “native”, nella musica popolare del Venezuela, ma che non ha mai studiato specificamente prassi strumentali e generi andini, l’autenticità interpretativa di *Titicaca* si ottiene attraverso il rispetto della versione discografica, con la riproduzione anche di dettagli sonori apparentemente secondari, ma che rappresentano la “firma” del brano (la cellula percussiva coloristica delle *maracas* e dei *wood blocks*). Gli *Umami*, più competenti nell’uso dei flauti andini, preferiscono invece rimuovere del tutto quelle coloriture, molto caratterizzanti ma stilisticamente estranee alla tradizione, per concentrarsi sull’interpretazione dei flauti di Pan, che rappresenta per loro un fattore di autenticità di livello più profondo. Talvolta nelle *performance* dei GIMCA si riproducono, con assoluta fedeltà e nei medesimi punti della versione di riferimento, anche co-

loriture extramusicali – come le esclamazioni e i tipici “urletti” stereotipati, la cui funzione è quella di ricreare un ambiente festivo e spontaneo – che agiscono qui come un dispositivo (anche un po’ paradossale o maldestro) di autenticità.

Anche dalle conversazioni con i musicisti è emerso in generale che a rendere credibile, “autentica”, un’interpretazione, soprattutto per la MA, è la capacità di ricreare un determinato *sound*. Ad un primo livello, questo significa appunto riuscire a duplicare la versione discografica, soprattutto al livello timbrico. Successivamente, però, per alcuni la scoperta di una maggiore profondità di campo nella rappresentazione sonora del mondo andino ha significato uno spostamento del traguardo: non si tratta più di replicare singole tracce dei dischi, ma di acquisire una qualità sonora o delle modalità di esecuzione dello strumento che si avvicinino a quelle degli “autentici” interpreti del genere, indipendentemente dal tema eseguito.

Tornando ai nostri esempi, nessuna delle versioni di *San Benito* sembra riflettere un approccio di questo genere, che ritroviamo invece nelle tre versioni diversamente “filologiche” di Titicaca proposte da Umami, *Chiloe* e *Il Laboratorio delle Uova Quadre*. In questi esempi vige un paradigma di autenticità su base stilistica e performativa: il soffio nei *sicus* di Umami, la struttura della *tropa* virtuale ricostruita da *Chiloe*, la ricreazione fedele della specifica *tropa* storica di Chucuito, materializzata dal *Laboratorio*.

Nel caso delle versioni critiche del *Pueblo unido* analizzate sopra, subentra un altro carattere di autenticità, concepita ora come valore estetico. «L’estetica moderna riconosce la verità dell’opera d’arte nello sviluppo dell’individuo ed esamina perciò la qualità del suo impegno (sincerità) mediante la sua condotta morale, o addirittura etica» (Desroches – Guertin 2001: 693). Essere autentici significa essere sé stessi, essere *sinceri*. *El pueblo unido* può essere eseguito in una determinata *performance* in modo funzionale, per creare un dialogo con il pubblico, per celebrare un rituale della memoria o esprimere un umore “malinconico di sinistra”. L’autenticità, in quei contesti, ricade in un ambito di natura sociale e necessita di una condivisione valoriale da parte del pubblico. Ma i medesimi interpreti di quelle *performance* – come *Chiloe* e *Taifa* – al momento di consegnare la canzone al disco ricorrono a versioni interpretative nelle quali, non a caso, il primo e più evidente tratto di personalità è la rinuncia al suono “tradizionale”, come spia di un diverso paradigma di autenticità. Qui infatti vale il criterio della *sincerità* dell’artista: la perdita di quelle stesse illusioni che la canzone incarnava la rende riproponibile solo attraverso una rilettura critica, che rifletta il sentire del soggetto. Si direbbe che sia venuta meno anche una fruizione globale estetico-emotiva come quella proposta qualche anno prima da Barbara Cestoni.

Al margine di queste considerazioni, osserviamo che nei due arrangiamenti proposti la NCCH è richiamata attraverso l’impiego di alcuni stilemi ben precisi: in questo caso il duo contrappuntistico delle *quenás* e gli arpeggi “a modo di clavicembalo” del *tiple*, oltre alla vocalità corale, qui evocata prevalentemente in negativo, dalla sua assenza. Abbiamo visto come questi stilemi siano stati impiegati da gruppi come *Cordigliera*, *Chiloe* e *Cantolibre* nelle pro-

prie composizioni originali o in arrangiamenti di musiche di diversa natura, come morfemi di un linguaggio acquisito e riproposti con piena autonomia.

I diversi registri di autenticità (fedeltà all'originale, competenza e sincerità dell'artista) si intrecciano indissolubilmente nelle versioni *cover* dei Clemente. Per loro ormai l'essenza dell'andino non è più vincolata ad un timbro o a una qualità interpretativa, ma alla conoscenza delle strutture profonde dell'estetica musicale andina, che possono essere applicate a organici strumentali disparati. Per apprendere quelle strutture, però, secondo loro è necessario analizzare e riprodurre testi credibili di quell'idioma musicale. Nel quadro composto dalle tracce *Titicaca* e *Jilacatas* ritornano tanto la riproduzione lineare di un disco della NCCH quanto il ricalco iperrealista del documento etnografico. Entrambe però acquistano senso in una cornice narrativa che ci riporta, per mezzo dell'esplicitazione del vissuto autobiografico, alla *sincerità* individuale dell'artista.

Un ulteriore carattere generale connesso a quelli che ho sopra chiamato “registri di fedeltà” e al regime di “originale” riconosciuto alle versioni discografiche del repertorio cileno/andino recepito dai gruppi italiani riguarda una chiara tendenza a differenziare le modalità di *covering* a seconda che il brano sia destinato ad una fruizione dal vivo o ad una incisione discografica. Nel primo caso, sono molto frequenti i duplicati, come abbiamo visto per *San Benito*, ma come accade anche per molti altri temi di provenienza folklorica e, a maggior ragione, per composizioni d'autore quali, per fare degli esempi molto ricorrenti, *Alturas*, *Tatatí*, *La partida*, *El aparecido*, *Ventolera*, ecc. In questi ultimi casi, alla percezione di una supposta “autenticità” (di natura “folklorica” o “tradizionale”) della versione, si somma quella della natura autoriale del brano. La coscienza dell'autografo giustifica, secondo Nicola Barbieri, anche un approccio a quelle musiche non diverso da quello abituale nella musica accademica:

**NB:** Mi sono chiesto tante volte che senso ha arrangiare, non arrangiare... Secondo me hanno tutti pari dignità. Anche chi fa la copia filologica, anche se a me piace poco, perché preferisco l'originale. Penso ai musicisti di musica classica: tutti suonano *Per Elisa*, fanno Beethoven o Chopin, e magari sono italiani, svizzeri, francesi, che suonano con uno spartito davanti... Interpretano, ma le note sono quelle, non ne aggiungono e non ne tolgono. A me piacerebbe di personalizzare il più possibile, ma se no, va bene lo stesso.<sup>48</sup>

Nella discografia si è imposto invece un criterio diverso. La maggior parte delle *cover* discografiche dei GIMCA presenta infatti una certa autonomia – almeno intenzionale – nei confronti della versione di riferimento, oppure la scelta di temi presumibilmente meno noti al pubblico. La registrazione di un repertorio sul disco è vista come un momento di affermazione della propria singolarità artistica – quindi attraverso la proposta di un repertorio in qualche modo originale e creativo – oppure come uno strumento di diffusione di stili musicali ancora poco conosciuti al pubblico – e quindi attraverso la pubblicazione di repertori tradizionali inediti in Italia. All'interno dei casi di studio affrontati nei capitoli precedenti, i dischi di *Canto libre*, di *Cordigliera* e il primo lavoro di *Senda Nueva* sono degli esempi del primo ambito di

<sup>48</sup> Nicola Barbieri (gruppo *Canto Libre* di Viareggio), intervista del 09/06/2014.

motivazione, mentre il secondo lavoro di *Senda Nueva* e i primi dischi del *Trencito de los Andes* rientrano nella seconda possibilità. La prima produzione discografica dei *Chiloe*, contenente alcune *cover* pressoché duplicate, costituisce in questo senso una parziale eccezione.

Quanto osservato finora sulle pratiche di *covering* da parte dei GIMCA mostra delle sostanziali analogie nei confronti dei loro principali modelli artistici. L'esempio di *San Benito* e quello di *Ramis*, analizzato in precedenza, indicano che per entrambi le fonti discografiche diventano dei referenti indiscussi a discapito di un lavoro di ricerca o di documentazione etnomusicologica. Di conseguenza, essi tendono a conferire alle proprie versioni di musiche di tradizione orale (o supposte tali) uno statuto di autonomia e autoreferenzialità, nel quale ogni sviluppo musicale risponde ad esigenze estetiche o di efficacia performativa, quasi sempre svincolate dal rapporto con le sorgenti culturali di quelle musiche. Se è così, allora la principale differenza tra gli artisti presi a modello dai GIMCA e i GIMCA stessi risiede dunque, in ultima istanza, soprattutto nel fatto che per questi ultimi si tratta di una pratica di secondo grado.



*Parte terza*

Inserto iconografico (III)



II. «Hacer lo propio» nella scia della NCCH: *Cordigliera* e *Cantolibre*



1



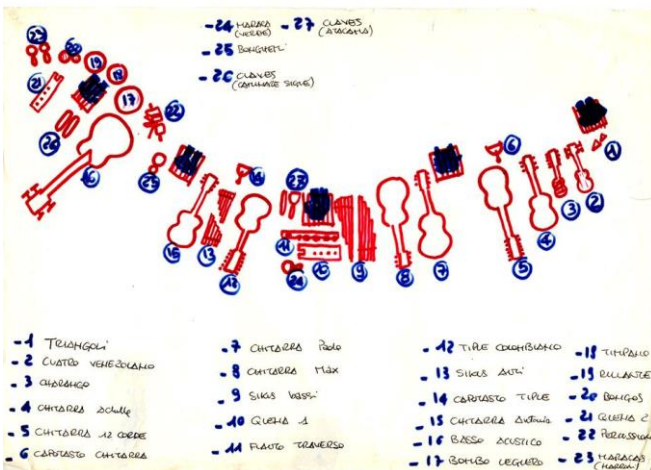
2



3

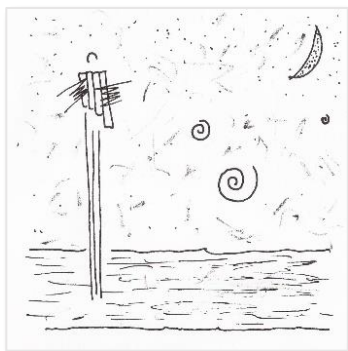


5



4

1. I *Cordigliera* durante una presentazione a Cremona (1978); 2. una foto promozionale nella formazione più stabile della metà degli anni 80; 3. in concerto con i *Quilapayún* a Milano (1987). Fonte 1-3: profilo Facebook di *Cordigliera Ensemble* (<https://www.facebook.com/Cordigliera-Ensemble-147455858610311/>); 4: Strumenti di appoggio per la performance: la scheda personale di scena di un singolo pezzo (archivio di Achille Meazzi); 5. Schema di palco del gruppo *Cordigliera*, metà degli anni 80 (fonte: <https://www.facebook.com/Cordigliera-Ensemble-147455858610311/>).



6



7



8



9



11



10

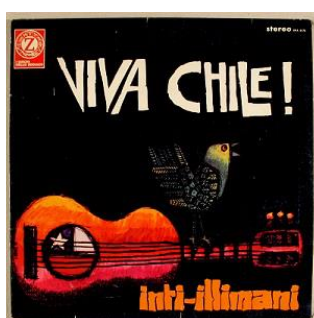
6.7.8.: Achille Meazzi , illustrazione per l'inlay dell'LP *Meteore* (archivio dell'autore); logo storico del gruppo; rappresentazione stilizzata del gruppo *Cordigliera* (fonte di 7 e8: <https://www.facebook.com/Cordigliera-Ensemble-147455858610311/>); 9. Achille Meazzi: dépliant promozionale di *Cordigliera* (fonte: <https://www.facebook.com/Cordigliera-Ensemble-147455858610311/>); 10. immagine frontale della copertina dell'LP *Meteore*; 11. dépliant promozionale del gruppo *Cantolibre* (inizio anni 80).



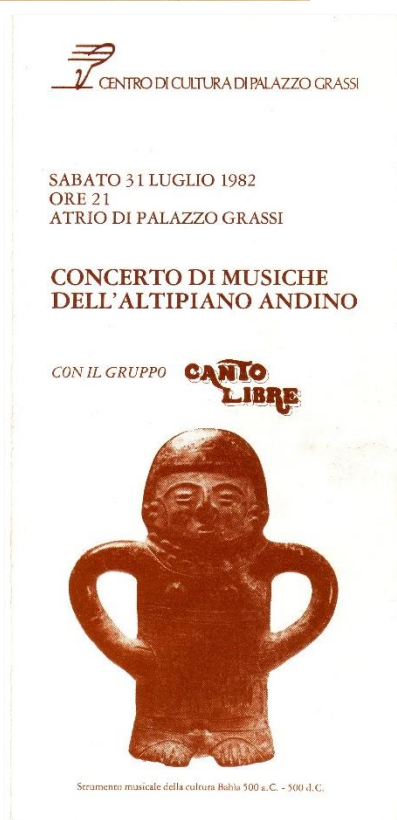
12



13



14



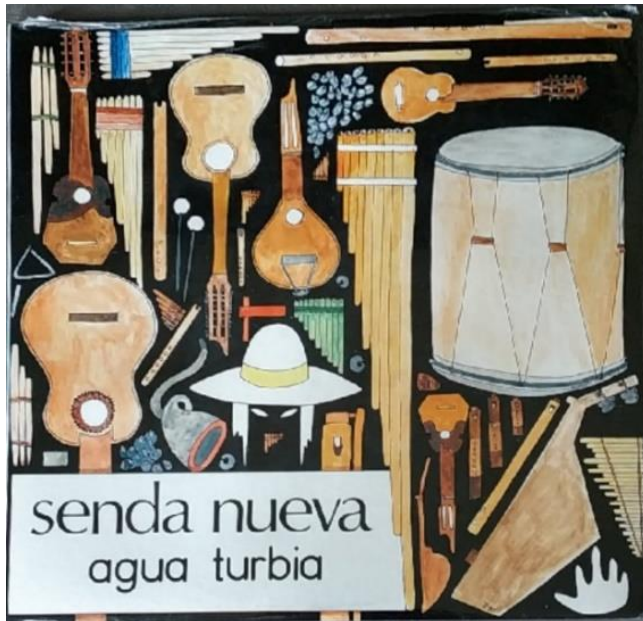
15



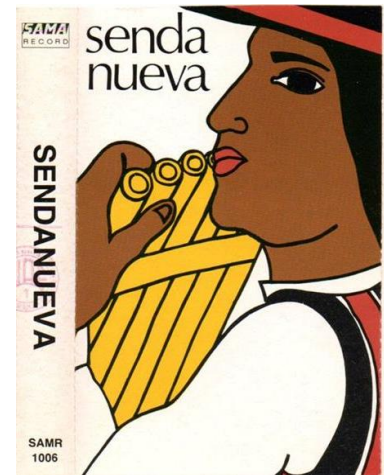
16

12. Copertina del disco Lp *Mediterraneo* (grafica: Michele Ridolfi);  
 13. recensione della *Misa Criolla* (*Il Gazzettino*, 2 giugno 1985).  
 14. il logo di *Mediterraneo*, di ispirazione "lagunare"; 15. Programma di sala di un concerto all'interno della mostra *I tesori della terra di Atahualpa*; 16. Lia Malfermoni, *Similitudini*, tecnica mista, realizzata per la copertina del CD omonimo. Fonti: archivio personale dell'autore.

III. Composizione tra “specifico stilistico” andino e influenze della NCCH: *Umami* e *Senda Nueva*



17



19

Lato B

1. SARA	3'02"
pasacalle italaque - Italaque, La Paz, Bolivia - 40 sikus, (tropa Taipi Aika), 10 bombos, pututu	
2. CARNAVAL DE LICTO	2'41"
albazo - Licto, Ecuador - 4 tundas, tiple, bandurria, chitarra, basso, voci	
3. DANZA DE LOS K'UNTURIS	2'45"
suri - Oruro, Bolivia - 18 suri sikus, 4 huancararas	
4. NUEVO AMANECER	3'12"
estudio - Gabriele Prous - charango, ronroco, chitarra, basso	
5. PUEBLO DE SUAQUELLO	1'42"
chiriwano - Huancané, Perú - 26 sikus (tropa de Suaquello)	
6. FERROCARRIL	2'33"
sanjuanito - Otavalo, Imbabura, Ecuador - 2 quenás, rondador, tiple, chitarra, basso, bombo	
7. SELVAS	2'23"
aire de carnavalito - Paolo Cogliati - 2 charangos, ronroco, 2 chitarre, zamponas, bombo	

20



18



21

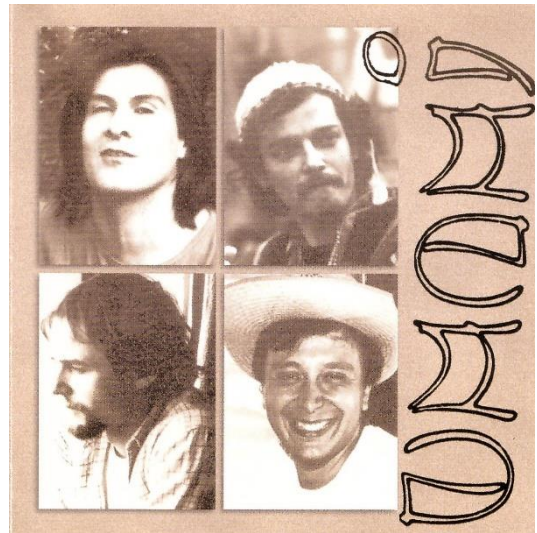


22

17. Paolo Cogliati, copertina di *Agua turbia*; 18. foto del gruppo sul retro della stessa (archivio personale dell'autore); 19. copertina della musicassetta *Senda Nueva* e 20. dettaglio dell'interno (archivio di G. Bavosi); 21. *Umami-Raíz Latina* alla fine degli anni 80; 22. *Umami* in concerto al *Folk Club* di Torino, 15 ottobre 2016 (fonte: profilo Facebook *Gruppo Umami*).



23



24



25



26

23. Booklet del CD *Encuentros*: immagine frontale); 24. interno dello stesso (archivio dell'autore). 25. booklet del Cd *Incanti*, immagine frontale (archivio dell'autore); 26. illustrazione dalla *Nueva Corónica y Buen Gobierno* di Felipe Huamán Poma de Ayala (fonte: Gettyimages.com).

**Caso di studio III: Chiloe**



26



27



28



29



30

26-27. *Chiloe* negli anni 70 e 80; 28. Durante uno spettacolo del gruppo di danza *Santa Lucía*; 29. con gli *Inti-Ilumani Históricos*, a Genzano di Roma (10/07/2008); 30. *Cantata Santa María de Iquique*, Roma, Teatro delle Muse (17/05/2018). Fonte: Facebook, *Chiloe* (@gruppochiloe). Nella pagina seguente: 31. Spettacolo *Siempre será canción nueva*, Teatro Lo Spazio, Roma, maggio 2015; 32. Concerto di presentazione del CD *Momenti* (06/03/2010); Fonte: Facebook, *Chiloe* (@gruppochiloe); 33. Barbara Cestoni, copertina del *booklet* del CD *Fuori dal coro*; 34. Interno del libretto del CD *Momenti*.





31

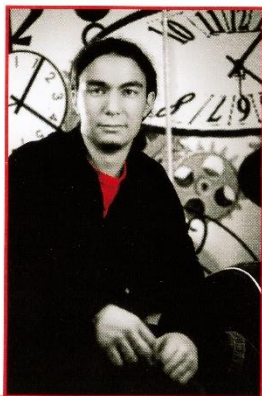


32



33

Domenico Amicozzi: percussion pads, percussioni  
Barbara Cestoni: bombo, percussioni  
Marco Riccitelli: quena, siku  
Giorgio Rosignoli: charango  
Gabriele Santori: chitarra  
Marco Santori: chitarra elettrica



Gabriele Santori

10

6. **GALAPAGOS**  
(D.Amicozzi)

Di vita riempiva il cielo attorno,  
la scatola dentro la scatola, di vita:  
semplicemente era tempo.  
Da fuori poteva sembrare che sparisse,  
dentro pareva che inventasse,  
intorno era luce e lontano,  
oltre il limite del destino,  
qualcosa, qualcuno cantava.

Così tutto restava immobile  
appoggiato al sonno, alla scatola  
e al fianco sinistro dell'anima..... di vita.

Da fuori poteva sembrare che morisse,  
dentro si ripeteva.  
E lontano, oltre l'immaginare,  
qualcosa, qualcuno nasceva di nuovo..... di vita.

Domenico Amicozzi: voce, percussion pads, quena  
Barbara Cestoni: voce, chitarra elettrica  
Marco Riccitelli: quena  
Giorgio Rosignoli: tiple colombiano  
Gabriele Santori: chitarra  
Marco Santori: basso

**RIEVOLUZIONE**

Una sera di qualche anno fa,  
affascinato da una conferenza su  
Darwin alla quale era stata abbinata la  
musica del Banco del Mutuo Soccorso,  
tornando a casa in tram pensavo a  
questo benedetto "anello  
mancante".....dico (senza nessuna  
presunzione): "mò, lo trovo io 'st'anello  
mancante e risolvemo er problema".

Ci sono riuscito!...scientificamente  
obiettativo... ma in compenso è nata questa  
suite di tre brani indubbiamente ispirata a  
Darwin e alla meravigliosa musica del  
Banco.

8. **L'ANELLO MANCANTE**  
(D.Amicozzi)

Chiamami Anello, l'Anello mancante  
ma sono presente, volente o nolente.

Ciò che si muove o vola nell'aria  
ha spinto la storia a parlare di me.

Tendi il tuo arco e lancia la freccia,  
l'Anello che manca forse colpirai.

**La rivoluzione sei  
di un'evoluzione logica.**

Chiamami Anello, l'Anello mancante:  
sono presente, volente o nolente.

Domenico Amicozzi: voce, cajon, quena  
Barbara Cestoni: chitarra elettrica, coro  
Marco Riccitelli: quena, coro  
Giorgio Rosignoli: chitarra, coro  
Gabriele Santori: chitarra, coro  
Marco Santori: basso, coro

11

7. **LA SCATOLA VUOTA**  
(D.Amicozzi-C. Cosmano)

La scatola dentro la scatola,  
forse era vuota.  
E il mondo distante e leggero, di vita.  
Forse fuori era un nuovo mattino  
e dentro rugiada e intorno silenzio.  
Lontano un anello mancava:  
qualcosa ricominciava.

Ma è oltre, la linea che divide  
il vero dai sogni.

Da fuori poteva sembrare.....



**Caso di studio IV: Taifa**



35



36



37



38

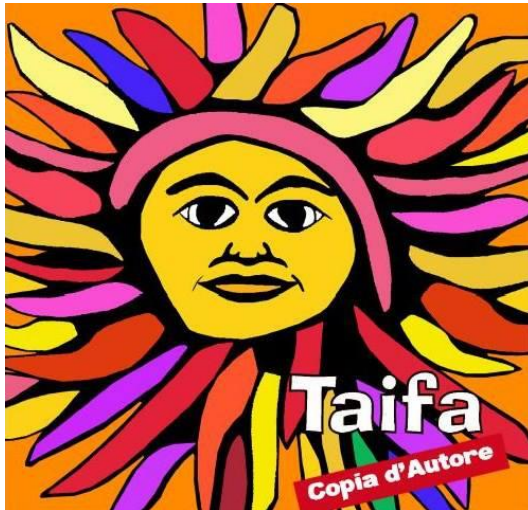


39



40

35. Taifa in concerto (2012); 36. Concerto a Nuoro, aprile 2017; 37. Concerto a Nuoro, aprile 2017. Con la danzatrice Silvia Fronteddu; 38. Concerto di Nerviano, con Horacio Salinas (23-04-2016); 39. Locandina di concerto "Tributo Inti-Illimani" (14 e 15 gennaio 2011); 40. Locandina del concerto di Nerviano, 23/04/2016. Fonti 1-6: profilo Facebook Taifa Official Page.



41



44



45



42 a



42 b



43



46

41-42. Eduardo “Mono” Carrasco, copertina e dettagli dell’interno del CD *Copia d'autore*; 43. riproduzione di una locandina del gruppo *Quilapayún*, (Fonte: Montealegre – Larrea 1997: 44). L’immagine figura anche nell’etichetta dell’LP *Vivir como él*, [QUILAPAYÚN 1971b]; 44. Francesca Mamotti, copertina del CD *In volo*; 45. Fotogramma del videoclip *Ramis*; 46. Locandina del concerto di *Taifa* con Eliana Sanna a Tucumán, agosto 2018 (fonte: Facebook, *Taifa Official Page*).

**Caso di studio V: *Trencito de los Andes – Il Laboratorio delle Uova Quadre....***



47



48



49



52

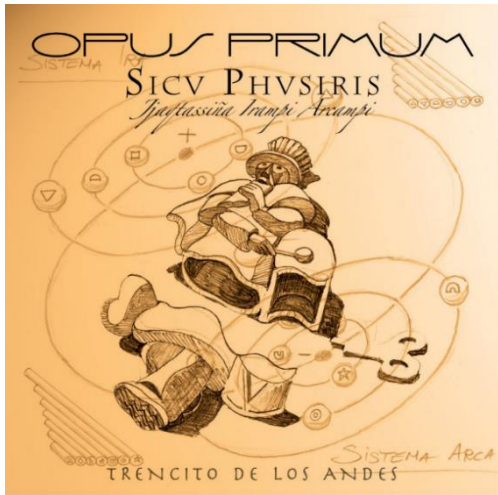


50



51

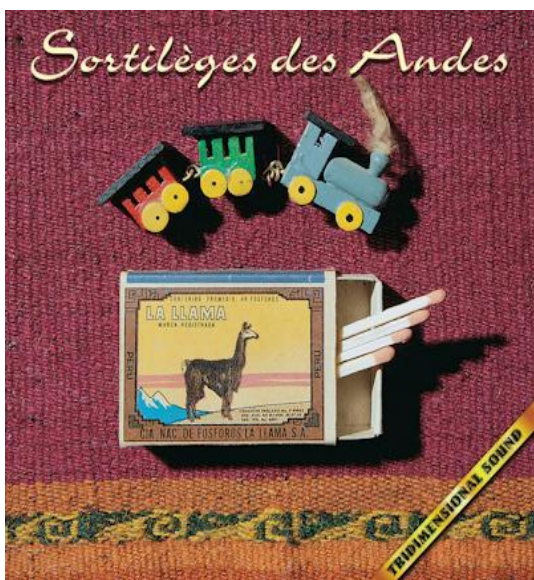
47. Concerto del *Trencito de los Andes* a Roma, in Via dell'Orso, 1980; 48. Locandina dello spettacolo *Concierto Equinoxialis* (Ecuador, 2014); 49. Annuncio di una presentazione a Barcellona (31/05/2007); 50. Raffaele M. Clemente al *charango* e 51. lo stesso con Felice M. e un musicista ecuadoriano, durante la *tournee* *Concierto Equinoxialis* (febbraio-marzo 2014).. 52. Annuncio della lezione di ascolto guidato di *Opus Primum*, in videoconferenza, Buenos Aires (30/06/2018). Fonte: Facebook *Trencito de Los Andes* e *Il Laboratorio delle Uova Quadre*.



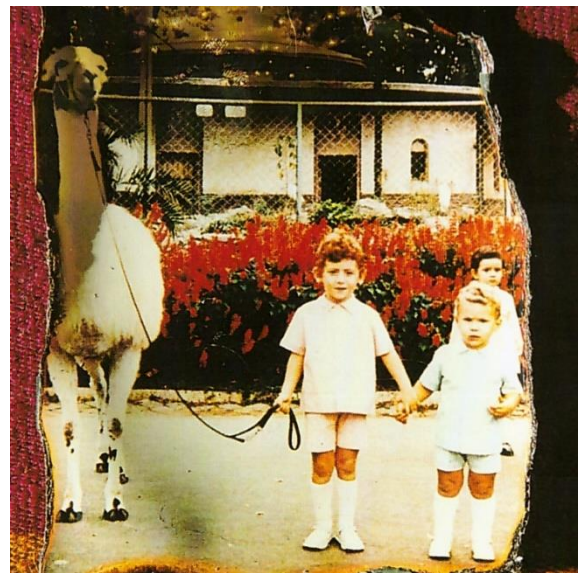
53



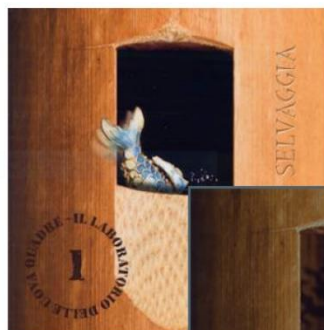
54



55



56

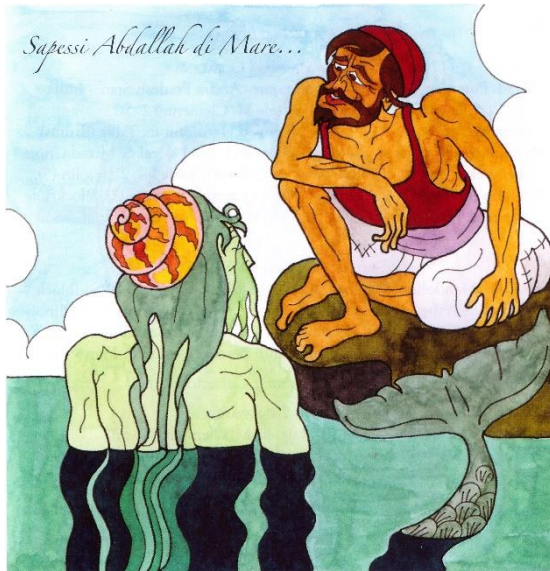


57

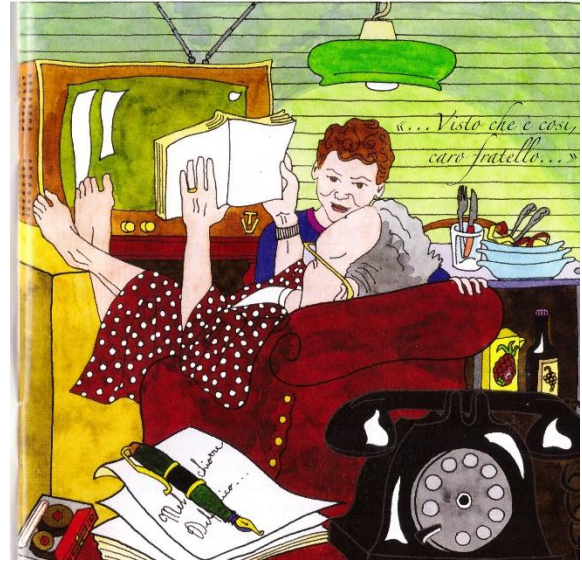


58

53. Felice M. Clemente, *Sicur-muñeco*, immagine di copertina del CD *Opus primum*; 54. Raffaele e Felice Clemente con Laureano Mamani, costruttore di *moceños*, e la sua famiglia, La Paz, 2008 (fonte: pag. Facebook del *Laboratorio delle Uova Quadre*; 55-56. Id.: fronte e retro di copertina del CD *Sortilège des Andes*; 57. Id.: Immagine di copertina del cofanetto e 58. copertine dei libretti allegati ai CD di *Opera selvaggia*.



