

Alessio Cervelli

DOMENICO ZIPOLI:
“AMO, DUNQUE SUONO”

LA SCELTA RADICALE DI UNA VITA,
DALLA MUSICA IN EUROPA
ALLE MISSIONI GESUITICHE IN AMERICA LATINA

Con un contributo di Claudia Rappuoli

Prefazione di Giosuè Berbenni

StreetLib 2016

"Quando la musica veniva utilizzata come strumento di evangelizzazione, gli indigeni rimanevano in chiesa, immobili, come in estasi".

(P. Nawrot)

*In copertina:
indio guaraní;
sullo sfondo, facciata dell'organo Antegnati
(1588), Chiesa di S. Nicola,
Almenno S. Salvatore (Bg).*

Grafica, Andrea Verzeroli – Davide Campeggiani
Consulenze generali, Giuseppe Colonna

PRIMA EDIZIONE E-BOOK StreetLib 2015

PRIMA EDIZIONE CARTACEA StreetLib 2016

Le anime dei giusti, invece, sono nelle mani di Dio,
nessun tormento le toccherà.
Agli occhi degli stolti parve che morissero;
la loro fine fu ritenuta una sciagura,
la loro partenza da noi una rovina,
ma essi sono nella pace.
Anche se agli occhi degli uomini subiscono castighi,
la loro speranza è piena di immortalità.
Per una breve pena riceveranno grandi benefici,
perché Dio li ha provati e li ha trovati degni di Sé:
li ha saggiati come oro nel crogiuolo
e li ha graditi come un olocausto.

(Sap. III, 1 – 7)

Alla cara memoria di Don Alessandro Porciatti, giovane sacerdote della Chiesa di Siena, che, come Domenico Zipoli, si è addormentato nel Signore all'alba del suo ministero sacerdotale.

Alessio Cervelli e Claudia Rappuoli

PREFAZIONE

La santità ha tanti percorsi. Tutti sono in salita. Ma alcuni sono oltremodo affascinanti: come quello dei musicisti. I santi si distinguono per la loro coerenza tra il dichiarato evangelico e il vissuto. Domenico Zipoli è uno di questi: un grande musicista innamorato di Dio e dei popoli che lo cercano, con il mezzo più avvincente: la musica.

Per i giovani organisti Egli è fondamentale per la formazione musicale: gusto, eleganza, simmetria, sapienza armonica e bellezza melodica. Ma non è solo questo. Lo scopriamo grazie allo studio di Alessio Cervelli, *Amo, dunque suono*, che ci offre un inedito e intenso percorso di vita umano ed evangelico, finora sconosciuto, pur nel breve arco di vita di 38 anni (1688-1726).

Emerge un'anima esemplare, giovane, volitiva, generosa ed entusiasta, non solo per le nobilissime musiche, ma anche per il vissuto discreto, attento e straordinario. In queste pagine il Nostro non svanisce nel nulla e senza un perché, come eravamo abituati ad apprendere nella storia della musica, ma, finalmente, diventa luce di riferimento anche nel vivere.

In effetti la sola grande musica non gli rende piena ragione, se non è letta nel conteso di ciò che l'ha generata: la fede del messaggio evangelico. Quello che affascina di Lui, non è solamente il frutto della sua straordinaria arte musicale, ma le motivazioni del notevole coraggio dimostrato, tipico dei grandi. A 28 anni è nella congregazione dei missionari Gesuiti presenti in America Latina, universalmente ammirati per avere perseguito costantemente la tutela e la valorizzazione dell'identità dei popoli indigeni, attraverso le esemplari *reducciones*, piccoli nuclei cittadini, in cui erano strutturate le missioni gesuitiche. In questo contesto di intelligente operosità al servizio dei fratelli *indios*,

Zipoli ha fatto mediazione tra Europa e America latina in un ambito essenziale per la formazione e l'appartenenza di quei popoli indigeni. Il pensiero corre veloce al film *Mission* (1986) di R. Joffré, ambientato nel 1750 a confine tra Argentina, Brasile e Paraguay, pertanto negli anni della presenza di Zipoli, dove Padre Gabriel è il primo missionario gesuita che si arrampica sulle cascate del fiume Iguazù e grazie alla musica del suo oboe riesce ad avvicinarsi amichevolmente alla tribù di Indios Guarani, ancora allo stato selvaggio.

Il nostro maestro porta con sé il dono di una musica incantevole, perché elegante, profonda e immediata, che negli animi puri entra con autorevolezza e delicatezza. Non si impone, ma alimenta la bellezza che è in ogni essere umano, con pensieri di interiorità esternata con gioia, di significato, di potere evocativo e comunicativo della tenerezza del messaggio evangelico di Cristo, figlio di Dio, incarnatosi per condividere la fragilissima condizione umana. Le cronache dicono che gli indios ne erano estasiati. Tale musica, a tre secoli di distanza, è ancora presente nella cultura musicale indigena.

Viene spontaneo chiedersi: come è possibile che un musicista di tale livello - depositario di una conoscenza e cultura musicale di prim'ordine, già riconosciuta ed apprezzata in Europa - abbia potuto fare una scelta così radicale, estrema e totale, al servizio del Signore e dei fratelli di altra razza e di altro continente, analfabeti di musica e ancora in uno stato di acculturazione primitivo: gli indios Chiquitos?

A nostro avviso Zipoli vede che il traguardo artistico e umano si perfeziona non nella competitività, ma nel dono di sé. La musica non è solo eccellente scienza e arte, ma dono verso il prossimo, nel nostro caso degli indios, da altri considerati solo come utili schiavi.

Ciò che stupisce, inoltre, è la doppia valenza della musica di Zipoli: nel mondo occidentale considerata come eccellente frutto di scienza musicale, mentre nel mondo degli indios dell'America latina,

come un'espressione che va al di là della natura umana, per condurre alla realtà divina, il fine per cui ci è stata donata.

È, inoltre, una conferma dell'idea antichissima e universale - chiaramente evidenziata da Claudia Rappuoli - secondo cui ci sono dei principi estetici generali che superano la soggettività e trascendono ogni condizione storica, geografica e culturale, unendo gli esseri umani nella loro figliolanza divina.

Oggi ci domandiamo: per noi europei, sempre più distanti dalla sorgente della Vita evangelica, la musica potrebbe essere ancora un efficace strumento di evangelizzazione come lo è stato per Zipoli? Nello specifico: che cosa è rimasto di questa funzione? L'esperienza del maestro direbbe un sì convinto. Sono diversi i tempi e le circostanze, ma identiche le motivazioni.

Spetta a noi caricarci di chiarezza, di bellezza, di sapienza e di profondità, per fare i missionari, come ci ha indicato il grande Zipoli, ma con la differenza, di non poca difficoltà, che la missionarietà è appena fuori porta di casa nostra.

Prof. Giosuè Berbenni

15 Agosto 2015

Solennità dell'Assunzione della B. V. Maria

INTRODUZIONE

Fino alla prima metà del XX secolo, per l'Europa Domenico Zipoli era stato il brillante, giovane organista toscano, compositore delle celeberrime *Sonate d'Intavolatura per Organo e Cembalo*, che poi era sparito dalla scena del mondo occidentale.

Alla fine degli anni '30 lo studioso Francisco Curt Lange, in Argentina, cominciò ad interessarsi a Zipoli in modo critico: nella memoria inveterata degli *indios*, infatti, si conservava con affetto sia il ricordo sia la musica (trasmessa ed eseguita nei secoli) di un certo "hermano Domingo Zipoli". C'era tuttavia incertezza circa la possibilità che quel chierico, grande compositore ed organista delle riduzioni gesuitiche, fosse la stessa persona delle *Sonate d'intavolatura*, unica opera dello Zipoli europeo data alle stampe e che gli aveva conferito una tale fama al punto di poter competere con grandi nomi come Frescobaldi, Pasquini e addirittura Bach. Dopo varie ricerche negli archivi ecclesiastici, nel 1941 viene individuato ed esaminato a Prato l'atto di battesimo. Una quindicina d'anni più tardi, lo studioso ed organista Luigi Ferdinando Tagliavini ritrova una piccola biografia, vergata a mano dal Padre Martini; l'attenzione degli studiosi viene catturata dall'ultima notizia che il padre dava sul conto di Domenico: "in ultimo si fece gesuita". Lange si mette così a verificare con tutto lo scrupolo del caso se ci fossero stati casi di omonimia, anche perché non pochi studiosi gesuiti dicevano che Zipoli era nato a Prado, Nuova Castiglia (Sommervogel), altri davano a Rieti (Rivière) i suoi natali, altri a Nola, antri ancora a Napoli (Eitner). Finché non salta fuori l'elenco di imbarco per "le Indie" – ovvero l'America degli *indios* - dagli archivi di Siviglia, città che Domenico raggiunse per entrare nel noviziato dei Gesuiti. Sul documento è indicato col cognome "*Tipoli*" e vi troviamo

scritto: "*natural de Prato, Obispado de Florencia, 28 anhos*", nativo di Prato, episcopato di Firenze, di anni 28. Il Domenico Zipoli europeo e l'hermano Domingo Zipoli dell'America Latina sono dunque la stessa persona.

La maggioranza dei ricercatori giunge certamente a considerare come Zipoli abbia non solo influenzato, ma addirittura sconvolto – in senso buono – la storia musicale delle genti indigene dell'America Latina, permettendo oltretutto a buona parte del linguaggio musicale strumentale indio di sopravvivere nella musica liturgica, impedendo che andasse perduto a seguito della pressoché totale distruzione dell'identità culturale indigena a causa della *conquista* da parte degli europei; qualche accademico esprime certamente perplessità circa la scelta di Zipoli di abbandonare l'Europa per recarsi in America Latina coi gesuiti, ma perlopiù liquida il fatto relegandolo in secondo piano o al massimo giustificandolo con l'aspettativa in Zipoli di occasioni di gloria e di fama in quel continente lontano.

Qualche organista e filologo dei nostri giorni, poi, dopo aver esposto la propria convinzione che le motivazioni di Domenico fossero più musicali che ecclesiastiche, afferma – bisogna riconoscerlo, con onestà – che curiosamente in quelle terre d'oltre oceano le popolazioni indigene

continuavano anche dopo morto ad invocarne lo spirito, quasi fosse diventato un nume tutelare, una sorta di esotico Orfeo, dotato di magici poteri d'intercessione fra il mondo terreno e quello celeste¹.

¹ G. GIACOMELLI, *Domenico Zipoli from the Old World to the New on the ancient Organs of his City*, libretto interno CD.

Appunto su questa scia, troviamo chi si è gettato anima e corpo nel riportare alla luce e nel divulgare musiche emerse dagli scavi e dai restauri delle missioni gesuitiche del Settecento in America Latina; qualche insigne studioso musicista e musicologo, originario appunto di quelle terre che videro Zipoli missionario, riconoscendo la grandezza umana ed artistica di un toscano che, da europeo, si fece vicino ad un popolo così lontano, afferma con sincera onestà e sensibilità di sentire in se stesso questa grande passione come suscitata “dallo spirito di Zipoli, che lui sente sempre presente”², lasciando però questo aspetto come sfiorato appena, quasi che nel segreto della propria coscienza, ciascuno sia libero di soppesare un tale “metafisico” fascino.

Il proposito racchiuso nelle pagine che seguono non è, dunque, lo svolgimento in tono prettamente scientifico/accademico di un'autorevole e completa ricapitolazione musicologica e storiografica che esaurisca ogni argomentazione su un musicista; è piuttosto una partecipe riflessione, un sereno tentativo di aggiungere – oggettivamente, senza intenti meramente agiografici – un elemento troppo trascurato ed adombrato nell'indagine circa Zipoli: la prospettiva delle ragioni della fede, che forse è proprio quel piccolo ingrediente che manca alla ricetta di una vita la quale, altrimenti, è destinata a rimanere un enigma, mentre invece potrebbe avere qualcosa di bello e di vivo da dire alla nostra Europa e alla Chiesa del nostro tempo.

