



Musica e potere. Gli usi del linguaggio musicale nei regimi totalitari

di Gabriele Muzzu

Università degli Studi di Padova

Conservatorio Statale di Musica «Cesare Pollini»

(gabrielemuzzu99@gmail.com)

Abstract

La musica ha costituito un importante strumento propagandistico per i totalitarismi che, consapevoli della sua potenza comunicativa, l'hanno trasformata in un efficace mezzo di manipolazione politica attraverso una rigida regolamentazione. Nonostante ciò, essa ha saputo talvolta estraniarsi da questa morsa restituendo così un'immagine fedele dei mutamenti socio-politici dell'epoca totalitaria.

La musica rappresenta un formidabile mezzo di comunicazione che ha destato, fin dalle origini, l'interesse e le attenzioni di filosofi, politici ed esponenti religiosi. Già nell'Antica Grecia essa era considerata uno specchio della mitologia e della religiosità in grado, coi suoi effetti psicagogici, di influenzare il comportamento umano, ma il trinomio musica-politica-società nel mondo greco non è che uno dei molteplici esempi di un connubio che nel corso dei secoli si è rafforzato ulteriormente manifestando-

si anche nel Novecento quando proprio la musica rifletté la profonda crisi culturale e politica che degenerò nel dramma dei conflitti mondiali e nell'ascesa dei totalitarismi. In un simile contesto, fortemente significativo è il rapporto creatosi tra musica e potere totalitario: tanto il regime nazista quanto quello stalinista cercarono infatti, attraverso stringenti politiche culturali, di sottoporre il linguaggio musicale a un rigido processo di regolamentazione e irreggimentazione ideologica al fine di utilizzarlo come strumento di propaganda e manipolazione. Molteplici furono i meccanismi utilizzati in tal senso dai regimi, dalla definizione di precisi canoni compositivi, cui gli autori dovevano attenersi nel processo di creazione musicale per rispettare e propagandare l'ideologia dominante, fino a pressanti strumenti di censura preventiva¹.

Nella Germania nazista si strutturò un articolato apparato istituzionale preposto al controllo della cultura con un'apposita propaggine destinata all'organizzazione del mondo musicale tedesco, la *Reichsmusikkammer* (RMK), fondamentale nel tracciare la trasposizione in musica del credo ideologico del nazismo². Richard Wagner, che fino all'inizio del Novecento aveva rappresentato il *trait d'union* tra i componenti del vivace ed eterogeneo mondo musicale tedesco, assurse a massimo modello musicale del regime e fu trasformato dai nazisti nell'unità di misura in base alla quale costruire l'omologazione culturale del Reich. Ciononostante Hitler insistette nel tentativo di mantenere, almeno all'apparenza, una parvenza di autonomia e apoliticità della produzione musicale tedesca arrivando ad affermare in un «ambizioso discorso [...] alla riunione del partito del 1938 [...] che 'è assolutamente impossibile esprimere una visione del mondo scientifica in termini musicali' e che era 'assurdo' tentare di esprimere [attraverso la musica] l'attività del Partito»³. Al di là di tali dichiarazioni di facciata l'influenza del nazismo fu così subdola e pervasiva da determinare un vero e proprio processo di autonazificazione della sce-

¹ Di grande importanza nella ricostruzione del rapporto tra musica e totalitarismi V. Rizzardi, *Musica, politica, ideologia*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, Einaudi, Torino 2001-05, 5 voll., I: *Il Novecento* (2001), pp. 68-83; A. Ross, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, ed. italiana, Bompiani, Milano 2011 [2007]; E. Collotti, *Musica e politica: l'organizzazione musicale del nazismo*, «Belfagor», 44 (1989), pp. 609-645; G. Seaman, *La musica nello stato sovietico*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*, diretto da A. Basso, UTET, Torino 1983, 4 voll., IV, pp. 182-186.

² E. Collotti, *Musica e politica* cit., pp. 609-645.