59



60

59. Felice M. Clemente, *Abdallah di terra e Abdallah di mare*; 60. illustrazione per il CD *Opera Selvaggia*; Id., illustrazione per la traccia *Dancing with the Death*.

## Conclusioni<sup>1</sup>

All'inizio di questa mia ricerca ho assunto come ipotesi di lavoro l'esistenza di una comunità musicale italiana, quella dei GIMCA: complessi musicali formati come conseguenza della diffusione in Italia della NCCH, dopo il colpo di stato cileno del 1973. L'entusiasmo che allora le musiche cilene e andine provocarono – in una congiuntura storico-politica nella quale l'interesse dell'opinione pubblica nei confronti dell'America Latina e delle sue espressioni culturali era vivissimo, come mai più lo sarebbe stato negli anni successivi – spinse numerose persone, soprattutto giovani, a formare dei complessi per riprodurre quei repertori e quegli stili,

---

<sup>1</sup> Mentre scrivo questa pagina mi giungono immagini dal Cile, che in questi giorni di fine ottobre 2019 sta attraversando una profonda crisi politica. Le immagini mostrano grandi manifestazioni spontanee contro gli effetti di un trentennio di neoliberalismo estremo, legittimato dalla costituzione voluta da Pinochet e purtroppo mantenuta nella transizione democratica fino al presente. Mi soffermo sull'audio che accompagna quelle immagini: i manifestanti hanno adottato una canzone simbolo, *El derecho de vivir en paz*, di Víctor Jara, come *leit-motiv* del movimento e in alcune riprese vediamo e ascoltiamo una folla armata di chitarre che intona all'unisono la canzone, che ha ormai mezzo secolo di vita (<https://youtu.be/JIyXpsgsQN0>). *El derecho de vivir en paz* circola poi in questi giorni nella rete in una diversa versione, un arrangiamento sinfonico interpretato simultaneamente da una ventina di musicisti accademici cileni residenti ai quattro angoli del mondo (<https://youtu.be/ygPjRZJ8Xb8>). Non posso evitare di pensare che quanto vedo e ascolto sia una nuova testimonianza delle profonde radici popolari della tradizione nobile della NCCH nel suo paese. La “vecchia” *nuova canzone* del Cile di Allende e Víctor Jara conferma le sue qualità di canto sociale popolare, nella più ampia accezione di quest'ultimo termine, e grazie ad esse torna ad occupare lo spazio sonoro delle piazze in rivolta.

Subito dopo, quasi per caso, leggo questo *post* di uno scrittore italiano il quale, sollecitato dalle stesse immagini provenienti dal Cile, ha recuperato nella memoria la figura degli *Inti-Illimani*: «Riascolto *El aparecido* o *Ya parte el galgo terrible* e appuro l'enorme fascino musicale e artistico di un gruppo. La complessità delle tessiture formate dall'incrocio delle tre chitarre, la profondità epica e arcana dei cori, l'oscillazione costante tra atmosfere di martirio e resurrezione, l'appel ieratico donato dalla vestizione tradizionale del poncho e dalla disposizione sfalsata o allineata dei componenti sul palco, la solennità che derivava ai sei Inti-Illimani dall'essere investiti dello statuto di esuli e testimoni di una tragedia; il doloroso afflato politico e insieme spirituale, già contenuto nel lemma Inti, che corrisponde al nome del dio del sole nel popolo Inca. Le Ande. Il mondo precolombiano. Gli Inti-Illimani sono una realtà musicale di enorme valore e charme. Eppure sono stati dimenticati. In questi ultimi dieci, quindici anni di musica, in cui si sono avvicinate riscoperte di svariate tradizioni folk, così come il repêchage al tempo stesso colto ed edonistico di vernacoli musicali del Latinoamerica come la cumbia, gli Inti-Illimani non hanno mai ricevuto l'attenzione e il plauso che invece pienamente meritano» <https://www.ilpost.it/ivancarozzi/2019/10/28/la-voglia-di-uccidere-gli-inti-illimani/>.

Il filo che lega immagini e commento attraversa uno spazio-tempo che contiene, tra tante altre realtà, anche la vicenda dei GIMCA che mi ha occupato in questa ricerca e a cui lo stesso filo, in un andare e venire attraverso il tempo e attraverso lo spazio, sembra conferire un nuovo momento di attualità.

che alcuni di loro hanno poi continuato a frequentare – e in alcuni casi ad approfondire – anche dopo esser venuto meno l’entusiasmo collettivo da parte del pubblico.

Tale lunga fedeltà, di durata pluridecennale, mi ha suggerito che la comunità così costituita potesse essere rappresentata nei termini di una *diaspora simpatica*, o *elettiva* (Bithell 2014), formata da gruppi di affinità di carattere transculturale, i cui componenti sono accomunati da un forte legame con alcuni particolari contesti latinoamericani. Un legame propiziato dalla pratica musicale e costruito attraverso di essa, ma spesso poi esteso ad altri ambiti del vissuto di ciascuna persona: esperienze di lavoro, percorsi di studi (linguistici, letterari, artistici, sociali, ecc.), vincoli familiari e affettivi, e così via. Sulla base di tale ipotesi di lavoro ho dunque cercato di descrivere la comunità dei GIMCA sia attraverso una ricostruzione della memoria condivisa al suo interno sia attraverso un esame della loro produzione musicale, dopo averne tratteggiato il contesto di nascita, che è appunto quello della ricezione italiana della NCCH e della MA durante gli anni 70 e 80.

Le domande che mi hanno guidato nella ricerca si riassumono in un quesito di fondo: come quella “musica dell’*Altro*” sia entrata a far parte con tanta *efficacia* e *creatività* delle nostre vite, *nonostante* il fatto che quel processo di adozione abbia spesso comportato una *alterazione* o *tergiversazione dei significati* culturali originari della musica adottata<sup>2</sup>. In altre parole, per quali ragioni le musiche cilene e andine abbiano potuto *interpellare*<sup>3</sup> efficacemente l’ascolto italiano degli anni 70 e 80, e in quali modi quest’ultimo abbia saputo risemantizzarle e usufruirne nel suo contesto.

Per cercare di dare risposte alle domande di partenza ho ritenuto opportuno affrontare l’argomento sotto due diverse prospettive, che corrispondono poi alla suddivisione dell’impianto espositivo dell’intero lavoro in due parti: da un lato, infatti, ho preso in considerazione la ricezione delle musiche cilene/andine da parte del pubblico italiano nel suo complesso; dall’altro, ho messo a fuoco il fenomeno dei GIMCA come un momento specifico e “specializzato” all’interno di quella più ampia cornice generale.

---

<sup>2</sup> Traduco così, con “alterare” e “tergiversare”, il «misunderstand» impiegato da Sorce Keller (si veda la citazione nell’*Introduzione*, par. 2.1). Per la verità, l’idea di “tergiversazione” mi è stata inizialmente suggerita dall’interferenza con lo spagnolo *tergiversar*, verbo transitivo che significa “dare interpretazioni erronee o forzate” di parole o fatti, anziché, come in italiano, “eludere una questione”, magari “evitando di prendersi una responsabilità”. Nel pressoché inevitabile *misunderstanding* che facilmente si accompagna all’entusiasmo con cui ci si accosta alla cultura dell’*Altro*, credo si possano riconoscere entrambi i significati, collegati tra loro: quello (spagnolo) di *alterazione* dei codici e delle forme originari di quella cultura, come anche l’altro (italiano) di una *elusione* della responsabilità che indubbiamente comporta l’interagire con l’*Altro*, specialmente quando si arriva a farsene portavoce, come è accaduto in qualche misura nel caso dei GIMCA.

<sup>3</sup> Il concetto di “interpellazione”, derivato dagli studi di Althusser sui condizionamenti ideologici esercitati sulle masse dagli apparati dello Stato, è stato adottato nei *popular music studies* per descrivere il meccanismo che posiziona il pubblico di un’esecuzione musicale come destinatario di un messaggio, in un approccio alternativo a quello fondato sulla ricerca di omologie, proprio delle teorie delle sottoculture (Revilla Gútez 2011).



## 1 UN MODELLO DI SPIEGAZIONE PER IL SUCCESSO ITALIANO DELLA NCCH

La presenza e l'influenza della musica cilena esule nel *milieu* italiano non sono state finora fatte oggetto di studi specifici, ma diversi autori ne hanno comunque riconosciuto e segnalato la rilevanza (Fabbri 2008: 140; Fanelli 2017: 95; Tomatis 2019: 438). Credo che la ricostruzione della parabola della ricezione italiana della NCCH, esposta qui nel secondo capitolo, possa apportare un primo contributo sull'argomento. Le narrazioni e le interpretazioni del fenomeno musicale cileno, emerse grazie allo spoglio della stampa e di altre fonti, aiutano infatti a comprendere sotto quali diverse angolazioni una parte dell'opinione pubblica italiana sia stata *interpellata* dalle "musiche esuli" e come le abbia reinterpretate e talvolta associate alle proprie narrazioni identitarie.

La grande accettazione di quella proposta musicale da parte del pubblico e degli operatori culturali italiani nel periodo 1973-1977 non può essere sbrigativamente attribuita alla sola congiuntura politica della solidarietà con i democratici cileni, o ad un più generale interesse per le cose latinoamericane, ma è stata piuttosto il risultato di un'interazione articolata e complessa tra soggetti produttori e recettori.

Indubbiamente, il "dispositivo di enunciazione"<sup>4</sup> della musica esule cilena conteneva aspetti topici che offrirono al pubblico italiano, in quella congiuntura storico-politica, importanti elementi per la costruzione del significato: la figura "eroica" dei musicisti – come gli *Inti-Illimani*, «investiti dello statuto di esuli e testimoni di una tragedia»<sup>5</sup> – e il *sound* facilmente collegabile a immaginari già circolanti in parallelo attraverso la letteratura latinoamericana, per cui era possibile riconoscere in quella musica quasi un correlativo della narrativa di Gabriel García Márquez e Manuel Scorza, così come della poesia di Pablo Neruda.

Tuttavia, la NCCH interpellò l'ascolto italiano anche per aspetti collegati più profondamente alla sua dimensione artistica e alla sua poetica. La formula del "gruppo cileno" dimostrò innanzitutto una straordinaria adattabilità ai nuovi contesti imposti dall'esilio e alimentò processi di identificazione da parte del pubblico italiano, favoriti da una diffusa rappresentazione delle vicende del Cile come specchio della realtà politica italiana. Anche per l'aspetto musicale, come per quello politico, è leggibile nei commenti giornalistici e della critica dell'epoca un atteggiamento di appropriazione del discorso cileno, condotta attraverso una

<sup>4</sup> Mi servo qui del concetto semiotico di *enunciazione*, applicato alla produzione musicale in ambito popolare, seguendo la concettualizzazione proposta da Claudio Díaz: «las selecciones y relaciones que el agente social realiza en recepción, están condicionadas no sólo por su lugar y su competencia, sino también por la estructura misma de la música, más específicamente, por su *dispositivo de enunciación*, que en el caso de las músicas populares, se materializa en aspectos verbales (las letras de las canciones, los paratextos de las portadas, los títulos, etc.), sonoros (elementos musicales, efectos especiales en la grabación, cualidades materiales de las voces, etc.) y visuales (el diseño de las portadas, las fotos de los artistas, la jerarquización gráfica de los títulos, etc.)» (Díaz 2013: 3).

<sup>5</sup> Da un *post* dello scrittore Ivan Carozzi, pubblicato in occasione delle recenti manifestazioni cilene di fine ottobre del 2019, in cui l'autore rievoca il ruolo svolto dal gruppo nell'Italia degli anni 70 e poi, a suo dire, ingiustamente rimosso dalla coscienza collettiva: <https://www.ilpost.it/ivancarozzi/2019/10/28/la-voglia-di-uccidere-gli-inti-illimani/>.

maggiore sottolineatura delle possibili affinità con la realtà italiana piuttosto che degli aspetti di alterità. Una accentuazione del “domestico”, anziché dell’“esotico”. Avvenne così che, attorno alla metà degli anni 70, la NCCH venne da più parti percepita come un modello virtuoso di canzone popolare, capace di rispondere con soluzioni diverse – esteticamente più attraenti e socialmente più efficaci – ad un’istanza comune agli omologhi movimenti italiani del revivalismo e del canto sociale (segnatamente il *Nuovo Canzoniere Italiano*): quella della rifondazione di un canto “popolare” tanto contemporaneo quanto dotato di radici tradizionali.

Il grande successo della NCCH in Italia è dunque spiegabile come il risultato di una complessa convergenza di più fattori, tra i quali spicca la sua capacità di interagire con istanze estetiche emergenti nella scena della musica popolare italiana del momento. Senza di essa, i musicisti cileni sarebbero stati una tra le varie voci di artisti latinoamericani (a volte anche di grande valore, come il cantautore uruguayano Daniel Viglietti) transitati anch’essi sulla scena italiana di quegli anni senza però scatenare gli stessi entusiasmi collettivi.

Il meccanismo di ricezione appena descritto aiuta a spiegare anche la più tiepida accoglienza nei confronti delle MIA franco-andine, rappresentate per eccellenza dai *Calchakis*, la cui MA si guadagnò uno spazio all’interno di un generale interesse per i generi folk internazionali proprio al traino del successo cileno. Per paradosso, fu poi forse la stessa pervasiva cornice ideologica che aveva favorito quel successo ad agire nella ricezione come un filtro e a smascherare in qualche misura l’ambiguità dell’operazione dei *Calchakis*, che, a differenza delle *nuove canzoni* latinoamericane, non aveva alle spalle alcun progetto di natura sociale.

Lo scenario di ricezione fin qui descritto, nonostante i forti tratti di identificazione tra il pubblico italiano e le musiche dell’*Altro* cileno/andino, costituì però un fenomeno di breve durata. La fruizione di quei generi musicali avvenne in buona parte all’interno di circuiti, alternativi a quelli commerciali, che conobbero un notevole sviluppo in un determinato momento storico-politico e in alcuni specifici contesti, ma che vennero meno negli anni successivi, nel più generale mutamento politico e sociale del Paese. Di fatto, le musiche cilene/andine non vennero assorbite stabilmente e in modo riconoscibile dalla musica popolare italiana, come è invece accaduto per altri stili latinoamericani. Se è assolutamente normale che un musicista italiano oggi si serva negli arrangiamenti di moduli ritmici di *bossa*, di *salsa*, di *tango*, o perfino di una più connotata *milonga*, nulla di simile accade, per esempio, con la *sirilla*, che è la formula ritmica alla base di due canzoni di Violeta Parra ben note e molto ascoltate, quali *Gracias a la vida* e *Corazón maldito*.

Le musiche cilene/andine interagirono intensamente con il contesto italiano in un momento in cui al suo interno era molto vivo un dibattito sulle prospettive future della canzone popolare militante: un argomento che nel giro di pochi anni divenne inattuale. Il loro contributo – da un punto di vista musicale, o più ampiamente culturale – riguardò atteggiamenti e processi, come la contaminazione tra colto e popolare, il gusto per un *sound* folk non pauperistico o la ricerca nell’ambito acustico strumentale (Tomatis 2019), aspetti che il filone principale del canto politico e folk italiano aveva in qualche misura trascurato. È in questo campo che la NCCH ha

esercitato un'influenza di maggior rilievo sulla musica italiana, trasmettendo qualcosa di sé alla scena musicale ospite. Ma si tratta di caratteri non visibili e non facilmente isolabili, come lo sono invece gli aspetti timbrici e organologici, che mantennero al contrario sempre un certo carattere di "alterità" e connotazioni, queste sì, moderatamente "esotiche"<sup>6</sup>.

## 2 TRATTI CONDIVISI DI UNA COMUNITÀ GIMCA

---

Per quanto riguarda l'oggetto specifico della mia ricerca, il fenomeno dei GIMCA, credo che i capitoli 3 e 4, assieme ai casi di studio presi in esame, abbiano risposto almeno in linea generale all'obiettivo prefissato di offrire una descrizione complessiva e sufficientemente "densa" del fenomeno, fissandone la memoria orale e offrendone una lettura interpretativa capace sia di restituire i tratti salienti di un'identità condivisa sia di dare un senso e una dignità all'operato di quelle persone.

La scelta di offrire un quadro corale mi è sembrata preferibile in questa fase di prima mappatura del fenomeno nel suo assieme, ma ha comportato un certo sacrificio del rilievo concesso alle singole individualità. Un'auspicabile prosecuzione della ricerca dovrebbe infatti cercare di recuperare maggiormente lo spessore di alcuni protagonisti, concedendo maggiore spazio ai rispettivi vissuti, considerati non più solo in relazione alla "fiumana" complessiva, ma come autonome storie di vita, in cui il fare musicale si è variamente intrecciato con altri personalissimi orizzonti. L'esperienza GIMCA si istanzia infatti tanto nelle storie di chi grazie ad essa ha intrapreso un percorso professionistico, nel medesimo o in altri campi della musica, come anche in quelle di chi, come – solo per fare un esempio – Salvo Siciliano, ha dovuto scegliere tra una carriera di musicista ed una di medico: entrambe, comunque, carriere imbevute dello stesso carattere etico e civile. Oppure, ancora, in quelle di chi, come Mario Cardona e altri, ha declinato la passione per le musiche latinoamericane in percorsi culturali diversi (di studi linguistici, storici, ecc.), talvolta continuando ad esprimersi attraverso il mezzo musicale. Allo stesso modo, la narrazione complessiva dell'esperienza dei GIMCA potrebbe utilmente essere approfondita in futuro prestando una maggiore attenzione all'interazione tra gli artisti e il loro specifico tessuto sociale locale, attraverso casi di studio riguardanti ambienti specifici: i gruppi sardi, il contesto milanese, ecc.

---

<sup>6</sup> Aravena (2011), di fronte alla mancata integrazione dei moduli stilistici andini nella musica popolare francese, nonostante lo straordinario e longevo successo delle MIA da lui studiate, conclude che essi abbiano mantenuto nella ricezione europea un irriducibile carattere di alterità percepita. A questo proposito, Aravena cita un breve saggio di Louis-Jean Calvet (1985) il cui l'autore ipotizza che nell'Europa contemporanea il meticcio musicale nel campo organologico rifletta in parallelo lo *scambio diseguale* e i *prestiti selettivi* di stampo colonialista, cosicché il sistema europeo sarebbe disposto ad accogliere solo ciò che non contraddice i suoi canoni estetici, ma al tempo stesso rappresenti un marcatore di esotismo. Seguendo tale logica, gli strumenti extraeuropei continuano a mantenere un carattere di alterità percepita. Il quadro proposto a proposito del "meticcio" musicale con l'America Latina presenta spunti di interesse, anche se l'articolo riflette una realtà non più attuale e andrebbe rivisto alla luce degli attuali scenari di *post-revival*.

Al di là della descrizione “densa” del fenomeno, si è rivelata assai più complessa l’individuazione di un vocabolario comune del *revival* GIMCA, fatto di prestiti dai modelli latinoamericani, risemantizzati e rimodellati nella pratica musicale dei gruppi. Non solo è risultato in diversi casi poco agevole individuare le narrazioni identitarie associate volta per volta dai musicisti italiani agli elementi del livello musicale “neutro”, della *performance* o dell’immaginario latinoamericano da loro recepiti, adottati e riproposti, ma un’ulteriore difficoltà è stata offerta dalla disomogeneità, e perfino dalle contraddizioni che presentano quei percorsi di risemantizzazione, sia tra un gruppo e l’altro, sia all’interno di ciascuno.

In effetti i GIMCA, sorti in seguito ad un *imprinting* condiviso, si sono successivamente diramati lungo percorsi diversi, tanto che oggi possiamo constatare come *Il Laboratorio delle Uova Quadre* abbia assai poco a che spartire con le trascorse esperienze creative di *Cantolibre* e *Cordigliera*, o come i seguaci milanesi del folk “autoctono” andino abbiano formulato un discorso ben diverso da quello dei romani *Chiloe*, e così via. In ragione di ciò mi sono chiesto se, in base ai risultati della ricerca, fosse ancora proponibile la rappresentazione di un’unica “comunità” dei GIMCA e se esistano caratteristiche identitarie condivise all’interno dell’intero ambito studiato, tali da giustificarla.

Credo che la risposta possa essere ancora affermativa, proprio sulla base dell’*imprinting* originario che continua a svolgere un ruolo importante, di nucleo fondazionale, nella autorappresentazione degli artisti i quali, pur sottolineando talvolta con molta forza la propria diversità gli uni dagli altri, si riconoscono partecipi di una storia almeno in parte comune e condivisa. Abbiamo visto, per esempio, come proprio i fratelli Clemente – che costituiscono il caso di gran lunga più eccentrico rispetto al resto della supposta comunità, in virtù della loro particolarissima traiettoria artistica e della posizione occupata all’interno del campo culturale andino – non abbiano esitato in tempi recenti a servirsi ancora dei repertori cileni/andini della prima ora, nelle loro narrazioni musicali autobiografiche.

Più in generale, è emersa anche una tendenza comune a mantenere un legame estetico con i modelli musicali dell’*imprinting* cileno. Tale legame è molto esplicito per chi, come i *Taifa* o i *Chiloe*, propone apertamente un repertorio di *cover* della NCCH, ma lo possiamo riscontrare anche in altri, come i *Senda Nueva* e gli *Umami*, nel cui repertorio andino è comunque riconoscibile un’influenza dell’estetica e del gusto musicale “cileno”. Anche nel caso dei recenti “ritorni” di alcuni gruppi, come ad esempio i *Cantolibre*, a distanza di molti anni si è preferito attingere alla *koinè* del repertorio “classico” della NCCH, anziché riprendere il filo della propria ricerca di composizione originale.

Accanto a questo tratto di memoria “genealogica”, credo si possano poi riconoscere almeno altri due caratteri comuni, ad esso collegati. Un primo carattere largamente condiviso riguarda il ruolo centrale e preminente del “suono”, nel suo concreto aspetto timbrico e organologico, senza dubbio identificabile come la principale cifra di identità/autenticità. Nella narrazione dei musicisti italiani è stato spesso l’innamoramento per il timbro di strumenti mai uditi prima – il *charango*, la *quena*, il *sicu* – ad avvicinarli ad un intero genere musicale, del quale gli strumenti

diventavano una metonimia. Se ne riconosce il potere evocativo, quasi indipendente dalla musica interpretata, e la loro presenza acustica diviene una cifra indispensabile di autenticità. D'altra parte, la valenza metonimica degli strumenti folklorici andini e latinoamericani non è un'innovazione dei GIMCA, ma un carattere trasmesso prima di tutto dalla stessa NCCH, dove essi svolgono un ruolo fortemente semantizzato, come simbolo delle molteplici componenti etniche, culturali e sociali del subcontinente. Contemporaneamente, la centralità dell'aspetto timbrico (e visivo) di alcuni strumenti ritenuti identitari è anche un tratto caratteristico dell'esotismo che permea la ricezione europea cosmopolita delle musiche dell'*Altro*. Il discrimine tra i due aspetti, piuttosto netto sul piano ideologico (latinoamericanismo sociale vs. esotismo), tende a farsi ambiguo nella produzione, e più ancora nella ricezione, di quelle musiche. Ritorno tra breve sulle possibili connotazioni esotiche nell'esperienza dei GIMCA.

D'altra parte, un secondo elemento caratterizzante il modello della NCCH – la centralità del testo con la sua pregnanza sociale associata all'elevata qualità poetica – non sembra invece essersi trasmesso con altrettanta forza ai GIMCA. Non che siano mancati tentativi di creare canzoni e di trasmettere un messaggio anche a livello testuale: si vedano per esempio gli esperimenti compositivi di *Cordigliera* e dei *Chiloe*, come anche la non trascurabile produzione di testi di Felice Clemente per le musiche del *Laboratorio delle Uova Quadre*. Tuttavia, quello testuale-verbale è rimasto comunque un elemento di gran lunga secondario rispetto a quello sonoro, specialmente timbrico, come fattore identitario della totalità dei gruppi trattati qui.

Un secondo denominatore comune nell'identità dei GIMCA risiede a mio avviso in una tensione etica di fondo, che in modi e misure diversi ha connotato tutte le esperienze trattate qui. Benché le ragioni profonde dell'identificazione con quelle musiche siano legate principalmente alla dimensione acustica ed estetica, in nessun caso abbiamo riconosciuto nell'operato dei GIMCA una spinta motivazionale circoscritta al puro intrattenimento, sia che la musica fosse associata a esplicite motivazioni di natura politica, sia che rispondesse all'obiettivo di diffondere la conoscenza delle musiche andine più "autentiche". L'ispirazione etica comune è stata accompagnata dalla consapevolezza della propria condizione di alterità rispetto ai modelli imitati e adottati. In linea di massima, con l'eccezione di qualche ingenuità della primissima ora, abbiamo visto come i giovani interpreti italiani non abbiano tradotto la loro identificazione musicale in un atto mimetico, in un banale mascheramento di gusto esotizzante. Tale consapevolezza si è concretizzata in scelte performative motivate, come quella di vestire o meno il poncho: per entrambe le soluzioni la scelta fu accompagnata da una riflessione sulle ragioni culturali e performative che ai loro occhi la giustificavano o, viceversa, la sconsigliavano.

### 3 MEMORIA DI SÉ E MUSICA DELL'*ALTRO*: IL "TERZO SPAZIO" DEI GIMCA

---

L'identità dei soggetti è dunque sempre stata problematizzata in relazione alle scelte musicali, determinando prese di posizione molto forti e tanto diverse tra loro, come la decisione

degli *Agricantus* di abbandonare l'etnicità latinoamericana a favore di quella siciliana e mediterranea; o quella opposta dei Clemente, di specializzarsi nell'interpretazione della musica andina, fino a rivendicare per i musicisti non andini un ruolo di partecipazione attiva in quel campo culturale, indipendente dai paradigmi dell'appartenenza etnica.

Tra queste due scelte estreme si collocano, in un *continuum* variegato, i percorsi artistici ed identitari che ho preso in esame nei casi di studio, come del resto tutta la rimanente produzione musicale dei GIMCA, alla quale andrebbero ancora affiancate ulteriori esperienze confinanti, come ad esempio quelle individuali di Mario Cardona, compositore per il *charango*, o di Silvia Balducci, interprete creativa del repertorio di Violeta Parra, e molte altre ancora: si tratta infatti di produzioni che, pur non replicando i caratteri specifici dei modelli di gruppo cileni/andini, scaturiscono da quelle medesime sorgenti.

Nelle diverse costruzioni di identità esperite dai GIMCA attraverso l'approccio ai materiali e agli immaginari offerti dalle musiche latinoamericane, si intersecano diverse maniere di intendere l'autenticità (come fedeltà al testo riprodotto, come fedeltà agli stili dell'*Altro*, come adesione alla propria "reale" appartenenza culturale; come "sincerità" dell'artista) e diversi terreni del fare musicale (la composizione originale, lo studio delle culture etniche e l'apprendimento dei rispettivi stili esecutivi) che ho già descritto dettagliatamente nella trattazione dei casi di studio. In questo sguardo conclusivo e retrospettivo potrà valere la pena di chiedersi quali siano stati, nel complesso, i risultati estetici del lavoro musicale degli artisti considerati. Nella prospettiva adottata in questa mia ricerca, ciò significa soprattutto chiedersi con quanta efficacia ed originalità i musicisti italiani abbiano fatto dialogare la musica dell'*Altro* con i propri mondi: ideologie, gusti, bagagli culturali ed emozionali, ecc.