² R. ANTONELLO, L. SZARAN, *Musica en las Reducciones Jesuíticas. Musica para Organo y Clave de las Reducciones Jesuíticas de América del Sur*, Fundación Paraquaria Missions Prokur S.J., Nuremberg (Germania) 2000, pag. VIII.

CAPITOLO I

LO “ZIPOLI EUROPEO”

Nella notte tra il 16 e il 17 ottobre dell'anno del Signore 1688, il pianto di un neonato rompe le ansie di chi attendeva una lieta notizia³. La mattina del 17, mentre la madre del piccolo, Eugenia, figlia di Sebastiano Varrocchi, comprensibilmente restava nel suo letto, esausta ma gioiosa e serena, il padre, Sabatino Angiolino, portava il figlio al fonte battesimale della parrocchia, che aveva sede nella Cattedrale di Prato, e qui il sacerdote incaricato della cura d'anime amministrava il Santo Battesimo⁴, mentre il padrino, Antonio di Francesco Giullari, teneva tra le braccia quel nuovo, piccolo cristiano: Domenico Zipoli.

Si tratta di una famiglia⁵ numerosa ed umanamente bella, unita nell'affetto e nella comune fede cattolica. Il fratello maggiore, Giovanni Francesco Giuseppe Zipoli (Prato, 18 marzo 1676 - Firenze, 16 settembre 1743), fu colonna portante per tutti nel provvedere, pure economicamente, alla famiglia. Visse per 35 anni a Roma come cameriere e domestico di fiducia dell'abate Filippo Baldocci e grazie al

³ V. DE RUBERTIS, *Dove e quando nacque e morì Domenico Zipoli*, in <<Rivista Musicale Italiana>> 53 (1951), p. 155. De Rubertis per primo segnalò il certificato di battesimo del 17/10/1688 e fissò la nascita al giorno 16. Sembra però da preferirsi la data del 17, cioè lo stesso giorno del battesimo.

⁴ Dom(enico) di Sab(atin)o di Ang(iol)o Zipoli della Cura del Duomo sobb(orghi), e della Eugenia di Seb(astian)o Varrochi sua moglie, nacque a hore 7 la notte preced(ente), et il sudd(ett)o g(iorno) fu portato alla Catt(edra)le e da me curato fu batt.(ezzato), Comp.(are) Ant(onio) di Fran(cesco) Giullari. (Archivio Comunale di Prato, Vacchetta dei battezzati nel Duomo di Prato n. 52, foglio 46 verso).

⁵ Tutte le informazioni sulla famiglia e la prima formazione di Zipoli sono tratte da R. FANTAPPIE', *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, in M. DE SANTIS (a c. di), *Domenico Zipoli. Itinerari iberoamericani della musica italiana nel Settecento. Atti del Convegno Internazionale (Prato, 30 Settembre – 2 Ottobre 1988)*, pp. 39 – 40.

suo lavoro e alle sue buone qualità, da semplice cameriere divenne “il signor Giuseppe”, come lo troviamo menzionato dopo il 1729 negli scritti a noi giunti a suo riguardo. Giuseppe fu l'autentico, affezionato protettore del fratello minore Domenico: con abilità e prudenza, in seguito, avrebbe saputo introdurlo negli ambienti artistici e musicali di Roma. Anche lui fu musicista: tra il 1738 e il 1741 lo troviamo ad infoltire le fila degli strumentisti della chiesa dei Padri Oratoriani di San Filippo Neri a Firenze, dove tra l'altro s'interessò di riproporre tre degli oratori del fratello. Quando si spense, a Firenze, nel 1743, con ogni probabilità con Giuseppe scomparvero non poche delle musiche che Domenico aveva composto mentre era a Roma e che erano rimaste soltanto manoscritte.

C'era poi Giovanni Battista, altro fratello maggiore, che venne ordinato sacerdote. Fu eccellente poeta, maestro *d'umanità e di retorica*, prima in patria, poi presso il seminario di Volterra, infine al Pubblico di Sanminiato al Tedesco. Si spense alquanto giovane.

Anche un fratello minore, Anton Francesco, venne consacrato presbitero. Svolsse il suo ufficio di cappellano presso il Duomo di Prato, venne eletto governatore della Compagnia del Pellegrino e fu confessore delle monache di Santa Margherita. Concluse la sua giornata terrena nel 1767.

Infine c'è la sorella Maria Maddalena, anima generosa, consacrata a Dio nel Terz'Ordine del Carmelo. Anche lei il Signore prese appena trentenne, nel 1717.

Benché numerosa e unita, la famiglia di Domenico era assai poco facoltosa. Della sua formazione scolastica se ne occupa l'istituto elementare della contrada della parrocchia di San Sebastiano e, soprattutto, la *Schola Cantorum* della prepositura: Domenico dimostra infatti un talento precoce nell'apprendimento del canto, dell'approccio agli strumenti musicali, e nella scrittura della musica. La *Schola*, poi,

aveva la buona consuetudine di fornire ai propri giovanissimi allievi anche una formazione culturale di base, comprendente le lettere, il latino e la matematica: il tutto gratuitamente. Per quanto riguarda la musica, a Domenico vengono impartiti i primi rudimenti dai maestri Ottavio Termini e Sebastiano Fagiani; colui che tuttavia il giovane pratese guarda come il suo primo vero mentore nell'arte dei suoni e dell'armonia è Giovanni Francesco Becattelli.

Chi era?

Nato a Firenze l'8 novembre 1679, studiò musica nella sua città, dapprima, nel 1689, sotto la guida di Virgilio Cionchi, maestro di cappella di S. Lorenzo, poi, nel 1695, con Giovanni Maria Casini, primo organista e cappellano della Metropolitana, che lo istruì nel contrappunto. Nel 1715 egli venne inviato a Prato da Cosimo III come maestro di cappella e organista di quella cattedrale, dove rimase fino alla fine della sua vita⁶. Il primo, vero maestro di Zipoli fu studioso di problemi teorici, compositore e organista; soprattutto amò assai la purezza della monodia in musica sacra ed ebbe cara la sobrietà, aspetti che emergono in tutti i suoi scritti teorici e che trasmise a Domenico, un po' come una madre alimenta il figlio col proprio latte. Basta leggere certi passaggi da lui vergati, come quello di seguito proposto, per rendersi conto da quale zelo razionale per il culto fosse animato:

Ma per dire di questo qualche cosa, non essendo a me lecito d'inveire contro a chi presiede alle chiese, dirò che questa è una sorta di canto ritrovata da gente del tutto ignorante della facoltà Musica; poiché in esso non vi è regola, né forma, né modo, e in somma non vi è cosa alcuna che stia a martello, non per altro messa in campo

⁶ L. GALLENÌ LUISI, *Becattelli, Giovan Francesco*, in <<Dizionario Biografico degli Italiani>> Volume 7.

che per introdurre novità, sperando per questo di ottenere applauso, giusta quel detto *“omnia nova placent”* (tutte le cose nuove piacciono); ma quale applauso essi riscuotono da queste loro scipite cantilene, Iddio lo sa, e il popolo che gli ascolta, poiché in queste congiunture, chi ride, chi fa bisbiglio con questo e con quello, chi scherza coi motteggi, e i più sensati dalla chiesa si partono per non vedere e non udire simili profanazioni. O quanto a costoro torna meglio quell’invettiva, che agli sciocchi di suoi tempi fece Guido Aretino: *“Inter omnes homines fatui sunt cantores”* (tra tutti gli uomini, gli insulsi sono proprio i cantori)⁷.

Volendo interrompere per un momento la trattazione, potremmo aprire una ilare parentesi e chiederci cosa farebbe, oggi, il maestro di Zipoli, se entrasse in una delle nostre liturgie domenicali, e vi trovasse, secondo la sua definizione, i “cantori insulsi” dei tempi odierni, chitarre folk alla mano, con gesticolamenti e balletti vari, mentre tutta l’assemblea è comprensibilmente distratta dalla doverosa adorazione di Dio a causa di quella “gaiosa ilarità”? Forse, lui che oltre a esperto musicista, è stato pure governatore della Confraternita di San Sebastiano, infermiere, maestro dei novizi nonché sagrestano⁸, correrebbe in sacrestia a cercare il manico di una scopa, nascondendoselo dietro la schiena nel fare la genuflessione verso il tabernacolo, giustificando quel legno tra le sue mani con amabile ingenuità sulla falsariga di Don Camillo (“Non è mica noce, Gesù! FigurateVi, è pioppo: leggero, morbido...”), per poi spaccare a legnate

⁷ G. F. BECATTELLI, *Ristretto delle vere regole, e Necessarie Cognizioni di tutto quello che appartiene al Canto Ecclesiastico*, Prato 1729, Ed. anastatica, Prato 1983, c. 65v, 66, 66v.

⁸ R. BECHERI, *Un maestro di Domenico Zipoli: Giovan Francesco Becattelli*, in M. DE SANTIS (a c. di), op. cit., pp. 28 – 29.

la testa a questi sedicenti cantori? O magari, come va di moda oggi, lo potrebbero invitare in un talk-show, dove una ingenua signora potrebbe esaltare la bellezza sublime dei canti di certi cammini ecclesiali oggi tanto in voga; probabilmente le risponderebbe: “Signora, lei ha la più pallida idea di cosa significhi e sia la vera Musica Sacra, quella che fa percepire la Maestà Gloriosa, Onnipotente e ad un tempo Amorevole dell'Altissimo Signore? No, perché se pensa che per musica sacra si debba intendere qualche schitarrata festaiola, mi sa che - come molti, d'altro canto - ha capito davvero poco, e a questo punto mi chiedo cosa lei e quelli come lei possano mai aver inteso dell'Eucaristia e della Liturgia!”.

Tornando a noi, bisogna riconoscere che Becatteli doveva nutrire autentica stima per il talento del proprio allievo Domenico. Questo lo si intuisce non tanto da pareri o commenti pervenutici, quanto piuttosto da un esame delle composizioni che Becatteli approntò dopo l'uscita a stampa delle *Sonate d'Intavolatura*, cioè dopo il 1716. Nella pagina seguente, osserviamone qualche frammento⁹, accostandolo ad alcune composizioni per organo di Zipoli.

⁹ Le tabelle analitiche sono tratte da R. BECHERI, *Un maestro di Domenico Zipoli...*, op. cit., pp. 28 – 29.



D. Zipoli, *Canzona in do*,
batt. 47-49.



G. F. Becattelli, *Sonata II*,
batt. 199-200.



D. Zipoli, *All'Elevazione [III]*, batt. 40-41.



G. F. Becattelli, *Sonata II*, bat. 159.



D. Zipoli, *All'Elevazione [II]*, batt. 1-2.



G. F. Becattelli, *Sonata II*, bat. 157.



D. Zipoli, *Canzona in do*, batt. 1-3.



G. F. Becattelli, *Sonata II*, bat. 93.



D. Zipoli, *Verso* [IV], bat. 1.



G. F. Becattelli, *Sonata II*, bat. 188.



D. Zipoli, *Verso* [III], bat. 1.



G. F. Becattelli, *Sonata II*, batt. 188-189.

Secondo una logica immediata, potrebbe venir da pensare che sia stato il maestro ad influenzare, fatto in sé, questo, in apparenza normale. Secondo non pochi studiosi, invece, mentre risultano essere parecchi gli spunti che Becattelli sembra aver attinto dalle composizioni di Zipoli, i tratti del maestro all'interno dei lavori di Domenico risulterebbero assai rari. Inoltre bisogna "dare a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio": Becattelli è stato senza dubbio alcuno studioso, trattatista, teorico e docente di grande spessore e zelo, su questo non si discute; tuttavia, almeno a giudicare dalle sue composizioni a noi giunte (salvo che le fonti archivistiche non ci riserbino intriganti sorprese), non ha dimostrato di possedere una vena creativa eccezionale e freschissima come quella di Domenico. Motivo per il quale, a conti fatti e salvo ipotetiche smentite future, pare proprio che il maestro apprezzasse a tal punto il talento dell'allievo da trarne lui stesso fonte d'ispirazione, di sicuro con l'orgoglio di esserne stato mentore ... e forse – chi lo sa? – magari pure con una punta di sana, paterna invidia.