³ A. Ross, *Il resto è rumore* cit., p. 505.

na musicale tedesca⁴. La richiesta di contenuti musicali che rispettassero il parametro dell'apoliticità era dettata dall'esigenza di garantire un'apparente autonomia alla scena artistica e musicale, ma nella realtà dei fatti, la maggior parte delle musiche sorte in questo contesto finirono con l'incorporare pienamente il credo ideologico nazista, dal criterio razziale ai toni ottimistici e celebrativi che dovevano restituire un quadro fastoso della Germania e della sua tradizione musicale.

Identificare dei canoni per arrivare a una definizione in positivo e accertare l'esistenza di una vera e propria musica "nazista" non è semplice non potendo ritenersi valida «l'equazione [...] tra stile radicale e ideologia liberale e stile conservatore e ideologia reazionaria»⁵. Piuttosto risultano utili i contributi definitivi in negativo convergenti nel concetto di *arte degenerata* che già dal 1937 andava diffondendosi attraverso l'organizzazione di mostre e rassegne apposite. Massimo esempio della sua applicazione in ambito musicale fu proprio una rassegna sulla *musica degenerata* che ebbe luogo a Düsseldorf nel maggio del 1938⁶. Il catalogo della mostra, ritraente la figura deformata di un sassofonista nero in frack e cilindro con una stella di David sul bavero della giacca, è estremamente rappresentativo della forte componente razzista che accompagnava la definizione della *degenerazione musicale* (FIG. 1)⁷.

Evidentemente il jazz e la musica dei compositori ebrei non potevano essere tollerati dai vertici nazisti che tuttavia diressero le proprie mire anche contro quegli sperimentalismi e quelle nuove forme che si erano sviluppate nel panorama musicale a partire dal primo Novecento portando alla diffusione di una grammatica per certi versi agli antipodi di quella affermatasi dal XVII secolo circa⁸. Quest'ultima era venuta infatti strutturandosi sul concetto di tonalità, basato sull'idea di un rapporto gerarchico tra suoni e definibile come un sistema ordinato il cui centro gravitazionale è costituito dalla prima nota di una scala che attribuisce il nome a quella tonalità che la vede, appunto, fungere da tonica. Tale tipologia di rapporti, che costituisce la base regolatoria della scrittura musicale,

⁴ Ivi, p. 504.

⁵ Ivi, p. 508.

⁶ E. Collotti, *Musica e politica* cit., p. 641. Sul tema cfr. A. Malvano, *Storia della musica. Dal Settecento all'età contemporanea*, Le Monnier, Firenze 2019, e A. Ross, *Il resto è rumore* cit.

⁷ *Musica "degenerata" al tempo del regime nazista*, Orchestra Sinfonica di Milano, <https://sinfonicadimilano.org/it/articoli/musica-degenerata-al-tempo-del-regime-nazista> (11/07/2024).

⁸ E. Collotti, *Musica e politica* cit., p. 641.

venne superata con lo sviluppo di una nuova grammatica imperniata, al contrario, sull'idea inversa di atonalità (letteralmente identificabile come assenza di tonalità). L'atonalità, assumendo un rapporto paritario tra i suoni, mirava all'eliminazione della tonica e delle forze gravitazionali da essa emanate, un ideale che sul piano pratico si traduceva in un continuo