Anche o soprattutto in questo campo, i risultati sono davvero poco omogenei e spaziano dal conformismo della riproduzione passiva di repertori canonici (come quello degli *Inti-Illimani*), alle originalissime contaminazioni sonore del *Laboratorio delle Uova Quadre*. Progetti come quelli messi in cantiere tra gli anni 80 e gli anni 2000 da *Cordigliera*, *Cantolibre*, *Chiloe*, *L'Altro Suono* e *Raimi*, rappresentano un tentativo di creazione originale che non ha avuto seguito, ma che ha però manifestato elementi estetici di un certo interesse: la ricerca di una pulizia formale e timbrica (*Cantolibre*) o quella di un intreccio tra linguaggi popolari moderni e tradizionali (*Cordigliera*, *Chiloe*). Ricerche condotte con maggiore o minore autonomia nei confronti dei rispettivi modelli, ma sempre con una precisa intenzionalità estetica.

Parlando di originalità, devo sottolineare ancora una volta il carattere prevalente di prodotto di "elaborazione secondaria", proprio del fenomeno GIMCA, che ne costituisce un tratto strutturale. È particolarmente evidente che – con l'eccezione sostanziale del *Trencito de los Andes*, del *Laboratorio delle Uova Quadre* e di qualche altro esempio puntuale – il lavoro svolto dai gruppi italiani sulle musiche folkloriche latinoamericane raramente si è servito di "originali" etnografici, ma è stato invece soprattutto un *revival* di *revival* (appunto una "elaborazione secondaria"), che ha attinto ampiamente alla discografia della NCCH e delle diverse correnti di *proyección folklórica* andine, dimostrandosi assai meno interessato alle fonti primarie della

tradizione orale e arrivando talvolta a quella *elusione* o *tergiversazione* di un'indagine culturale nel merito, di cui dicevo all'inizio.

Allo stesso tempo, però, abbiamo constatato che il dialogo con quelle fonti discografiche di natura secondaria non si è esaurito in una passiva riproduzione delle stesse e che le produzioni dei GIMCA possiedono in genere un marchio sufficientemente proprio e personale. Lo possiamo verificare anche a proposito dei dispositivi di enunciazione in cui è inserito il prodotto puramente musicale. Ne sono un esempio la grafica e i testi che accompagnano le pubblicazioni discografiche, molto spesso delle autoproduzioni curate personalmente dai musicisti anche in questi aspetti, nei quali si dimostra quasi sempre una notevole autonomia nei confronti dei rispettivi modelli latinoamericani, sia nei contenuti discorsivi sia nel gusto grafico.

I prodotti discografici dei fratelli Clemente, dei *Taifa*, dei *Chiloe*, degli *Umami*, e pressoché di tutti gli artisti italiani trattati qui, non cercano mai di mimetizzarsi all'interno di una discografia latinoamericana di genere. Gli interpreti dichiarano sempre, in vari modi, la loro identità di musicisti italiani transculturali, spiegandone talvolta le motivazioni e il percorso. Non di rado le musiche interpretate – che siano *cover* o creazioni originali del gruppo – divengono esse stesse materiali per una narrazione di sé, della propria memoria, qualche volta in chiave apertamente autobiografica, come nel caso dei Clemente.

In questo *esprimere la memoria di sé attraverso le musiche dell'Altro*, ma senza mai cancellare la coscienza dell'alterità reciproca delle due condizioni identitarie, credo risieda uno dei risultati più apprezzabili sul piano artistico della comunità musicale dei GIMCA, una delle sue migliori marche di “autenticità”, indipendentemente dal livello di autonomia estetica nei confronti dei modelli, raggiunto da ciascuna esperienza di gruppo.

La “formula” identitaria dei GIMCA non ha riscosso un particolare successo sul mercato musicale nazionale italiano. Una volta esaurita la prima e intensa fase in cui questi gruppi svolsero in ambito prevalentemente locale un ruolo di sostituti (più economici e accessibili) dei gruppi musicali latinoamericani “originali”, contribuendo a moltiplicare la presenza di quelle musiche sul territorio italiano in contesti di *performance* dal vivo, non si aprì per loro uno spazio altrettanto ampio per la diffusione delle successive e più personali produzioni. I progetti più ambiziosi sono rimasti perciò relegati tra un ambito amatoriale di qualità ed un professionismo che a fatica ha consentito di mantenere un'attività musicale remunerativa e autosufficiente e che ha in diversi casi prodotto sentimenti di frustrazione nei musicisti.

A fronte di questo, che potremmo effettivamente considerare un complessivo “fallimento” dei GIMCA sul piano professionale e commerciale, sull'altro piatto della bilancia andrà posto il valore sociale e culturale delle loro esperienze musicali e umane. La comunità GIMCA, nata come una “costola” o un “effetto collaterale” dell'esilio italiano della NCCH, si è consolidata come *diaspora d'elezione*, come un “terzo spazio”, nel senso attribuito a questa espressione da Homi Bhabha (1994): uno spazio frontaliero e transculturale di mediazione e sperimentazione di identità culturali ibride, realizzato attraverso una costante negoziazione tra i reciproci Altri e le loro rispettive istanze.

Non dobbiamo dimenticare che entro i confini di questo spazio ibrido e di frontiera si disegnano non soltanto le tensioni di comunità sociali più o meno ampie, ma anche le traiettorie personali di individui nei quali la musica ha fatto sorgere un interesse per le cose latinoamericane che ne ha marcato profondamente l'esistenza. Molti di loro sono andati precisando la propria identità personale in riferimento ad un *Altro* latinoamericano, cileno o andino. La militanza nei Gimca, oltre a fondare tra i componenti rapporti di amicizia di lunghissima durata, li ha condotti in molti casi a stabilire vincoli con l'America Latina, tanto in ambiti culturali quanto in ambiti personali, per esempio formando famiglie con latinoamericani/e o scegliendo di stabilire la propria residenza nel Nuovo Mondo.

Potrà apparire forse una banalità affermare che la musica è uno strumento fondamentale nella vita sociale delle persone. Per i protagonisti dell'esperienza GIMCA, nulla nelle loro vite è stato meno banale della loro esperienza musicale latinoamericana.



## Appendici



## APPENDICE 1

A. Schema dei contenuti del cd *Sortilège des Andes*

Titolo [durata] e sottoparti	Autori dichiarati	Fonti	Procedimenti impiegati
<b>1. Preludio: La chispa (La Scintilla) [2.00]</b>	Trad./RMC <sup>1</sup>	[Vv. II. S.d.] Un'esecuzione per <i>quena</i> sola è anche presente nello stesso disco.	Citazione testuale della fonte (Anastasio Quiroga, <i>Yaraví: canto y charango</i> ). Sovrapposizione di parti orchestrali (armonizzazione per archi) composte.
<b>2. Antara [5.54]</b> a) <i>Un tacchino magico</i> b) <i>2001 odissea sulle Ande</i> c) <i>Sicuri n°0</i> d) <i>Disco incantato</i>	a), c), d) Trad. b) RMC/Richard Strauss	[LOS CALCHAKIS 1968] [CENTRO MUSICAL THEODORO VALCÁRCEL 1964] <i>Incipit di Strauss, Also sprach Zarathustra</i>	Citazione testuale della fonte (Los Calchakis) Parti orchestrali sovrapposte: armonizzazione e dialogo contrappuntistico. Citazione di materiale estraneo (Strauss) giustapposto. Accostamento a una versione diversa del tema primario (CMTV, possibile fonte del primo)
<b>3. San Benito [4.20]</b>	Trad. /RMC	Fonti indirette: [INTI-ILLIMANI 1973b] [LOS CALCHAKIS 1975c]	Il tema è traslitterato a un organico diverso (ottoni) con armonizzazione ora popolare andina, ora di sapore jazzistico, e appoggiato su una base ritmica che riprende lo stile del <i>samba</i> brasiliano. L'originale non è citato ma sottinteso e direttamente reinterpretato, alludendo ad una diversa afroamericanità.
<b>4. Papel de plata [6.08]</b> a) <i>Carta d'argento</i> b) <i>André Munawachkankichu</i> c) <i>Carta stagnola</i> d) <i>Fili d'acciaio</i>	a, c, d) Trad. b) Trad./Arr. RMC – testi Trad./ Felice M. Clemente	[INTI-ILLIMANI 1975a] Ascolto <i>in situ</i> da parte degli autori, isola di Taquile (Perù) [TERÁN 1980]	Citazione testuale della fonte (Inti-Illimani). Accostamento a due diverse versioni: 1. melodia molto vicina di fonte rurale autoctona (Tropa di <i>sicuris</i> ascoltata dal vivo); 2. versione boliviana popolare. Sovrapposizione (parziale) di una armonizzazione (chitarra). Introduzione di un testo non presente nell'originale.
<b>5. Indios guerreros [11.27]</b> a) <i>La scatola dei soldatini</i> b) <i>Omaggio a Tupac Amaru</i> c) <i>Batterie di guerra</i> d) <i>Parata Inca</i>	a, c,d: Trad./RMC – Testi: FMC b: Trad./RMC	[LOS CALCHAKIS 1974a]  Altre fonti non individuate ( <i>nel libretto si indicano musiche "autoctone" della valle di Cuzco</i> )	Citazioni fedeli della fonte (Los Calchakis). Elaborazioni sonore e parti transizionali ( <i>music box</i> ). Decostruzione della melodia. Introduzione di parti parlate. Ripresa dei temi con diversa orchestrazione ( <i>orquestín cuzqueño</i> ) e diversa ritmica, intrecciate con altre melodie della stessa area e temperie (Cuzco imperiale). Nell'assieme la suite è una macchina piuttosto complessa. Filo conduttore musicale: pentatonìa.
<b>6. Ecos del Cerro [11.04]</b> e) <i>Echi della montagna</i> f) <i>...Dalla Gola</i> g) <i>Humahuaca's Gorgeus Carnival</i>	a, c: Trad. [López – Madeo N.d.A.] b: Trad./RMC – testi: O. Torres/FMC	[LOS CALCHAKIS 1974b] [Vv. II. S.d. (tracce 17, 19, 21)]	Citazione testuale della fonte (Los Calchakis). Giustapposizione di altra musica della regione (di fonte etnografica rurale) riprodotta in modo fedele o reinterpretata adattandola ad altro schema comunque tradizionale (il sicu solista del documento fonte di un <i>carnavalito</i> diventa una <i>comparsa di sicus</i> , o una orchestra popolare con acordeon). Uso di materiali creati ad hoc: sovrapposizione di sequenze rock e <i>tonada</i> tritonica; parti vocali coposte su schema di <i>vidala</i> . Impiego di frammenti originali di registrazioni etnografiche. Testi recitati.

<sup>1</sup> RMC: Raffaele Maria Clemente; FMC: Felice Maria Clemente

<b>7. cholita corcoreña</b> <i>a) Flute Indienne</i> <i>b) Pomeriggio d'estate sul lago Titicaca: Andantino Sognante per Charango d'Amore in Mi minore</i>	a: Trad. b: RMC	[LOS CALCHAKIS 1974b]	Citazione integrale del tema dalla fonte (Los Calchakis). Composizione originale (quintetto archi): frasi modulanti che riprendono frammenti ritmico-melodici del tema precedente.
<b>8. Dos sikuris [4.04]</b> <i>a) Paris 1975</i> <i>b) Escoma 1962</i>	Trad./ Arr. Trencito de los Andes	[LOS CALCHAKIS 1975d] Altra fonte etnografica	Citazione fedele del tema dalla fonte (Los Calchakis). Giustapposizione netta della stessa melodia con organico e interpretazione diversa (da registrazione etnomusicologica). Introduzione per chitarra sola (ripresa della melodia principale).
<b>9. Coma Tomasa [4.24]</b> <i>a) Coma Tomasa</i> <i>b) Soledad</i> <i>c) Domino</i>	a, b: Trad. c: Trad./RMC	[LOS CALCHAKIS 1974b] Altre fonti non identificate	Citazione fedele del tema dalla fonte (Los Calchakis, esposizione completa). Contrapposizione giustapposta di tema "autoctono" dello stesso genere (musica <i>cañari</i> ) Sovrapposizione dei due ambienti sonori e di un terzo (ritmo percussione afro). Contaminazione di generi.
<b>10. Condor pasa requiem [7.03]</b> <i>a) Condor superstar</i> <i>b) Passacaglia</i> <i>c) Il funerale del Condor pasa</i> <i>d) Kuntur runtu</i>	a: D. Robles – testi: FMC b: Trad. c: RMC d: Trad./RMC – testi FMC	Los Incas, (1974), <i>El condor pasa</i> , Fontana, 6444113 [o 1968?] Tema <i>La mariposa</i> (non individuata fonte specifica. Cfr. <i>Inti-Ilhimani</i> [1975a])	Citazione testuale della fonte (Los Incas). Ripresa del tema con orchestrazione tradizionale autoctona diversa. Elaborazione originale in uno stile estraneo (effetto parodistico). Successione di temi tradizionali (fonte non individuata) con orchestrazioni varie, e ritornello composto. Creazione di parti di testo, recitate e cantate.
<b>Epitaffio [4.25]</b> <i>a) Musica Andina</i> <i>b) "La Marselina"</i>	a: RMC – testi FMC b: Trad.		a) Improvvisazione vocale, stile <i>talkin' blues</i> . b) Adattamento per <i>sicuris</i> del tema della <i>Marsigliese</i> , che poi evolve in un tema di <i>sicuris</i> convenzionale. Nel 1964, durante una visita ufficiale in Bolivia del Presidente francese Charles De Gaulle, una <i>tropa</i> di <i>sicuris</i> interpretò <i>La Marsigliese</i> in onore dell'ospite (Rios, 2008; 2010). Un documento audiovisivo di quell'evento è reperibile online ( <a href="http://www.ina.fr/video/I00013990">http://www.ina.fr/video/I00013990</a> ). È evidente il richiamo a quell'episodio, anche se la ricostruzione di <i>Trencito</i> non parte dal quel documento.

**B. Schema dei contenuti del cd *Opera selvaggia***

**Cd1: Opera selvaggia 1 - La Fábula del Pinquillo y de la Ispalla**

titolo [durata] e sottoparti	Autori dichiarati/provenienza/ (genere) [fonte]
1. [encantos] <b>Sillajpata / Amandela, Vanospata y Pitapampa</b> [2:07]	Trad. Isla Amantaní - Puno – Perú (Cashua)
2. [pinquillo] <b>Pierre de Rosette</b> [0:41]	Trad. Altiplano Puneño – Perú
3. [mixturas] <b>Northern Star</b> [2:55]	a) Trad. Desaguadero - La Paz – Bolivia b) Trad. Sheffield <sup>2</sup> - Masachussetts - USA / Arr.RMC
4. [mixturas] <b>Noches de luna en Tobago y Varos Torito</b> [2:48]	Trad.Desaguadero - La Paz - Bolivia / Arr. RMC
5. [Encantos] <b>Kay Nanaqpata</b> [1:56]	Trad.Isla Amantaní - Puno – Perú
6. [Pinquillo] <b>Chanson Bleue</b> [2:31]	(Trad. Los Andes - La Paz - Bolivia)
7. [Ispalla] <b>Ispalla, Titicaca... Dancing with The Dead</b> [5:32]	Trad.Chimu - Puno - Perú, Arr: Quilapayún / FMC e RMC; [QUILAPAYÚN 1975a]; frammenti di registrazioni domestiche (1976).
8. <b>Jilacatas</b> [post scriptum: <i>O músico nativo</i> ][1:22]	Trad.Chimu - Puno – Perú [Vv. II. 1966b]
9. [Encantos] <b>Tonishupa</b> [1:21]	Trad. Isla Amantaní - Puno – Perú
10. [Magos Carnavaleros] <b>Pūjā</b> [0:55]	Trad. Zhongdian - Yunnan Province – Tibet
11. [Ispalla] <b>Choque + Illa</b> [0:43]	Trad.Mukaraya - Acora - Puno - Perú
12. <Metamorfosi>a) <b>Totora</b> (On the Boat) I & II Relitto; b) <b>Paquebot</b> [1:28]	Testo: FMC
13. a) [Magos Carnavaleros] <b>Shangri La: Monjes y Tawacus</b> ; b) <b>Yuyarikuy Kantu</b> [3:23]	a: Trad.Calata - M.Capac - La Paz - Bolivia / RMC b: Trad.Chari - Bautista Saavedra - La Paz – Bolivia
14. <Metamorfosi> <b>Totora</b> (In the Bus) & III Relitto [0:47]	Testo: FMC / Trad. Puno, Perú
<b>Sezione LE RÊVE DU GRIOT</b>	
15. [Encantos] <b>La Notte Piena di Stelle</b> [0:55]	RMC/ Trad.Burundi - East Africa / Scout Chant
16. <b>Lullaby</b> [0:49]	Trad.Burundi - East Africa
17. a) [Ispalla] <b>Le Rêve du Griot 1°</b> b)[Pinquillo] ; <b>Akaxa!</b> ; c) Ispalla] <b>Le Rêve du Griot 2°</b> [2:25]	a, c: Trad.Burundi - East Africa / Boy Scout Chant b: Trad.Moho - Puno - Perú / Arr. RMC
18. [Mixturas] a) <b>Bambues &amp; Apoteosis en Lloquesani</b> ; b) [Ispalla] <b>Le Rêve du Griot 3°</b> [post scriptum: <i>Abdallah di Mare</i> ] [3:53]	a: Trad.Gagá de Bocachica - Santo Domingo - República Dominicana + Trad.Moho - Puno - Perú / RMC b: Trad.Burundi - East Africa / Boy Scout Chant
<b>Sezione CAPULLO MUSICAL</b>	
19. <b>Radha Madhava Gopalana</b> [2:50]	Trad.Puttaparti - District of Anantapur - Andra Pradesh State - India / FMC, RMC
20. <b>Sveglia in 30 Righe</b> [1:15]	RMC
21. <b>Diablos Carnavaleros!</b> [0:57]	FMC, RMC

<sup>2</sup> Si tratta di *Battle cry of freedom* [G. F. Root, 1862].

## Cd 2: Opera selvaggia 2 - La Aventura del Moceño y del Trencito

Titolo (durata) e sottoparti	Autori dichiarati/provenienza/ (genere) [fonte]
1. [Encantos] <b>Luchín</b> [2:38]	Víctor Jara
2. [Moceño] <b>Table de Champollion</b> [1:14]	Trad. Walata Grande - La Paz – Bolivia
3. [Recuerdos] <b>Tristeza Incaica</b> [1:55]	José M. Márquez [Illapu (1977), <i>Despedida del pueblo</i> , Arena ADLP38]
4. <b>Diana</b> [0:21]	Trad. Loayza - La Paz – Bolivia
5. [Moceño] <b>Pinqollos</b> [1:09]	Trad. Mohoza - La Paz – Bolivia
6. [Trencito] <b>...C'era una Volta il Trenino</b> [1:24]	Ennio Morricone / Arr. Max & Moritz [ <i>alias</i> dei fratelli Clemente]
7. [Moceño] <b>Diana</b> [0:47]	Trad. Loayza - La Paz – Bolivia [contiene frammento radiofonico (1986)]
<b>Sez. RUNNING WITH “TRENCITO DE LOS ANDES”</b>	
8. [Recuerdos] <b>La Locomotiva 1°</b> [1:31]	Francesco Guccini / Arr. RMC – FMC
9. [Encantos] <b>El Derecho de Vivir En Paz</b> [1:16]	Víctor Jara
10. [Moceño] <b>Jilata Brown</b> [1:10]	Trad. Walata Grande - La Paz - Bolivia / Trad. Fort Warren - Massachusetts - USA / Arr. RMC
11. [Trencito] <b>Dos Hermanos</b> [1:18]	Trad. Aroma - La Paz - Bolivia / Arr. RMC [contiene frammento radiofonico]
12. [Recuerdos] <b>La Locomotiva 2°</b> [1:18]	F.Guccini - Arr. RMC – FMC
13. [Encantos] <b>Te Recuerdo Amanda</b> [1:37]	Víctor Jara
14. <b>Tubos Sonoros Kuli</b> [1:20]	Trad. Golfo de Urabá - Chocó – Colombia
15. [Trencito] <b>Moby Dick</b> [4:10] a) Estribillo (1°/2°/3°); b) Moby Dick c) E.N.Fer (1°/2° Estrofa); d) Romance de Ultramar; e) Colegas Artesanos	a: RMC b, d, e: Trad. Walata Grande - La Paz – Bolivia c: RMC – FMC
16. [Recuerdos] <b>La Locomotiva 3°</b> [1:40]	F.Guccini - Arr. RMC – FMC
<b>Sezione CHEMIN DE FER</b>	
17. [Metamorfosis] a) <b>Totora</b> (In the Train); b) Run Run; c) IV Relitto [1:22]	b: Violeta Parra a, c: testi FMC
18. <b>The Locomotion</b> [2:31]	Carole King & Gerry Goffin / Arr. RMC
<b>Sez. OPERA SELVAGGIA</b>	
19. <b>Estrella del Sur</b> [1:44]	Trad. Puno - Perú / Arr. RMC
20. <b>Ligero Telestory / Opera Selvaggia</b> [3:16]	Trad. Puno – Perú
21. [Epitaffio] <b>A Las Orillas del Titicaca</b> [2:36]	Trad. / Gino Paoli / Arr. RMC [contiene <i>La gatta</i> (G. Paoli)]

**A. Corpus dei dischi di musica andina, NCCH, NCLA e folklore latinoamericano pubblicati in Italia tra il 1965 e il 1987**

In questa appendice è raccolta la discografia relativa ai generi musicali latinoamericani collegati al campo della mia ricerca e pubblicata in Italia in un arco di tempo significativo per l'indagine (1965-1987). Il *corpus* risultante rappresenta, con qualche approssimazione, il panorama dei materiali audio reperibili in Italia per chi in quegli anni avesse voluto approfondire la conoscenza dei generi andini, della *nueva canción* e più in generale del "folklore" latinoamericano. I dischi rappresentavano anche la principale fonte di documentazione in materia, grazie alle informazioni riportate nei libretti allegati o nelle copertine, spesso in mancanza di altre pubblicazioni sull'argomento.

La compilazione di questo elenco si è basata in parte su un esame diretto del materiale discografico d'archivio e in parte sulla consultazione di altre fonti, tra cui il catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale (OPAC SBN)<sup>1</sup> – che include quello dell'ICBSA –, la base di dati del sito commerciale *Discogs.com*<sup>2</sup> e le discografie pubblicate in alcuni volumi (ad es. Colangeli 1980). I dati raccolti sono per diverse ragioni necessariamente approssimativi e incompleti e vanno perciò recepiti con alcune precisazioni e cautele:

- a. molti dischi sono privi di datazione o di indicazioni chiare sul luogo di produzione; tali lacune sono presenti a maggior ragione nei riferimenti ricavati da altri cataloghi o basi di dati, che non ho potuto verificare personalmente; in ultima analisi è spesso impossibile – con i dati a disposizione – ricostruire con precisione la storia di un determinato disco;
- b. che un disco sia stato effettivamente prodotto (fabbricato) in Italia non significa necessariamente che abbia anche avuto una apprezzabile distribuzione italiana (ad es. il disco del gruppo cileno *Atacama*, del 1972, che potrebbe rappresentare un'anticipazione sulla circolazione della NCCH, ma del quale ho trovato traccia solo nei cataloghi). La discografia non fornisce alcuna indicazione sui volumi delle vendite di ciascun album, per cui un'analisi quantitativa può riguardare unicamente il numero di titoli pubblicati per ciascun interprete, genere musicale, ecc. ma non la loro reale incidenza nell'ascolto;
- c. le fonti consultate riguardano esclusivamente il materiale pubblicato in Italia e non forniscono di conseguenza dati sulla effettiva circolazione di altri dischi importati dall'estero e sicuramente presenti nei negozi italiani (ad es. quelli dell'argentino *Atahualpa Yupanqui*, prodotti dalla casa discografica francese *Chant du Monde*); inoltre, gli interessati spesso hanno reperito materiali sonori per altre vie (ad es. viaggi all'estero e prestiti);

---

<sup>1</sup> <http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>.

<sup>2</sup> <https://www.discogs.com/>.

- d. ho concentrato l'attenzione su un periodo ristretto, dalla metà degli anni '60 fino alla fine degli anni '80 (nel 1988 gli *Inti-Illimani* rientrano in Cile e in quell'anno non si registrano nuove pubblicazioni nelle varie categorie prese in considerazione). Dopo tale data, subentrano condizioni diverse: la distribuzione di dischi (CD) avviene in un mercato globalizzato e parallelamente vi è una maggiore facilità di circolazione transnazionale delle persone, per cui le pubblicazioni in ambito nazionale divengono assai meno significative ai fini della mia indagine. Con l'avvento di Internet, infine, si passa ad un mercato totalmente globalizzato, in cui i dischi possono essere acquistati "alla carta" e altrettanto facile diventa scaricare o visionare documenti audio e video *online*;
- e. la catalogazione dei documenti sonori per "generi" proposta qui sotto è in parte arbitraria e cerca di riflettere la contestualizzazione di quel prodotto nell'orizzonte di un ascoltatore italiano dell'epoca, prevalentemente legata alla personalità dell'interprete. Per questa ragione, ad esempio, ascrivo alla musica andina anche la colonna sonora del film *L'Americano*, composta da Teodorakis ma interpretata dai *Calchakis*. Così pure, i dischi "andini" degli *Inti-Illimani* figurano nel contenitore della NCCH.

Il corpus considerato comprende oltre 150 titoli (nella quasi totalità *Long playing* a 33 giri) pubblicati in Italia, che ho classificato in cinque categorie, che rappresentano, pur nella loro diversità e indipendenza, un terreno comune nell'enciclopedia musicale di un ascoltatore-tipo interessato al *revival* latinoamericano nell'epoca considerata. Altri generi latinoamericani, come quelli ballabili afro-latini o il tango, ne sono invece esclusi, in quanto appartenenti ad un diverso ambito culturale e di fruizione.

- a. **Nueva Canción chilena** (NCCH): include i dischi di interpreti cileni come Juan Capra, Charo Cofré e Hugo Arévalo per il loro legame contestuale con il movimento, anche laddove il disco presenti piuttosto un repertorio di carattere "folk";
- b. **Nueva canción latinoamericana** (NCLA): comprende musica "progressiva" di radice folclorica e canzone di protesta o canti rivoluzionari storici, come quelli della Rivoluzione messicana;
- c. **Musica andina** (MA), intesa come genere cosmopolita;
- d. **Documenti etnografici** (etno): musica non urbana in registrazioni etnografiche, oppure "documentari" sulla situazione della musica popolare in un determinato contesto geografico ed etnico-culturale;
- e. **Folk Latinoamericano** (FLA): *musica de raíz folklórica*, spesso di contesto popolare e urbano, non documento etnografico e non riferibile alla corrente "sociale" della *nueva canción*.

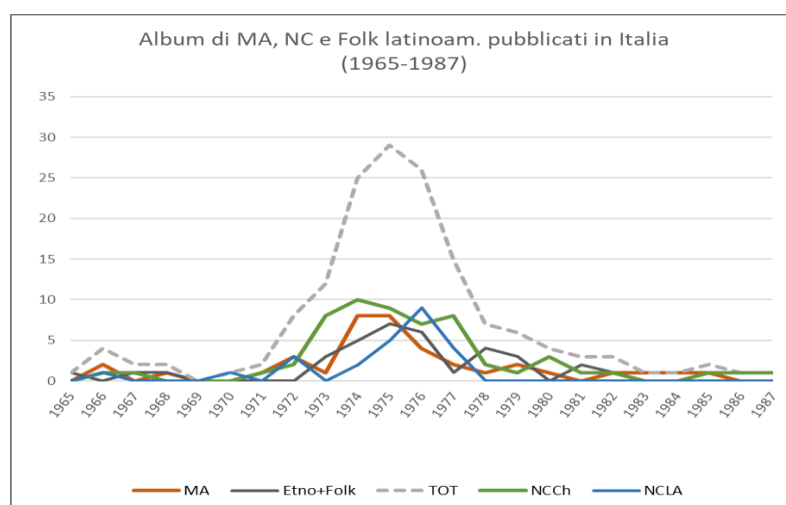
Al netto di tutte le precedenti considerazioni, ritengo che la discografia così raccolta costituisca un utile strumento per lo studio della ricezione, come indicatore dell'andamento nel tempo della "moda" musicale cilena/andina all'interno della società italiana, e offra al tempo stesso un termine di confronto con l'effettiva composizione dei repertori dei GIMCA, per ricavarne indicazioni sulle strategie e sugli interessi culturali dei gruppi. Un'eventuale indagine più accurata sulla ricezione e circolazione attraverso la discografia dovrà in futuro tenere con-



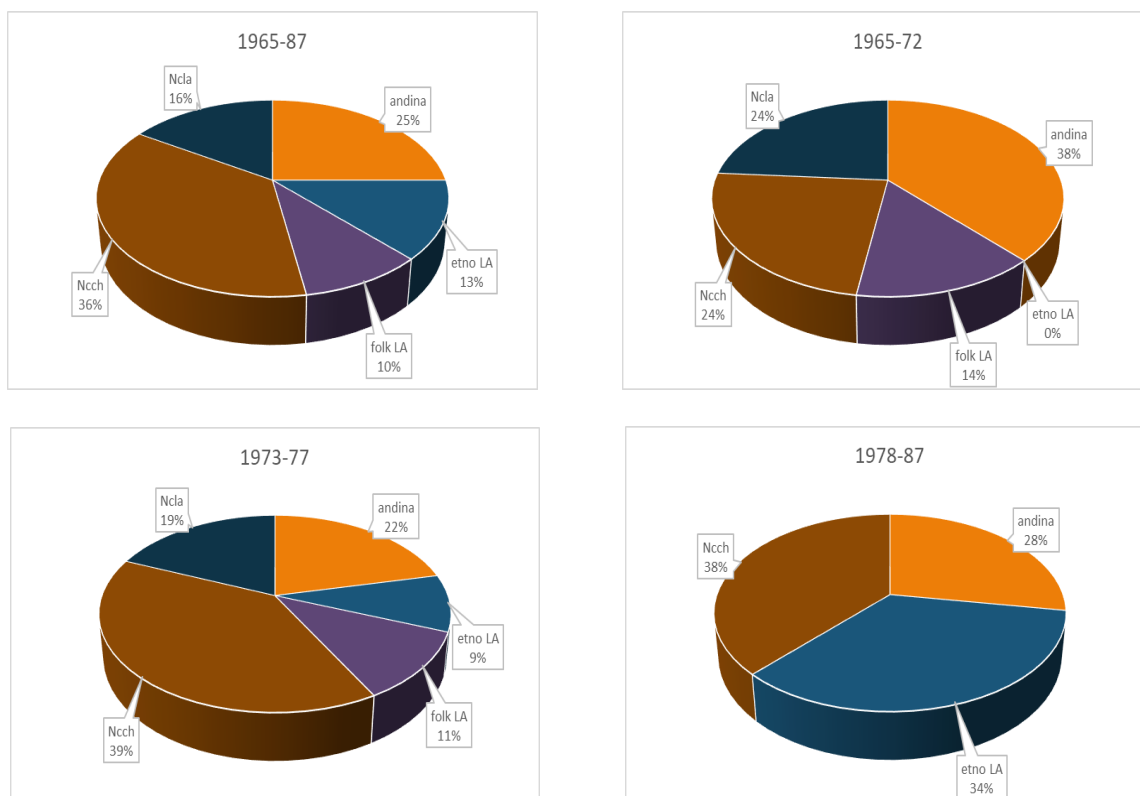
to di aspetti che in questa sede non ho preso in considerazione, come i profili di mercato delle diverse etichette discografiche, le strategie e i canali di vendita adottati da ciascuna.