Fatto sta che all'età di diciotto anni, Zipoli ha raggiunto un livello di abilità talmente notevole che i Ceppi di Prato, un'associazione caritativa che operava già da tre secoli "per i poveri di Cristo"¹⁰, il 12 settembre 1707 approntano una piccola borsa di studio perché Domenico potesse recarsi e permanere a Firenze per perfezionarsi nella professione di musicista; *"povero giovane studioso, di buono spirito e di buona aspettativa, (...) incamminato negli studi della musica, (...) bramando d'avanzarsi in essa"*: così troviamo il giovane Zipoli descritto al granduca di Toscana¹¹. Come a Prato¹², anche a Firenze Domenico non tarda a farsi valere. Già l'anno dopo (1708) lo troviamo tra i musicisti che collaborarono in occasione della Candelora e per la Solennità di San Giuseppe alla realizzazione dell'oratorio *Sara in Egitto*; le arie di Domenico vennero a trovarsi accanto alle musiche di alcuni dei più grandi nomi del mondo musicale del tempo: Giovanni Maria Casini, Antonio Caldara, Francesco Maria Veracini e Alessandro Scarlatti.

Il soggiorno fiorentino, tuttavia, dura poco: alla fine di giugno dello stesso anno troviamo Zipoli a Roma, col fratello Giuseppe e, come quest'ultimo prima di lui, Domenico entra a servizio dell'abate Filippo Baldocchi, priore della Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini. Nella città eterna prosegue gli studi con Alessandro Scarlatti, che poi segue fino a Napoli ... ma tale discepolanza dura ben poco. E' interessante, anche a tale proposito, una piccola biografia rinvenuta dal M^o Tagliavini presso la biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna, facente parte integrante di un volumetto redatto dal grande

¹⁰ L'istituto dei Ceppi riuniti di Prato per poveri di Cristo era stato fondato dal ricco mercante pratese Francesco Datini.

¹¹ Le citazioni dal *Memoriale* al granduca di Toscana sono tratte da R. FANTAPPIE', *Domenico Zipoli. Aggiunte alla biografia*, in <<Prato Storia e Arte>> XI (1970) p. 21, doc. V.

¹² Cfr. U. BIELLI, *Domenico Zipoli. Profilo di un organista pratese alla luce della sua vocazione morale e dottrinale gesuitica*, Edizioni Univ. Romane 1996.

Padre Giovanni Battista Martini: si tratta di una specie di abbozzo di dizionario di biografie dei musicisti, di cui però si conserva solo l'ultimo volume, riferito alle lettere N – Z, e costituito di appunti manoscritti, vergati dal Padre Martini stesso, circa musicisti e teorici contemporanei a Zipoli. Tra questi uomini più o meno grandi, più o meno celebri, troviamo annoverato anche il nostro:

Domenico Zipoli da Prato apprese i primi principij sotto il M^o di Cappella del Domo di Firenze, dal Gran Duca fù mandato a Napoli sotto di Alessandro Scarlatti, dal quale scapò per acuta differenza, e si portò in Bologna l'anno 1709, dove fù accolto dal P. D. Lavinio Vannucci Monaco di S. Barbaziano, poscia dal gran duca suddetto fù mandato in Roma sotto Bernardo Pasquini. Nota che quando capitò in Bologna aveva 19. Anni sicché era nato nel 1690. In ultimo di fece Gesuita (segue la citazione dettagliata delle Sonate d'Intavolatura)¹³.

Tralasciando gli errori del Padre Martini (come la data di nascita) per ovvia mancanza di informazioni sufficienti, è davvero intrigante il motivo per cui egli riferisce che Domenico rimase poco con Scarlatti: “acuta differenza”.

Che significa?

Forse quello che pensano alcuni, ossia che i rapporti tra Cosimo III granduca di Toscana e la città partenopea si erano a tal punto raffreddati per motivi politici che un giovane musicista pratese inviato dal granduca non era conseguentemente visto di buon occhio? O c'è dell'altro dietro quelle due parole? Non è che, forse, potremmo intuire qualcosa del carattere di Domenico? Su questo aspetto ci soffermeremo in seguito.

¹³ L. F. TAGLIAVINI (a c. di), *Domenico Zipoli. Sonate d'Intavolatura per Organo e Cembalo. Orgel und Cembalowerke*, Band I: Orgelwerke, pag XIV.

Dopo un soggiorno a Bologna, presso il Padre Lavinio Vannucci, la tappa successiva è di nuovo la città eterna, Roma, dove Domenico può avvalersi degli insegnamenti del grande Bernardo Pasquini, anche se per poco tempo: il grande maestro, infatti, muore nel novembre del 1710, il che significa che poté seguire la formazione di Zipoli solo per alcuni mesi. In ogni caso, la vicinanza a Pasquini, l'affettuoso impegno nei suoi riguardi da parte del fratello Giuseppe e la cordiale opera di anfitrione da parte dell'abate Baldocci valgono a Domenico prima l'attenzione e poi l'apprezzamento da parte del clero di Roma: in molti iniziano ad apprezzarlo anche qui come compositore e organista. Pare che inizialmente abbia tenuto il servizio organistico in Santa Maria Maggiore, poi in Santa Maria in via Lata¹⁴. Infine riceve la nomina a titolare dell'organo Hermans¹⁵ della Chiesa del Gesù; proprio

¹⁴ Si suppone che Zipoli abbia iniziato l'attività di organista a Roma nella basilica di santa Maria maggiore. Abbiamo un riscontro preciso che dal 30 novembre 1710 al 28 maggio 1713 svolse questa funzione presso santa Maria in via Lata. Analoga mansione ottenne presso la chiesa di santa Maria in Trastevere. Il 26 novembre 1714 partecipò al ballottaggio per il posto di maestro di cappella a san Girolamo della Carità, ma risultò eletto l'anziano maestro Giovan Battista Pioselli per 19 voti contro 11. Cfr. G. ARLEDLER, S. J., *Domenico Zipoli: il gesuita musicista delle Riduzioni*, in <<La Civiltà Cattolica>> quaderno 3583 (1999), pp. 42 – 52.

¹⁵ Qualche informazione per gli organofili è d'obbligo. Il primo strumento costruito da Hermans in Italia fu l'organo della cattedrale di Como del 1650. Quest'organo, data la sua importanza per la storia della costruzione di organi in Italia in generale e in particolare per il nostro argomento, merita un attimo di attenzione da parte nostra. Prima di tutto fu un prodotto delle tradizioni italiana e fiamminga; il suo suono, secondo Hermans, era tale "quale non era mai stato udito in Italia". Secondariamente, fu il primo organo barocco in Italia. Come tale, contribuì a dare un indirizzo alla futura produzione di organi della penisola. In terzo luogo, la commissione per la costruzione dell'organo andò a Hermans perché egli era il più famoso esponente della propria arte nel mondo della Controriforma. In un'epoca in cui i gesuiti in Europa usavano l'arte di costruire e di suonare l'organo come strumento per sostenere la Controriforma iniziata a Trento, questo aspetto dell'arte di Hermans fu di non poca importanza. Infine, diversi strumenti più tardi assomigliavano molto all'organo di Como. Infatti serve quasi come base per la futura opera di Hermans e può dirci molto circa il suo modo di costruire. L'organo di S. Apollinare (1666) è quasi identico a

la familiarità che Domenico sviluppa con la timbrica tipica degli strumenti realizzati da questo grande organaro gesuita, a parere di non pochi studiosi, influenza quel lavoro che più di ogni altro gli avrebbe conferito una fama enorme in tutta Europa: appunto le *Sonate d'Intavolatura per Organo*¹⁶ e *Cimbalo*.

quello di Como e l'organo dello Spirito Santo a Pistoia assomiglia all'Organo grande dello strumento di Como. Tagliavini dà la composizione di quello di Pistoia nella sua introduzione alle opere per organo di Zipoli, poiché probabilmente quello strumento era simile all'organo di Zipoli del Gesù a Roma. Si può dire, per analogia, perciò, che l'organo del Gesù allo stesso modo fu eseguito sullo schema dello strumento di Como. A scopo di paragone diamo qui sotto la composizione degli organi di Como e di Pistoia. **Como:** * *Organo grande:* Principale 8 (CC 16'), Ottava 4', Superottava 2', Decimanona 1-1/3, Vigesimaseconda 1, Vigesimasesta II, Vigesima nona II, Principale (legno) 8', Flauto in ottava 4', Flauto in duodecima 2-2/3, Cornetto (III?), Sesquialtera (II?), Tromboni (altezza massima) 8' (?), Tromba (altezza massima) 4' (?); * *Organo piccolo:* Principale 8', Ottava 4', Superottava 2', Quinta 1-1/3', Ripieno IV, Cornetto in eco (III?), Terza 1-3/5, Voce umana (regale) 8', Pedale Richiami. **Pistoia:** Principale 8', Ottava 4', Quintadecima 2', Decimanona 1-1/3', Vigesima VI, IX, & 2/3', 1/2', Trigesima III 1/3', Bordone 8', Flauto in XII (soprani) 2-2/3', Flautino basso 2', Cornetto IV, * Trombe soprane 8', * Trombe basse 8', * Musetto (soprani) 8', * Voce umana (bassi) 4' *=Registri ad ancia, Pedale: Subbasso 16' permanentemente accoppiato alla tastiera. Entrambi gli strumenti hanno timpano, usignolo, tremulo e somieri a coulisse. A Como vediamo diversi aspetti della personalità di Hermans. Lo vediamo come costruttore di organi e come gesuita, come innovatore e come crociato: innovatore nella costruzione di organi in quanto portò all'Italia molte novità, fondendole con ciò che già esisteva; gesuita crociato, in quanto lo stimolo a esercitare la sua arte venne, almeno in parte, dal desiderio di contribuire al movimento internazionale al quale la Compagnia di Gesù era dedicata. [AA. VV., *Domenico Zipoli organista e compositore pratese*. Contributi raccolti in occasione della XV Rassegna Internazionale di Musica per organo "Domenico Zipoli", Prato 1981. A. M. FLUSCHE, *Domenico Zipoli e gli organi di Hermans*, pp. 14-23].

¹⁶ Che cosa sappiamo noi dell'organo del Gesù, col quale Zipoli acquistò perfetta conoscenza del lavoro del suo predecessore gesuita e compagno musicista? Veramente molto poco è noto della sua composizione originale. Esistono tuttavia documenti che ci danno alcuni particolari del lavoro che Hermans svolse là. I documenti ci dicono, prima di tutto, che al Gesù esistevano non uno ma tre organi. Uno di questi fu ricostruito da Hermans. Quale dei tre fu opera sua? Nel suo libro, "Der Orgelbau in Italien in seinen Meisterwerken", Lunelli include una fotografia della "cassa dell'organo della Cappella di S. Ignazio (nel Gesù) nella quale si trovava