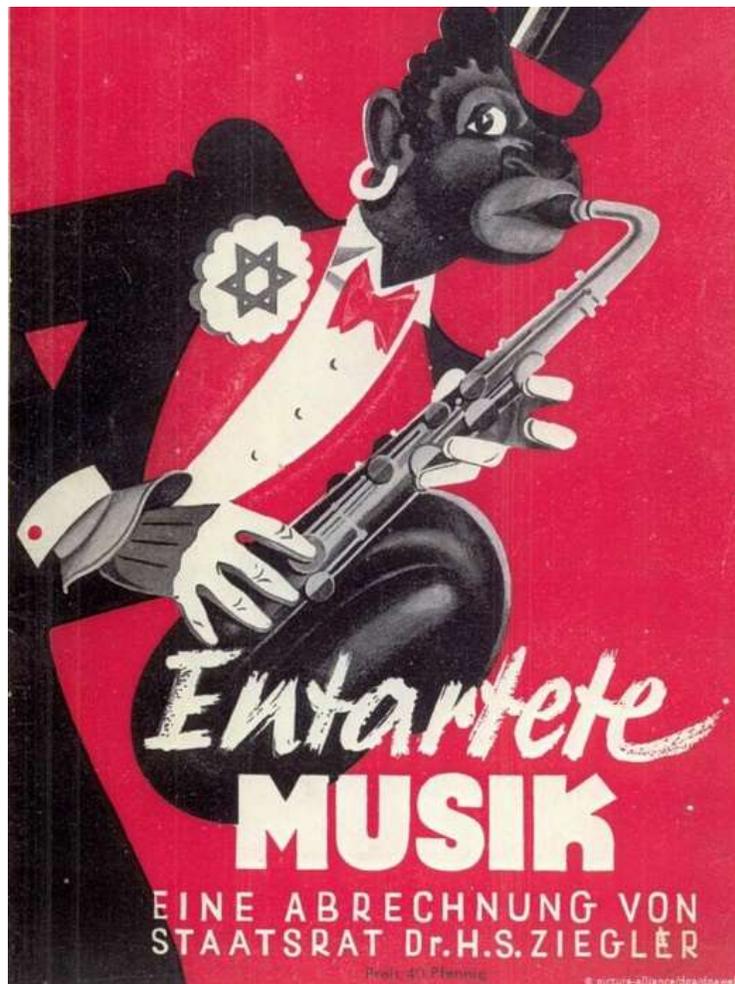


FIG. 1. Catalogo della rassegna sulla musica degenerata di Dusseldorf, maggio 1938

spostamento del centro tonale e in un'assenza di riferimenti. Frutto in larga misura del pensiero di Arnold Schönberg e base dei successivi sviluppi dodecafonici di quest'ultimo, l'atonalità non poteva che incontrare l'opposizione del regime poiché rappresentava «la rottura di un ordine men-

tale e sociale; [...] la forma di contestazione per eccellenza dell'ordine (l'armonia) e della gerarchia di valori esistenti [che la configuravano evidentemente come] [...] un fatto politico per eccellenza»⁹.

La politicizzazione della musica, d'altra parte, non poté che determinare un suo utilizzo intensivo nello scandire eventi e contingenze politiche di grande importanza per la vita del regime: la musica non agì come mero sottofondo passivo, ma contribuì attivamente al rafforzamento e all'esaltazione dell'immagine del Reich. Ne forniscono un'esemplificazione perfetta i titoli di alcune opere eseguite nel contesto dei *Reichsmusiktage* (FIG. 2): *Deutschland, heiliger Name* («Germania, sacro nome») di Waldemar von Baussnern, *Psalm der Arbeit* («Salmo del lavoro») di Kurt Lissmann, le cantate *Volk bleib tin Ewigkeiten* («Il popolo rimane in eterno») di Rudi Griesbach e *Von der Arbeit* («Del lavoro») di Heinrich Spitta¹⁰. Un ulteriore segno dell'importanza che la musica rivestì per il regime è peraltro sottolineata dalla sua presenza nei campi di concentramento e di sterminio in cui venne adoperata con finalità celebrative e al contempo manipolatorie, per celare la realtà del *lager* e fornire una fotografia delle condizioni di vita e delle possibilità dei prigionieri quanto più possibile lontana dalla realtà. Il fenomeno della musica concentrazionaria sottolinea dunque ulteriormente il contributo della musica al processo di totalitarizzazione della società¹¹.