I grafici che seguono riassumono la lettura quantitativa dei dati, riferiti al numero di titoli rilevati per ciascun genere musicale e per ciascun anno.

A. Andamento generale 1965-1987, suddiviso per generi:



B. "Peso" percentuale di ciascun genere, rilevato per fasce cronologiche:



**B. Discografia 1965-1987, suddivisa per anno e per genere**

**1965**

- (FLA) LOS FRONTERIZOS et al. *Misa Criolla dall'Argentina. Espressioni folkloristiche dell'emotivo religioso*, Philips, 842 763PY, LP.

**1966**

- (MA) LOS CALCHAKIS, LOS GUACHARACOS, G. DE LA ROCA, *Il flauto indiano 1*. Barclay 60038, LP.  
LOS CALCHAKIS, *Il flauto indiano 2*. Barclay 60039, LP.
- (NCCH) CAPRA, Juan, *Canti popolari e rivoluzionari del Cile*, Cedi, CEP80031, LP.
- (NCLA) VV. II. (Juan Capra, Alba Lucia, Carlos Puebla), *Viva la Revolución -1907 – 1966. Canti politici dell'America Latina. 1. Cile-Colombia-Cuba*, I Dischi del Sole, DS59, LP.

**1967**

- (NCCH) CAPRA, Juan. *Cile canta e lotta*. Cedi TC 85003, LP.
- (FLA) VV. II. *Il folclore musicale nelle Americhe*, Fll.i Fabbri, M 133 bis [disco allegato ad una storia della musica], EP.

**1968**

- (MA) LOS INCAS. *El condor pasa*, Philips 9279053, LP.
- (MA/FLA) LOS INCAS e Marie Laforet. «El polo» / «Le tengo rabia al silencio». Disques Festival FX144, 45 giri.
- (FLA) VOCES DE TERRALARGA. *Cile*. RCA Italiana KSP 174, LP.

**1970**

- (MA) LOS INCAS. *El condor pasa*. Philips 6009017, 45 giri.
- (NCLA) REYES, Judith. *Messico oppresso*. I Dischi del Sole S194/196, LP.

**1971**

- (MA) LOS INCAS. *Los Incas 71*. Carosello CLN25006, LP.
- (NCCH) QUILAPAYÚN. *Il Sudamerica oggi*. EMI-Odeon 1C 064-80687, LP.

**1972**

- (MA) LOS INDIOS. *Il flauto indiano*. Joker SM3275, LP.  
LOS INDIOS. *L'arpa delle Ande*. Joker SM3276, LP.

LOS KENAKOS. *El condor pasa*. Joker SM3245, LP.

(NCCH)

ALARCÓN, Rolando. *Por Cuba y Vietnam*. Joker SM3455, LP.

ATACAMA. *The Sun burns up above*. Charisma CAS 53010, LP.

(NCLA)

SOSA, Mercedes. *Cantata sudamericana*. Philips 6347 080, LP.

VV. II. *Canciones tupamaros (America Latina vol.2 – Uruguay)*. I Dischi del Sole DS77, LP.

VV. II. *Che Guevara*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8127, LP.

### 1973

(MA)

LOS INDIOS DE SIKU. *La flute des Andes*. Music Parade Cetra LEL 96, LP.

(NCCH)

ALARCÓN, Rolando. *Libertad (la magia más vieja). Canti da una prigioniera*. Joker SM 3456, LP.

CAPRA, Juan. *Cile canta e lotta, 1. Canti popolari cileni di ieri e di oggi*. Albatros VPA 8180, LP [Ristampa del disco originale del 1967].

INTI-ILLIMANI. *Viva Chile*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8175, LP.

JARA, Víctor. *Cile canta e lotta, 3. Te recuerdo Amanda*. Albatros VPA 8184, LP.

MORALES, Willy. *Un ragazzo scappato dal Cile. La razón o la fuerza*. Ariston s.n., LP.

PARRA, Violeta. *Cile canta e lotta, 2. Santiago pensando estás*. Albatros VPA 8183, LP.

TIEMPO NUEVO. *Canti rivoluzionari cileni*. Joker SM 3454, LP.

VV.II. *El Cantar tiene sentido - Abbiamo detto basta! - Canti di protesta latino americani*. Joker SM 3457, LP.

(FLA)

LOS COLOMBIANOS. *Colombia*. Joker SM 3546, LP.

LOS GUAYAKI. *Los Guayaki*. Cetra LEL 81, LP.

RUIZ, Carmencita e CONJUNTO FIESTA LINDA. *Que viva la patria. Antologia della musica popolare cilena*. Joker SM 3458, LP.

### 1974

(MA)

CEÁRA, Belo. *The Indian Flute: folklore delle Ande. Il flauto indiano di Belo Ceara*. Quadrifoglio International VDS317, LP.

LOS CALCHAKIS. *Flauti, arpe e chitarre indios*. Arion FARN1004, LP.

LOS CALCHAKIS. *Flauti indios*, Arion FARN 1003, LP.

LOS CALCHAKIS. *Il flauto indiano Vol. 2*. Barclay BRC60039, LP.

LOS CALCHAKIS. *Musica india dal Sudamerica*. Arion FARN1013, LP.

LOS CALCHAKIS, LOS GUACHARACOS, G. DE LA ROCA. *Il flauto indiano Vol. 1*. Barclay BRC60038, LP.

LOS INCAS. *El condor pasa*. Fontana 6444113, LP.

LOS KOYAS. *Il flauto indiano, Vol 3*. Barclay BRCLP60045, LP.

(NCCH)

CARMONA, Ines. *Libera ieri ed oggi prigioniera*. Fonit Cetra LPP 262, LP.

INTI-ILLIMANI. *La nueva canción chilena*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8207, LP.

JARA, Víctor. *La población*. Albatros VPA 8127, LP.

JARA, Víctor. *El derecho de vivir en paz*. Albatros VPA 8205, LP.

PARRA, Isabel. *El encuentro*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8213, LP.

PARRA, Isabel – CASTILLO, Patricio. *Vientos del pueblo*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8216, LP.

QUILAPAYÚN. *Santa María de Iquique*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8195, LP.

QUILAPAYÚN. *Basta. Canti rivoluzionari*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8196, LP.

VV. II. *Nueva canción chilena*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8197, LP.

VV. II. *Italia-Cile*. Comitato emiliano-romagnolo Italia-Cile “Salvador Allende” CDL 012, LP.

(NCLA)

AMERICANTA. *Argentina*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8204, LP.

QUINTETO TIEMPO. *El rio está llamando*. EMI 3C06281653, LP.

(FLA)

CUEVAS, Sergio. *L'arpa del Paraguay*. Arion FARN1001, LP.

LOS BARBUDOS – MIQUEL, Sergio. *La fisarmonica sudamericana*. Arion FARN 1019, LP.

MARACAIBO. *Flauti e chitarre del Venezuela*. Arion FARN1002, LP.

DE ROBERTIS, Alfredo - CANTO, Humberto. *Misa barbara*. Arion FARN91015, LP.

VV. II. (a cura di G. Kremer). *Fiestas e messe messicane*. Arion FARN 1007, LP.

## 1975

(MA)

LOS CALCHAKIS. *Il flauto indio attraverso i secoli*. Arion FARN1036, LP.

LOS CALCHAKIS. *Misteri musicali delle Ande*. Arion FARN1027, LP.

LOS CALCHAKIS. *Los Calchakis in scena*. Arion FARN1020, LP.

LOS YUNGAS – ARTEAGA, Emilio. *Il charango degli altipiani andini*. Arion FARN1033, LP.

TUPAC AMARU. *Snow Music. Flutes of the Andes*. Sonet ORL 8036, LP.

(MA/Altro<sup>3</sup>)

LOS CALCHAKIS. *I poeti della rivoluzione*. Arion FARN1039, LP.

LOS CALCHAKIS. *La marimba india*. Arion, FARN1030, LP.

LOS CALCHAKIS. *Los Calchakis interpretano Mikis Theodorakis. Colonna sonora originale*

---

<sup>3</sup> I dischi di questa sezione non rispecchiano propriamente la definizione di MA, anche se il gruppo interprete è comunque percepito e presentato come “andino”.

- dal film di Costa Gavras "L'Americano" con Yves Montand. Arion, VARN300, LP.*
- (NCCH) COFRÉ, Charo. *El canto de Chile*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8224, LP.
- COFRÉ, Charo – ARÉVALO, Hugo. *Solo digo compañeros*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8241, LP.
- ILLAPU. *Musica andina*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8233, LP.
- INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani 3. Canto de pueblos andinos*. I Dischi dello Zodiaco VPA8227, LP.
- INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani 4. Hacia la libertad*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8265, LP.
- JARA, Víctor. *Presente!* Albatros VPA 8234, LP.
- KARAXÚ. *La resistencia vencerà*. Colletivo teatrale La Comune, s.n., LP.
- PARRA, Violeta. *Un rio de sangre*. Arion FARN91011, LP.
- QUILAPAYÚN. *El pueblo unido jamas será vencido*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8245, LP.
- (NCLA) AMERICANTA. *El canto del quetzal*. Fonit Cetra LPP 281, LP.
- LOS FOLKLORISTAS. *Dal Mexico*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8229, LP.
- PALACIOS, Yamandú. *Uruguay. Canción de nuestro tiempo*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8235, LP.
- PRIMERA, Ali. *Adiós en dolor mayor. Dedicato alla resistenza cilena*. Albatros VPA 8226, LP.
- PRIMERA, Ali. *La patria es el hombre*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8242, LP.
- (FLA/Etno) LES BÉLAISIÈRES - LES DOUDOUS DE LA GRANDE TERRE (dir. Gérard La Viny). *Festa creola nelle Antille*. Arion FARN 1029, LP.
- LOS CARACAS – GUACARÁN, Mario – LOS QUIRPA. *Festa llanera in Venezuela*. Arion FARN 1031, LP.
- VV. II. (a cura di J. Jangoux). *Fiesta in Guatemala*. Albatros VPA 8225, LP.
- VV. II. (a cura di C. Jannel). *Isola di Pasqua*. Arion FARN 1040, LP.
- VV. II. (a cura di M.T. Linares). *Antichi canti afro cubani*. Albatros VPA 8445, LP.
- VV. II. (a cura di G. Kremer). *Da Vera Cruz a San Cristóbal*. Arion FARN 1023, LP.
- VV. II. (a cura di G. Kremer). *Il salterio messicano*. Arion FARN 1028, LP.

## 1976

- (MA) LOS CALCHAKIS. *I flauti dell'impero inca*. Arion FARN1058, LP.
- LOS CALCHAKIS. *La Misa criolla dei Calchakis. Carnaval y navidad*. Arion FARN1041, LP.
- LOS HUMAHUACA. *El canto indoamericano*. Durium D30241, LP.
- WASKAR AMARU. *Amore per le Ande. Canto de los pueblo [sic]*. CBS 81548, LP.

444 Appendici

(NCCH)

- COFRÉ, Charo – ARÉVALO, Hugo. *Cantos campesinos de Chile, 1*. Fonit Cetra LPP 328, LP.  
COFRÉ, Charo – ARÉVALO, Hugo. *Cantos campesinos de Chile, 2*. Fonit Cetra LPP 329, LP.  
INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani, 5. Canto de pueblos andinos, vol.II*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8305, LP.  
JARA, Víctor. *Víctor Jara, 5. Canto por travesura*. Albatros VPA 8306, LP.  
PARRA, Ángel. *La libertad*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8282, LP.  
PARRA, Isabel – PARRA, Ángel. *La peña de los Parra*. Durium D30242, LP.  
QUILAPAYÚN. *Avanti!* I Dischi dello Zodiaco VPA 8283, LP.  
QUILAPAYÚN. *Il Sudamerica oggi*. Emi-Odeon 1C 064-80687, LP.  
UGARTE, Fernando. *El burro del aguatero*. Derby DBR 4090, 45 giri.

(NCLA)

- CABRERAS, Raul. *¡Ahora basta, patrón!* Punto e virgola ZF1415, LP.  
CONJUNTO CANTACLARO. *Argentina. Por el fusil y la flor*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8320, LP.  
GRUPO DE EXPERIMENTACIÓN SONORA DEL ICAIC. *Cuba va!* I Dischi dello Zodiaco VPA 8319, LP.  
MANGUARÉ. *Cuba hoy*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8270, LP.  
MILANÉS, Pablo. *Pablo Milanes 2. Para vivir*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8406, LP.  
PUEBLA, Carlos. *Cuba rivoluzionaria*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8290, LP.  
SUMAMPA. *Resurrección*. Fonia Italiana CD3033, LP.  
VIGLIETTI, Daniel. *Canciones para mi América*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8275, LP.  
VV.II (ATIS INDEPANDAN). *Haiti. Canti di lotta e di ribellione / Songs of Struggle and Re-  
bellion*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8323, LP.

(FLA/Etno)

- MALDONADO, Raul. *La chitarra argentina*. Arion FARN 1062, LP.  
MARACAIBO - LOS CARACAS. *Nel cuore del Venezuela*. Arion FARN1047, LP.  
VV. II. (a cura di M. Danneman). *Musical Atlas. Unesco collection. Chile*, EMI-Odeon, 3C 064-18218, LP.  
VV. II. (a cura di M. Somaschini). *Brasile. Musica nera di Bahia*. Albatros VPA 8318, LP.  
VV. II. *Cuba popolare*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8291, LP.  
VV. II. (a cura di J. C. Spahni). *Feste indios. Perù e Bolivia*. Ducale FD 331, LP.

1977

(MA)

- BENN POTT, Carlos; PABLITO; LOS PAMPAS (1977). *Flutes et harpes indiennes*. Cetra DPU78, LP.  
LOS CALCHAKIS. *Tutta l'Argentina*. Arion FARN1073, LP.

- (NCCH) AMERINDIOS DE CHILE. *Tu grito es mi canto*. Fonit Cetra LFI 3514, LP.  
 CONJUNTO VIENTOS DEL PUEBLO. *Chile/Venceremos*. UP LPUP 5104, LP.  
 CONTRERAS, Marta. *Canta Nicolás Guillén*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8362, LP.  
 INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani*, 6. I Dischi dello Zodiaco VPA 8355, LP.  
 JARA, Víctor. *Víctor Jara*, 6. *Canto libre*. Albatros VPA 8343, LP.  
 MAN[N]S, Patricio. *Entre mar y cordillera*. Durium Start LPS 40.013, LP.  
 PARRA, Angel. *Chacabuco. Registrazione clandestina effettuata nel campo di concentramento cileno Chacabuco (1974). Con la partecipazione di Angel Parra e Luis Alberto Corvalan*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8344, LP.  
 QUILAPAYÚN. *Patria*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8346, LP.
- (NCLA) BARBOSA, Zelia. *Canto de la terra*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8352, LP.  
 MILANÉS, Pablo. *Pablo Milanés canta le poesie di José Martí*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8164, LP.  
 RODRÍGUEZ, Silvio. *Días y flores*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8363, LP.  
 SALDAÑA, Jorge. *Canti della Rivoluzione messicana*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8345, LP.
- (FLA) LOS CUATRO CUARTOS - LAS CUATRO BRUJAS. *Los Cuatro Cuartos y Las Cuatro Brujas*. Durium Start LPS 40.014, LP.

**1978**

- (MA) LOS CALCHAKIS. *I flauti di pan de Los Calchakis. Mundo nuevo*. Arion FARN1080, LP.
- (NCCH) MILLANTU. *Sudamerica mia*. Fonit Cetra LFI 3518, LP.  
 INTI-ILLIMANI. *Canto per un seme (Elegia)*. I Dischi dello Zodiaco MLP 5554, LP.
- (FLA/Etno) VV.II. (a cura di G. Kremer). *America Latina. Marimba, bandola, tiple, arpa llanera*. Arion FARN 1082, LP.  
 VV. II. (a cura di R. Alderson). *Messico. Musica Maya degli indiani Chiapas*. Albatros VPA 8401, LP.  
 VV. II. (a cura di V. Gillis). *Quisqueya. Musica dalla Repubblica dominicana*, Albatros, VPA 8399, LP.  
 VV. II. *Carnevali d'America Latina*. Arion FARN 1088, LP.

**1979**

- (MA) LOS CALCHAKIS. *Poeti dell'America Latina*. Arion FARN1093, LP.  
 LOS CALCHAKIS. *Al paese della diablada*. Arion FARN1094, LP (s.d.; orig. francese 1979).
- (NCCH) INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani*, 8. *Canción para matar una culebra*. EMI 3C 064-62607, LP.
- (FLA/Etno) VV. II. (a cura di Clair Vasiliadis). *Musica andina e delle Terra del fuoco*. Albatros VPA

8450, LP.

VV. II., (a cura di H. Schultz – V Chiar). *Musica degli indiani del Brasile*. Albatros, VPA 8452, LP.

VV. II. *Indiani Yaquis: musiche e danze rituali*. Arion FARN 1089, LP.

### 1980

(MA) LOS CALCHAKIS. *Himno al sol*. Arion, ARN34560, LP.

(NCCH) AMERINDIOS – ALLENDE, Salvador. *Testamento politico de Salvador Allend*. IRT RD1001, RD1002, 2LP.

INTI-ILLIMANI. *En directo*. EMI 054-63813, LP.

LOS JAIVAS. *Canción del Sur*. EMI 3C 064-82396, LP.

### 1981

(NCCH) CONTRERAS, Marta. *Canto a Gabriela Mistral... y la poesía de mis compañeros*. S.n., LP.

(FLA/Etno) VV. II. *Il bereju della Colombia*. Arion FARN 1096, LP.

VV. II. *Musical Atlas. Unesco Collection. Bolivia. Panpipes*. EMI-Odeon 3C 064-18528, LP.

### 1982

(MA) LOS CALCHAKIS. *Los Calchakis d'aujourd'hui. Cantata para un hombre libre*. Arion ARN34680, LP.

(NCCH) INTI-ILLIMANI. *Palimpsesto*. EMI 3C 064-64522, LP.

(FLA/Etno) VV. II. (a cura di J. Soustelle – X. Bellenger). *Musical Atlas. Unesco Collection. Mexico. Music of Pre-Colombian origin*. EMI-Odeon 3C 064-18594, LP.

### 1983

(MA) LOS CALCHAKIS. *Pueblos del Sur*. Arion OARN434740, LP.

(FLA/Etno) VV. II. *Argentina. Color y musica*. Fontana 816 026-1 [disco prodotto per il Corpo Diplomatico dall'Ambasciata Argentina in Italia], LP.

### 1984

(MA/FLA) LOS CALCHAKIS. *Racine africaine*. Arion ARN34774, LP.

### 1985

(MA) LOS CALCHAKIS. *Le vol du condor*. Arion ARN34795, LP.

(NCCH) INTI-ILLIMANI. *Imaginación*. Inti-Illimani A 2001, LP.



**1986**

(NCCH) INTI-ILLIMANI. *De canto y baile*. Inti-Illimani ZL 34393, LP.

**1987**

(NCCH) INTI-ILLIMANI, J. WILLIAMS, P. PEÑA. *Fragments of a Dream*. BMG Ariola ZL 71663, LP.

**Senza data**

(MA) SANTILLÁN, Facio. *Sortilegio del flauto delle Ande*. Riviera RIV LP80013, LP.

(NCCH) JARA, VÍCTOR. *Pongo en tus manos abiertas... Il canto di Victor Jara assassinato dai fascisti cileni*. Comitato Vietnam CV1, LP.

QUILAPAYÚN. *Santa María de Iquique*. Comitato Vietnam CV2, LP.

(NCLA) GRUPO MONCADA. *Credenciales*. Ricordi ORL 8147, LP.



## Bibliografia, discografia e indici delle risorse



ACHONDO, Luis

- 2016 “Chilean New Song: The Political Power of Music, 1960s–1973 by J. Patrice McSherry (review).” *Latin American Music Review*, 37 (2): 259-261. <https://muse.jhu.edu/article/638610>.

ADVIS, Luis

- 1998 “Historia y características de la Nueva Canción Chilena.” In L. Advis – J.P. González (a cura di), *Clásicos de la música popular chilena. Vol. II, 1960-1973: Raíz folclórica*, 30-41. Santiago, Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor - Ediciones Universidad Católica de Chile.
- 1999 *Santa María de Iquique: cantata popular*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

AGOSTINI, Roberto

- 2010 “Alla ricerca della ‘voce del popolo’”. In RIGOLLI – SCALDAFERRI (2010), 31-55.

ALBONICO, Aldo

- 1989 “L’America Latina”. In L. De Rosa (a cura di), *La storiografia italiana degli ultimi vent’anni. L’Età contemporanea*, vol. III, 363–387. Roma-Bari: Laterza.

ANDERSON, Benedict R. O.

- 1983 *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London; New York: Verso. Trad. it. *Comunità immaginate: origini e diffusione dei nazionalismi*. Roma: Manifestolibri, 1996.

ARAVENA-DECART, Jorge Andrés

- 2011 *Représentations et fonctions sociales des musiques d’inspiration andine en France (1951-1973)*. [PhD diss. Université de Franche-Comté]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01290504/document>.

ARÉVALO, Hugo – COFRÉ, Charo

- 1976 (A cura di) *Canto Libre*. Firenze: Vallecchi.

ARGUEDAS, José María

- 1971 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada. Trad. it. *La volpe di sopra e la volpe di sotto*, Torino, Einaudi, 1990.
- 1977 “Sobre Ima Sumac: En defensa del folklore musical andino.” In *Nuestra música popular y sus intérpretes*, 19-20. Lima: Mosca Azul. Originariamente pubblicato in *La Prensa*, Lima, 19-XI-1944.

ASSMANN, Aleida

- 2015 *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna: Il Mulino.

AUBERT, Laurent

- 2004 “Les passeurs de musiques. Flux et reflux d’une éthique musicale transculturelle.” In *Etnomusicologia applicata: Prospettive e problemi. Seminario internazionale di studi 2003*. Fondazione Giorgio Cini. <http://old.cini.it/it/publication/page/87>

452 Bibliografia, discografia e indici delle risorse

2007a *The music of the Other: new challenges for ethnomusicology in a global age*. Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate.

2007b “Le goût musical, marqueur d’identité et d’altérité.” *Cahiers d’ethnomusicologie* 20 : 29-38. <https://ethnomusicologie.revues.org/249>.

AUSLANDER, Philip

2006 “Musical Personae.” *TDR: The Drama Review* 50 (1): 100-119. <https://muse.jhu.edu/article/197242>.

BALDUCCI, Silvia

2001 *From an Open Window, Inti-Ilmiani and the Meaning of Music Exile*. [BA Hons Thesis. School of Communications and the Creative Industries, University of Westminster] Inedita.

BHABHA, Homi K.

1994 *The location of culture*. London; New York: Routledge.

BARRAZA, Fernando

1972 *La nueva canción chilena*. Santiago de Chile: Editora Nacional Quimantú.

BELLENGER, Xavier

2015 *El espacio musical andino: Modo ritualizado de la producción musical en la Isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca*. Institut français d’études andines.

BERMANI, Cesare

1997 *Una storia cantata, 1962-1997: trentacinque anni di attività del nuovo canzoniere italiano-Istituto Ernesto De Martino*. Milano, Sesto Fiorentino: Jaca Book, Istituto Ernesto De Martino.

2013 “Gli anni Sessanta del Nuovo Canzoniere Italiano. Ragioni di uno scontro.” *Musica/realità* 100: 99-111

BESSIÈRE, Bernard

1980 *La nouvelle chanson chilienne en exil*. Plan de la Tour, Var: Editions d’aujourd’hui.

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE

1978 *Un popolo unito: Cile 1970-1974: dal governo di Unità popolare alla giunta di Pinochet: bibliografia ragionata*. Bibliografia ragionata a cura dei lavoratori della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Milano: La pietra.

BIGENHO, Michelle

2012 *Intimate Distance: Andean Music in Japan*. Durham: Duke University Press.

2015 “La indigeneidad boliviana en el Japón: la performance de la música folclorizada.” In M. de la Cadena – O. Starn (a cura di), *Indigeneidades contemporáneas: cultura, política y globalización*, 275-302. Lima: Institut français d’études andines.

BITHELL, Caroline

2014 “Georgian Polyphonyes and its Journeys from National Revival to Global Heritage.” In C. Bithell – J. Hill (a cura di), *The Oxford Handbook of Music Revival*, 573-597. Oxford: Oxford University Press.

BITHELL, Caroline – HILL, Juniper

- 2014 “An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change.” In C. Bithell – J. Hill (a cura di), *The Oxford Handbook of Music Revival*, 3-42. Oxford: Oxford University Press.

BOLZMAN, Claudio

- 2002 “De l’exil à la diaspora: l’exemple de la migration chilienne.” *Autrepart* 22 (2) : 91-107. <https://doi.org/10.3917/autr.022.0091>

BOURDIEU, Pierre – WACQUANT, Loic J. D.

- 1992 *Risposte: per un’antropologia riflessiva*. Torino: Bollati Boringhieri.

BORN, Georgina

- 2010 “For a Relational Musicology. Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn.” *Journal of the Royal Musical Association*, 135 (2): 205-243.
- 2011 “Music and the Materialization of Identities.” *Journal of Material Culture* 16: 376-388. <https://doi.org/10.1177/1359183511424196>.

BORRAS, Gérard

- 1992 “La ‘musique des Andes’ en France: ‘l’Indianité’ ou comment la récupérer.” *Caravelle*, 58(1), 141-150. <https://doi.org/10.3406/carav.1992.2491>

BRIGAGLIA, Aldo

- 2008 *Intillimania: Sardegna, Cile e dintorni*. Cagliari: Tema.
- 2011 *Intillimania 2. Sardegna, Cile e dintorni*. Cagliari: Tema.

CÁCERES AYALA, María Fernanda

- 2012 “El Sol Illimani llega a Italia. De jóvenes estudiantes a músicos comprometidos: la música de Inti Illimani como forma de expresión cultural en el exilio. 1967-1988.” *Cuadernos de Historia Cultural* 1: 111–131.

CALVET, Louis-Jean

- 1985 “Métissage et colonisation.” *Vibrations*, 1, 22-27.

CÁMARA DE LANDA, Enrique

- 1996 “Recepción del tango en Italia.” *Trans. Revista Transcultural de Música* 2. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/277/recepcion-del-tango-rioplatense-en-italia>.
- 1999 “Algunas consideraciones sobre el estudio del tango italiano.” In K. Sánchez Ekiza (a cura di), *Actas del IV Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Granada, 9 al 12 de julio de 1998*, 313-335. Barcelona: Sociedad Ibérica de Etnomusicología.
- 2000 “Escándalos y condenas: el tango llega a Italia.” In R. Pelinski (a cura di), *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, 163-250. Buenos Aires: Corregidor.
- 2010 “La integración de enfoques metodológicos en el estudio del tango italiano.” In D. Fernández Calvo (a cura di), *Investigación musicológica: cinco estudios de caso*, 15-54. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- 2011 “Carnaval en el Noroeste de Argentina: música para una fiesta que nace y muere en la tierra.” *Entremúsicas. Música, investigación y docencia*. <http://entremusicas.com/investigacion>

454 Bibliografia, discografia e indici delle risorse

/2011/02/18<sup>1</sup>

- 2013a “Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una estructura musical andina.” In M. Plesch (a cura di), *Analizar, interpretar, hacer música de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, 379-418. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- 2013b “Folk Music Revival in Argentina: The Arrangement of Vocal Melodies.” In A. Ahmedaja (a cura di), *Local and Global Understandings of Creativities: Multipart Music Making and the Construction of Ideas, Contexts and Contents*, 250-264. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

CARPITELLA, Diego

- 1965 “Il momento umano.” *Canzoniere del lavoro*, inserto di *Vie Nuove*, (17). [Cit. in Fanelli (2017), p. 61].
- 1978 “Le false ideologie sul folclore musicale.” In G. Castaldo – G. Pintor – A. Portelli – M. Straniero – D. Carpitella, *La musica in Italia: l'ideologia, la cultura, le vicende del jazz, del rock, del pop, della canzonetta, della musica popolare dal dopoguerra ad oggi*, 209-239. Roma: Savelli.
- 1992a “Etnomusicologica.” In Id., *Conversazioni sulla musica (1955-1990). Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche*, 52-80. Firenze: Ponte alle Grazie.
- 1992b “Il primitivo nella musica contemporanea.” In Id., *Conversazioni sulla musica (1955-1990). Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche*, 166-204. Firenze: Ponte alle Grazie.