l'organo costruito da Willem Hermans dal 1668 al 1679". È questo lo strumento che abbiamo in mente quando parliamo dell'"organo" del Gesù. I documenti ci dicono inoltre che Hermans fu pagato nell'aprile del 1668 e di nuovo il 15 gennaio 1669 per del lavoro sull'organo del Gesù su ordine del padre generale. Da questi documenti Lunelli deduce che Hermans aggiunge le canne ad ancia a uno dei tre organi del Gesù (cioè quello della Cappella di S. Ignazio). Tuttavia deve aver fatto dell'altro, continua Lunelli, poiché ricevette la richiesta di costruire un organo in Sicilia come risultato del suo lavoro al Gesù. Arcadio Perremuto, gesuita siciliano, ascoltò un concerto sull'organo di Hermans al Gesù e fu così colpito dallo strumento che invitò Hermans a costruire un organo simile ("simile voluit opus") a Palermo. Soltanto uno strumento appena dotato di mezzi superiori a quelli dell'organo tradizionale italiano avrebbe ispirato l'ammirazione di Perremuto. Secondo Lunelli, la sola aggiunta di canne ad ancia all'organo del Gesù già esistente non avrebbe ispirato un così generoso elogio da parte di Perremuto, né gli avrebbe suggerito l'invito. Perciò è molto probabile che Hermans non rimettesse in funzione l'organo ma facesse, in effetti, una completa ristrutturazione dello strumento in questione. Hermans fu pagato di nuovo nel maggio del 1679 per riparazioni fatte all'organo, secondo i medesimi documenti. Il fatto che questa registrazione finanziaria sia l'ultima sul lavoro di Hermans al Gesù - in verità, l'ultima testimonianza conosciuta su Hermans prima della sua morte - fornisce senza dubbio il motivo per il quale Lunelli dice che l'organo del Gesù fu costruito da Hermans dal 1668 al 1679. Hermans può essersi preso cura dello strumento fino al 1679, ma il lavoro di ristrutturazione deve essere stato finito per il 1672, l'anno in cui andò a Palermo dietro richiesta di Perremuto. Oggi non c'è traccia dell'organo di Hermans al Gesù. Rimane solo la cassa fotografata nel libro di Lunelli se è veramente originale del tempo di Hermans. Per questa ragione e dato che l'organo dello Spirito Santo a Pistoia è tipico di Hermans, Tagliavini ha incluso la descrizione dello strumento pistoiese nell'introduzione alla sua edizione delle composizioni per organo di Zipoli. Dal momento che, come suggerisce Tagliavini, l'organo che Zipoli doveva avere in mente per le sue composizioni non era il tipico strumento italiano dell'epoca, ma un organo di Hermans con la sua fusione di caratteri italiani e stranieri, diamo un'occhiata ad alcune composizioni di Zipoli e vediamo come possono essere registrate tenendo conto della composizione dell'organo pistoiese (vedi pag. 6-7 del testo). Ci affrettiamo ad aggiungere che questo non è un tentativo di fare una copia del lavoro di Tagliavini nella sua completezza. Intendiamo piuttosto mettere in evidenza quattro caratteristici elementi di Hermans per commentarli e per metterli in relazione alle composizioni che Zipoli scrisse mentre era organista al Gesù. Il primo registro da considerare è il Bordone 8'. Tagliavini suggerisce il suo uso in diversi punti, fra questi i passaggi che Zipoli ha indicato "co' flauti" - per precisione nella Pastorale e nel Postcommunio. Il nostro scopo nella discussione di questo registro è triplice: 1) indicare una delle più importanti differenze fra gli strumenti di Hermans e gli strumenti normali italiani del tempo; 2) parlare un

Il Gesù a Roma fu, ed è, il modello dell'arte barocca gesuita. Concepito, eseguito e ornato dietro ispirazione gesuita, divenne il modello delle chiese gesuite in ogni altro luogo, per esempio, la chiesa di St-Paul - St-Louis a Parigi è costruita sullo schema della chiesa di Roma. Com'è quindi naturale che questi due musicisti barocchi gesuiti si dovessero incontrare in questa chiesa barocca gesuita - questa chiesa che in tutta la cristianità

po' della storia di questo registro nella costruzione di organi in Italia; 3) mostrare il ruolo che Hermans ebbe in quella storia. Nonostante gli esempi romani del XVII secolo, il suono delle canne chiuse "che offuscano l'armonia" non cominciò ad essere accettato in Italia fino alla fine del XVIII secolo e in modo limitato, fuorché a Pistoia. È qui che abbiamo una delle grandi differenze nell'evoluzione dell'organo italiano... il timbro delle canne chiuse era alieno al genio musicale del paese. Hermans può non essere stato l'unico ad includere il Bordone 8' nel suo organo, ma certamente contribuì a diffonderne l'uso, sia a Pistoia che altrove. Oltre alla sua presenza nell'organo dello Spirito Santo, questo registro si trova anche nell'organo della Cappella del Seminario Vecchio ad Orvieto. Il secondo elemento è il musetto, un registro ad ancia con padiglioni corti trovati comunemente negli antichi organi italiani. Tagliavini dice che l'indicazione "piva" potrebbe riferirsi sia ad uno di questi registri ad ancia che al tipo di pezzo musicale in cui il registro fu usato. Zipoli ha segnato l'ultima parte della sua Pastorale "piva", dove egli usa il Musetto con buon effetto al posto del basso di bordone nelle ultime sei battute e mezzo del pezzo. Il terzo punto da considerare è la registrazione delle due Elevazioni. Tagliavini nota che "con un organo puramente italiano di quel periodo" si sarebbe probabilmente usato il Principale con il Fiffaro, suggerendo così ancora una volta che l'organo di Hermans che non aveva il Fiffaro non rientrava nella gamma tipica italiana. Al posto del Fiffaro, Tagliavini suggerisce l'uso del Principale o del Bordone con la possibile aggiunta del tremolo. Potremmo chiederci perché Zipoli scrisse questi due pezzi normalmente associati al Principale ondeggiante italiano (Fiffaro), dal momento che nel suo strumento esso era assente. Comunque, se si considera che neppure Frescobaldi a Roma aveva a sua disposizione il Fiffaro - Frescobaldi, l'indiscusso maestro delle Elevazioni - l'impiego da parte di Zipoli di questo stile di composizione, considerate le possibilità del suo strumento, appare meno sorprendente. Il quarto elemento è l'usignolo. Nell'Offertorio ci sono diversi passaggi che suggeriscono un cuculo (terza minore discendente), alla maniera dei compositori tedeschi e francesi del medesimo periodo. Con un organo così dotato l'usignolo poteva essere usato in quelle parti che suggeriscono il canto di un uccello: per esempio, ogni volta che compare il tema iniziale della mano destra e nelle parti di dialogo fra la destra e la sinistra. Questo effetto è inteso solo per le esecuzioni del pezzo in concerti, non per essere usata nella liturgia. [A. M. FLUSCHE, op. cit. , pp. 14-23].

rappresenta il miglior fiore della tradizione artistica alla quale la Compagnia di Gesù era dedicata. E quando consideriamo che, di tutti gli organi che Hermans costruì, solo uno - quello del Gesù - fu associato al nome di un noto compositore, e che quel compositore stesso divenne gesuita, non possiamo fare a meno di essere colpiti dalla coincidenza di questa collaborazione artistica. Abbiamo notato prima che Hermans preferiva lavorare per istituti gesuiti. Zipoli deve aver avuto la medesima predisposizione, perché, durante tutti i nove anni della sua vita religiosa in Sud America, si dedicò "ardentemente alla sua occupazione di compositore e organista alla Chiesa Gesuita" di Cordoba. Inoltre, anche se non era ancora gesuita al tempo del suo incarico al Gesù, fu lui che aggiunse le parole "Organista della Chiesa del Gesù di Roma" al frontespizio delle sue Sonate d'intavolatura per Organo e Cimbalo. Fu questo il primo pubblico accenno alla sua vocazione religiosa? Perché, esattamente sei mesi dopo la pubblicazione delle sue Sonate, "in piena effervescenza creatrice", Zipoli entrò nella compagnia di Gesù. È un'ironia che, appena diventò gesuita, Zipoli cessò ogni rapporto con gli strumenti di Hermans. Ma mentre fu organista al Gesù fu il beneficiario del genio di Hermans. La capacità del precedente gesuita di fondere elementi disparati facendo di essi una nuova creazione alimentò la capacità compositrice di Zipoli. Senza dubbio, una delle relazioni più fruttuose nel campo della musica è quella fra compositore e strumento. Se questo assioma è generalmente vero, quanto più vero nel caso di Domenico Zipoli e Willem Hermans - due artisti uniti nella vocazione di musicisti e nel desiderio di dedicare il loro talento "*ad majorem Dei gloriam*"¹⁷.

Anche se non si dedica solo all'organo, (infatti sono opera sua i due oratori *S. Antonio* e *S. Caterina vergine e martire*, rappresentati a Roma rispettivamente nel 1712 e il 1714), la passione limpida, gioiosa e priva d'ogni sorta d'intellettualismo nordeuropeo di Domenico emerge appieno nelle composizioni organistiche. Nel gennaio del 1716 a Roma escono a stampa le già citate *Sonate* sul cui frontespizio viene

¹⁷ A. M. FLUSCHE, op. cit. , pp. 14-23.

comunicato al mondo il ruolo di Domenico come organista della Chiesa del Gesù (non altrimenti documentato), dedicando l'opera a Maria Teresa Strozzi, principessa di Forano e mecenate di Zipoli durante il soggiorno romano. Il volume dedicato al cembalo ci propone quattro *Suites* e una *Partita*. Il volume per organo consta di una lunga *Toccata*, di cinque serie di *versetti e canzona* (Re minore, Do maggiore, Fa maggiore, Mi minore, Sol minore), due *Elevazioni*, un *Offertorio*, un *Postcommunio* e una *Pastorale*. Ogni commento su tali brani è a dir poco superfluo: vanno semplicemente ascoltati, suonati, goduti in tutta la loro freschezza e piacevolezza: quanto sarebbe benefico per le anime dei fedeli che queste composizioni per organo, oltre che nei concerti, risuonassero nuovamente nella Liturgia, certamente secondo un oculato adattamento all'odierno *Novus Ordo*!

Dal libro dello stato delle anime della parrocchia di Santo Spirito in Sassia sappiamo che durante questo secondo soggiorno romano l'abitazione di Zipoli si trovava in vicolo d'Alibert (oggi via degli Orti d'Alibert); sono poi i libri contabili di Filippo Baldocci a far menzione della breve permanenza napoletana nel 1708 presso Scarlatti. Ad un tratto, poi, troviamo in detti registri dell'abate questa nota:

1716 [...] a dì 21 aprile detto anno, sc. 10.50 per vitto di tre mesi di Domenico Zipoli [...] essendo partito in questo giorno per Siviglia». Poco prima qualcuno aveva appuntato: «partito [...] con i Gesuiti per Genova per poi Siviglia di dove à stare al Paraguai.¹⁸

Pochi mesi dopo aver dato alle stampe il lavoro che lo stava rendendo già famoso in Italia ed in Europa, Domenico lascia tutto ciò

¹⁸ Archivio di Stato di Firenze, *Archivio Spinelli Baldocci*, n. 55. Cfr. G. ARLEDLER, *Domenico Zipoli...*, op. cit., ibidem.

che con fatica, passione e sudore ha conquistato. E se ne va. Da questo momento il vecchio continente non si interessa più della sua vita.

CAPITOLO II HERMANO DOMINGO

II.1 – IL RETROTERRA

Un onesto studio dei fatti storici dell'epoca coloniale ci porta dolorosamente a constatare¹⁹ come il messaggio cristiano sia stato sovente imposto – e non proposto – nelle terre interessate dal colonialismo europeo: questa fu senz'altro la colpa maggiore.

Ancora una volta è necessario ribadire il carattere traumatico della Conquista, contro ogni tentativo di edulcorarne la visione. Sul terreno culturale, essa comporta un'immensa distruzione del patrimonio elaborato dalle civiltà americane. Solo in un secondo momento alla fase distruttiva subentra un disegno più ampio di acculturazione, che non ignora del tutto i precedenti di quelle popolazioni²⁰.

Suor Juana Inés de la Cruz²¹, una delle figure intellettuali più di rilievo durante l'epoca coloniale, giunse a rileggere coraggiosamente i sacrifici umani praticati dagli Aztechi come oscura, inconsapevole

¹⁹ Cfr E. GENOVESE, *Roll, Jordan, Roll: The World the Slaves Made*; cfr. K. KOSCHORKE, F. LUDWIG, M. DELGADO, *A History of Christianity in Asia, Africa, and Latin America*; cfr. J. McManners, *Oxford Illustrated History of Christianity*; cfr. R. STARK, *La vittoria della ragione*, pp. 296-298; O. CHADWICK, *The reformation*.

²⁰ A. MELIS, *Poesia e musica nell'America Coloniale. Il caso di Sor Juana Inés De La Cruz*, in *Domenico Zipoli. Itinerari...*, op. cit., pp. 3-4.