Analoga attenzione e importanza furono dedicate al linguaggio musicale dall'Unione Sovietica di Stalin. Dotata anch'essa di un pervasivo organo di controllo con molteplici ramificazioni sul territorio, l'*Unione dei Compositori Sovietici* (FIG. 3)¹², l'organizzazione musicale sovietica si sviluppò sotto il segno di una contrapposizione tra due categorie opposte, il realismo socialista e il formalismo, caratterizzata da una così evidente fluidità che di fatto consentiva al regime di tacciare come formaliste, e dunque non rispettose delle esigenze ideologiche sovietiche, opere

⁹ Ivi, p. 647.

¹⁰ Ivi, pp. 638-639.

¹¹ Sul tema cfr. F. Lotoro, *Musica concentrazionaria*, «Music@», n. 33 (2013), pp. 26-29, e J. Van Vlasselaer, *La musica nei campi di concentramento nazisti*, in *Enciclopedia della musica* cit., III: *Le avanguardie musicali nel Novecento* (2001), pp. 102-118.

¹² L'*Unione dei Compositori Sovietici* si impose sulla scena musicale a scapito del florido panorama associazionistico che animava l'URSS prima dell'avvento dello stalinismo. Sul tema cfr. L. Pestalozza, *La musica sovietica*, in *Storia della civiltà europea*, a cura di U. Eco, EncycloMedia Publishers, Milano 2014, 75 voll., 68, ora in *Enciclopedia Treccani online*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-musica-sovietica_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)//](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-musica-sovietica_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)//) (12.7.2024).

che fino a poco tempo prima erano state esaltate e celebrate dal regime stesso. L'affermazione di Stalin nel 1929 segnò infatti la definitiva sottomissione della cultura alla propaganda comunista, ponendo fine a quegli sperimentalismi che avevano animato il panorama artistico-musicale so-



FIG. 2. Manifesto dei Reichsmusiktag, Dusseldorf, maggio 1938

vietico nei primi anni Venti¹³. Sulla scena culturale si imponeva così l'esigenza di rispettare e promuovere la categoria del realismo socialista, «de-

¹³ B. Bujic, *Le tradizioni nazionali*, in *Enciclopedia della musica* cit., I, p. 98 e A. Malvano, *Storia della musica. Dal Settecento all'età contemporanea*, Le Monnier, Firenze 2019, p. 681.

finito come “presentazione fedele e storicamente concreta della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario [...] unita al dovere del commento ideologico e dell’educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo”¹⁴. L’aspetto contenutistico, caratterizzante piuttosto le arti visive, ebbe in musica una valenza meno evidente tanto da configurare il realismo, nel suo ambito, come «una estetica conservatrice di impianto formalistico, in ragione dell’insistenza su metodi e procedure in rapporto alle finalità desiderate, piuttosto che sui contenuti programmatici»¹⁵. Il mancato rispetto dei dettami realistici determinava la caduta entro i pericolosi e temuti confini del formalismo, «inteso dall’estetica staliniana come incapacità dell’opera di rispecchiare l’utopia del nuovo ordine sociale degli anni Trenta»¹⁶ e dunque esatto opposto del realismo socialista¹⁷. Più in generale lo stalinismo imponeva al compositore lo sviluppo di un linguaggio musicale privo di sperimentalismi e volto all’esaltazione del regime e del suo carattere rivoluzionario, una richiesta che l’imperversare dello *zdanovismo*, con la conseguente imposizione di nuovi stringenti parametri ideologici, non fece altro che radicalizzare. Così il regime sovietico, tra minacce e violenze, operò una soffocante stretta nei confronti di tutte quelle manifestazioni artistiche e musicali che risultavano eccentriche e sperimentali e, dunque, non funzionali all’espressione del realismo socialista. Tra i principali strumenti di repressione del dissenso vi erano evidentemente i temibili *gulag* dove, con dinamiche analoghe ai *lager* nazisti, la musica non mancò di manifestarsi¹⁸.

Un simile contesto non può che sollevare un grande interrogativo di fondo: è possibile scorgere qualche traccia di rifiuto o dissenso all’interno delle comunità musicali? Non mancarono in questo periodo esempi di contrasto alle imposizioni ideologiche caratterizzati dallo sviluppo di grammatiche musicali non rispondenti ad esigenze totalitarie che richiede-

¹⁴ G. Seaman, *La musica nello stato sovietico* cit., p. 183.