CARRASCO PIRARD, Eduardo

- 1982 “La nueva canción en América Latina.” *Revista Internacional de Ciencias Sociales: 94 - Los componentes de la Música*, XXXIV (4): 667-692.
- 2003a *Quilapayún: la revolución y las estrellas* (2ª ed). Santiago de Chile: RIL.
- 2003b “Exilio musical en Francia.” *Revista Musical Chilena* 57 (199): 74-77.

CARRASCO PIRARD, Eduardo – HASCKE, Guillermo

- 1976 “Peuple qui chante ne mourra pas.” *Europe* 570: 216-233.

CARRASCO, Eduardo «Mono»<sup>2</sup> – COMINA, Francesco

- 2010 *Inti-Illimani. Storia e mito. Ricordi di un muralista cileno*. Trento: Il margine.

CARREÑO BOLÍVAR, Rubí

- 2009 “‘Es peligroso ser pobre, amigo’: clase, masculinidades y literatura en as representaciones artísticas de Santa María de Iquique.” *Atenea* 499: 109-120.

CARRERA, Alessandro

- 2014 *Musica e pubblico giovanile: l'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta*. Bologna: Odoya. Edizione originale: Milano, Feltrinelli, 1980.

CASTELBLANCO, Daniel

- 2014 “Soplando sikus más allá del Titicaca: conjuntos de sikuris como islas del archipiélago cultural transandino en Buenos Aires, Santiago y Bogotá.” *Revista de Crítica Literaria*

---

1 Non più disponibile a questa URL, ma solo a <https://www.scribd.com/document/231888036/Carnaval-de-Humahuaca-Landa1-1>

<sup>2</sup> Alias dell'artista muralista cileno Héctor Roberto Carrasco, conosciuto con il soprannome di “Mono”.



*Latinoamericana* 40 (80): 265-282.

- 2016 “Tocamos con manos cuan ‘de Otros’: Una Entrevista a Felice y Raffaele Clemente.” *A contracorriente. Revista de historia social y literatura en América Latina* 13(3): 284–298.

CASTILLO FADIC, Gabriel

- 2003 *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

CASTILLO DIDIER, Miguel

- 2003 “Músicos y exilio.” *Revista Musical Chilena* 57 (200): 109-112.

CAVOUR ARAMAYO, Ernesto

- 1988 *El charango: Su vida, costumbres y desventuras*. La Paz: Producciones CIMA

CHATTERJEE, Partha

- 1986 *Nationalist Thought and the Colonial World: a Derivative Discourse?* Tokio: Zed Books.

CHRISTIAENS, Kim – RODRÍGUEZ GARCÍA, Magaly – GODDEERIS, Idesbald

- 2014 “A Global Perspective on the European Mobilization for Chile (1970s-1980s).” In K. Christiaens – M. Rodríguez García – I. Goddeeris (a cura di), *European Solidarity with Chile-1970s – 1980s*, 7-46. Frankfurt: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften. <http://dx.doi.org/10.3726/978-3-653-04659-5>.

CIFUENTES, Luis

- 1989 *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*. Santiago, Chile: Ediciones Logos.

CLEMENTE, Pietro – MEONI, Maria Luisa – SQUILLACCIOTTI, Massimo

- 1976 *Il dibattito sul folklore in Italia*. Milano: Edizioni di Cultura Popolare.

CLOUZET, Jean

- 1975 *La nouvelle chanson chilienne*. Paris: Seghers.

COMPAGNON, Olivier

- 2009 “L’Euro-Amérique en question.” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. (Online: 03/02/2009). DOI: 10.4000/nuevomundo.54783.

COLANGELI, Mario

- 1980 *Atlante della musica popolare nel mondo*. Roma: Newton Compton.

CONTOLINI, Silvio

- 2003 *Il canto della Pachamama. Tradizioni musicali delle Ande. Percorsi storici e culturali*. Firenze: Polistampa.

CONTRERAS ROMÁN, Raul H.

- 2016 “El pueblo creador representado. Margot Loyola y Violeta Parra en el encuentro de la izquierda y la música folclórica en Chile.” *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, 23 (66): 197-222. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/-cuicuilco/article/view/5229>.

456 Bibliografia, discografia e indici delle risorse

CORTÁZAR, Augusto Raul

1964 *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.

D'AMICO, Leonardo

2002 *Cumbia: la musica afrocolombiana*. Udine: Nota.

DEFRANCE, Yves

2007 "Distinction et identité musicales, une partition concertante." *Cahiers d'ethnomusicologie* 20: 9-27.

DEI, Fabio

2007 *Beethoven e le mondine: Ripensare la cultura popolare* (Nuova ed.). Meltemi Editore.

DELLA MEA, Ivan

2016 "Una donna viva." In Plastino 2016b, 704-707. Originariamente pubblicato in S. Prati, *Giovanna Daffini cantastorie*, 5-10. Reggio Emilia: Libreria Rinascita, 1975.

DELOGU, Ignazio

1977 (A cura di) *Inti-Illimani: canti di lotta, d'amore e di lavoro*. Introduzione di Jorge Coulón. Roma: Newton Compton.

1979 (A cura di) *Violeta Parra. Canzoni*. Con un saggio introduttivo di Patricio Manns. Roma: Newton Compton.

DE MARTINO, Ernesto

1949 "Intorno a una storia del mondo popolare subalterno." *Società* 5 (3) : 411-435.

DESROCHES, Monique – GUERTIN, Ghislaine

2001 "Musica, autenticità e valore." In J. J. Nattiez, M. Bent, R. Dalmonte e M. Baroni (a cura di), *Enciclopedia della musica. Vol. 3. Musica e culture*, 685–696. Torino: Einaudi.

DE STEFANO, Gildo

2005 *Il popolo del samba. La vicenda e i protagonisti della storia della musica popolare brasiliana*. Roma: RAI-ERI.

2017 *Saudade bossa nova: musiche, contaminazioni e ritmi del Brasile: alle radici della musica popolare brasiliana*. Vicchio, Firenze: LoGisma editore.

D'HARCOURT, Raoul – D'HARCOURT, Marguerite

1924 "La Musica en la Sierra Andina. De la Paz a Quito (1920)." *Revista de Arqueología, II* (trimestre II): 32–51. Ripubblicato, con edizione e note a cura di F. P. Guerrero, in *El diablo ocioso* 8, 2011: 125-256.

DÍAZ, Claudio F.

2013 Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades. *El Oído Pensante* 1 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2958>.

DORR, Kirstie A.

2007 "Mapping 'El Condor Pasa': Sonic Translocations in the Global Era." *Journal of Latin American Cultural Studies* 16 (1): 11-25. <https://doi.org/10.1080/13569320601156720>.

- 2012 “The Andean Music Industry: World Music Geographies in the San Francisco Bay Area.” *Journal of Popular Music Studies* 24 (4): 486-508. <https://doi.org/10.1111/jpms.12004>.
- DUARTE, Geni Rosa – FIUZA, Alexandre Felipe
- 2015 “Músicos latinoamericanos en el exilio: música, éxodo y participación política.” *Historia, voces y memoria* 8: 87-97. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/HVM/article/view/1664>.
- DUBUC, Tamar
- 2008 *Uncovering the Subject Dimension of the Musical Artefact: Reconsiderations on Nueva Cancion Chilena (New Chilean Song) as Practiced by Victor Jara* [M.A. Thesis, University of Ottawa]. <http://www.ruor.uottawa.ca/handle/10393/27628>.
- EISENTRAUT, Jochen
- 2001 “Samba in Wales: Making Sense of Adopted Music.” *British Journal of Ethnomusicology* 10 (1): 85-105.
- FABBRI, Franco
- 2005a “I gruppi raccontano la storia.” *Storia e problemi contemporanei* 39: 1000-1010.
- 2005b *L'ascolto tabù: Le musiche nello scontro globale*. Milano: Il saggiaiore.
- 2005c “Ricostruire una storia della popular music e dei suoi generi: Problemi epistemologici e valutazione delle fonti.” In A. Rigolli (a cura di), *La divulgazione musicale in Italia oggi. Atti del convegno, Parma, 5 e 6 novembre 2004*, 41-50. Torino: EDT.
- 2007 “Orchestral Manoeuvres in the 1970s: L'Orchestra Co-Operative, 1974-1983.” *Popular Music* 26 (3): 409-427.
- 2008 *Around the clock. Una breve storia della popular music*. Torino: UTET.
- FABBRI, Franco – FIORI, Umberto
- 1989 “Crisi e prospettive della canzone politica italiana.” *Quaderni di Musica e Realtà* 23: 331-346.
- FAIRLEY, Jan
- 1984 “La Nueva Canción Latinoamericana.” *Bulletin of Latin American Research* 3 (2): 107-115. <https://doi.org/10.2307/3338257>.
- 2014 “Inti-Illimani: Living a Life Through Making Music.” In I. Christie – S. Rijven – S. Frith (a cura di), *Living Politics, Making Music: The Writings of Jan Fairley*, 48-52. Farnham: Routledge [e-book]. Originariamente pubblicato in D. Horn – J. Fairley (a cura di), *I Sing the Difference: Identity and Commitment in Latin American Song. A Symposium in Honor of Robert Pring-Mill*, 61-79. Liverpool: IPM, University of Liverpool].
- FANELLI, Antonio
- 2017 *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*. Roma: Donzelli.
- FO, Dario
- 1973 *Guerra di un popolo in Cile*. Verona: Bertani
- FORGACS, David
- 2000 *L'industrializzazione della cultura italiana: 1880-2000*. Bologna: Il Mulino.

458 Bibliografía, discografía e indici delle risorse

FRANCO-LAO, Meri

1967 *Basta! Chants de témoignage et de révolte de l'Amérique Latine*. Paris: Maspero.

1970 *Basta!* Milano: Jaca Book.

FRITH, Simon

2003 “Música e identidad”. In S. Hall & P. du Gay (a cura di), *Cuestiones de identidad cultural*, 181-213. Buenos Aires: Amorrortu. Ed. or. S. Hall – P. Du Gay (a cura di), *Questions of cultural identity*. London; Thousand Oaks, Calif: Sage, 1996.

GARCÍA, Leonardo

2011 “Músicas populares y bicentenarios en el espacio urbano andino. El caso de la Guerra del Charango.” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.62250>

GARCÍA, Marisol

2013 *Canción valiente 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile.

GARCÍA, Yvette Marcela

2013 “El trabajo militante del exilio chileno en Francia: contextualización, descripción, micro-medios de comunicación y sus impactos.” *Revista Izquierdas* 17. <http://www.redalyc.org/resumen.oa?id=360133459004>.

GAVAGNIN, Stefano

1986a *Canto a lo chileno. Aspetti del linguaggio musicale della Nueva Canción Chilena* [Tesi di Laurea, Università Ca'Foscari, Venezia].

1986b “Sobre la ‘orquesta’ en la Nueva Canción Chilena.” *Literatura chilena. Creación y crítica* 10 (35): 5-7.

2015 “«Cercando la nostra musica»: Note sulla appropriazione della Nueva Canción Chilena nell'Italia degli anni 80.” In R. Illiano (a cura di), *Protest Music in the Twentieth Century*, 207-236. Turnhout Belgium: Brepols Publishers.

2018 “Andanzas italianas de El Humahuaqueño en los años 50. Contribución a una biografía social de la canción.” In V. Eli Rodríguez – E. Torres Clemente (a cura di), *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, 428-451. Madrid: Sociedad española de Musicología.

2019 “Violet(t)a Parra, presente-ausente. Trayectoria de su recepción italiana entre 1964 y 2000.” *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine* 13. <https://doi.org/10.4000/artelogie.3045>.

GEERTZ, Clifford

2008 *Interpretazione di culture*. Bologna: Il Mulino.

GINSBORG, Paul

1989 *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi: società e politica, 1943-1988*. Torino: Einaudi.

GOMES DE SOUSA, Caio

2015 “«Los que la represión golpea por igual unieron la unidad»: o exílio chileno e a construção de redes musicais de solidariedade na década de 1970.” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68244>.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Juan Pablo

- 1993 “Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche.” *Revista Musical Chilena* XLVII (179): 78-113.
- 1996 “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: El papel de la performance.” *Revista Musical Chilena* 50 (185): 25-37.
- 1997 “Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena.” *Resonancias* 1: 60–68. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/6705?show=full>.
- 1998 “Música popular chilena de raíz folclórica.” In L. Advis – J.P. González (a cura di), *Clásicos de la música popular chilena. Vol. II, 1960-1973: Raíz folclórica*, 9-27. Santiago, Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor; Ediciones Universidad Católica de Chile.
- 2001 “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos.” *Revista Musical Chilena* 55 (195): 38-64. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003>.
- 2005 “Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960.” *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 38: 192-212. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2358210>.
- 2012 “Música chilena andina 1970–1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada.” *Cuadernos de Música Iberoamericana* 24: 175-186.
- 2015 “Censura, industria y nación: Paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980).” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.67810>.
- 2017 *Des/encuentros de la música popular chilena 1970-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

GONZÁLEZ SOTO, Juan

- 2009 “‘El jinete insomne’ (1977) en la tradición del canto ‘Apu Inka Atawallpaman’ ”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/bmcnw001>.

GORGOLINI, Luca

- 2004 “Un mondo di giovani. Culture e consumi dopo il 1950.” In Paolo Sorcinelli (a cura di), *Identikit del Novecento: conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*. Roma: Donzelli.

GRAMSCI, Antonio

- 1950 *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Einaudi.

GUARNIERI, Luigi – STABILI, Maria Rosaria

- 2004 “Il mito politico dell’America Latina negli anni sessanta e settanta.” In A. Giovagnoli – G. Del Zanna (a cura di), *Il mondo visto dall’Italia*, 228-241. Milano: Guerini e Associati.

GUGGINO, Elsa

- 1994 “Quadri di un anniversario.” In E. Guggino (a cura di), *Folkstudio. Venticinque anni*, 9-31. Palermo: Archivio delle Tradizioni popolari siciliane.

GUERRERO, Juliana

- 2014 “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la ‘música de proyección folclórica’ argentina.” *Runa* 35 (2), 51-66. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180832863004>.

GUILLÉN, Nicolás

- 2001 *Motivos de Son*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [riproduzione digitale dell’originale: La Habana, Imprenta y Papelería de Rambla, Bouza y Cía., 1930].

460 Bibliografia, discografia e indici delle risorse

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1v5d8>.

HOBBSAWM, Eric – RANGER, Terence

1983 (A cura di). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. Tr. it. *L'invenzione della tradizione*. Torino: Einaudi, 1987.

HORN, David

1987 “Inti-Illimani.” *Popular Music* 6 (2): 241-246. <https://doi.org/10.1017/S026114300000605X>.

INTI-ILLIMANI

2003 *Viva Italia: 30 años en vivo*. (a cura di A. Brigaglia). Roma: Arcana.

JORDÁN GONZÁLEZ, Laura

2013 “Auditeurs en exil: le cas des Chiliens à Montréal et leur rapport à deux chansons emblématiques.” *Volume 10* (1) : 147-170. <https://doi.org/10.4000/volume.3770>.

2014 “The New Chilean Song’s Cueca Larga.” In P. Vila (a cura di), *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*, 71-95. Lanham, Maryland: Lexington Books.

2018 “Truenan y brillan: El «sonido Propio» de Illapu.” In S. Palominos Mandiola – I. Ramos Rodillo (a cura di), *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, 191-222. Santiago: LOM.

LAO, Meri

1977 *Trovatori dell’America Latina*. Ro: Borla.

LA VIA, Stefano

2006 *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*. Roma: Carroc-  
ci.

2014 *Chico Buarque: canzoni*. Pavia: Pavia University Press.

2017 “Auteur Song as a Meeting Ground between «Art» and «Popular» Cultures (with Critical Notes on a Few Tendencies in Popular Musicology).” *Analitica - Rivista Online Di Studi Musicali* 9. <http://www.gatm.it/analiticaajs/index.php/analitica/article/view/172>.

LENCLUD, Gérard

1987 “La tradition n’est plus ce qu’elle était...: Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie.” *Terrain* 9: 110-123. DOI: 10.4000/terrain.3195.

LEO, Sergio

1990 “Introduzione alla cultura poetico-musicale dei popoli andini.” *Lares. Bullettino della Società di Etnografia Italiana* 2: 191-244.

LIUT, Martín – SERAFINI, Andrés

2019 “La bordona, de Emilio Balcarce (1958).” In A. Gilbert – M. Liut (a cura di), *La mil y una vidas de las canciones*, 84-104. Buenos Aires: Gourmet Musical.

LEYDI, Roberto

2016a “Cronache e problemi del folk revival.” In Plastino 2016b, 216-235. Originariamente pubblicato in R. Leydi, *Il folk music revival*, 17-60. Palermo: Flaccovio, 1972.

- 2016b “Folk music revival.” In Plastino 2016b, 209-215. Originariamente publicado in R. Leydi e S. Mantovani, *Dizionario della musica popolare europea*, 143–149. Milano: Bompiani, 1970.
- LOCKE, Ralph P.
- 2011 *Musical exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LÓPEZ-CANO, Rubén
- 2011 “Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana.” *Consensus* 16: 57-82.
- MACCHIARELLA, Ignazio
- 2014 “Exploring micro-worlds of music meanings”. *El oído pensante* 2 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>.
- MADOERY, Diego
- 2000 “El arreglo en la música popular.” *Arte e Investigación* 4: 90–95.
- MAMANI, Ariel
- 2013 “El equipaje del destierro: exilio, diáspora y resistencia de la nueva canción chilena (1973-1981).” *Revista Divergencia*, 2 (3): 9-35. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4716358>.
- MANTILLA, Patricio – SANDOVAL, Patricio
- 1986 *Antecedentes del canto colectivo en el Ecuador*. Quito: IADAP.
- MARTÍ PÉREZ, Josep
- 1996 “El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica.” *Nassarre* 12 (2): 257-282. <https://digital.csic.es/handle/10261/38210>.
- 2004 “Transculturación, globalización y músicas de hoy.” *Trans. Revista Transcultural de Música* 8. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200802>.
- MCSHERRY, Patrice J.
- 2016 “The Political Impact of Chilean New Song in Exile.” *Latin American Perspectives* 44 (5): 13-29. <https://doi.org/10.1177/0094582X16683374>.
- 2017 *La Nueva Canción chilena: El poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: LOM Ediciones. Ed. Or. Id. *Chilean New Song. The Political Power of Music, 1960s-1973*. Philadelphia: Temple University Press, 2015.
- MEI, Giancarlo
- 2004 *Canto latino: origine, evoluzione e protagonisti della musica popolare del Brasile*. Viterbo: Nuovi equilibri.
- MEISCH, Lynn A.
- 2013 *Andean Entrepreneurs. Otavalo Merchants and Musicians in the Global Arena*. University of Texas Press.
- MENDÍVIL, Julio
- 2002 “Las locas ilusiones.” *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 5.

462 Bibliografía, discografía e indici delle risorse

[http://alhim.revues.org/692\\_](http://alhim.revues.org/692_)

- 2012 “Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica.” *Resonancias* 16 (31): 61-76. <http://resonancias.uc.cl/es/N-31/wondrous-stories-el-descubrimiento-de-la-pentafonia-andina-y-la-invencion-de-la-musica-incaica.html>.
- 2013 “¿Hermanando pueblos? Las historias del charango y los discursos nacionalistas en Bolivia y Perú.” *Tempo da Ciência* 20 (39). <http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/9775>.
- 2016 *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

MENDOZA, Zoila

- 2015 “Del folklore a lo exótico: Yma Sumac y la representación de la identidad inca.” In Raúl R. Romero Cevallos (a cura di), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, 207-219. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

MIDDLETON, Richard

- 1994 *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli. Ed. or. R. Middleton. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

MIRANDA, Hector – MIRANDA, Ana-Maria

- 2004 *Los Calchakis: La mémoire en chantant*. Paris: François-Xavier de Guibert.

MONTEALEGRE, Jorge – LARREA, Antonio

- 1997 *Rostros y rastros de un canto*. Santiago: Ediciones Nunatak.

MONTECCHI, Giordano

- 2010 “Popolo, popolare, popolarità. Radici e slittamenti di un concetto instabile.” In RIGOLLI – SCALDAFERRI (2010), 57-62.

MORRIS, Nancy

- 2006 “Las peregrinaciones del Gitano exiliado.” In J. del Pozo (a cura di), *Exiliados, emigrados y retornados: chilenos en América y Europa, 1973-2004*, 149-165. Santiago de Chile: RIL Editores.

MOSCA, Umberto

- 2016 “Il dibattito sulla musica popolare (III).” I In Plastino 2016b, 367-370. Originariamente pubblicato in *Fronte popolare* 36, 19 ottobre 1975: 21-22.

MOSSER, Kurt

- 2008 “Cover Songs: Ambiguity, Multivalence, Polysemy.” *Popular Musicology Online*. [https://ecommons.udayton.edu/phl\\_fac\\_pub/26](https://ecommons.udayton.edu/phl_fac_pub/26).

MULAS, Andrea

- 2005 *Allende e Berlinguer: il Cile dell'Unidad Popular e il compromesso storico italiano*. Manni Editori.



NOCERA, Rafaele – ROLLE, Claudio

2010 (a cura di) *Settantatré: Cile e Italia, destini incrociati*. Napoli: Think thanks.

NORAMBUENA, Carmen

2008 “El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana.” *Sociohistórica: Cuadernos del CISH* 23-24: 163-195. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4382/pr.4382.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4382/pr.4382.pdf)

OCHOA GAUTIER, Ana María

2003 *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

2006 “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America.” *Social Identities* 12 (6): 803-825.

OLSEN, Dale – SHEEHY, Daniel

1998 (a cura di) *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*, 2. New York: Garland.

2007 (a cura di) *The Garland Handbook of Latin American Music*. Routledge.

ORELLANA, Carlos

1978 “Discusión sobre la música chilena.” *Araucaria de Chile* 2: 11-173.

ORREGO SALAS, Juan

1985 “Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena.” *Literatura Chilena, creación y crítica* 9 (3-4): 5-13.

PADILLA, Alfonso

1985 “Inti-Illimani o el cosmopolitismo en la Nueva Canción.” *Literatura Chilena, creación y crítica* 9 (3-4): 47-49.

PALOMINOS MANDIOLA, Simón

2018 “Música y memoria. Apuntes para la comprensión de la Nueva Canción Chilena como vehículo de una memoria colectiva popular.” In S. Palominos Mandiola – I. Ramos Rodillo (a cura di), *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, 223-258. Santiago: LOM.

PALOMINOS MANDIOLA, Simón – RAMOS RODILLO, Ignacio

2018 “Introducción. Una breve clave para la lectura.” In S. Palominos Mandiola – I. Ramos Rodillo (a cura di), *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, 15-22. Santiago: LOM.

PARTY, Daniel

2019 “Homofobia y la Nueva Canción Chilena.” *El oído pensante* 7 (2): 42-63. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/15035>.

PÉREZ FLORES, Hirmarys

2012 “La Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido. Bases ideológicas, principios y propuestas de orden social (1960-1970).” *Humania del Sur* 7 (13): 139-154.

PÉREZ VALERO, Luis

2018 “Industria y música tropical: apuntes para una historia de la producción musical en

464 Bibliografía, discografía e indici delle risorse

Hispanoamérica y el Caribe (1901-1968).” *El Oído Pensante* 6 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/11829>.

PERNA, Vincenzo

2010 “Il nome della cosa, ovvero popular e unpopular music. Un problema per gli ascoltatori o per gli studiosi?” In RIGOLLI – SCALDAFERRI (2010), 63-74.

PINTO LUNA, Candelaria del Carmen

2012 “Exilio chileno: 1973-1989. Consecuencias del exilio, cómo se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, Memoria de hijos de exiliados retornados de Francia.” In *Jornadas de trabajo. Exilios políticos en el Cono Sur en el Siglo XX*. <http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar/i-jornadas/ponencias/PINTO.pdf/view>.

PIRANDELLO, Luigi

1985 *Opere di Luigi Pirandello. Vol. 2, T. 1: Novelle per un anno* (a cura di Mario Costanzo; premessa di Giovanni Macchia). Milano: Mondadori.

PLASTINO, Goffredo

2016a “Introduzione.” In Id. 2016b, 17-58.

2016b (a cura di) *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*. Milano: Il Saggiatore.

PLISSON, Michele

1999 “Les musiques d’Amérique latine et leur réseaux communautaires en France.” In C. Khaznadar – L. Bernard – P. Gouttes (a cura di), *Les musiques du monde en question*, 123-134. Paris: Maison des Cultures du Monde. <http://www.maisondesculturesdumonde.org/les-musiques-du-monde-en-question>.

PODHAJECER, Adil

2011 “El diálogo musical andino: Emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de “música andina” de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú).” *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 32 (2): 269-293.

2015 “Sembrando un cuerpo nuevo: performance e interconexión en prácticas musicales “andinas” de Buenos Aires.” *Revista Musical Chilena* 69 (223): 47-65.

PONCE VALDIVIA, Omar P.

2008 *De charango a chillador: confluencias musicales en la estudiantina altiplánica*. [Tesi mag. Universidad de Chile] <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101176>.

POVEDA Viera, J. C.

2015 “La exotización del ser latinoamericano por parte de la industria musical estadounidense de mediados de siglo XX. Reflexiones a partir de los filmes «Saludos Amigos» (1942) y «The three Caballeros» (1944).” In S. Aramayo – A.M. Olivencia (a cura di), *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y etno-estéticas musicales. Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología* (e-book), 192-204. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Instituto Nacional de Musicología.

PRATO, Paolo

2007 “Selling Italy by the sound: Cross-cultural interchanges through cover records.” *Popular Music* 26 (03) : 441-462. <https://doi.org/10.1017/S0261143007001377>.

PROGNON, Nicolas

- 2008 “La culture chilienne en exil, en France, une forme de résistance à la Junte (1973-1994).” *Pandora: Revue d'études hispaniques*: 205-220. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01143720>.

QUIRICO, Monica – LOMELLINI, Valentine

- 2014 “Italy: the ‘Chilean lesson’ between the Legacy of the Struggle against Fascism and the Threat of New Authoritarian Shifts.” In K. Christiaens – M. Rodríguez García – I. Goddeeris (a cura di), *European Solidarity with Chile: 1970s – 1980s*, 239-256. Frankfurt: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften. <http://dx.doi.org/10.3726/978-3-653-04659-5>

RAMOS RODILLO, Ignacio

- 2011 “Música típica, folklore de proyección y nueva canción chilena: versiones de la identidad bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973.” *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical* 4 (2): 108-133. <http://musica.utalca.cl/html/neuma/2011-2.html>.

REBOLLEDO GONZÁLEZ, Loreto

- 2010 “L'esilio cileno in Italia.” In Nocera –Rolle Cruz 2010, 115-140.

REIMER, Bennet

- 1991 “Selfness and Otherness in Experiencing Music of Foreign Cultures.” *The Quarterly* 2 (3): 4-13.

REVILLA GÚTIEZ, Sara

- 2011 “Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico.” *Cuadernos de Etnomusicología*, 1: 5-28.

RIGOLLI, Alessandro – SCALDAFERRI, Nicola (a cura di)

- 2010 *Popular music e musica popolare. Riflessioni ed esperienze a confronto*. Venezia: Marsilio; Parma: Casa della musica.

RIMBOT, Emmanuelle

- 2008 “Luchas interpretativas en torno a la definición de lo nacional: la canción urbana de raíz folklórica en Chile.” *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 16: 59-89.

RIOS, Fernando

- 2008 “La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción.” *Latin American Music Review* 29 (2): 145-181.

- 2012 “The Andean Conjunto, Bolivian Sikureada and the Folkloric Musical Representation Continuum.” In *Ethnomusicology Forum* 21: 5-29. <http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2012.641408>.

RIVERA ANDÍA, Juan Javier

- 2018 “Andean Musical Expressions.” In L.J. Seligmann (a cura di), *The Andean World*, 452-467. New York: Routledge.

RODRÍGUEZ AEDO, Javier

- 2014a “Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990).” In E. Karmy – M. Farías (a cura di), *Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, 219-238. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.

466 Bibliografía, discografía e indici delle risorse

- 2014b “Los usos del cover: reconstrucción de un espacio sonoro en la música popular chilena en el exilio.” In J. P. Concha – C. Robles (a cura di), *Estética y técnica en América Latina* 129-139. Santiago de Chile: Editorial Universidad Católica de Chile.
- 2015 “Exile, dénonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa réception en Europe (1968-1989).” *Monde(s)* 8 (2, *Chili 1973, un événement mondiale*): 141-160. <http://www.cairn.info/revue-mondes-2015-2-page-141.htm>.
- 2016 “La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973).” *Resonancias* 20 (39): 63-91. <https://doi.org/10.7764/res.2016.39.4>
- 2017 “El folklore como agente político: la Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973).” *Nuevo Mundo/Mundos Nuevos*. <http://nuevomundo.revues.org/70611>.
- 2018 “Représentations de l’américanité en contexte global: Le cas de la musique populaire chilienne en Europe.” *Travaux et documents hispaniques* 9. <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=223>.

RODRÍGUEZ AEDO, Javier – CAMPOS, Marcy

- 2016 “Reconstruir el acontecimiento: la muerte de Víctor Jara en las representaciones audiovisuales y sonoras sobre la dictadura de Pinochet.” In M. Kunz – R. Bornet – S. Girbés – M. Schultheissl (a cura di), *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico*, 171-182. Münster: LIT Verlag.

RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo

- 1984 *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Madrid: Ediciones Literatura Americana Reunida.
- 1988 *La nueva canción chilena: continuidad y reflejo*. Ciudad de La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

ROJAS MIRA, Claudia – SANTONI, Alessandro

- 2013 “Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad.” *Perfiles latinoamericanos* 21 (41): 123-142. [http:// ref.scielo.org/s6tbg4](http://ref.scielo.org/s6tbg4).

ROLLE CRUZ, Claudio

- 2010 “Gli Inti-Illimani e l’Italia. I primi mesi.” In In Nocera –Rolle Cruz 2010, 141-166.

ROMERO, Pablo

- 1981 “Essere latinoamericano al Folkstudio.” In D. Salvatori (a cura di), *Folkstudio story*, 56-57. Torino: Studio Forma.

ROMERO, Raul R.

- 2001 *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. New York: Oxford University Press.

SALAZAR MEJÍA, Luis

- 2014 “El cóndor pasa... Y sus misterios.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40 (80): 11-37.

SALINAS, Horacio

- 2013 *La canción en el sombrero: Historia de la música de Inti-Illimani*. Santiago de Chile: Catalonia. Tr. it. H. Salinas. *La canción en el sombrero. Storia della musica degli Inti-Illimani*. Modena: Logos, 2015.

SALVADORI, Roberto G.

1975 *Il Cile nella pubblicistica e negli studi italiani*. Torino: Fondazione Luigi Einaudi.

SÁNCHEZ C., Walter

2008 “Identidades sonoras de los afro-descendientes de Bolivia.” *Revista Argentina de Musicología* 9: 63-99.

SANTONI, Alessandro

2007 “Berlinguer, il compromesso storico e il caso cileno.” *Contemporanea* 3: 419-440.

2010a “Il Cile e il travaglio identitario del comunismo italiano.” In Nocera –Rolle Cruz 2010, 167-190.

2010b “El Partido comunista italiano y el otro ‘compromesso storico’: los significados políticos de la solidaridad con Chile (1973-1977).” *Historia* 43 (2): 523-546. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942010000200006>.

2014 “Comunistas y socialistas italianos frente a la causa chilena: solidaridad y renovación (1973-1989).” *www.Izquierdas.cl* 19: 112-130. <http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2014/07/Comunistas-y-socialistas-italianos-frente-a-la-causa-chilena.pdf>.

SCHIFFER, Scheldon

2010 “The Cover Song as Historiography, Marker of Ideological Transformation.” In G. Plasketes (a cura di), *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*, 77-97. Surrey: Ashgate.

SCHMIEDECKE, Natalia Ayo

2012 “Entre chamantos, smokings e ponchos: representações identitárias na música popular chilena (1950-1973).” *Anais do XXI Encontro Estadual de História –ANPUH, Sao Paulo - Campinas*. <http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/site/anaiscomplementares#N>.

SCORZA, Manuel

1972 *Historia de Garabombo, el invisible*. Barcelona: Planeta. Trad. it. *Storia di Garabombo, l'invisibile*, Milano: Feltrinelli, 1973.

1991 *Obras completas de Manuel Scorza. El jinete insomne*. México: Siglo XXI. Ed. orig *El Jinete Insomne*, Caracas - Barcelona, Monte Ávila, 1977.

SEEGER, Anthony

2007 “Musical Dynamics.” In D. Olsen – D. Sheehy (a cura di), *The Garland Handbook of Latin American Music*. New York: Routledge.

SORCE KELLER, Marcello

2009 “Review of Laurent Aubert. 2007. *The Music of the Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*. Foreword by Anthony Seeger. Translated by Carla Ribeiro. Burlington, VT, and Aldershot, UK: Ashgate Publishing.” *Current Musicology* 87: 219-226.

SOUTHARD, Keane

2009 *The Use of Variation Form in Frederic Rzewski's the People United Will Never Be Defeated!* [Tesi di Laurea, Baldwin-Wallace College, s.l.] <https://www.scribd.com/doc/39793944/The-Use-of-Variation-Form-in-Frederic-Rzewski-s-the-People-United-Will-Never-Be-Defeated>.

STABILI, Maria Rosaria

2013 “Exiled Citizens: Chilean Political Leaders in Italy.” In C. A. Forment – L. Roniger – M.

468 Bibliografia, discografia e indici delle risorse

Sznajder (a cura di), *Shifting Frontiers of Citizenship: The Latin American Experience*, 367-384. Leiden: Brill NV.

STRANIERO, Michele

1976 “Il Cile cantato ‘prima’ dagli altri.” In Hugo Arévalo – Charo Cofré (a cura di). *Canto Libre*, 99-103. Firenze: Vallecchi.

STRANIERO, Michele Luciano – LIBEROVICI, Sergio – JONA, Emilio – DE MARIA, Giorgio

1964 *Le canzoni della cattiva coscienza*. Milano: Bompiani.

SZNAJDER, Mario – RONIGER, Luis

2007 “Exile communities and their differential institutional dynamics: a comparative analysis of the Chilean and Uruguayan political diasporas.” *Revista de ciencia política* 27 (1): 43-66. [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718090X2007000200003&script=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718090X2007000200003&script=sci_arttext&tlng=pt).

TAGG, Philip

1994 *Popular music: da Kojak al Rave. Analisi e interpretazioni*. L. Marconi – R. Agostini (a cura di). Bologna: CLUEB.

TEDESCHI, Stefano

2006 *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*. Roma: Nuova Cultura.

TOMATIS, Jacopo

2016a “La ‘nuova canzone’ e il folk revival. Narrazioni, intrecci e scontri di generi musicali negli anni sessanta e settanta.” In Plastino 2016b, 1059-1082.

2016b “Il folk a Canzonissima '74.” In Plastino 2016b, 263-273.

2016c “Il Folk Festival di Torino, 1965-1966.” In Plastino 2016b, 122-143.

2019 *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: Il Saggiatore.

TORRES, Rodrigo

1980 *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago de Chile: Ceneca.

1985 “La urbanización de la canción folklórica.” *Literatura Chilena, creación y crítica* 9 (3-4): 25-29.

TRAVAGLIA, Sergio

2000 *Dizionario dialettico*. Ufficio Nazionale Seniores di Forza Italia.

TRAVERSO, Enzo

2016 *Malinconia di sinistra. Una tradizione nascosta*. Milano: Feltrinelli.

TUCKER, Joshua

2013 *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago: University of Chicago Press.

TUMAS-SERNA, Jane

1992 The “Nueva Canción” Movement and Its Mass-Mediated Performance Context. *Latin American Music Review* 13 (2): 139-157.

TURINO, Thomas

- 1993 *Moving Away from Silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press.
- 2001 “Charango.” In Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition. London, Macmillan.
- 2003 “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations”. *Latin American Music Review* 24 (2): 169-209.
- 2008a *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.
- 2008b *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

TUZI, Grazia

- 2013 “Lo de la montaña ya no existe: ripensare in concetto di musica tradizionale.” In G. Adamo – F. Giannattasio (a cura di), *L’etnomusicologia italiana a sessanta anni dalla nascita del CNSMP (1948 - 2008). Roma, 13 - 15 novembre 2008*, 61-81. Roma: Accademia nazionale di Santa Cecilia, Fondazione.
- 2014 “L’etnomusicologia italiana.” In E. Cámara de Landa, *Etnomusicologia* (CD-Rom) 473-605. Reggio Calabria: Città del Sole.

VAN DER LEE, Pedro

- 2000 *Andean Music from Incas to Western Popular Music* [PhD diss. (incomplete)]. Göteborg: Department of Musicology, Göteborg University.

VARRIALE, Simone

- 2016 “«Cultura di classe in pillole». Il folk revival e le pratiche del giornalismo musicale italiano, 1973-1977.” In In Plastino 2016b, 1083-92.

VEGA, Carlos

- 1960 *La ciencia del folklore. Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina*. Buenos Aires: Nova.
- 1997 “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos.” *Revista Musical Chilena* 51 (188): 75-96 [Testo di una conferenza del 1965].

VENERI, Fabio

- 2005 *La canzone d'autore latina*. Foggia: Bastogi.
- 2010 *Trova viva: un cammino a più voci nel mondo dei cantautori latini*. Civitella in Val di Chiana: Zona.
- 2015 *Adelante, cantautore: l'arte della canzone latino-americana e iberica*. Lavagna: Zona.

VENTURI, Carlotta

- 2008 *Voci dal Cile, echi dall'Italia*. Empoli: Ibiskos Editrice Risolo.

VERBA, Erika Kim

- 2013 “To Paris and back: Violeta Parra’s Transnational Performance of Authenticity.” *The Americas; Berkeley* 70 (2): 269-302.

VERDESOTO, María Cristina

- 2017 “El sanjuanito como elemento nacionalista en la música académica ecuatoriana.” *El diablo*

470 Bibliografía, discografía e indici delle risorse

*ocioso* 13: 6-38.

VIERA GALLO, José Antonio

1986 “Memorie dell’esilio.” *Latinoamerica: analisi, testi, dibattiti* 21: 61–67.

VILA, Pablo

1996 “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones.” *Trans. Revista Transcultural de Música* 2. <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrati-vas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

WARA CÉSPEDES, Gilka

1984 “New Currents in ‘Música Folklórica’ in La Paz, Bolivia.” *Latin American Music Review* 5 (2): 217–242.

1993 “«Huayño,» «Saya,» and «Chuntunqui»: Bolivian Identity in the Music of «Los Kjarkas.»” *Latin American Music Review* 14 (1): 52-101.

ZALDÍVAR, Paula

2010 “Tracce e frammenti: la vita politica in Cile e i suoi rapporti con l’Italia, 1960-1990.” In Nocera –Rolle Cruz 2010, 79-114.

ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan

2016 “Archipiélagos transandinos: hacia una nueva cartografía de la transformación cultural.” *Revista Iberoamericana*, 81 (253): 955-972. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2015.7333>.



## 2 ALTRE FONTI (EMEROGRAFICHE E ONLINE)

- ABBATE, Fulvio. «Inti Illimani. El pueblo unido ai Fori». *L'Unità*, 4 settembre 2003, p. 21.
- AFFINATI, Eraldo. «La voce del “pueblo” con i capelli bianchi». *Corriere della sera*, 7 settembre 2003, 46.
- AG. SA. «Rivolta e morte di un sogno socialista». *L'Unità*, 23 agosto 1980, p. 7.
- AL. C. «È così difficile viaggiare nel “mondo degli ultimi”». *L'Unità*, 15 agosto 1984, p. 12.
- «Al Festival dell'Unità Beethoven accanto al folk». *L'Unità*, 27 agosto 1977, p. 9.
- ALAJMO, Giò. «Musiche per un popolo oppresso». *Il Gazzettino*. 29 maggio 1978.
- AMICOZZI, Domenico [Domenicochiloe]. *Nueva Canción Chilena in Italia* (gruppo di discussione online), post del 20-10-2004. [https://it.groups.yahoo.com/neo/groups/NCCh\\_in\\_Italia/conversations/messages/29](https://it.groups.yahoo.com/neo/groups/NCCh_in_Italia/conversations/messages/29).
- «Amo Lucio e M. tutti gli altri (o quasi)». *Sette*, 29 giugno 2000, p. 59.
- ANGELONI, Giancarlo. «Mio marito Victor Jara». *L'Unità*, 19 gennaio 1974, p. 3.
- ANSELMi, Michele. «Canto di speranza e di allegria per gli Illimani». [*L'Unità?*], 12 maggio 1978.
- . «Gli Inti Illimani aiutano la sinistra. L'ultimo spauracchio di Forza Italia». *L'Unità*, 12 marzo 2000, p. 9.
- ARON. «Cordigliera: la musica è il loro mestiere. I messaggi sono ingenui», *Mondo padano*, 19 maggio 1986.
- ASSANTE, Ernesto. «Inti Illimani musica del mondo». *La Repubblica*, 3 giugno 1993, p. 39.
- ATZENI, Sergio. (1974, dicembre). «I cantori del Cile libero». *Il Messaggero Sardo*, dicembre 1974, p. 32.
- BANDERA, Sperangelo. «Musica e recitazione non bene amalgamate», *La Provincia*, 20 maggio 1986.
- BARBIERI, Nicola. *Nueva Canción Chilena in Italia* (gruppo di discussione online), post del 18 ottobre 2004. [https://it.groups.yahoo.com/neo/groups/NCCh\\_in\\_Italia/conversations/messages/24](https://it.groups.yahoo.com/neo/groups/NCCh_in_Italia/conversations/messages/24).
- BARONI, Mario. «Musica senza distinzioni tra i generi». *L'Unità*, 31 agosto 1974, p. 9.
- BARRAZA, Fernando. «Nueva Canción. Personaje sin carnet». *La Quinta rueda*, n. 5, aprile 1973, p. 6.
- BIANCHINI, Angela. «El pueblo unido ed esule». *Tuttolibri*, 35 (supplemento: *La Stampa*, 24 settembre 1977), p. 8.
- BIGNAMI, Silvia. «Il partito degli Inti-Illimani non serve: Monari del Pd snobba Libertà e Giustizia», *La Repubblica.it* (ed. Bologna), 4 giugno 2003, p. 3.

472 Bibliografia, discografia e indici delle risorse

- BINELLI, Raffaello. «Renzi mattatore alla Leopolda: scherza con Bonolis e candida Rula Jebreal». *il-Giornale.it*, 27 dicembre 2018 (<http://www.ilgiornale.it/news/politica/renzi-mattatore-leopolda-scherza-bonolis-e-candida-rula-1590654.html>).
- BOLELLI, Franco. «Recensioni: Inti-Illimani». *Gong*, 5–6, maggio 1977, p. 61.
- BORGONOVO, Francesco. «Le manette gli svuotano il Consiglio e Ignazio fa il corista agli Inti Illimani». *Liberò*, 5 giugno 2015, p. 7.
- BORRELLI, Sauro. «Sempre alta la voce degli Inti-Illimani». *L'Unità*, 27 luglio 1974, p. 9.
- BRUNELLI, Roberto (a cura di). «Los Rupay. Testimoni dalle Ande». *Gong*, 1, gennaio 1976, pp. 50-52.
- BUONASSISI, Vincenzo. «Agli spagnoli l'Oscar della chitarra». *Corriere d'informazione*, 24 luglio 1967, p. 11.
- CAMAGNA, Emma. «“Hasta la vista. Italia” nel canto di due cileni». *La Stampa*, 20 ottobre 1984, p. 18.
- CALDERÓN, Javier. «Un continente llamado “Música Andina”». ...*en torno al mundo!!!* (blog), 2 gennaio 2016. <https://cuscovivo.wordpress.com/2016/01/02/un-continente-llamado-musica-andina/>.
- CAMPESATO, Gildo. «Trentamila all'Arena di Verona alla manifestazione “per il Cile”». *L'Unità*, 8 settembre 1975, p. 2.
- CÀNDITO, Mimmo. «Canzoni in esilio di gioia e di dolore». *La Stampa*, 12 settembre 1974, p. 8.
- . «“El pueblo unido” canta per migliaia di giovani». *La Stampa*, 25 maggio 1975, p. 8.
- . «I nuovi canti degli Inti Illimani: “Non vogliamo diventare un museo”». *La Stampa*, 16 marzo 1979, p. 7.
- . «La voce del Cile libero con gli Inti Illimani». *La Stampa*, 6 aprile 1975, p. 11.
- . «L' “altra” America di Violeta Parra». *La Stampa*. 23 giugno 1978, p. 7.
- . «Musica latinoamericana tra “politica” e folklore». *La Stampa*, 31 luglio 1975, p. 7.
- CANZONIERE INTERNAZIONALE. «Un appello in difesa dei cantanti popolari del Cile». *L'Unità*, 27 ottobre 1973, 9.
- CAROLI, Daniele. «Domande per Los Calchakis». *Ciao 2001*, n. 2 (18 gennaio 1976): 40–41.
- . «Joker Has last Laugh As Italian Budget Line Click». *Billboard*, 2 aprile 1977, p. 54.
- CARRASCO, Eduardo. Lettera personale a Stefano Gavagnin, 15 novembre 1984.
- . «Comentarios de Eduardo Carrasco a Pablo Azócar sobre músicos chilenos en Europa». Lettera personale, 20 febbraio 1986. In *Archivo de música popular chilena*, CL QUI-COR-392. Consultabile online: <http://amp.ing.puc.cl/index.php/comentarios-de-eduardo-carrasco-a-pablo-azocar-sobre-musicos-chilenos-en-europa>.
- CIVALLERO, Edgardo. «Introducción a la música andina». *Tierra de vientos* (rivista digitale), 1, luglio 2010. <http://tierradevientos.blogspot.it/2010/07/introduccion-la-musica-andina.html>.
- CLEMENTE, Felice M. «Albores». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (blog), 12 settembre 2017. <http://www.illaboratoriodelleuovaquadre.com/2017/09/12/albori/1990>.

- . «De la Zampona al Nai... Menuda voltereta!». *En torno al Mundo* (blog), 12 gennaio 2015. <https://cuscovivo.wordpress.com/2015/01/12/de-la-zampona-al-nai-menuda-voltereta/>
- . «La Parábola de los Cocos». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (blog), 27 settembre 2019. <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2019/09/27/la-parabola-de-los-cocos/>
- . «Sicu de Navidad». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (Blog), 18 dicembre 2014. <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2014/12/18/sicu-de-navidad/>
- CLEMENTE, Felice M. – CLEMENTE, Raffaele M. «Música Andina», *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (Blog), 30 novembre 2015. <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2015/11/>
- COLANGELI, Mario. «Un ritratto con chitarra e nostalgia». *Radiocorriere TV*, 32, 1979, p. 71.
- «Concerto a Roma in onore del cileno Jara». *L'Unità*, 14 gennaio 1974, p. 4.
- «Convegno a Napoli: Pablo Neruda “vivo e presente”». *L'Unità*, 2 ottobre 1979, p. 13.
- CORDIGLIERA. Testo di presentazione del gruppo, allegato ad una lettera di *Cordigliera* (redatta da Achille Meazzi) a Stefano Gavagnin, 1 maggio 1985 (archivio dell'autore).
- . Lettera di *Cordigliera* a Carrasco, del 25 giugno 1985. In *Archivo de música popular chilena*, CL QUI-COR-170. Consultabile online: <http://amp.ing.puc.cl/index.php/comentarios-de-cordigliera-a-quilapayun-sobre-criticas-recibidas>.
- COSTANZO, Silvano. «Cinque anni Pinochet è solo». *La Stampa*, 11 settembre 1978, p. 9.
- C[audio] ZAFF[anella] “Dai Cordigliera ecco Meteore, primo disco”, *Mondo Padano*, 22-12-1986
- «Dal 3 al 10 ottobre a Orvieto la cultura cilena in esilio». *L'Unità*, 1 ottobre 1983, p. 6.
- D.G. «Gli Inti-Illimani fra tradizione e ricerca». *L'Unità*, 7 febbraio 1974, p. 9.
- . «La volontà di far cultura partecipando». *L'Unità*, 19 febbraio 1975, p. 7.
- . «Musica popolare del Cile in memoria di Jara». *L'Unità*. 11 gennaio 1974, p. 7.
- . «Quinteto tiempo». *L'Unità*, 31 marzo 1974, p. 9.
- D.I. «Controcanales: I due Sud». *L'Unità*, 15 maggio 1977, p. 11.
- DÍAZ, Willard. «Ataque y defensa», *El pueblo* (Arequipa), 3 gennaio 2017, p. 10.
- DI GIORGIO, Alessandro. «Sono vivi gli Inti Illimani?». *Stampa Sera*, 15 marzo 1979, p. 25.
- DISCHI PARLOPHON. *Catalogo Generale 1954*. Carisch. Disponibile online all'indirizzo [http://www.icbsa.it/index.php?it/275/parlophon-catalogo-generale-1954&show=1&paginate\\_pageNum=2#img](http://www.icbsa.it/index.php?it/275/parlophon-catalogo-generale-1954&show=1&paginate_pageNum=2#img) (ultimo accesso 04/04/2019).
- DI STEFANO, Mario. «Premessa». In *Primo festival della canzone popolare Victor Jara*. Torino, 1977.
- EMANUELLI, Enrico. «Quaderno peruviano. Il prigioniero della cortesia». *La Stampa*. 12 luglio 1953, p. 3.
- E.P. «Gli Inti Illimani dopo la leggenda». *Corriere della sera*, 22 maggio 1985, p. 19.

474 Bibliografia, discografia e indici delle risorse

- FABBRI, Franco. «Enzo “Titti” Denna, il tecnico del suono che lanciò in Italia “Viva Chile”», 13 dicembre 2018. <http://www.strisciarossa.it/enzo-titti-denna-il-tecnico-del-suono-che-lancio-in-italia-viva-chile/>.
- F.C.F. «Dalle calli alle Ande questo è Canto Libre». *La tribuna di Treviso*, 13-08-83, p.11
- FERRARIS, Gabriele. «Chi ha paura degli Inti-Illimani?» *La Stampa*, 24 agosto 1992, p. 17.
- FESTINESE, Guido. «La canzone fucilata. Inti Illimani». *World Music Magazine*, luglio 2000, pp. 34-35.
- «Folklore dall’Argentina all’Eliseo di Roma». *Corriere della sera*, 22 giugno 1967, p. 12.
- FORCONI, Marcello. «Solicitud de Marcelo Forconi a Eduardo Carrasco de ayuda musical sobre obra Santa María de Iquique». Lettera personale del 4 ottobre 1979. In *Archivo de música popular chilena*, CL QUI-COR-217. <http://amp.ing.puc.cl/index.php/solicitud-de-marcelo-forconi-a-eduardo-carrasco-de-ayuda-musical-sobre-obra-santa-maria-de-iquique>).
- GAMBA, Mario. «Tournée senza fine». *Radiocorriere TV*, 45, 1983, pp. 37–38.
- GARCÍA, Marisol. «Juan Capra». *MusicaPopular.cl* (blog). Consultato 18 novembre 2018. <http://www.musicapopular.cl/artista/juan-capra/>.
- G.D.F. «Per la libertà del Cile». *L’Unità*, 15 gennaio 1974, p. 9.
- G.G. «Ritrattini: Jia Thamo», *Radiocorriere TV*, 51, 1954, p. 13.
- G.G.S. «Le danze degli Incas e un concerto di Schumann». *Corriere d’informazione*. 20 settembre 1961, p. 2.
- GIGLI, Piero. «Marta Contreras canta poesie per il popolo del Cile». *L’Unità*, 10 aprile 1976, p. 9.
- GIORDANO, Paolo. «Alzo ancora i Decibel, era dura essere punk tra i fan degli Inti Illimani». *Il Giornale*, 16 dicembre 2016. <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/alzo-ancora-i-decibel-era-dura-essere-punk-i-fan-degli-inti-1343224.html>.
- . «Ritorna la band di culto: La rabbia non ha età è questione di Decibel». *Il Giornale*, 10 marzo 2017. <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/ritorna-band-culto-rabbia-non-ha-et-questione-decibel-1373463.html>.
- GODOY AGUIRRE, Mario G. «Hacia la redefinición de la música andina». *Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes* (blog), 2 settembre 2009. <http://observatorio-musica.blogspot.com/2009/09/hacia-la-redefinicion-de-la-musica.html>.
- G.P. «Inti Illimani e Nomadi: I nuovi gemelli». *La Repubblica*, 18 dicembre 1993, p. 32.
- GRIECO, David. «Incontro a viso aperto tra i giovani del Pincio». *L’Unità*, 25 settembre 1976, p. 9.
- GUAITAMACCHI, Ezio. «Made in Italy: Cordigliera, Meteore», *Hi-Folks!*, 23, Luglio-Agosto 1987, p. 53.
- GUERMANDI, Andrea. «Sogno un mondo bianco, nero. Anzi a colori». *L’Unità*, 22 aprile 1999, p. 9.
- «I cileni del Quilapayun per la prima volta in Italia». *L’Unità*, 18 febbraio 1975, p. 9.
- IL LABORATORIO DELLE UOVA QUADRE. «A Solo de Quena: Grammelot y Música Andina», *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (blog), 10 settembre 2017. <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2017/09/10/a-solo-de-quena-grammelot-de-musica-andina/>

- . «Bio». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (pagina web). <http://www.illaboratoriodelleuovaquadre.com/bio/>
- . «Compass». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (blog), 23 aprile 2013. <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2013/04/23/106/>.
- . «Díasporas». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (blog), 24 aprile 2013. <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2013/04/24/diasporas/>
- . «Ligero televisivo». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (blog), 9 luglio 2016. <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2016/07/>
- . «Música andina (vacuopedia)». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (blog), 28 gennaio 2015: <http://www.illaboratoriodelleuovaquadre.com/2015/01/28/musica-andina/>
- . «Música y colores». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (blog), 10 dicembre 2014. <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2014/12/10/musica-y-colores/>
- . «Nueva Sintaxis → Nueva Escuela». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (blog), 14 marzo 2017. <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2017/03/14/nueva-sintaxis-nueva-escuela/>
- . «Opera Selvaggia». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (pagina web). <http://www.illaboratoriodelleuovaquadre.com/opera.html>
- . «¿Por qué lo haría?». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (blog), 11 ottobre 2016. <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2016/10/>.
- . «Potencialidades y Target. Conversando con Shin (Primavera 2011)». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (blog), 3 febbraio 2017. <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2017/02/03/conversando-con-shin-primavera-2011-potencialidades-y-target/>
- . «Sicur-Muñeco». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (blog), 30 maggio 2016. <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2016/05/30/sicur-muneco/>
- . «Zig Zag... ¿De dónde es esa música?». *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (blog), 20 giugno 2017. <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2017/06/20/recreaciones/>.
- «Il dibattito culturale sotto “Unidad Popular”». *Realismo*, 6, 1975, pp. 38-46.
- «Il gran finale». *Corriere della sera*, 6 settembre 1975, p. 15.
- «Il ritorno di Zafra. Lo storico gruppo musicale riminese di nuovo sul palco». *Buongiorno Rimini*, 24 novembre 2015. <http://www.buongiornorimini.it/item/8337-il-ritorno-di-zafra-lo-storico-gruppo-musicale-riminese-di-nuovo-sul-palco.html>.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA – CHILE. *Síntesis resultados Censo 2017*. Junio 2018. Disp. online: <https://www.censo2017.cl/descargas/home/sintesis-de-resultados-censo2017.pdf>.
- «Inti-Illimani: “Le vostre radio schiave della musica latina più stupida”». *Rockol.it* (pagina web), 2 agosto 2000. <https://www.rockol.it/news-21627/inti-illimani-and-8216-vostre-radio-schiave-della-musica-latina-piu>.
- INTI-ILLIMANI. «¿Terrorismo musical?» *La Quinta rueda*, 4, gennaio-febbraio 1973, p. 19.
- KREBS, Patricio. «No nos exilien de nuevo. Entrevista». *La bicicleta*, 35, 1983, pp. 21–22.

«La música andina engloba la música del mundo», intervista ai fratelli Clemente raccolta da Manuel Vera Tudela (agosto 2016). Disponibile all'indirizzo: <http://cuzcoeats.com/es/la-musica-andina-engloba-la-musica-del-mundo/>.

LAO, Meri. Sezione «Dischi» in *Sirenalatina.it* (pagina web). <http://www.sirenalatina.com/musica/dischi/>.

LEAL, Antonio. «Política italiana y exilio chileno». *Opinión en Cooperativa* (blog), 27 ottobre 2014. <http://blogs.cooperativa.cl/opinion/politica/20141027074902/politica-italiana-y-exilio-chileno/>.

LIGUORI, Guido. «La dura musica della metropoli». *L'Unità*, 14 maggio 1980, p. 9.

«Los Incas». *Corriere d'informazione*. 1 novembre 1960, p. 11.

LUZZATTO Fegiz, Mario. «Che sfida di chitarre!» *Corriere della sera* (ed. Roma), 28 marzo 1984, p. 27.

———. «Sulle tracce delle Orme». *Corriere della sera*, 10 luglio 1979, p. 16.

MA. CA. «Gli Inti Illimani in concerto per tre giorni al Teatro Tenda». *L'Unità*, 13 ottobre 1983.

MARRONE, Antonella. «Inti Illimani in volo con la nostra storia». *L'Unità*, 14 settembre 1988, p. 21.

MERLIN, Tina. «Fanno cultura, dunque sono sovversivi». *L'Unità*, 5 giugno 1978, p. 6.

MOSCA, Umberto. «Appunti per una critica della canzone militante dal 1945 al 1975». *Realismo*, 6, 1975, p. 22-28.

M.P. «Purezza antica dalla Bolivia». *Il Corriere della Sera*, 23 aprile 1976, p. 16.

MUSCATELLO, Carlo. «Inti Illimani oggi a Pordenone con la “Teoria de cuerdas”» *Il Piccolo* (versione online), 7 agosto 2015. <https://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2015/08/06/news/inti-illimani-oggi-a-pordenone-con-la-teoria-de-cuerdas-1.11897186>.

«Musica andina – Flauto di Pan». *Chitarra classica* (blog), luglio 2009. <https://www.chitarraclassicadelcamp.com/viewtopic.php?f=2&t=19454>.

NICOLINI, Renato. «El pueblo unido oggi più di ieri». *L'Unità*, 9 settembre 2003, p. 21.

NONO, Luigi. «Il canto di Victor Jara». *L'Unità*. 12 gennaio 1974, p. 3.

«Oggi al Palasport “musica e libertà”». *L'Unità*, 18 febbraio 1975, p. 11.

O.V. «Due appuntamenti con Tersicore». *Corriere d'informazione*. 21 marzo 1953, p. 3.