²¹ Juana Inés de la Cruz, San Miquel Nepantla (Messico) 1648 – 1695, Carmelitana Scalza.

prefigurazione del Sacramento dell'Eucaristia: coraggiosamente, proprio perché uno degli argomenti con cui i colonizzatori europei giustificavano il loro operato era l'aver trovato popolazioni totalmente sottomesse al capriccio dei loro crudeli dèi.

Insomma, di scontro s'è trattato, e particolarmente violento e crudele. Cerchiamo almeno di vedere i lati positivi emersi da un tale evento. Il popolo Azteco, ad esempio, smise di praticare sacrifici umani proprio grazie alla conversione cristiana di molti dei suoi membri²². In Paraguay, l'arrivo dei missionari permise ai *Guaranì* di abbandonare l'Età della Pietra, le carestie e le guerre pressoché continue, a causa delle quali si sterminavano interi villaggi e si praticava il cannibalismo rituale sugli sconfitti (pratica che comunque è doveroso ammettere avesse in sé un senso di rispetto del nemico vinto): in meno di tre generazioni gli indigeni, grazie al cristianesimo, passarono da un livello di vita estremamente primitivo ad uno stadio di civiltà piuttosto elevato²³. In Messico i missionari fornirono benessere alle popolazioni mediante l'istituzione di scuole e ospedali ed insegnarono agli indiani metodi di allevamento migliori, aumentando l'aspettativa di vita²⁴. In California i religiosi diffusero la dottrina cristiana tra gli indigeni locali ed introdussero il bestiame europeo, frutta, verdura e l'industria, migliorando anche la modalità di trasporto e creando reti sociali decisamente civilizzate²⁵.

In definitiva, la conversione cristiana in non pochi, dolorosi casi venne di fatto imposta; produsse tuttavia frutti buoni e duraturi, conducendo all'abbandono di comportamenti disumani e portando

²² R. STARK, op. cit., pp. 296-298; O. CHADWICK, *The reformation*, pag. 26.

²³ R. CAMILLERI, "Le Riduciones gesuitiche", in <<Il Timone>> VI, 38 (2004) pp. 22 – 24.

²⁴ J. SAMORA, P. VANDEL SIMON, *A History of the Mexican-American People*, pag. 20.

²⁵ Cfr. E. DUSSEL, *A History of the Church in Latin America*, pp. 39; 59. Cfr.

interi popoli al raggiungimento di un più alto livello di civiltà. Ritengo sia la conclusione più intellettualmente onesta possibile, ricordandoci che è moralismo ideologico pure il giudicare la storia passata coi concetti morali e psicologici della società occidentale odierna, perché ciò ci impedisce di distinguere chiaramente le idee, le scelte e i comportamenti che brillarono per eccellenza e modernità rispetto a quel periodo²⁶.

²⁶ Contrariamente alle politiche schiaviste europee, il magistero della Chiesa si era schierato fin da subito contro tali comportamenti disumani nei confronti degli indigeni; l'esempio più celebre è costituito dalla bolla *Sublimis Deus / Veritatis Ipsa*, del 2 giugno 1537 del papa Paolo III: col precipuo scopo di estinguere tutte le smanie del nuovo schiavismo ai danni dei nativi americani, il Romano Pontefice proclamò che «*Indios veros homines esse*»: gli *Indios* sono esseri umani a tutti gli effetti; Paolo III non ebbe timore alcuno di additare i potenti d'Europa che perpetravano i peggiori orrori contro quelle genti come: «manutengoli di Satana, desiderosi di soddisfare la loro avidità, e costringere gli *indios* occidentali e meridionali e altri popoli, che ci sono venuti a conoscenza in questi ultimi tempi, a servirli come fossero animali bruti, sotto il pretesto che non hanno la fede. Noi che, seppur indegnamente, facciamo le veci dello stesso nostro Signore in terra e che cerchiamo con ogni sforzo di portare allo stesso ovile le pecore del Suo gregge a noi affidate che sono fuori di questo ovile, vedendo che gli stessi *indios*, in quanto veri uomini, non solo sono capaci di ricevere la fede cristiana, ma come ci è stato riferito, accorrono con entusiasmo ad accettarla, abbiamo deciso di prendere provvedimenti adeguati. Con l'autorità apostolica e attraverso questo documento stabiliamo e dichiariamo che i predetti *indios* e tutti gli altri popoli che in futuro verranno scoperti dai cristiani, non si possano privare della libertà e del dominio della loro proprietà, e che è lecito ad essi godere della loro libertà e dei loro beni e acquisirne, né che si debbano ridurre in schiavitù. Se qualche cosa sarà stata fatta in contrario, la dichiariamo nulla ed invalida alla detta fede di Cristo». Ma già quando gli spagnoli colonizzarono le isole Canarie, iniziando l'opera schiavista sulla popolazione autoctona, papa Eugenio IV (1383-1487) redasse subito per le autorità religiose in loco la bolla *Sicut Dudum* (1435): senza ambiguità alcuna, vi si condannava la schiavitù degli *indios* e, sotto pena di scomunica, il papa concedeva a chi era coinvolto in tali abominevoli pratiche 15 giorni appena dalla ricezione della bolla, per «riportare alla precedente condizione di libertà tutte le persone di entrambi i

Dopo un'iniziale scontro tra culture, in mezzo a violenza e brutalità, iniziò dunque ad emergere la più delicata e sapiente opera dei missionari. Non furono i gesuiti i primi a predicare con successo il Vangelo in Paraguay, ma i padri francescani. In quella zona, come del resto presso il Rio de la Plata, i primi grandi predicatori furono Francisco Solano²⁷ e Luis de Bolaños²⁸ OFM. Padre de Bolaños fu tra i missionari che inaugurarono il sistema delle riduzioni, redigendo oltretutto una delle prime opere in lingua *guaraní* che sia mai stata scritta ad opera di un europeo, il *Catecismo Breve*, una sintesi di dottrina che contribuì enormemente all'evangelizzazione degli *indios*. Questo processo di evangelizzazione tra il 1691 e il 1767 portò alla fondazione di decine di missioni nelle terre dei nativi latinoamericani. Su richiesta del governatore Hernando Arias Saavedra, i gesuiti iniziarono ad impiantare le loro Riduzioni a partire dal 1609, giungendo fino a quelle lande dove praticamente non erano ancora arrivati gli spagnoli e i portoghesi: sorsero così numerose e popolose comunità dove la vita sociale e politica si sposava coi precetti cristiani. Cos'erano esattamente queste *Reducciones*? Il termine "riduzione" proviene dal verbo spagnolo *reducir*, usato nel senso di "convincere": gli *indios*, infatti, furono

sessi una volta residenti delle dette Isole Canarie, queste persone dovranno essere considerate totalmente e per sempre libere (*ac totaliter liberos perpetuo esse*) e dovranno essere lasciate andare senza estorsione o ricezione di denaro (cfr. R. STARK, *La vittoria della ragione*, pp. 299 – 300). Con un decreto del 18 aprile 1591, papa Gregorio XIV (1535-1591) ordinò che i nativi delle Filippine, resi schiavi dagli europei, fossero lasciati liberi e, sotto pena di scomunica, comandò che se ne interrompesse la tratta.

²⁷ Francisco Solano (Montilla, 10 marzo 1549 – Lima, 14 luglio 1610), religioso dell'Ordine dei Frati minori osservanti, missionario presso gli indigeni in Cile, a Panamá ed in Perù, e proclamato santo nel 1726 dal papa Benedetto XIII.

²⁸ Luis de Bolaños (Marchena, 1549 - Buenos Aires, 1629), presbitero e missionario spagnolo dell'Ordine dei Frati Minori Recolletti. Fu uno degli iniziatori e fondatori del sistema delle riduzioni in Paraguay, Argentina e Brasile.

convinti a lasciare una condizione di vita solitaria e nomade per un tipo di vita stanziale e comunitaria, ma pur sempre libera²⁹.

Si trattava di una vasta rete di missioni strutturate come una repubblica, assai prospere a motivo di questa sorprendente sintesi tra capacità imprenditoriali sopraffine e vita comunitaria tipica dei villaggi dei nativi, semmai ulteriormente perfezionati, quanto a morale e carità, grazie al Vangelo e alla dottrina della Chiesa. All'interno delle Riduzioni, sbocciate come fiori nel verde della foresta pluviale, sorgono chiese monumentali, magazzini, aziende agricole, laboratori, officine; gli *indios* coltivano le più raffinate forme di artigianato; la musica soprattutto occupa il posto d'onore tra le arti, così come era stata di importanza capitale negli sforzi di evangelizzazione³⁰.

²⁹ Cfr. E. COLOMBO, *Missione guaraní*, in <<Popoli>> Vol. 93, n. 8-9 (2008), pp. 50 - 51.

³⁰ Nell'opera dei missionari si può osservare una inculturazione evangelica. «La vita ruotava intorno alla chiesa, centro di tutto il popolo e punto di arrivo di tutte le strade. Vi erano inoltre una grande piazza, l'ospedale, un ufficio postale, un carcere e una sorta di albergo. La centralità della chiesa non corrispondeva solo all'immagine del villaggio cristiano, ma rimandava anche al luogo sacro attorno al quale tradizionalmente si raccoglievano i nomadi nelle loro soste. (...) Prima dell'arrivo dei missionari essi vivevano di ciò che quotidianamente raccoglievano e, quando il territorio non forniva più cibo a sufficienza, si spostavano altrove; dormivano in grandi capanne, disposte attorno alla pietra sacra della loro divinità, nelle quali potevano essere ospitate fino a cento famiglie. Nei villaggi missionari la chiesa prese il posto della pietra sacra, mentre le capanne conservarono il loro aspetto esteriore: all'interno erano però divise in stanze indipendenti, per favorire e consolidare la famiglia monogama. La nuova tipologia abitativa era così una sintesi delle due culture e rispondeva alle esigenze di entrambe» (E. COLOMBO, op. cit., pp. 50 – 51). «In ogni riduzione vi erano le proprietà private e una proprietà pubblica. Le prime (dette *abambae* cioè proprietà dell'indiano) appartenevano alle singole famiglie, le quali dovevano lavorarle e farle fruttare; potevano accrescerle con la loro diligenza e se le godevano senza che altri avesse diritto di intromettersi. (...) Oltre a queste singole proprietà, v'era anche una grande estensione di terreno, proporzionata al numero delle famiglie, che costituiva la proprietà pubblica (detta *tupa-mbae*, proprietà di Dio). Tutti, ad eccezione delle autorità e degli artigiani, dovevano andarvi, per due giorni alla settimana, a prestare la loro opera volontaria, sotto la guida di una persona

Quando nel 1991, il musicista argentino Gabriel Garrido venne a Santa Cruz de la Sierra per documentarsi in vista di una serie di incisioni musicali, si accorse con grande stupore che in alcune occasioni solenni gli *indios* cantavano e suonavano secondo uno stile ininterrotto nei secoli. Nel corso dell'Ottocento, alcuni viaggiatori come Alcide d'Orbigny, zoologo francese, testimoniarono di aver ascoltato musiche ed esecuzioni straordinarie nello stile italiano in un luogo dove non avrebbero mai immaginato che avvenisse qualcosa di simile. Gabriel Garrido, volle però studiare e ammettere nelle sue esecuzioni alcuni strumenti *indios* (come il *bajunes*, una sorta di doppio flauto di Pan) ben integrati nello spirito delle esecuzioni. È ormai provato, che

appositamente incaricata. I prodotti di questa proprietà, portati e conservati nei magazzini comuni, dovevano servire per mantenere quelli che non potevano lavorare, come i vecchi e gli infermi, le vedove e gli impiegati pubblici; per rimediare alla scarsità del raccolto negli anni di carestia, di sterilità, di malattie epidemiche; e finalmente per gli ospiti» (C. TESTORE, *I martiri gesuiti del Sud-America*, p. 32). «Fra il Seicento e il Settecento le missioni del Paraguay sono il complesso agricolo più sviluppato dell'America latina: la raccolta del mais, dell'orzo, del grano e del riso vi si alternava anche quattro volte all'anno. Il cotone veniva coltivato in tre varietà e prodotto secondo una media annua di duemila balle di undici chili e mezzo per ogni riduzione. Il vino dei vigneti paraguaiani era esportato a Buenos Aires e in tutta la zona del Plata, e il tabacco locale, oltre a essere anch'esso esportato in quantità, godeva di stima pari a quello dell'Avana. L'erba mate costituiva la più cospicua fonte di reddito, al punto che - un secolo dopo la cacciata dei gesuiti - dalle zone che erano state soggette al loro controllo se ne esportavano ancora cinque milioni di chili all'anno. Nel 1695, la sola riduzione di Santa Rosa produsse duecentocinquanta quintali di zucchero bianco (...). Tutti questi generi venivano concentrati nei più vasti mercati latino-americani e venduti. Col ricavato, la Compagnia di Gesù pagava la tassa reale e - in ossequio alla regola di non far circolare denaro all'interno delle missioni - investiva l'eccedente dei proventi in attrezzature per incrementare il circuito produttivo. (...) Quanto al bestiame, il censimento parziale del 1768 - un anno dopo che i gesuiti erano stati espulsi per decreto reale - registrò 238.141 fra pecore e capre, 86.394 cavalli, 38.265 muli e 14.975 asini nelle sole riduzioni del Paraguay» (A. MORINO, *Nota*, in L. A. MURATORI, *Il cristianesimo felice nelle missioni dei padri nella Compagnia di Gesù nel Paraguay*, p. 227).

già al tempo dei gesuiti, alcuni indigeni, oltre a riprodurre violini e organi di pregio non inferiore a quello europeo, si cimentavano con successo nella trascrizione, rielaborazione e forse invenzione di composizioni inedite. Altrettanto ammirevole, la coerenza di uno stile unitario, tipicamente italiano. Oltre a Zipoli, si sono trovate partiture di Corelli, Vivaldi ecc. e di stranieri come il boemo Johann Brentner (1689-1742), anch'egli però aderente allo stile italiano³¹.