¹⁵ V. Rizzardi, *Musica, politica, ideologia* cit., p. 71.

¹⁶ C. Bianchi, *Sulle “Sonate di guerra” di Sergej Prokofev*, «Rivista Italiana di Musicologia», 52 (2017), p. 218.

¹⁷ Nella definizione dei parametri musicali conformi all’ideologia comunista del regime sovietico, Boris Asaf’ev rivestì un ruolo centrale. Sul tema cfr. C. Bianchi, *Ingegneri del suono staliniano: Boris Asaf’ev e l’eredità di Boleslav Javorskij*, «Analitica. Rivista online di studi musicali», 10 (2017), pp. 1-22, consultabile all’indirizzo web <https://lnx.gatm.it/analitica/index.php/analitica/article/view/99/114> (11/07/2024).

¹⁸ Sull’organizzazione musicale dei *gulag* cfr. R. Pellegrino, *La musica al tempo delle dittature*, «Novecento.org», 7 (2017), consultabile all’indirizzo web <https://www.novecento.org/dossier/la-violenza-di-stato-nel-novecento-lager-e-gulag/la-musica-al-tempo-delle-dittature/> (11/07/2024).

vano piuttosto l'uso di linguaggi tradizionali e più immediati all'ascolto. I confini imposti erano tuttavia particolarmente indefiniti e soggetti all'arbitrio della valutazione, come nel caso dell'antitesi formalismo-realismo, cosicché anche i compositori più ortodossi, nel tentativo di rispettarli, correvano spesso il rischio di fuoriuscire da questo recinto di omologazione ideologica. Ad ogni modo alla base dei contrasti tra artisti e regimi vi era più l'esigenza dei primi di esprimere liberamente e senza restrizioni la propria arte piuttosto che la volontà di comunicare, tramite essa, un vero e proprio dissenso politico.

La letteratura in questo senso ha sottolineato la necessità di evitare un inquadramento eccessivamente rigido del rapporto regimi-compositori¹⁹. In diversi accolsero a braccia aperte l'avvento dei totalitarismi eppure, per la maggior parte, non è certamente possibile parlare di un remissivo conformismo e nemmeno di forme di dissenso e opposizione: musicisti e compositori non erano né demoni né santi, bensì uomini trovatisi a convivere con una realtà incredibilmente complessa. Estremamente rappresentativa appare la figura di Dmitrij D. Šostakovič, caratterizzata da una ambivalenza che di fatto rende complessa una sua precisa collocazione tra dissenso e conformismo per quanto in diverse sue opere non mancano passaggi ed elementi che hanno fatto propendere gli interpreti per una rappresentazione del compositore come uno stoico oppositore dello stalinismo²⁰. Si delineano così due filoni interpretativi opposti che alimentano il carattere controverso della sua opera: «la tendenza a considerare Šostakovič un eroe e quella a ritenerlo un vigliacco»²¹. Risulta dunque difficile inquadrare in modo univoco la figura del compositore sovietico, una difficoltà peraltro riconducibile all'evidente fluidità che caratterizzò gli stessi parametri ideologici del regime in ambito musicale. Tra i sostenitori della tesi che descrive Šostakovič come un irriducibile oppositore del regime vi è certamente il musicologo russo Solomon Volkov, che nelle due opere dedicate al compositore suo connazionale rappresenta quest'ultimo come un epico dissidente che, attraverso complessi codici utilizzati nelle sue opere, si oppose strenuamente allo stalinismo. Una delle prove forse più evidenti del dissenso di Šostakovič nei confronti del regime comunista sarebbe rappresentata secondo Volkov dalla *Sinfonia n. 10*, risalente ai mesi immediatamente successivi alla morte di Stalin nel

¹⁹ A. Ross, *Il resto è rumore*, p. 505.

²⁰ Ivi, pp. 350, 368, e E. Collotti, *Musica e politica* cit., p. 645.