PASSI, Mario. «La Biennale alla prova». *L'Unità*, 21 ottobre 1974, p. 3.

PASSONE, Sesto. «Cile: Nuove voci dall'esilio». *Ciao 2001*, 37, 1975, pp. 15-17.

———. «Los Calchakis: I flauti dell'impero inca». *Ciao 2001*, 31, 8 agosto 1976, p. 2.

———. «Los Calchakis: I poeti della rivoluzione». *Ciao 2001*, 39, 5 ottobre 1975, p. 2.

———. «In arrivo il folk de Los Calchakis.» *Ciao 2001*, 31, 10 agosto 1975, p. 41

———. «Un piccolo spazio laggiù in Argentina». *Ciao 2001*, 19, 19 maggio 1976, pp. 42-43.

- PAVOLINI, Paolo. «Il Sud-America non è soltanto un continente pittoresco e strano». *La Stampa*, 29 agosto 1957, p. 3.
- PESTALOZZA, Luigi. «Folk: l'esempio degli Inti-Illimani». *Rinascita*, 34, 29 agosto 1975, p. 36.
- PILLON, Giorgio. «Una sola gola e molti cantanti». *Corriere d'informazione*, 16 luglio 1952, p. 3.
- PINTO CÁRDENAS, Enrique. «Disculpa de Kike Pinto a los hermanos Clemente». [www.delosandes.com](http://www.delosandes.com).
- PISCICELLI, Salvatore. «Gli Inti-Illimani visti da Ugo Gregoretti». *Radiocorriere TV*, 19, 1977, pp. 44-45.
- PONCE DE LEÓN, Griselda. «Inti-Illimani con John Williams e Paco Peña». *Chitarre*, 27, giugno 1988, pp. 58-61.
- PROTTI, Franca. «E le Ande si specchiarono nel Tevere». *Il Giornale*, 22 maggio 1985, p. 19.
- «Proyecto Pariwana». Post nella pagina web *Entorno al mundo*, 7 marzo 2010. <https://entornoal-mundo.wordpress.com/2010/07/03/proyecto-pariwana>.
- PUTTI, Laura. «Dalla platea si levò un coro: "El pueblo..."». *La Repubblica*, 28 maggio 1986, p. 26.
- QUAI, Mauro. «Musità...» [titolo in parte non leggibile nella copia a disposizione], *Messaggero del Lunedì*, 1 aprile 1996.
- QUILAPAYÚN [E. Carrasco Pirard]. Lettera di *Quilapayún* a Cordigliera, 01/04/1985. In *Archivo de música popular chilena*, CL QUI-COR-410. [Http://amp.ing.puc.cl/index.php/comentarios-y-criticas-de-quilapayun-al-grupo-cordillera-sobre-su-produccion-musical](http://amp.ing.puc.cl/index.php/comentarios-y-criticas-de-quilapayun-al-grupo-cordillera-sobre-su-produccion-musical).
- R.F. «In trentamila all'Arena per le canzoni del Cile». *La Stampa*, 9 settembre 1975, p. 7.
- RODRÍGUEZ, Osvaldo. «Lo que cantábamos en ese tiempo». *La Quinta rueda*, 4, gennaio-febbraio 1973, pp. 17-18.
- ROBECCHI, Alessandro. «La poesia oltre la musica». *L'Unità*, 26 maggio 1986, p. 12.
- R.R. «Il Palasport stracolmo di giovani per lo spettacolo «musica e libertà». *L'Unità*, 19 febbraio 1975, p. 7.
- SAVIOLI, Aggeo. «Lorca, fratello di Picasso». *L'Unità*, 7 settembre 1983, p. 10.
- S.B. «Il suo occhio per il marito». *Tempo*, 12 gennaio 1956, p. 63.
- SCAGLIOLA, Renato. «Gli Illimani chiudono il Festival Jara: Siamo operai non artisti». *Stampa Sera*, 16 aprile 1977, p. 25.
- SCALAS, Basilio. Cronaca senza titolo della prima stagione del *Grupo Allende*, pubblicata in più date sul profilo Facebook personale, a partire dal 12 febbraio 2016. <https://www.facebook.com/basilio.scalas>.
- SCARDOCCHIA, Gaetano. «Un festival dove tira aria di governo». *Il Corriere della Sera*, 16 settembre 1975, p. 3.
- SCARFONE, Roberto. «Nell'incontro con la cultura cilena la maturazione politica dei giovani». *L'Unità*, 22 agosto 1976, p. 12.
- SETTIMELLI, Leoncarlo. «La musica popolare passa da Trastevere». *L'Unità*, 14 luglio 1964, p. 7.

478 Bibliografia, discografia e indici delle risorse

- . «Perché ha successo la musica folk». *L'Unità*, 9 agosto 1975, p. 3. Ora in Plastino, G. (A c. di). (2016). *La musica folk: storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*. Milano: il Saggiatore (306-310).
- SKÁRMETA, Antonio. «¿Qué cantar?» *La Quinta rueda*, 1, ottobre 1972, pp. 10-11.
- SOLARO, Alba. «Noi, l'Italia e Pinochet». *L'Unità*, 26 maggio 1986, p. 12.
- «Stasera appuntamento al Pincio: insieme “Inti” e “Nuova compagnia”». *L'Unità*, 3 luglio 1979, p. 11.
- STOBART, Henry. «Atomic Analysis and Andean Aesthetics (Abstract)». In *Third International Conference on Analytical Approaches to World Music 1-4 July 2014*. SOAS, University of London.
- S.V. «Tornano alla grande gli Inti Illimani». *Il Giornale di Napoli*, 29 marzo 1988, p. 19.
- TERENZIO, Jacopo. «Cantolibre: omaggio al “Mediterraneo”». *L'Unità* (ed. Venezia), 25 novembre 1983, p. 14.
- V.A. “Echi andini con la musica dei Cordigliera”, *La Provincia* (Cremona), 17-09-1985, p.7
- VACALEBRE, Federico. «Brividi caldi alla chitarra». *Il mattino del Lunedì*, 28 marzo 1988.
- VALENCIA CHACÓN, Américo. *Post* nel profilo *Facebook* personale, del 31 dicembre 2016. <https://www.facebook.com/americovalenciachacon/posts/1521354661225767>.
- VELTRONI, Walter. «Le tracce dei fatti, la passione degli ideali». *L'Unità*, 7 settembre 2003, p. 30.
- VENEGONI, Marinella. «Inti Illimani: “In Cile senza paura”». *La Stampa*, 16 settembre 1988, p. 23.
- VICE. «Gli Inti-illimani a Roma festeggiano il decennale». *L'Unità*, 20 luglio 1977, p. 9.
- «Yo canto la diferencia». 40 Rimini Meeting 2019 (pagina web), 20 gosto 2018. <https://www.meetingrimini.org/comunicati-stampa/yo-canto-la-diferencia/>
- ZINCONE, Giuliano. «Otto ore di slogan e musica». *Corriere della sera*. 20 febbraio 1975, p. 3.



## 3 DISCOGRAFIA

L'elenco dei dischi citati nel testo con il sistema [INTERPRETE anno] segue l'ordine alfabetico degli interpreti e, all'interno della produzione di ciascun interprete, quello cronologico. I dati sono riportati secondo il seguente schema: INTERPRETE (anno). *Titolo*. Etichetta di produzione, n° di edizione, luogo, tipo di supporto (Lp; Ep; 45gg). Tra [...] si indicano altre edizioni, quando il dato sia ritenuto importante. Gli interpreti GIMCA e affini sono evidenziati con un asterico (\*).

- 99POSSE (2000). *La vida que vendrá*. NoveNove NONO028CD, Italia, CD.
- ALARCÓN, Rolando (1972). *Por Cuba y Vietnam*. Joker SM 3455, Italia, LP.
- ANDREASBANDA & Horacio DURÁN (2011). *De pié, cantar*. Polosud Records PS 079, Italia, CD.
- \*ARCOIRIS (s.d.) [1989]. *Arcoiris*. Arco 1-1989, Italia, MC.
- . (s.d.) *La música en el corazón*. CD Arco 4711, Italia, CD.
- \*ARCOIRIS – I CANTORI DI MAROSTICA et al. (1993). *Ariel Ramírez: Misa Criolla. Navidad Nuestra*. CD 67.11-93, CD.
- ATACAMA (1972). *The sun burns up above*. Charisma CAS 5301060, Italia, LP.
- ATAHUALPA 1530 (1990). *Andino*. DFC 024, Italia, 45 giri 12”.
- BAGLIONI, Claudio (1997). *Anime in gioco*. Columbia COL 487741 1, Italia, 2Lp [gli Inti-Illimani partecipano nella traccia *El pueblo unido jamás será vencido*].
- \*BALDUCCI, Silvia (2017). *Buscando... Violeta*. [Autoproduzione a scopo promozionale] CD.
- BANDA BASSOTTI (2003). *Así es mi vida*. Gridalo Forte Records GFR 053, CD.
- . (2014). *Banditi senza tempo*. Gridalo Forte Records GRD001, CD.
- BOLIVIA MANTA (1978). *Sartañani*. Auvidis AV 4503. Francia, LP.
- BANCO DEL MUTUO SOCCORSO (1972). *Darwin!* Ricordi SMRL 6107, LP.
- \*CANTARES (1987). *Musica dell'America Latina*. [autoproduzione] T15002C, MC.
- . (1990). *Buena Nueva*. [autoproduzione] T15001C, MC.
- \*CANTOLIBRE (1983). *Mediterraneo*. Arte Ven LP.31001, LP.
- . (1997). *Similitudini*. Centro Musica CD CAL 001, CD.
- CANZONIERE DELLE LAME (1973). *La FGCI e il Canzoniere delle Lame di Bologna presentano due canti politici cileni*, FGCI Bologna CDL09, Italia, 45 giri.
- CANZONIERE INTERNAZIONALE (1972). *Canta Cuba libre*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8139, Italia, LP.
- . (1972). *Questa grande umanità ha detto basta*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8142, Italia, LP.

CANZONIERE POPOLARE VENETO (1968). *Addio Venezia addio*. I Dischi del Sole DS 173/75/CP, Italia, LP.

CAPRA, Juan (1966). *Canti popolari e rivoluzionari del Cile*. Cedi CEP80031, Italia, EP.

———. (1967). *Cile canta e lotta*. Cedi TC 85003. Italia, LP [ripubblicato nel 1973 come *Cile canta e lotta, 1. Canti popolari cileni di ieri e di oggi*, Albatros VPA 8180].

\*CARDONA, Mario (2014). *Altrocharango*, RAI Com, Italia, CD.

\*CARDONA, Mario – ALINA SÁNCHEZ, René (s.d.). *Charango ida y vuelta*, Associazione Italia Bolivia, Italia, CD.

CARTA, Maria (1976). *Vi racconto una storia assai vera*, RCA – TNL1 3502, Italia, LP.

CENTRO MUSICAL THEODORO VALCÁRCEL (1964). *Música de los Andes Peruanos. Vol. I: Música de Puno*. Sono Radio L.P.L. 2016, Perù, LP [riedizione di un originale del 1961?].

\*CHAKAY MANTA (1999). *La viajera*. Folkest DF12, Italia, CD.

\*CHILOE (1997). *Música rebelde. Ritmi e canti latinoamericani*. Libera Informazione Editrice A 453497, Italia, CD.

———. (1999). *Chiloe*. [Master inedito].

———. (2001). *Voyager*. Chiloe 11761, Italia, CD.

———. (2002). *El Caleuche*. Chiloe 11762, Italia, CD.

———. (2006). *Fuori dal coro*. Chiloe 11763, Italia, CD.

———. (2010). *Momenti*. Chiloe 11764, Italia, CD.

———. (2012). *La buona novella*. Chiloe 11765, Italia, CD.

\*CHILOE – BALDUCCI (2003). *Victor Jara. Homenaje a una sonrisa*. CTDL 15265, Italia, CD.

CINQUETTI, Gigliola (1970). «Il Condor» / «Lady d'Arbanville». CGD N9811, Italia, 45 giri.

COLLETTIVO TEATRALE LA COMUNE (1973). *1ª guerra di popolo in Cile e 2ª guerra di popolo in Cile*. [Autoproduzione] FR14 –FR15, Italia, 2LP.

CONTRERAS, Marta (1981). *Canto a Gabriela Mistral... y la poesía de mis compañeros*. Italia, LP.

\*CORDIGLIERA (1986a). *Meteore*. Cordigliera LPS 1001, Italia, LP.

———. «Il tabacco fa male» / «Sicuro va». Produzione Cordigliera 45S 1001, Italia, 45 giri.

CORO EURIDICE (1978). *Coro Euridice '78*. EUB-78, Italia, LP.

DE CORTO (1991). *Parole dure (C'è del marcio in Italia)*. Corto Tapes DEC05, Italia, CD.

DI DOMENICO, Mauro (1994). *Rebêtes*. Freeland, FL 4009. Italia, CD.

DRURY, Stephen (1994). *The People united will never be defeated!* (Frederic Rzewski). New Albion NA 063, USA, CD.

\*DUO CORO (2015). *De viaje y contrapunto*. S.n., Italia, CD.

\*FINTI-ILLIMANI (2012). *Quando i treni viaggiavano sicuri*. Marotta & Cafiero s.n., Italia, CD.

\*GRUPPO DI MUSICA LATINOAMERICANA (1980). Demotape registrato presso lo studio *Odhecaton* di Venezia (inedito).

- \*IL LABORATORIO DELLE UOVA QUADRE (2009). *Opera selvaggia*. Hierofantes Producciones HFCD011/ HFCD012, Italia, 2CD.
- . (2012). *Argento vivo*. Hierofantes Producciones HFCD013, Italia, CD.
- ILLAPU (1975). *Musica andina*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8233, Italia, LP [Ed. or. *Id.* DICAP, DCP 44, Cile, 1972].
- . (1978) *Canto vivo*, EMI 4241, Cile, LP.
- . (1993). *En vivo. Parque La bandera*. EMI 7438172, Cile, CD [riedizione di un originale pubblicato in musicassetta nel 1989].
- INTI-ILLIMANI (1969). *Inti-Illimani*. DICAP JJL – 05, Cile, LP.
- . (1971). *Autores chilenos*. DICAP JJL – 13, Cile, LP.
- . (1972). *Canto para una semilla*. DICAP JJL – 16, Cile, LP.
- . (1973a). *Canto de pueblos andinos. Vol. 1*. Emi-Odeon (S)LDC – 36823, Cile, LP.
- . (1973b). *Viva Chile!*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8175, Italia, LP.
- . (1974). *Inti-Illimani 2. La nueva canción chilena*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8207, Italia, LP.
- . (1975a). *Inti-Illimani 3. Canto de pueblos andinos*. I Dischi dello Zodiaco VPA8227, Italia, LP.
- . (1975b). *Inti-Illimani, 4. Hacia la libertad*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8265, Italia, LP.
- . (1976). *Inti-Illimani, 5. Canto de pueblos andinos, vol.II*, I Dischi dello Zodiaco VPA 8305, Italia, LP.
- . (1977). *Inti-Illimani, 6. Chile resistencia*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8355, Italia, LP.
- . (1978). *Canto per un seme (Elegia)*. I Dischi dello Zodiaco MLP 5554, Italia, LP.
- . (1979a). *Inti-Illimani, 8. Canción para matar una culebra*. EMI 3C 064-62607, Italia, LP.
- . (1979b). *Jag Vill Tacka Livet*. Con Arjia Sajonmaa, Metronome MLP 15 – 647, Svezia, LP.
- . (1980). *En directo*. EMI 054 – 63813, Italia, LP
- . (1981). *Palimpsesto*. EMI 3C 064 – 64522, Italia, LP
- . (1984). *Imaginación*. Inti-Illimani A 2001, Italia, LP
- . (1986). *De canto y baile*. Inti-Illimani ZL 34393, Italia, LP.
- . (1987). *Fragment of a Dream*. Con John Williams e Paco Peña, Inti-Illimani VRMLP117, Italia, LP.
- . (1993). *Andadas*. Inti-Illimani INL 931-2, CD.
- . (1998). *En vivo en el monumental*. CGD East/West 0630-19999-2, Italia, CD.
- . (2003). *Viva Italia! Storie di note*, SDN 36, Italia, CD.
- INTI-ILLIMANI HISTÓRICO (2016). *Fiesta. 50 años*, Plaza Independencia Música PICD 510658, Cile, CD.
- JARA, Víctor (1971). *El derecho de vivir en paz*. DICAP JJL – 11, Cile, LP [Ed. it. *Id.* Albatros VPA 8205, 1974].
- \*L'ALTRO SUONO (1987). *15 / 4*. Techno Record s.n., LP.
- \*LEO, Sergio (s.d.). *No soy de aquí ni soy de allá*. Mc SL101, Italia, MC.

482 Bibliografia, discografia e indici delle risorse

- LOS CALCHAKIS (1966a). *Il flauto indiano 1*. Barclay 60038, LP.
- . (1966b). *Il flauto indiano 2*. Barclay 60039, LP.
- . (1968). *Flutes, Harpes et Guitares Indiennes*. Arion 30D057, Francia (edizione italiana *Flauti, arpe e chitarre indios*, Arion FARN1004, 1974), LP.
- . (1974a). *Flauti indios*, Arion FARN 1003, LP.
- . (1974b). *Il flauto indiano Vol. 2*, Barclay, BRC60039, LP.
- . (1975a). *I poeti della rivoluzione*. Arion FARN1039. Italia, LP.
- . (1975b). *Los Calchakis interpretano Mikis Theodorakis. Colonna sonora originale dal film di Costa Gavras "L'Americano" con Yves Montand*, Arion VARN3001, Italia, LP.
- . (1975c). *Los Calchakis in scena*. Arion FARN 1020, Italia, LP.
- . (1975d). *Misteri musicali delle Ande*. Arion FARN1027, LP.
- . (1978). *I flauti di pan de Los Calchakis. Mundo nuevo*. Arion FARN1080, Italia, LP.
- . (1979). *Poeti dell'America Latina*. Arion FARN 1093, Italia, LP.
- LOS INCAS (1960). *L'Amérique du Soleil*. Philips, V-29, Francia, LP.
- . (1971). *Los Incas 71*. Carosello CLN25006, Italia, LP.
- LOS INDIOS (1972a). *Il flauto indiano*. Joker SM3275, Italia, LP.
- . (1972b). *L'arpa delle Ande*. Joker SM3276, Italia, LP.
- LOS JAIRAS (sd). *Los Jairas*. Sono Radio SE 9296, Perù, LP.
- LOS KENAKOS (1972). *El condor pasa*. Joker SM3245, Italia, LP.
- LOS KJARKAS (1983). *Sol de los Andes*, Lauro Records BO/LRL-1456, Bolivia, LP.
- MARINI, Giovanna (1970). *Controcanales 70*. I Dischi del Sole DS 1003/5, Italia, LP.
- MARTINO, Adriana (1972). *Cosa posso io dirti*. Fonit Cetra LPP 194/195, Italia, 2LP.
- \*MEDITERRANEO (1984). *Master inedito senza titolo*, registrato presso lo studio Bichel di Valeggio sul Mincio (Verona).
- MORANDI, Gianni (1970). *Gianni 7*. RCA Italiana PSL 10482, Italia, LP.
- \*NUESTRA AMERICA (sd [1981]). *Nuestra America*. Italia-Cuba s.n., Italia, LP.
- \*PALMA, Angelo – GUIZZARDI, Ugo (2013). *Canción nueva: omaggio a Víctor Jara*. Felmay Records Fy8206, Italia, CD.
- POLLINA, Pippo (2001). *Versi per la libertà*. Storie di Note SDN 020, Italia, CD.
- QUILAPAYÚN (1970). *Cantata Santa María de Iquique*. DICAP JJJ – 08, Cile, LP.
- . (1971). *Il Sudamerica oggi*. EMI-Odeon, 1C 064-80687, Italia, LP [Ripubblicato nel 1976].
- . (1971b). *Vivir como él*. DICAP JJJ-12, Cile, LP.
- . (1974a). *Basta. Canti rivoluzionari*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8196, Italia, LP [Ed. or. *Basta. Jota Jota* (DICAP) JJJ – 07, Cile, 1969].

- . (1974b). *Santa María de Iquique. Cantata popular*. I Dischi dello Zodiaco VPA 8195, Italia, LP [Ed. or. *Id.*, Jota Jota (DICAP) JJ-L – 08, Cile, 1970].
- . (1975a). *El pueblo unido jamas será vencido*, Pathé Marconi c064-81827, LP [Ed. it. *Id.* I Dischi dello Zodiaco VPA 8245, 1975].
- . (1975b). *Adelante*. Pathé Marconi c068 – 97207, Francia, LP [Ed. it. *Avanti!* I Dischi dello Zodiaco VPA 8283, 1976].
- . (1976). *Patria*. Pathé Marconi c068 – 98285, Francia, LP [Ed. it. *Id.* I Dischi dello Zodiaco VPA 8346, 1977].
- . (1977). *La Marche et le Drapeau*. Pathé Marconi c 150 – 99461/2, Francia, 2LP.
- . (1978). *Cantata Santa María de Iquique*. Pathé Marconi 2c 068 – 4578, Francia, LP [Nuova edizione, con recitato in francese].
- . (1979). *Umbral*. Pathé Marconi 2c 070 – 4812, Francia, LP.
- . (1980a). *Alentours*. Pathé Marconi 2c 070 – 63668, Francia, LP.
- . (1980b). *Darle al otoño un golpe de ventana para que el verano llegue hasta Diciembre*. Pathé Marconi 2c 070 – 72248, Francia, LP.
- . (1982). *La revolución y las estrellas*. Pathé Marconi 2c 070 – 72562, Francia, LP.
- . (1983). *Quilapayún chante Neruda*. Pathé Marconi 172768.1, Francia, LP.
- . (1984). *Tralalí tralalá*. Pathé Marconi 1728581 PM 261, Francia, LP.
- . (1987). *Survarío*. Sono Disc Klan 231, Francia, LP.
- \*RAIMI (1994). *Arbeschende*. Mrecord, CD.
- . (1996). *Razza barbaricina*. Raimi 001, CD.
- RAMÍREZ, Ariel (Dir.); LOS FRONTERIZOS et al. (1965). *Misa criolla dall'Argentina. Espressioni folkloristiche dell'emotivo religioso*. Philips 842 763PY, Italia, LP.
- REYES, Judith (1970). *Messico oppresso*. I Dischi del Sole S194/196, Italia, LP.
- \*RUNA SIMI (1996). *La bocca dell'uomo. Un ponte musicale tra l'Europa e l'America Latina*. MC RS/01, Italia, MC.
- \*SENDA NUEVA (1987). *Agua Turbia*. Sama Records SAMR 1002, LP.
- . (1988). *Senda Nueva*. Sama Records SAMR 1006, MC.
- SEPE, Daniele (2000). *Consci Víctor Jara? Il Manifesto* CD 051, Italia, CD.
- SILVESTRI, Daniele (2007). *Il latitante*. Panama 88697061462, Italia, CD [partecipazione del gruppo *Inti-Illimani* nel tema *Ancora importante*].
- SIMONE, Franco (2018). *Per fortuna*. Skizzo Edizioni Musicali s.n., Italia, CD [gli *Inti-Illimani* partecipano nel tema *Pane*].
- SKASSAPUNKA (2018). *Adelante*, KOB Records KOB 139, CD.
- SOSA, Mercedes (1972). *Cantata sudamericana*, Philips, 6347 080, Italia, LP.
- STRAULINO, Lino et al. (1999). *Jara. Un puente para la memoria*. Nota CD 303, Italia, CD.

- \*TAIFA (2013). *Copia d'autore*. Pachamama PM 1302, CD.
- . (2016). *In volo*. Taifa 02, CD.
- . (2018). *Todo Cambia*. Unione Sarda US-MUS026CD, CD.
- \*TECUN UMAN (1975). *Soy del pueblo*. L'Orchestra OLP 10003, Italia, LP.
- TERÁN, Bonny Alberto (1980). *Bonny Alberto Terán*. LAURO LPLR S 1283, LP.
- THAMOA, Jia (1954). «*Torna la primavera (El humahuaqueno)*» / «*L'usignolo cubano (Sus sun babae)*». Cetra DC6476, Italia, 78 giri.
- \*TRENCITO DE LOS ANDES<sup>3</sup> (1984<sup>4</sup>) *Yawar fiesta*. Mascal Records MAL 1005, 2LP.
- . (1990). *Expreso Transandino*. Hierofantes Producciones HFCD004, CD [ed. or. SudNord Records, MC].
- . (1991<sup>5</sup>). *La scoperta di Colombo*. Forum FP92003.
- . (1992). *Hermano residente*. Malqui RCMCD 003 [ed. or. SudNord Records].
- . (1993). *Zig Zag*. Ccollana Records cco002 – cco003, 2CD.
- . (1994a). *C'era una volta il Sicu*. Hierofantes Producciones HFCD 005, CD [ed. or. TDA 001, CD].
- . (1994b). *Indian Shadows*. ACMC 0021, MC.
- . (1995a). *Academia del Altiplano*. Ccollana CCO 006
- . (1995b). *Overdrive*. JL CD 00023, CD.
- . (1996). *Sortilèges des Andes*. Ccollana Records, CCO 007, Italia, CD.
- . (1997). *Overdrive 2*. JL CD 0024, CD.
- . (2000). *Escarcha y sol*. Mallqui 012, Italia, CD.
- . (2002). *Proyecto Pariwana*. Hierofantes Producciones HF002, CD.
- . (2003). *Il Puma e gli Arconauti*. Hierofantes Producciones HFCD001, CD.
- . (2006). *Continente líquido*. Hierofantes Producciones HFCD 006/007/008/009/010, 5CD.
- . (2006). *Opus Primum. Sicu Phusiris*. Hierofantes Producciones HFCD003, CD.
- \*TRYO YERBA (2012). *El vuelo del colibrí*. [autoproduzione] CD.
- \*UMAMI – RAIZ LATINA (1988) «*Campanitas de Punyaro*» / «*Agua sagrada*»; «*América india*» / «*No Valentín*». Inisheer / Umami In702/3. Italia, doppio 45giri.
- . (1990). *Confluencia*. RL RL0202, Italia, MC.
- \*UMAMI (1991). *Musica andina*. Sinergy Records [n° non disponibile], Italia, LP.
- . (2001). *Encuentros*. Electromantic Music ARTS 9007, Italia, CD.

---

<sup>3</sup> Tutte le datazioni qui riportate – e dove possibile anche i riferimenti alla produzione – sono quelle delle edizioni originali. Per alcuni titoli, dei quali non mi è stato possibile reperire i riferimenti dell'edizione originale, indico quelli di una successiva riedizione in CD.

<sup>4</sup> La discografia dei Clemente indica 1983. Il disco riporta 1984.

<sup>5</sup> Data reale di pubblicazione 1992.

- . (2002). *Incanti*. Electromantic Music ARTS 9010, Italia, CD.
- USAI, Mauro (2015). *Ethnico (My Wind Instruments)*. Pachamama PM 1503, Italia, CD.
- VV. II. (s.d.). *Documental de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy – Argentina)*. Serie *Mapa musical de la Argentina*, Vol. 1. Interpreti: cantori e musicisti della Quebrada de Humahuaca; Anastasio Quiroga. RegISTRAZIONI e note a cura di Leda Valladares. Disc Jockey LDP 30096, Argentina, LP.
- VV. II. (1962). *Canti della rivoluzione cubana*. (A cura di G. Cingoli, L. Gennero e S. Liberovici). Italia canta MP33 CRA0020, Italia, EP.
- VV. II. (1966a). *¡Viva la revolución! 1907-1966*. (A cura di Meri Lao e Michele Straniero. Interpreti: Alba Lucia, Juan Capra e Carlos Puebla). I Dischi del Sole DS 59, Italia, LP.
- VV. II. (1966b). *Mountain Music of Peru*. (A cura di J. Cohen) Ethnic Folkways Library, FE 4539, USA, LP.
- VV. II. (1966c). *Folk Festival 1: Torino, 3-5 settembre 1965*. (A cura di Franco Coggiola e Michele L. Straniero). I Dischi del Sole DS125/127CL, Italia, LP.
- VV. II. (1967). *Il folklore musicale nelle Americhe*. Fl. Fabbri SDM 133 bis, Italia, EP.
- VV. II. (1972a). *Canciones tupamaros. America Latina vol.2 – Uruguay*. I dischi del sole DS77, Italia, LP.
- VV. II. (1972b). *Che Guevara*. (A cura di Meri Lao). I Dischi dello Zodiaco VPA 8127, Italia, LP.
- VV. II [Salvador Allende et al] (1973). *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido. 29 de Junio de 1973*. IRT IL 143, 2LP. [I *Quilapayún* interpretano unicamente la traccia *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido*].
- \*YERBAMATE (1987). *Yerbamate*. Cordigliera Studio MC87001, Italia, MC.
- \*ZAFRA (1974). *Cicatriz*. Jaca Record JRCI 1, Italia, LP.
- . (1975). *Grazie alla vita*. Jaca Record JRCI 3, Italia, LP.

## 4 INTERVISTE CITATE NEL TESTO











Le interviste indicate di seguito fanno parte di un *corpus* di colloqui da me realizzati nel corso della ricerca documentati per mezzo di registrazioni audio. Ulteriori comunicazioni, sia orali sia scritte, sono via via citate nelle note al testo.