Di fronte ad un simile quadro musicale, a chi verrebbe da pensare che i primi missionari insegnanti di musica trovarono gli *indios* più stonati di campanacci da mucca? Eppure è così.

Nella sua *Historia de los indios de la Nueva Espanha*, Fra Toribio de Benavente detto il “Monolinà” (il povero), scrive:

Alcuni se la ridevano e si burlavano di loro (degli *indios*), perché risultavano particolarmente stonati, e davano l'impressione di avere voci particolarmente deboli, fiacche. (...) Credo che le cause siano il loro andare scalzi, il cibo povero, il torace sempre mal coperto³².

Ci potrebbe certo sorgere il dubbio che Fra Toribio e i missionari che lo avevano preceduto non fossero semplicemente in grado di comprendere che la cultura musicale degli *indios* e quindi le loro capacità artistiche fossero piuttosto diverse da quelle europee. Eppure è proprio un autore indigeno, Garcilaso de la Vega el Inca, a offrirci nella sua *Historia General del Perù* un parere sulle qualità canore delle sue genti

³¹ G. ARLEDLER, S. J., op.cit., pp. 42 – 52.

³² L. PRANZETTI, *Gli indiani d'America erano stonati*, in M. DE SANTIS (a c. di), op. cit., pp. 12 – 13.

alquanto coincidente con quello di Fra Toribio, dandone però una spiegazione assai diversa, più ovvia e plausibile:

Circa le voci, gli *indios* dei miei tempi non ne facevano uso, perché non avevano voci particolarmente buone – il motivo doveva essere che, non sapendo cantare, non si esercitavano – ma, al contrario, si avevano molti meticci con voci assai valide³³.

E' sempre Garcilaso a fornirci rarissime e preziose informazioni sull'arte musicale indigena praticata in quelle terre.

In merito alla musica erano sufficienti alcune consonanze armoniche, che praticavano gli *indios* Collas, o comunque nel loro distretto, su alcuni strumenti realizzati con canne tagliate al pari; ogni canna dava una nota più alta rispetto all'altra alla maniera delle canne dell'organo. Queste canne, allineate, erano quattro, diverse l'una dall'altra. Una di queste andava nelle note basse e le altre nelle note più alte e le altre via via come le quattro voci naturali: soprano, tenore, contralto e basso³⁴.

Avevano flauti di quattro o cinque note come quelli dei pastori; non li avevano collegati in consonanza, ma ciascuna veniva intonata sul SI, poiché non le sapevano “concertare”. Per questo avevano il loro repertorio di canti composti in versi medi, i quali per la maggior parte trattavano di passioni amorose, di piacere e di corteggiamento, a favore o meno della dama. Ciascuna canzone aveva il suo tono riconosciuto per il SI e non potevano intonare canzoni con un tono differente [...] in

³³ Ibidem, pag. 17.

³⁴ Ibidem, pag. 16.

modo che si poteva dire che parlavano così come è intonato il flauto³⁵.

Dunque, se gli *indios* erano in origine pessimi cantori per mancanza di pratica vocale adeguata agli standard all'arte musicale europea, possedevano tuttavia una propria musica, con strumenti tipici della loro cultura e addirittura con "canzonieri" adeguati. Fra Toribio riporta le prime, buffe esperienze di educazione alla musica occidentale dei giovani indigeni, che tuttavia non tardano a dare risultati:

Il primo che cominciò ad insegnar loro il canto fu un vecchio frate³⁶. Era un fragile anziano e conosceva appena alcune parole della lingua degli *indios*, ma soltanto il dialetto castigliano e parlava in modi ed espressioni coi ragazzi come se fosse con dei sordi. Fu una cosa davvero impressionante, se si considera che all'inizio gli *indios* non capivano neppure una parola, e il povero vecchio non aveva con sé un interprete; eppure in poco tempo riuscirono a capirlo e impararono a cantare in tale maniera che tutt'ora vi sono molti di quei cantori divenuti talmente esperti da reggere una cappella. [...] Un indigeno di questi cantori, presso questa città nota come Tlaxcayàn, ha composto una messa intera, composta tramite puro ingegno, che ha ricevuto consensi da parte di buoni cantori di Castiglia che hanno avuto modo di esaminarla³⁷.

Come si è arrivati, allora, a risultati del genere, viste le premesse?

³⁵ Ibidem.

³⁶ Il nome del religioso era Fra Juan Caro. Cfr. M. DE SANTIS (a c. di) ..., op. cit., pag. 13.

³⁷ Ibidem, pp. 12 - 13.

Punto nodale per comprendere l'enorme impegno che gli *indios* posero nel progredire sulla strada dell'arte musicale è questo: l'opera d'arte integrale delle culture amerinde non è concepibile al di fuori della funzione sociale, civile e religiosa al tempo stesso che essa assolve³⁸. Su questo terreno, che declina l'evento artistico in tutte le categorie del vissuto, giunge il seme del linguaggio musicale europeo. L'enorme sensibilità degli *indios* per l'evento musicale fu l'elemento determinante prima di tutto per attrarli verso le Riduzioni, strappandoli agli assalti schiavisti degli europei conquistatori, poi per dar luogo allo sviluppo delle abilità e dell'impressionante potenziale che gli indigeni possedevano, ma che non riuscivano inizialmente ad esprimere, semplicemente perché non se ne avvedevano.

Uno dei primi religiosi dotati di ampio talento musicale che vennero tra queste genti per insegnare loro la musica fu padre Juan Vaisseau, belga, che aveva abbandonato nientemeno che l'incarico di musicista ufficiale presso la regia corte di Carlo V di Spagna per farsi missionario in Paraguay. Giunse nel 1627 e trascorse in quella terra solo sette anni: la morte lo colse nel 1623, presso la Riduzione di Loreto. In così poco tempo, però, come ci raccontano le cronache redatte dai confratelli, padre Juan lavorò “in maniera apostolica, inserendo la musica quale punto meraviglioso nella vita degli Indios”³⁹. Stessa cosa avveniva per un altro missionario giunto insieme a padre Juan, Luis Berger, musicista, pittore e maestro di danza. Così le cronache commentano il suo lavoro: “gli Indios cantavano secondo il buon gusto di Francia”⁴⁰.

³⁸ A. MELIS, op. cit., pag. 4.

³⁹ Dalle cronache di Padre A. Ruiz de Montoya in L. SZARAN, *La musica nelle riduzioni gesuitiche dell'antica provincia del Paraguay*, www.zipoli.it/storia2.html. Cfr. L. SZARAN, *Domenico Zipoli. Una vita, un enigma*, Ed. Partner ship di Firenze, 2000.

⁴⁰ Dalle cronache di Padre Noel Berthot, *ibidem*.

Il nostro Fra Toribio riporta lui pure i risultati che si cominciavano a manifestare in modo apprezzabile presso quelle genti:

Si cominciò ad accendere un altro fuoco di devozione nei cuori degli indios che ricevevano il battesimo, quando imparavano l'Ave Maria, il Padre Nostro, la dottrina cristiana, e affinché potessero apprendere tutto ciò al meglio e gustarne qualche sapore, hanno messo in canto il *Per Signum Crucis*, il Padre Nostro, l'Ave Maria, il Credo e la Salve Regina, coi comandamenti nella loro lingua, con un canto piano grazioso⁴¹.

Nel 1691 giunge nelle riduzioni gesuitiche del Paraguay, appena due anni dopo la sua ordinazione sacerdotale, Padre Anton Sepp⁴². Eccellente musicista, padre Anton aveva comprato per le missioni una

⁴¹ L. PRANZETTI, op. cit., pag. 12.

⁴² Originario di Caldano nella regione del Tirolo, discendeva da una famiglia nobile, Sepp von Seppenburg zu Salegg. Si formò ad Augsburg apprendendo la tecnica del basso continuo e seguì la scuola del barocco. Nato nel 1655, da bambino fece parte del Coro della Corte Imperiale di Vienna mettendosi subito in luce come cantore e strumentista. Studiò le tecniche strumentali dalla tiorba fino all'organo, passando per il liuto, il flauto, la tromba ed il salterio. In Vienna, su invito dell'Imperatore Ferdinando III e Carlo VI, si praticava la musica italiana, principalmente le nuove opere veneziane di Cavalli e Cesti. Nel 1674 Sepp entra nella Compagnia di Gesù, attratto dal prestigio della stessa, dal rigoroso esercizio della disciplina e dalla vocazione al servizio. Nel 1687 venne ordinato sacerdote nella città di Augsburg, città nella quale completò la sua formazione musicale e dove apprese lo stile moderno sotto la guida del maestro di cappella Johann Merchor Gletle. Arrivando nelle Riduzioni, il Padre Sepp portò con sé non solo la nuova scrittura musicale, ma anche strumenti moderni come: violini, bombarde, arpe, flauti, chitarre, viole da gamba, dulciane e fagotti. Il Padre Sepp, arrivato nel 1691, servì nelle Riduzioni fino alla sua morte nel 1733, quando aveva 77 anni di età, 53 di sacerdozio e 41 da missionario. (L. SZARAN, *La musica nelle riduzioni ...*, op. cit.).

scorta impressionante di strumenti musicali: un organo, spinette, clavicembali, bombarde, clarinetti, trombe.

In una sua lettera, padre Anton racconta l'effetto sortito negli indios dall'ascolto della musica europea suonata con tutto quel materiale:

Suonavamo per loro un brano con la tromba grande portata da Augsburg e un'altra tromba piccola portata da Genova. Quei buoni padri mai avevano udito una tale musica, però quello che veramente toccò il cuore fu la musica suonata con il dolce salterio. Poi assieme al Padre Böhm suonai diversi flauti che avevo acquistato a Genova e poi suonai il violino e la tromba marina che è uno strumento di una sola corda, però il cui suono è simile alla tromba e che avevo fatto costruire per me a Cadice. I padri rimasero estremamente felici e compiaciuti e sembrava loro troppo poco quello che avevo suonato ...Quest'anno (1692) ho formato i seguenti futuri maestri: 6 trombettisti, 3 buoni suonatori di tiorba, 4 organisti, 30 suonatori di clarinetto, 18 cornettisti e 18 suonatori di fagotto. Non sono ancora pronti gli otto cantori, benché migliorino sempre ogni giorno che passa⁴³.