²¹ L. Ciammarughi, *Soviet piano. I pianisti dalla rivoluzione d'Ottobre alla guerra fredda*, Zecchini, Varese 2018, p. 91.

1953, che costituirebbe una sorta di ritratto musicale del tiranno sovietico²². Le tesi di Volkov sono state oggetto di un lungo dibattito circa la loro attendibilità²³, ma non rappresentano l'unica suggestione relativa a una



FIG. 3. Delegati al V Congresso dell'Unione dei Compositori dell'URSS (1974): sono riconoscibili a sinistra la musicologa e pianista Anna Sokolova, al centro il compositore e direttore d'orchestra Aram Ilyich Khachaturian e il compositore Andrei Yakovlevich Eshpai (che nel 1981 sarebbe stato insignito del prestigioso titolo di «Artista del popolo»)

²² «La Decima ha un evidente motivo secondario: lo scontro tra l'artista e il tiranno. Lo *Scherzo selvaggio*, spaventoso (il secondo movimento), che travolge l'ascoltatore, è il ritratto musicale di Stalin. [...] La prova principale che questa interpretazione non è stata una invenzione successiva si trova, come al solito, nella musica di Šostakovič, grande maestro dei motivi nascosti e delle citazioni e giustapposizioni di figure ritmiche. [...] La Decima divenne la prima opera a riflettere profondamente il cambiamento dal rigido inverno staliniano all'incerto disgelo», in S. Volkov, *Stalin e Sostakovic. Lo straordinario rapporto tra il feroce dittatore e il grande musicista*, ed. italiana, Garzanti, Milano 2019 [2004].

²³ Sul dibattito in merito alle tesi di Volkov cfr. L. Ciammarughi, *Soviet piano cit.*, pp. 91-92.

possibile e latente opposizione architettata da Šostakovič attraverso le sue musiche, come provano ad esempio le diverse interpretazioni in tal senso cui fu soggetto il finale della *Sinfonia n. 5*. Per quanto quest'ultima presenti una morfologia musicale certamente più ortodossa e incline alle richieste staliniste, i toni trionfalmente ottimistici che caratterizzano la coda dell'opera generarono da subito una diatriba sul suo reale significato politico. In tal senso ben si pone l'analisi dello scrittore Aleksandr Fadeev che affermò: «Il finale non suona come una scappatoia (e meno ancora come una vittoria o una celebrazione), ma come se dovesse perpetrare una vendetta o una punizione su qualcuno»²⁴. Al contempo contrastano con tali teorie diversi elementi che contribuiscono a delineare un ritratto più conformista del compositore sovietico: si pensi alla sua partecipazione attiva e convinta al secondo conflitto mondiale e agli incarichi di rilievo ricoperti per il regime. La figura di Šostakovič rimane così sospesa in questa evidente ambivalenza.

Allontanandoci dall'utilizzo di schematici giudizi in bianco e nero, è possibile tuttavia cogliere delle zone grigie, che trovano per altro verso conferma anche nella Germania nazista. Un esempio interessante è costituito dall'esperienza di Arnold Schönberg. Tra le figure più innovative della storia della musica per il fondamentale contributo offerto all'evoluzione dell'atonalità, da cui sviluppò il tanto osteggiato metodo dodecafonico, Schönberg non poté che rifiutare la convivenza col nazismo e in questo senso si spiega l'allontanamento dalla Germania alla presa del potere di Hitler nel 1933²⁵. Nonostante lo strettissimo legame col mondo della tradizione musicale tedesca, di fronte alle vessazioni antisemite, Schönberg riscoprì le sue radici ebraiche avviando un processo di riconciliazione con l'ebraismo che culminerà nella sua riconversione²⁶. D'altra parte, il suo indiscutibile rifiuto del nazismo sfociò dapprima in una vera e propria for-

²⁴ F. Pulcini, *Šostakovič*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 44. La diatriba sull'interpretazione del finale della *Sinfonia n. 5* andò sviluppandosi fin dagli anni Trenta. Le analisi coeve di Aleksandr Fadeev e del critico Khubov percepirono in esso una provocazione nei confronti del regime. Al contrario, diversi compositori del tempo, da Vladimir Ščerbačev a Nikolaj Mjaskovskij, ritennero l'opera come la prova definitiva del ritorno entro i ranghi formalistici di Šostakovič (cfr. *ivi*, p. 48, e A. Ross, *Il resto è rumore cit.*, pp. 377-378).