- ☞ Acquaviva, Toni (*Agricantus*): Skype, 16/07/2014.
- ☞ Amicozzi, Domenico (*Chiloe*): a) con Barbara Cestoni, Venezia, 20/12/2015; b) con B. Cestoni, G. Rosignoli e M. Riccitelli, Roma, 22/02/2018.
- ☞ Assuntino, Rudi: Roma, 27/10/2017.
- ☞ Barbieri, Nicola (*Canto Libre*, ecc.): con M. Forconi e N. Pieruccetti, Viareggio, 09/06/2014.
- ☞ Bavosi, Giancarlo (*Senda Nueva*, ecc.): con R. Chinello, A. Colle, A. Interlandi e J.D. García Morago, Milano, 04/04/2018.
- ☞ Borrione, Anna (*Arcoiris*): con L. Bortoletto e S. Cappello, Padova, 25/06/2014.
- ☞ Bortoletto, Lucia (*Arcoiris*): con A. Borrione e S. Cappello, Padova, 25/06/2014.
- ☞ Cappello, Susanna (*Arcoiris*): con A. Borrione e L. Bortoletto, Padova, 25/06/2014.
- ☞ Cardona, Mario (*Cantolibre*): Venezia, 30/03/2018.
- ☞ Carioli, Janna (*Canzoniere delle Lame*): Bologna, 07/02/2018.
- ☞ Cestoni, Barbara (*Chiloe*): con D. Amicozzi, G. Rosignoli e M. Riccitelli, Roma, 22/02/2018.
- ☞ Chinello, Roberto (*Cantolibre*): con G. Bavosi, A. Colle, A. Interlandi e J.D. García Morago, Milano, 04/04/2018.
- ☞ Cirino, Stefano (*Taifa*): intervista telefonica, 04/09/2016.
- ☞ Cives, Michela (*Inti Raimi*, ecc.), intervista telefonica, 27/09/2019.
- ☞ Clemente, Felice M. e Raffaele M. (*Trencito de los Andes, ILDUQ*): a) Riano, 17/02/2017; b) Riano, 05/09/2018; c) Riano, 19/09/2019.
- ☞ Cogliati, Paolo (*Senda Nueva*, ecc.): Milano, 16/06/2018.
- ☞ Colle, Andrea (*Senda Nueva*, ecc.): con G. Bavosi, R. Chinello, A. Interlandi e J.D. García Morago, Milano, 04/04/2018.
- ☞ Contolini, Silvio (*Yawar Mallku*, ecc.): Firenze, 07/04/2018.
- ☞ Coulón Jorge (*Inti-Illimani*): Santiago, 21/03/2019.
- ☞ Crispi, Mario (*Agricantus*): Palermo, 19/05/2017.
- ☞ Croce, Biancastella (*Yawar Mallku*, ecc.): Firenze, 08/04/2018.
- ☞ Diaz, Rodrigo: a) Marghera, 29-03-2018; b) Marghera, 06-03-2019.
- ☞ Durán, Horacio (*Inti-Illimani*): a) Verona, 31/08/2017; b) con J. Seves, Santiago, 23/03/2019.
- ☞ Fasan, Marco (*Suono Popolare*): con M. Lotter e P. Tonegato, Venezia, 16/02/2019.
- ☞ Forconi, Marcello (*Canto Libre*): con N. Barbieri e N. Pieruccetti, Viareggio, 09/06/2014.
- ☞ Garofalo, Girolamo (*Alcantara*): Venezia, 20/01/2019.










- 📄 Iasella, Giuseppe (*Nuestra America*): Bologna, 17/02/2018.
- 📄 Lotter, Michele (*Suono Popolare, Cantolibre*): a) Venezia, 14/08/2014; b) con P. Tonegato e M. Fasan, Venezia, 16/02/2019.
- 📄 Malinverno, Giuliano (*Los Andes, ecc.*): Milano, 17/01/2019.
- 📄 Marini, Giovanna: intervista telefonica, 22-06-2018.
- 📄 Massimi Raccis, Roberto (*Yanapacuy*): Roma, 28/02/2019.
- 📄 Meazzi, Achille (*Cordigliera*): con Eliana Piazzzi, Cremona, 05/01/2019.
- 📄 Palma, Angelo (*Umami, ecc.*): Milano, 17/06/2018.
- 📄 Piazzzi, Eliana (*Cordigliera*): con A. Meazzi, Cremona, 05/01/2019.
- 📄 Pinto Cárdenas, Enrique: videochiamata Skype, 23/09/2018.
- 📄 Rosignoli, Giorgio (*Chiloe*): con B. Cestoni, D. Amicozzi e M. Riccitelli, Roma, 22/02/2018.
- 📄 Sbordoni Alessandro: Roma, 24/02/2019.
- 📄 Scipione, Mauro (*Yupanqui, ecc.*): Roma, 21/06/2018.
- 📄 Seves, José (*Inti-Illimani*): Santiago, 23/03/2019.
- 📄 Siciliano, Salvo (*Agricantus*): Palermo, 18/04/2018.
- 📄 Stefanelli, Massimiliano (*Inti Maya, ecc.*): Roma, 25/06/2019.
- 📄 Tonegato, Piero (*Suono Popolare*): con M. Lotter e M. Fasan, Venezia, 16/02/2019.
- 📄 Trenca, Roberto (*Charagua e altro*): videochiamata Skype, 14/09/2014.
- 📄 Usai, Massimo (*Taifa*): videochiamata Skype, 08/02/2016.

**Parte prima: cap. 1**

-  1 Trad., *Hortensia*. Registrazione dal vivo: <https://vimeo.com/87701560>, frammento (1:23).
-  2 Trad., *Ramis*. [CENTRO MUSICAL THEODORO VALCÁRCEL 1964], framm. (1:27).
-  3 Trad., *Ramis*. [INTI-ILLIMANI 1973b], framm. (1:12).
-  4 Luis Advis, *Interludio VIII* (dalla *Cantata Santa María de Iquique*). [QUILAPAYÚN 1970], framm. (1:49).
-  5 Hugo Lagos, *Sonatina*. [QUILAPAYÚN 1976], framm. (1:10).
-  6 Horacio Salinas, *Tatetí*. [INTI-ILLIMANI 1973b], framm. (0:55).
-  7 Horacio Salinas, *Danza*. [INTI-ILLIMANI 1982], framm. (2:06).
-  8 Patricio Manns (musica); Violeta Parra (testo), *La exilada del Sur*. [Inti-Illimani 1974], Framm. (1:02).
-  9 Eduardo Carrasco (m.); Fernando Alegría (t.), *Mi Patria*. [QUILAPAYÚN 1976], framm. (1:16).
-  10 Trad., *Las obreras*. [ILLAPU 1993], framm. (0:55).

**Parte Terza: II**

-  1 Achille Meazzi, *Inseguendo meteore verso l'invisibile*. [CORDIGLIERA 1986], framm. (1:00).
-  2 Achille Meazzi, *Inseguendo meteore verso l'invisibile*. [CORDIGLIERA 1986], framm. (0:42).
-  3 Achille Meazzi, *Cristalli di luce*. [CORDIGLIERA 1986], framm. (0:52).
-  4 Eduardo Carrasco, *Luz negra*. [QUILAPAYÚN 1982], framm. (0:17).
-  5 Achille Meazzi, *Il sogno di Juana* [CORDIGLIERA 1986], framm. (0:38).
-  6 Eduardo Carrasco (t.); Hugo Lagos (m.), *Canción del llamado*. [QUILAPAYÚN 1982], framm. (0:29).
-  7 Trad., *Peregrinazioni lagunarie*. [CANTOLIBRE 1983], frammento (1:35).

- 8 Mario Cardona, *Carnevale di un charango*. [CANTOLIBRE 1983] (2:41).
- 9 Mario Cardona, *Wayno t.* [CANTOLIBRE 1997], frammento (0:42).
- 10 Michele Lotter (m.); Pablo Neruda (t.), *Cómo te presiento*. [CANTOLIBRE 1997], frammento (0:31).
- 11 Michele Lotter (m.); Pablo Neruda (t.), *Cómo te presiento*. [CANTOLIBRE 1997], frammento (0:56).
- 12 Michele Lotter, *Mediterraneo*. [CANTOLIBRE 1983], frammento (0:42).
- 13 Michele Lotter, *Mediterraneo*. [MEDITERRANEO 1984], frammento (1:05).
- 14 Michele Lotter, *Mediterraneo*. [CANTOLIBRE 1997] (4:10).
- 15 Achille Meazzi, *Danza d'autunno*. [CORDIGLIERA 1986], framm. (1:37).
- 16 Achille Meazzi, *Danza d'autunno*. [CORDIGLIERA 1986], framm. (1:22).
- 17 Achille Meazzi, *Danza d'autunno*. [CORDIGLIERA 1986], framm. (2:41).

### Parte terza: III

- 1 Giancarlo Bavosi (m.); Omar Jara (t.), *En el aire*. [SENDA NUEVA 1987], framm. (1:23).
- 2 Giancarlo Bavosi, *Senda Nueva*. [SENDA NUEVA 1987], framm. (1:40).
- 3 Paolo Cogliati, *Selvas*. [SENDA NUEVA 1988], framm. (1:15).
- 4 Gabriele Prous, *Nuevo amanecer*, [SENDA NUEVA 1988], framm. (2:01).
- 5 Antonello Oggiano, *En alas de un sueño*. [UMAMI 2002], framm. (2:06).
- 6 Paolo Cogliati (m); Manuel Scorza (t.), *Yawar Cocha*. [SENDA NUEVA 1987] (3:44).
- 7 Angelo Palma, *María pastorcita*. [UMAMI 2002] (5:27).
- 8 Giancarlo Bavosi, *Eugenio*. [SENDA NUEVA 1987] (2:00).
- 9 Angelo Palma; Massimo Rosada, *Ñaupá ñahui*. [UMAMI 2002] (4:51).
- 10 Raffaele M. Clemente (m.); Felice M. Clemente (t.), *Latitud cero*. [TRENCITO DE LOS ANDES 1993] (2:35).








### Parte terza: IV

- 1 Víctor Jara; arr. Amicozzi, Balducci, *El arado*. [\*CHILOE – BALDUCCI 2003] (3:05).
- 2 Domenico Amicozzi, *Altiplanetario*. [CHILOE 2006], prima parte (1:43).
- 3 Domenico Amicozzi, *Altiplanetario*. [CHILOE 2006], seconda parte (3:26).






## 490 Bibliografia, discografia e indici delle risorse




-  4 Giorgio Rosignoli, *Tierra lejana*. [CHILOE 2006], framm. (0:50)
-  5 Giorgio Rosignoli, *Aratari*. [CHILOE 2006], framm. (0:30)
-  6 Antonello De Lisi, *Cefiro*. [CHILOE 2006], framm. (0:32).
-  7 Domenico Amicozzi; Giorgio Rosignoli, *Go West!* [CHILOE 2009], framm. (1:02).
-  8 Domenico Amicozzi, *Galapagos*. [CHILOE 2009] (5:12).
-  9 D. Amicozzi (m.); Cristina Cosmano (t.), *La scatola vuota*. [CHILOE 2009] (5:41).
-  10 D. Amicozzi, *L'anello mancante*. [CHILOE 2009] (5:49).
-  11 D. Amicozzi, *L'anello mancante*. [CHILOE 2009], framm. (0:19).
-  12 D. Amicozzi, *L'anello mancante*. [CHILOE 2009], framm. (0:41).

## Parte terza: V














-  1 Víctor Jara, *El arado*. [Taifa 2013], con la partecipazione di Max Berrú (4:34).
-  2 Stefano Cirino, *Copia d'autore*. [Taifa 2013], framm. (1:20).
-  3 S. Cirino, *Pelusas*. [Taifa 2013], framm. (0:41).
-  4 Violeta Parra; arr. S. Cirino, *La jardinera*. [Taifa 2018], framm. (1:35).
-  5 William Horsby (t.); H. Martin (m.); arr. S. Cirino, *Il padrone del carbone*. [Taifa 2018], framm. (1:35).
-  6 Trad.; arr. Taifa, *Ramis*. [Taifa 2013] (5:56).
-  7 Horacio Salinas (m.); Nicolás Guillén (t.), arr. S. Cirino, *Mulata*. [Taifa 2016] (3:59).

## Parte terza: VI

-  1 Tradiz.; F.M. Clemente (t.), *Papel de plata*. [TRECITO DE LOS ANDES 1996]. (6:10).
-  2 D. Robles (m.); F. M. Clemente (t); R.M. Clemente (m.); Tradiz. (m.), *Condor Pasa Requiem*. [TRECITO DE LOS ANDES 1996] (7:03).
-  3 Trad. Chimu; Quilapayún; F.M. Clemente; R.M. Clemente, *Ispalla, Titicaca... Dancing with the Death*. [ILDUQ 2009] (5:32)
-  4 Trad. Chimu, *Jilacatas*. [ILDUQ 2009] (1:22).
-  5 Trad. Walata Grande (Bolivia); Trad. Fort Warren (USA); arr. R.M. Clemente, *Jilata Brown*. [ILDUQ 2009] (1:10).

-  6 Trad. Walata Grande (Bolivia); R.M. Clemente (m. e arr.); F.M. Clemente (t.), *Moby Dick*. [ILDUQ 2009] (4:10).
-  7 Trad. Puno (Perù); arr. R.M. Clemente, *Estrella del Sur*. [ILDUQ 2009] (1:44).
-  8 Trad. Puno (Perù), *Ligero Telestory. Opera Selvaggia*. [ILDUQ 2009] (3:16).

### Parte Terza: VII

-  1 Trad. (arr. E. Joffre), *San Benito*. LOS JAIRAS (sd), framm. (1:18).
-  2 Trad., *Fiesta de San Benito*. [INTI-ILLIMANI 1973b], framm. (1:41).
-  3 Trad.; R. M. Clemente, *San Benito*. [TRECITO DE LOS ANDES 1996] (1:30).
-  4 Trad., *Fiesta de San Benito*. CANTOLIBRE, registrazione dal vivo, gennaio 1989 (archivio S. Gavagnin), framm. (1:40).
-  5 *Fiesta de San benito*. [CHILOE 1999], framm. (2:08).
-  6 Trad.; Eduardo Carrasco, *Titicaca*. [QUILAPAYÚN 1975a] (3:32).
-  7 Trad., *Los Jilacatas: panpipes from Chimo*. [VV. II. 1966b] (2:47).
-  8 Trad., *Titicaca*. [UMAMI 2001], framm. (1:21).
-  9 Eduardo Carrasco, *Titicaca*. [CHILOE 2001], framm. (1:41).
-  10 Sergio Ortega; Quilapayún, *El pueblo unido jamás será vencido*. [INTI-ILLIMANI 1974], framm. (1:13).
-  11 S. Ortega; Quilapayún; arr. D. Amicozzi, *El pueblo unido (?) jamás será vencido*. [CHILOE 2009] (5:09).
-  12 S. Ortega; Quilapayún; preludio e arr. Mauro Usai, *El pueblo unido jamás será vencido*. [TAIFA 2013], prima parte (1:41).
-  13 S. Ortega; Quilapayún; preludio e arr. Mauro Usai, *El pueblo unido jamás será vencido*. [TAIFA 2013], seconda parte (2:17).

## Acronimi

Nella redazione del testo mi sono servito per brevità di alcuni acronimi di uso non corrente nella lingua italiana o creati *ad hoc*, che riporto qui di seguito. Non riporto invece gli acronimi di uso corrente (ad es. PCI: Partito Comunista Italiano).

GIMCA: Gruppi italiani di musica cilena/andina

MA: musica andina

MAC: musica andina cosmopolita

MIA: musica di ispirazione andina

NCCH: Nueva Canción Chilena

NCLA: Nueva Canción Latinoamericana

## Glossario

**Albazo** Genere musicale e di danza del folklore *mestizo* dell'Ecuador, di ritmo ternario con alternanza 3/4 – 6/8.

**Antara** Parola quechua che indica alcune tipologie di flauto di Pan. Specialmente in Perù, l'*antara* è un flauto strutturato in una sola serie di tubi, affidata ad un unico suonatore, diversamente dal *sicu*.

**Aire de...** Etichetta di genere applicata a moderne composizioni di *proyección folklórica* (soprattutto nel contesto del movimento folkloristico argentino) che riprendono un determinato ritmo di danza, senza rispettarne appieno la struttura frasale canonica: *aire de chacarera*, *aire de cueca*, ecc.

**Baguala** Nome che indica una variegata famiglia di generi di canto accompagnato unicamente dal tamburo (la *caja*), diffusi nell'area del Nord-Ovest dell'Argentina e in zone limitrofe del Cile e della Bolivia. Le *bagualas* presentano testi basati sulla forma metrica spagnola della *copla*, mentre la musica presenta tratti di evidente matrice preispanica (scale tritoniche, impiego della voce, ecc.).

**Bailecito** Genere musicale e di danza del folklore *criollo-mestizo* della Bolivia e del Nord-Ovest dell'Argentina, generalmente in 6/8. Nella classificazione dell'etnomusicologo argentino Carlos Vega, il *bailecito* fa parte del *cancionero ternario colonial*.

**Bandolín** Mandolino a cinque ordini tripli, tipico dell'Ecuador.

**Bomba** Ritmo di danza *mestizo*, tipico delle comunità afro-ecuadoriane della Valle del Chota.

**Bombo** Termine spagnolo per indicare diverse famiglie di membranofoni. Più in particolare, indica un tamburo a due membrane di grandi dimensioni, derivato dai tamburi militari europei antichi, diffuso tradizionalmente nell'Argentina nord-occidentale ed adottato come tamburo standard nei gruppi del revival folklorico argentino e successivamente in quelli andini cosmopoliti e della Nueva Canción latinoamericana.

**Caja** ("cassa") Nome generico di numerosi membranofoni diffusi in tutta l'America Latina. Nell'Argentina del Nord-Ovest la *caja* è un tamburo a cornice a doppia membrana, talvolta dotato di una cordiera vibrante, suonato normalmente con una o due mazze e impiegato per accompagnare il canto della *copla*, della *baguala* e della *vidala*.

**Carnavalito** (1) nel Nord-Ovest dell'Argentina, genere musicale e di danza *mestizo* in tempo binario vivace, affine al *Huayño* boliviano; (2) ritmo e danza in tempo ternario, originario della regione boliviana di Santa Cruz, ma integrato tra gli stili folkloristici della moderna *proyección folklórica* nazionale boliviana.

**Chacarera** Genere musicale e di danza del folklore *criollo* del Nord-Ovest dell'Argentina, in particolare della regione di Santiago del Estero. È caratterizzata dalla poliritmia 3/4 - 6/8 e fa anch'essa parte, nella classificazione di Carlos Vega, del *cancionero ternario colonial*.

**Charango** Il *charango* è un cordofono di ridotte dimensioni, rielaborazione locale delle chitarre e *vihuelas* barocche introdotte dalla dominazione coloniale spagnola. La sua area di diffusione tradizionale coincide con le province andine meridionali del Perù e con la Bolivia. Sotto la denominazione comune di *charango* si trovano strumenti con notevoli diversità morfologiche (forme, materiali e tecniche di costruzione), che formano piuttosto una articolata famiglia organologica, con ramificazioni tanto nel folklore rurale contadino e indigeno, quanto in quello *mestizo* di carattere urbano. All'interno di tale famiglia, si è ampiamente standardizzato, al di fuori dei contesti folklorici rurali, un modello con diapason di ca. 36-38 cm., denominato *charango standard*, urbano o típico. L'accordatura più diffusa per questo modello è la *afinación* (o *temple*) *natural* che corrisponde ad un accordo di La min<sup>7</sup>/Do<sup>6</sup> (g'g' c'c' e"e' a'a' e"e"). Si osservi lo schema di accordatura non scalare, con l'ordine centrale ottavato, secondo una modalità diffusa in età barocca. Per una descrizione dello strumento, delle sue varietà e diffusione (in particolare per l'area boliviana), si veda la monografia di Cavour (1988). Vedi anche qui *Ronroco* e *Walaycho*.

**Chuntunqui** Ritmo *mestizo* ternario boliviano affine al *carnavalito*.

**Clave** Cellula ritmica basilare di alcuni ritmi afrocubani (*clave de son*, *clave de rumba*, ecc.).

**Cuatro** Piccola chitarra venezuelana a quattro corde, diffusa anche in altre aree limitrofe. Strumento di accompagnamento tipico soprattutto nella musica *llanera* (i.e. dei *Llanos*, le pianure di Venezuela e Colombia), rappresenta, assieme ad altri cordofoni come il *Tiple*, il *guitarrón chileno*, il *charango* e molti altri, una derivazione di caratteri organologici europei di età rinascimentale e barocca.

**Cueca** Genere musicale e di danza del folklore *criollo-mestizo* della Bolivia, dell'Argentina e del Cile. In quest'ultimo paese è considerata "danza nazionale". Anch'essa appartiene al *cancionero ternario colonial* delineato da Carlos Vega, ed è caratterizzata dall'alternanza poliritmica 3/4 - 6/8. Derivata dalla *zam(b)acueca*, che avrebbe avuto il suo centro di irradiazione in epoca coloniale nel vicereame del Perù, è strettamente imparentata ad altre danze di una stessa famiglia, con un'ampia diffusione territoriale: *zamacueca*, *chilena*, *zamba*, *marinera* peruviana, ecc.

**Danzante** Genere di danza di origine indigena tradizionale della sierra dell'Ecuador. Il termine può indicare sia la danza (e la relativa musica) sia la figura del danzatore. Ne è derivato un genere di canzone *mestiza* dello stesso nome.

**Guitarrón cileno** Strumento cordofono tipico dell'area rurale del Cile centrale, dotato di 25 corde suddivise in cinque ordini principali e diversi risuonatori. Si tratta di uno strumento arcaico, di evidente ascendenza barocca, collegato oggi agli stili dei cantori popolari (*Canto a lo poeta, a lo divino*, ecc.).

**Guitarrón messicano** Si tratta di una chitarra grave, a sei corde, dotata di una caratteristica cassa di risonanza a carena di nave. Svolge funzione di basso acustico negli ensemble folklorici e popolari di musica *mestiza* messicana, soprattutto nello stile dei *mariachis*.

**Huayno (Wayño)** Sotto questo nome (con varianti locali) sono compresi tanto generi di danza quanto di canzone, diffusi in tutto l'altipiano delle Ande centrali. Alcuni stili di *huayno* sono di origine indigena precolombiana, mentre altri sono oggi tra le forme musicali più diffuse nel folklore e nella musica popolare *mestiza* della regione andina, con numerose varianti e stili regionali. I *huaynos* presentano un metro binario e un tipo melodico prevalente di carattere pentatonico e discendente.

**Ira – Arca** (v. *Sicu*)

**Italaque** Nome di uno stile di *sicuri* aymara, originario dell'omonima località boliviana, nei pressi del lago Titicaca. È caratterizzato da un ritmo relativamente lento e solenne.

**Moceño** (anche *mohoceño*, ecc.) Aerofono andino della famiglia del *pinquillo*, diffuso tradizionalmente nell'area boliviana di La Paz. È fabbricato in canna e raggiunge, nel registro più grave, una dimensione di oltre 150 cm. Gli strumenti in questo registro sono dotati di un tubo aggiuntivo nel quale è ricavata l'imboccatura, il che li rende simili in apparenza ad un flauto traverso basso, o ad un fagotto. Nonostante le grandi dimensioni, i *moceños* sono tuttavia tradizionalmente impiegati nelle ottave alte, sfruttandone gli armonici superiori. In ambito urbano e cosmopolita, invece, se ne sfrutta soprattutto il registro grave dei suoni fondamentali.

**Morenada** (danza dei “morenos”) Danza *mestiza* boliviana dal ritmo vivace in tempo binario. Fa parte delle numerose rappresentazioni pantomimiche e coreutiche ispirate alla presenza degli schiavi afroamericani nella colonia spagnola (danze dei *negritos*).

**K'alampeado** (*q'alampeado, kalampeado* ecc.) Tecnica esecutiva del *charango* che fonde l'esecuzione di una linea melodica con una armonizzazione in cui si sfruttano accordature “aperte” e una ritmica sincopata, strettamente legata a quella del canto. Il *k'alampeado* è uno stile caratteristico del *charango* rurale boliviano, di matrice indigena.

**Pandero** (o *pandereta*) Denominazione ispanica del tamburello a sonagli europeo, con o senza membrana.

**Pinquillo** (anche *pinkillo, pingullo*, ecc.) Flauto diritto a becco, diffuso in diverse varianti nell'area andina, dall'Ecuador al Cile e all'Argentina settentrionali.

**Proyección folklórica** Cfr. testo, *Introduzione*, 3.2 e *Casi di studio*, 1.1.

**Q'antu** (*qantu, kantu*) Danza di *sicuris* di carattere cerimoniale, propria della cultura indigena Kallawayaya (Bolivia).



**Quena** La *quena* (altra grafia comune: *kena*; meno comune *qena*) è un flauto diritto di origine precolombiana, proprio dell'area andina di Perù e Bolivia, la cui imboccatura è costituita da un semplice intaglio, ed è generalmente fabbricato in canna. Come la maggior parte degli aerofoni tradizionali andini, la *quena* presenta oggi una varietà di intonazioni possibili, sia di tipo temperato occidentale (nei contesti urbani e revivalistici) sia non temperate (nei contesti rurali). La *quena* urbana standard misura all'incirca 37-38 cm. e la nota più grave è un Sol 4 (392 Hz).

**Quenacho** (o *kenacho*) Varietà di *quena* intonata comunemente ad un intervallo di quarta o quinta inferiore rispetto alla *quena* standard.

**Rondador** Flauto di Pan a fila singola, presente in Ecuador e Perù settentrionale, la cui struttura scalare permette l'esecuzione di note doppie in intervalli di terza e quarta.

**Ronroco** Charango di maggiori dimensioni rispetto al modello standard o tipico (fino a 50 cm. di diapason), generalmente accordato una quarta sotto di quello (*temple natural* in Mi). Reso estremamente popolare dall'impiego fattone dal gruppo boliviano *Los Kjarkas* e poi da altri interpreti anche all'esterno del contesto folklorico andino, come il musicista argentino Gustavo Santaolalla.

**Saya** Genere musicale e di danza caratteristica della comunità afro-boliviana dei Yungas. In epoca recente, si è applicata la medesima denominazione anche ad alcuni generi *mestizos* più o meno ispirati all'immaginario afro-boliviano, il *tundiqui* e il *caporal*, dando origine a equivoci e sovrapposizioni tra generi nettamente diversi, tanto che la *saya* è stata recentemente fatta oggetto di una campagna di rivendicazione identitaria da parte degli afro-boliviani (cfr. nel testo *Casi di studio, VII, 1*).

**Sicu / sicuri** (anche *siku*: nella letteratura specializzata come nell'uso corrente, la trascrizione oscilla tra le diverse grafie e non sembra esistere un criterio condiviso) è il nome in lingua aymara per i flauti di Pan. Più specificamente, *sicu* (o in spagnolo *zampoña*) è il nome comune per un'ampia famiglia di flauti di Pan doppi di origine precolombiana e diffusi soprattutto nell'area andina (Perù, Bolivia, province settentrionali di Cile e Argentina). Ogni strumento è diviso in due parti suonate da altrettanti esecutori in forma "dialogata" (*hoquetus*), denominate *ira* e *arca*. Esistono diverse varietà di tali strumenti, con diverse scale e intonazioni, ciascuna di esse collegata a specifici stili locali. I *sicus* vengono tradizionalmente suonati in bande (*tropas*) monostumentali o accompagnate da tamburi. *Sicuri* è detto il suonatore dello strumento come anche il genere musicale interpretato dai consort monostumentali di *sicus*, spesso formati da strumenti di diverse dimensioni. Ogni varietà ed ogni taglia di *sicu* possiede specifiche denominazioni.

**Taquirari** (o *takirari*) Ritmo di danza e genere di canzone originario del folklore *criollo-mestizo* dell'Oriente boliviano. Presenta un ritmo binario simile al *huayno*, ma dotato di un carattere più sincopato.

**Tarka** (o *tarqa*) Flauto diritto a becco, ricavato da un massello di legno a sezione quadrata o esagonale diffuso principalmente in Bolivia. Nelle province argentine di Jujuy e Salta uno strumento analogo è denominato *anata*.

**Tiple** Cordofono popolare tipico della Colombia. È di fatto una chitarra di dimensioni leggermente inferiori a quelle della chitarra classica e possiede quattro ordini tripli di corde in acciaio. In ciascun ordine, ad eccezione del cantino, la corda fondamentale è affiancata da altre due all'ottava superiore. Gli *Inti-Ilumani* sarebbero stati i primi ad inserirlo nella musica

popolare cilena, nel 1971 (Salinas 2013). Come è accaduto per il *charango*, il *cuatro* e la *que-na*, anche il *tiple* è uno strumento ormai saldamente radicato nello strumentario popolare cileno, con prassi esecutive autonome rispetto a quelle della tradizione colombiana.

**Tropa** In ambito folklorico andino, indica un consort monostrumentale, normalmente di aerofoni.

**Tundiqui** Danza pantomimica *mestiza* del carnevale boliviano, che imitava parodisticamente le danze delle comunità afro-boliviane. Spesso confusa con le denominazioni della *saya* e del *caporal* (cfr. nel testo, *Casi di studio*, VII, 1).

**Vidala** Denominazione comune ad alcuni generi musicali lirico-poetici di ambito *criollo* e *mestizo*, diffusi nell'area del Nord-Ovest dell'Argentina. La *vidala* usa scale modali antiche europee o diatoniche. Il canto è accompagnato dalla percussione (*caja*) dalla chitarra e spesso dal violino.

**Walaycho** Il termine è usato in Bolivia per indicare un *charango* più piccolo rispetto alla misura standard. In Perù uno strumento analogo è conosciuto come *chillador*. *Walaychos* e *chilladores* sono spesso accordati con un «temple diablo» (*si, mi, si, sol, re*, senza ottavare le corde di ciascun ordine).

**Zampoña** (v. *sicus*)