Se i primi missionari musicisti come Vaisseau e Berger avevano insegnato la musica secondo lo stile antico, con la notazione indicata ancora secondo il sistema mensurale (*maxima, longa, brevis...*), padre Anton fu un vero e proprio rivoluzionario, introducendo la notazione moderna (*minima, semiminima, croma...*) e dando modo di conoscere strumenti realizzati secondo criteri contemporanei. In poche parole,

⁴³ L. SZARAN, *La musica nelle riduzioni ...*, op. cit.

con padre Anton, arriva tra gli *indios* il vento radioso e gioioso del barocco:

Il padre Sepp fu un pioniere nello sviluppo della liuteria, forse per necessità, a causa delle pessime condizioni in cui si trovavano con il passare degli anni gli strumenti portati nel suo viaggio e per le difficoltà ad importare quegli stessi strumenti dall'Europa che nella traversata sicuramente rischiavano di deteriorarsi. Però, anche per dare una risposta alla grande domanda di strumenti musicali proveniente dalle altre Riduzioni, che non erano poche, iniziò ad installare in forma parallela alla sua scuola di musica un laboratorio per fabbricare strumenti musicali con gli elementi più sofisticati dell'epoca, creando una vera élite di mastri artigiani in liuteria. Allo stesso livello del successo nel campo dell'insegnamento della musica, la fama degli strumenti costruiti a Yapeyú crebbe rapidamente. Il Padre Peramás scriveva: *“Si vedono esimi maestri costruire organi pneumatici e tutti i tipi di strumenti”*. Charlevoix annota: *“Essi costruiscono e suonano molto bene ogni tipo di strumento musicale. Li ho visti fare organi, i più complicati, con la sola ispezione iniziale da loro fatta”*. E il padre Pfothauer diceva che *“Prima di ogni cosa, il padre Sepp ha il desiderio di avere un organo nella chiesa. Costruisce effettivamente con le sue mani pedali e registri ed ha molta soddisfazione del completo successo dell'operazione”*.

Questi strumenti non solo furono impiegati per la formazione delle orchestre, ma anche come modelli dai quali ricavare copie, sviluppando così tutta un'industria per la costruzione di strumenti nella Missione di Yapeyú, luogo dove Sepp si stabilì per più tempo, creando il principale centro musicale delle missioni al quale avevano accesso per la loro formazione musicale non solo gli Indios delle Riduzioni ma anche musicisti di talento, compresi gli

spagnoli. In poco tempo dal suo arrivo in quel luogo, il Padre Sepp raccontava orgoglioso che aveva formato numerosi musicisti. A questo proposito scriveva nel suo tempo il Padre Matias Strobel: *“Il Padre Sepp introdusse a Yapeyú arpe, trombe, tromboni, zampogne, chiarine e l’organo. Con l’introduzione di una nuova tonalità (Tonsatz) e per l’insegnamento metodico acquisì merito e fama. Parallelamente a queste lezioni musicali seguiva la costruzione di ogni tipo di strumento musicale, che si deve specialmente al sopra menzionato Sepp”*. Dal suo centro operativo il Padre Sepp sollecitava in Europa l’invio delle creazioni dei compositori più conosciuti del momento come Johann Melchior Gletle, Johann H. Schmelzer, Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann K. Kerll e altri. Gli strumenti che spesso vengono citati nelle cronache, lettere ed inventari sono: violino, viola, fagotti grandi e minori, violoncello e contrabbasso, arpe e con minor frequenza lira, cetra, mandolino e mandola, chitarra o vihuela, spinetta o clavicembalo, tromba marina, claviorgano, salterio^{44,45}

⁴⁴ L. SZARAN, *La musica nelle riduzioni ...*, op. cit.

⁴⁵ Cfr. Jaime Olivier, *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní* (ms.), originale nell’Archivio di Loyola, copia a Roma, *Archivum Romanum Societatis Jesu, Paraquaria* 14, fo. 15: “Todos los pueblos [de Misiones] tienen su Música completa como de 30 Músicos: los Tiples son muchos y buenos; pues se escogen las mejores voces de todo el Pueblo, aplicándolos desde su más tierna edad a la Escuela de la Música, cuyos Maestros trabajan con gran tesón y cuidado: y verdaderamente merecen el título de Maestros pues con perfección la saben, y tal vez [de vez en cuando] componen muy bien, aunque esto no necesitan pues tienen composiciones de las mejores de Italia y Alemania traídas de los Procuradores y Misioneros que eran de estas partes [escribía el autor desde Europa en 1775], y las obras de Sipoli: estan pues muy proveidas de muchos y buenos papeles para todas sus fiestas, que usan con perfección, la que deben al trabajo y aplicación de los Padres Italianos y Alemanes Maestros de Música que les enseñavan con tanto esmero, como si no tuviera otra cosa que hacer. Los instrumentos son buenos: hay Organos, Claves, Arpas, Trompas marinas y Trompas de Caza, Clarines, muchos y buenos Violines, Bajones, Obuces o Chirimías. En todos los Pueblos es completa la Música, si bien en unos es mayor y mejor que en otros”.

II.2 – ZIPOLI: UNA MANCIATA D'ANNI TRA *ADVENTUS* ED *EXITUS* PREMATURO

Se oggi andassimo tra le rovine delle Riduzioni distrutte con la cacciata dei gesuiti, oppure presso gli edifici superstiti o restaurati delle missioni settecentesche, noteremmo subito decine e decine di immagini di angeli musicanti scolpiti in pietra sulle pareti delle chiese. Davvero la pratica musicale era diventata parte costitutiva della vita indigena: il perché lo spiega chiaramente e con grande semplicità Padre Piotr Nawrot⁴⁶.

Domenico Zipoli era il più grande musicista e compositore gesuita che abbia lavorato nel Nuovo Mondo. I gesuiti avevano necessità di avere un grande musicista nelle loro riduzioni. Perché? Perché la musica veniva utilizzata dai francescani e dai gesuiti come strumento di evangelizzazione. Quando i primi missionari francescani, gesuiti, domenicani vennero in America e parlavano di Dio, le conversioni erano scarse, perché gli indigeni conoscevano Dio. Non lo chiamavano “Dio cristiano” o “giudeo”, ma avevano una precisa idea di cosa volesse dire “Dio”. Parlavano della virtù e del peccato. Conoscevano queste cose. Quindi ad un certo punto, a qualcuno è venuto in mente: “Invece di parlare di Dio, perché non cantiamo il nostro credo? Perché non facciamo liturgie spettacolari che riflettano la Liturgia Celeste della nostra fede?” Così nelle missioni indigene iniziano ad ascoltare musica barocca.

⁴⁶ Responsabile dell'archivio storico della missione di Concepción, dove si trovano conservate molte partiture di Zipoli del periodo americano, rinvenute negli anni '70 del secolo ultimo scorso. In M. LUCONI (un film di) *Domenico Zipoli: un Musicista tra gli indios*, DVD, Prato 2008. .

Abbiamo descrizioni molto precise di vari missionari che dicono che quando la musica veniva utilizzata come strumento di evangelizzazione, gli indigeni rimanevano in chiesa, immobili, come in estasi.

E' in questo terreno fertile che giunge il nostro Domenico, come giovane missionario⁴⁷. Nell'aprile del 1717, insieme al padre Pedro Lozano⁴⁸, a fratel Giovanni Battista Primoli⁴⁹ e ad altri compagni, il nostro giovane organista inizia la traversata di tre mesi dell'oceano, in direzione del Rio de la Plata, in Argentina. Come abbiamo già visto, proprio nel documento di imbarco troviamo l'unica descrizione fisica: "Domenico Zipoli, di media statura, due nei sulla guancia sinistra, di 28 anni"⁵⁰. Davvero curiosi appaiono gli escamotage dei superiori della Compagnia di Gesù nei suoi confronti pur di metterlo nella condizione di partire:

Il 21 aprile seguente parte per Genova da dove probabilmente si imbarca alla volta di Siviglia. Il catalogo del noviziato romano della Compagnia di Gesù relativo a questi anni, non porta il nome di Zipoli. Il suo nome non risulta neanche tra un piccolo gruppo di 13 padri, fratelli, studenti e novizi che uno dei procuratori della missione del Paraguay, Bartolomé Jiménez, "arruolò" in Italia e che mosse da Roma probabilmente proprio attorno al periodo della partenza dello stesso Zipoli. I documenti di imbarco relativi al porto di Genova sono andati perduti e il numero

⁴⁷ Cfr. A. NESTI (a cura di), *Multiculturalismo e pluralismo religioso fra illusione e realtà: un altro mondo è possibile?*, pp. 209 e ss.

⁴⁸ Uno dei principali storici della Compagnia di Gesù.

⁴⁹ Architetto di molti edifici delle missioni gesuitiche sudamericane, come Santísima Trinidad del Paraná.

⁵⁰ Archivo general de Indias, Contratación de Sevilla, 1717, p. 355

di studiosi che frequenta l'archivio "del mare" del porto ligure alla ricerca di una qualche traccia, testimonia un interesse sempre maggiore per la storia del nostro. Del soggiorno a Siviglia, che si concluse con la partenza per la Provincia del Paraguay il 4 aprile 1717, abbiamo testimonianze scritte e orali, purtroppo spesso non troppo accurate e quindi poco attendibili. È certo che in questo periodo si perfezionò l'ingresso di Domenico Zipoli nella Compagnia di Gesù, fissato il 1° giugno 1716 (altrimenti non avrebbe potuto aggirare le severissime leggi di imbarco per il nuovo mondo). Non si spiega invece come avesse già la qualifica di "filosofo" dopo pochi mesi dalla sua ammissione in Compagnia (sulla lista di imbarco del 1717 tale definizione si legge aggiunta a quella di "scolastico". Non viene utilizzata in questi elenchi la qualifica di "novizio") a meno che in questo riconoscimento si trovi un appiglio che spiega le eccezioni fatte a suo riguardo in merito all'ammissione nella vita religiosa. (...) Domenico dunque, data a stampa la sua opera più prestigiosa, accomiatatosi dalla famiglia e dagli amici e benefattori (la "rimessa" di denari a cui si è fatto cenno sopra dice che preparò il suo viaggio accuratamente, senza nulla nascondere delle sue intenzioni e della sua destinazione) ebbe il privilegio per la sua chiara fama di unirsi a un gruppo di gesuiti che partivano per le missioni. A Siviglia, dove in qualche occasione si attendevano alcuni anni prima di imbarcarsi per le Americhe, il nostro iniziò un noviziato molto particolare pur godendo della libertà di esibirsi all'organo della cattedrale, secondo una tradizione orale riportata da uno storico gesuita. Il soggiorno di Zipoli a Siviglia fu di circa un anno: dopo un viaggio non troppo

avventuroso di quasi quattro mesi giunse in vista delle foci de La Plata⁵¹.

Dopo tre mesi di navigazione, assieme ai compagni di viaggio arriva a Buenos Aires nel mese di luglio e, dopo qualche settimana di riposo, in agosto Domenico raggiunge a dorso d'asino il noviziato di Cordoba, sede dell'università e luogo dove può continuare e concludere gli studi teologici, in vista dell'ordinazione sacerdotale. Proprio qui, a Cordoba, si concentra anche la sua fervente e freschissima attività musicale in veste di organista, maestro di cappella e compositore⁵²: il lavoro di Domenico sia come insegnante d'organo e di musica⁵³ sia come autore di pagine sacre adatte a quella gente e agli strumenti musicali sia europei che indigeni è una vera e propria opera di inculturazione. Gli ultimi gesuiti che resero testimonianza alla straordinaria arte acquisita dagli *indios*, come Padre Julian Knogler⁵⁴,

⁵¹ G. ARLEDLER, S. J., *Domenico Zipoli...*, op. cit.