²⁵ P. Petazzi, *Il "Sopravvissuto di Varsavia"*. *Nella musica di Schönberg la tragedia della Shoah*, in «Triangolo Rosso. Giornale a cura dell'Associazione nazionale ex deportati politici», n. 10, ottobre 2001, pp. 58-59.

²⁶ L. Lombardi, *Desiderio e paura della libertà. Arnold Schönberg a cinquant'anni dalla morte*, «Rivista Italiana di Musicologia», 37 (2002), pp. 143-157.

ma di opposizione, con la denuncia morale e politica del regime hitleriano che emerge dall'*Ode a Napoleone* del 1943, e successivamente nell'esigenza di contribuire al ricordo del dramma della Shoah con *Il Sopravvissuto di Varsavia*, composto due anni dopo la fine del conflitto mondiale: due opere nate dalla convinzione che sia fondamentale non dimenticare la tragedia dello sterminio, bensì richiamarla costantemente alla memoria, perché secondo il compositore il problema più grande non fu tanto la violenza in sé, quanto piuttosto la sua condivisione nell'indifferenza²⁷.

L'analisi dell'intreccio tra musica e potere nei regimi totalitari pone così degli inevitabili interrogativi: perché i regimi totalitari prestarono tanta attenzione all'organizzazione e alla regolamentazione dell'ambito musicale, e quale ruolo ha rivestito la musica nella totalitarizzazione della società? Che eredità hanno lasciato le opere musicali sorte nel contesto dei totalitarismi e quale rilevanza può avere sotto il profilo storico, sociale e politico la loro analisi? Che importanza riveste dunque lo studio delle opere musicali nell'analisi del totalitarismo?

I regimi totalitari furono ben consapevoli delle potenzialità e dei vantaggi derivanti dalla declinazione del linguaggio musicale a fini ideologici e propagandistici. L'attenzione che le politiche culturali dei totalitarismi dedicarono alla regolamentazione della produzione musicale è indice della evidente capacità comunicativa della musica, qualità che ne ha determinato un uso intensivo in chiave propagandistica e che l'ha resa uno strumento di manipolazione politica particolarmente efficace. Il rapporto così stretto e profondo tra musica e potere nei totalitarismi costituisce una rappresentazione estrema e singolare dell'uso del linguaggio musicale come strumento di comunicazione politica, ma la connessione tra potere e linguaggi musicali ha caratterizzato ogni epoca storica e continua ad essere evidente ancora oggi. La musica infatti rispecchia e influenza i mutamenti socio-politici, ed è da questi a volta influenzata, cosicché la produzione musicale di un dato periodo può costituire un importante riferimento nello studio e nell'analisi storica e sociale di quel determinato contesto. Così, nel secondo dopoguerra, la musica ha saputo raccontare la ricostruzione di un mondo sconvolto dal terribile conflitto mondiale, ha accompagnato i moti giovanili del '68, ha contribuito a mettere in luce

²⁷ P. Violante, *Trauma Auschwitz*, «inTrasformazione», 1 (2012), p. 121, consultabile all'indirizzo web <http://www.intrasformazione.com/index.php/intrasformazione/article/view/16/pdf> (11/07/2024).

barbarie come la dittatura di Pinochet in Cile (denunciata dalle canzoni del gruppo folk cileno degli Inti-Illimani durante il loro esilio) confermandosi ancora, nelle sue varie forme e nei suoi vari generi, non solo uno strumento identitario e di denuncia sociale, ma un vero e proprio specchio della società in ogni tempo.