⁵² “A la fiesta de N. Padre, asistían al altar el Prefecto de la Iglesia... cuatro sacerdotes con ricas capas y cetros de plata en las manos, bastante grande. Allegábase que el Obispo, por lo regular, pontificaba, y sinó asistía con los canónigos y Cabildo Secular, por lo que estaba muy respetable el altar. La música correspondía, porque era muy buena y abundante de instrumentos. Las vísperas que duraban casi toda la tarde, eran muy gustosas para las religiones todas que asistían, principalmente cuando vivía el compositor, que era un H.no nuestro, teólogo, llamado Zipoli, maestro que fué en el Colegio Romano, de donde pasó a nuestra provincia y dejó bastante espécimen de sí, én el órgano de la catedral de Sevilla” [José Manuel Peramàs, *Annus patiens*, in G. FURLONG CARDIFF, *José Manuel Peramàs y su diario del destierro*, in <<Escritores coloniales rioplatenses>> 1 (1952)].

⁵³ *Memoriale per Itapua* (oggi Encarnación, Paraguay), Buenos Aires, Archivo General de la Nación, Sala IX, 6.9.6, n. 396: “*Aplíquese al órgano un indio llamado José, que aprendió en Córdoba, de suerte que ésta sea cotidiana y principal ocupación; y enseñe algún otro muchacho; y si echase menos los papeles de H. Zipoli, se podrá enviar a alguno que los traslade en el Yapeyú, en donde en Córdoba se le prestará con liberalidad*”.

⁵⁴ 1717 – 1772, missionario. Il Padre Knogler offre un interessante rapporto circa il repertorio delle missioni dei gli *indios Chiquitos*, descrivendo quella musica come facile, gradevole e “al livello delle popolazioni locali”. Pur senza riportare direttamente il

raccontavano nei loro scritti di musicisti preparati e di una musica piacevole e bene eseguita di un autore italiano, uno dei celebri organisti di Roma, che si era adattato felicemente a quel posto e a quella gente. Giunti a questo punto, conviene lasciare la parola al un compagno di missione che abbiamo già rammentato, Padre Pedro Lozano, uno dei più celebri storici e cronisti della Compagnia di Gesù, il quale ebbe modo di stare a contatto con Zipoli negli anni che gli rimasero da vivere in terra di missione..

Tra gli studenti pagò per primo il debito naturale (= morì) Domenico Zipoli di Prato in Toscana, all'inizio dell'anno 1726. Aveva completato il quadriennio di teologia, ma non era stato ordinato prete perché mancava il vescovo. Era espertissimo nella musica, arte della quale lasciò una testimonianza non comune in un libretto dato alle stampe. Entrato a far parte del teatro della Casa di Roma, poteva sperare di ottenere risultati ancora maggiori, ma a tutto preferì la salvezza degli indiani e, come membro della Compagnia spagnola, navigò verso il Paraguay. Si occupò con diligenza di celebrare le feste con pio splendore per mezzo della musica, con grandissimo piacere sia degli ispanici che dei neofiti (indiani), senza però interrompere gli studi (teologici) ai quali si dedicava: in filosofia e teologia aveva fatto progressi non da poco. In tutte le solennità un popolo numerosissimo si recava alla nostra chiesa attirato

nome di Zipoli, riferisce che il compositore più importante ad aver operato questo felice e fruttuoso connubio tra arte europea e arte indigena era stato un gesuita, “uno dei più notevoli organisti di Roma”. Nomina anche altri missionari con doti musicali che contribuirono alla formazione del repertorio e all’insegnamento dell’uso degli strumenti musicali. [Julian Knogler S. J., *Relato sobre el país y nación de los Chiquitos en las Indias Occidentales o América del sud y las misiones en su territorio. Redacto para un amigo*, 1770, in W. HOFFMAN, *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos*. Fundación para la educación, la ciencia y la cultura, Buenos Aires 1979, pag 174].

dal piacere di ascoltarlo. Era dotato di un modo di fare estremamente tranquillo, e per questo caro a Dio e agli uomini. Teneva gli occhi sempre castamente custoditi, e non guardava in faccia nemmeno un bambino, men che meno una donna. Si pensava che grazie alla sua devozione all'Angelo Custode avesse ottenuto la pietà propria degli Angeli. Disciplinava proprio tutte le sue azioni sulla base dell'obbedienza, per niente discostandosi dal volere dei superiori, dai quali per cose minime chiedeva il perdono. Pendeva dalle labbra dei confratelli che parlavano di cose divine, ed era solito non parlare di altro. Sfinito da una grave malattia, per la quale aveva sofferto un anno intero, con la tranquillità con cui aveva vissuto rese l'anima a Dio il 2 di gennaio⁵⁵.

⁵⁵ *Litterae annuae Provinciae Paraquariensis, 1720-1730, necrologio scritto da Pedro Lozano S. J. (Monaco, Bayrisches Staatsarchiv, Missionsbriefe aus Paraguay, Jesuitica, Provinciae Paraquariae Societatis Jesu Ab anno MDCCCXX ad mensem Octobrem anni MDCCXXX..., foglio 5v. e 6r.): Ex scholasticis primus naturae debitum persolvit ineunte anno MDCCXXVI Dominicus Zipoli, pratensis in Etruria, absoluto theologiae quatriennio, nec sacris tamen initiatus, ob episcopi defectum. Musices peritissimus, cuius speciem non vulgare praebuit in libello typis excusso, in odaeum Domus professae romanae adscitus est; cumque ampliora posset sperare, omnia indorum saluti postposuit ac in Paraquariam navigavit, Societati Hispali adscriptus. Festis apparatu musico pie ac splendide celebrandis, ingenti tum hispanorum tum neophitorum voluptate, sedulo invigilavit, quin studium, cui vacabat, intermitteret, feceratque in litteris philosophicis et theologicis progressus non contemnendos. Frequentissimus populus ad templum nostrum accedebat singulis quibusdam solemnitatibus, eiusdem audiendi cupiditate illectus. Placidissimis moribus erat praeditus, ob eosque dilectus Deo et hominibus. Oculos castissima custodia tenebat semper vincitos, quin vel pueri ullius, taceo feminae, vultum aspiceret. Angeli Custodis varia honoris exhibitione et cultu, agnatam Angelis pietatem impetrasse creditus est. Singulas omnino actiones obedientiae norma temperabat, ne latum quidem unguem discrepans a maiorum placitis, a quibus veniam sibi fieri postulabat pro minimis quibusque rebus. Ab ore dicentis pendebant socii, dum de rebus divinis dissereret, nec de aliis colloqui assuerevat. Maligna tate, qua annum integrum laboraverat, consumptus, placidissime ut viscerat spiritum Deo reddidit, eadem die II Ianuarii.*

Nel 1720 Domenico aveva concluso gli studi filosofici e, da quanto ci risulta dal cosiddetto registro dei “voti biennali”, nel 1724 era al terzo anno degli studi teologici. Se teniamo conto che, di norma, i corsi si concludevano a novembre o al massimo dicembre, nulla avrebbe impedito che entro la fine dello stesso anno venisse ordinato presbitero. Mancava però il vescovo. Infatti, Mons. Alonso de Pozo y Silva, aveva abbandonato la diocesi il 9 ottobre 1724 e il suo successore, Juan Sarricolea y Olea, avrebbe impiegato più di un anno a prendere possesso della cattedra del predecessore. A riprova di questo inconveniente, nelle *Litterae annuae Provinciae paraquariensis* (1720-1730) possiamo leggere a tuo riguardo: “*absoluto Theologiae quadriennio, nec sacris tamen iniciatus ob Episcopi defectum*”, “terminato il quadriennio in Teologia, tuttavia non è stato ordinato a causa dell’assenza del Vescovo”.

Quando finalmente giungeva il nuovo vescovo, quando si potevano pronosticare i preparativi per la Solenne Messa Pontificale per l’ordinazione dei presbiteri, mentre tutti coloro che gli volevano bene, confratelli e *indios*, sicuramente si rallegravano al pensiero che era così vicino quel traguardo così lungamente sospirato e forse anche messo in dubbio per la salute cagionevole, Domenico muore, per alcuni proprio alla vigilia dell’ordinazione, in ogni caso nei giorni immediatamente precedenti ad essa. La morte di Zipoli forse avviene a Cordoba, oppure nella Estancia Santa Catalina, un luogo di riposo per i gesuiti, a circa 50 km da Cordoba, dove può darsi che Domenico sia stato trasportato per essere curato. In tal caso le sue spoglie mortali riposerebbero nel cimitero di Santa Catalina. Quel che è certo è che ancora oggi non abbiamo notizie certe sul luogo della sepoltura.

CAPITOLO III

ZIPOLI: CONSIDERAZIONI E IPOTESI SU UNA VITA

Sulla straordinaria attività di Domenico, Padre Peramàs scriveva ancora nel 1793, dopo aver ascoltato un concerto con opere sue: “chi abbia ascoltato anche una sola volta la musica di Zipoli mai troverà altro di così eccelso, come chi gusta per la prima volta il miele selvatico e trova tutto l’altro cibo insignificante”⁵⁶; e ancora: “nessuno fu così illustre, o realizzò cose meravigliose, come Domenico Zipoli, musicista Romano, alla cui armonia perfetta nulla di più dolce si poteva comparare ... componeva diverse musiche sacre che gli venivano chieste dalla città principale dell’America Latina, Lima, inviandole tramite messaggeri particolari nonostante le grandi distanze da percorrere”⁵⁷. Ma ciò che più colpisce è che, a quasi trecento anni dalla fine dell’esperienza gesuitica delle *reducciones* e dalla sua prematura dipartita, gli *indios* non solo suonano la musica di Zipoli con abilità invidiabile: organizzano addirittura festival in sua memoria in luoghi dell’America Latina impensabili, sperduti in mezzo alla foresta pluviale, eppure frequentati perfino da grandi musicisti europei; i coristi e gli strumentisti *indios* vengono in Europa e sono capaci di sbalordire ed affascinare questo vecchio mondo, apatico e stanco delle proprie radici, proponendo la musica di un figlio del vecchio continente che ha

⁵⁶ Cfr. L. SZARAN, *La musica nelle riduzioni gesuitiche...*, op.cit.

⁵⁷ José Manuel Peramàs, *De vita et moribus tredecim virorum paraguaycorum, di José Manuel Peramas, Faenza: Archii (?), 1793, p. 294. Faenza 1793. Archii (?), 1793), p. 294: “Sed nemo hac re illustrior fuit, nec plura egit, quam Dominicus Zipoli, Romanus quidam musicus, cujus harmonia numeris omnibus absoluta nihil dulcius elaboratiusque fieri potest. Verum dum alios atque alios ad templum concentus (qui inde usque a principe urbe Americae Meridionalis Lima per immensa viarum intervalla misso tabellario petiti ab eo sunt) componit, et simul navat operam studiis litterarum gravioribus, his immortalus est, magno sui relicto desiderio: et quidem qui e Zipolianis modis aliquid semel audiit, vix ei quicquam aliud arridet, ingeras, grave, est, nec sapiet. Obiit ille Cordubae Tucumanerum an. MDCCXXV, ejus extant opera”.*

attraversato l'oceano e il cui ricordo l'Europa aveva accantonato e dimenticato.

Come spiega il musicologo Leonardo Waisman⁵⁸, Zipoli, una volta sbarcato, raggiunge a dorso di mulo assieme ai padri e agli studenti che hanno compiuto la traversata dell'oceano con lui, il collegio di Cordoba, per poter ultimare i suoi studi, ricevere l'ordinazione sacerdotale e dedicarsi finalmente alla missione per la quale si sente chiamato: l'evangelizzazione degli *indios*. Ora, Cordoba era una sorta di polo universitario e di capitale delle missioni gesuitiche. Come si sono tramandati oralmente gli *indios* fino ad oggi, quelli che di loro ebbero l'opportunità di studiare direttamente con Domenico, lo incontravano sempre nei pressi di Cordoba, ma fuori dal collegio, in altre sedi, come ad esempio il Monastero di Santa Catalina. L'organo che, in quegli anni, si trovava nella cappella del monastero, gli *indios* ci raccontano che è lo strumento col quale Domenico insegnava loro. Tutt'oggi questo strumento è custodito a Cordoba. Si tratta di un organo di piccole dimensioni, ad una sola tastiera, coi soli registri della famiglia dei principali (8', 4', 2') e un registro di flauto. La pedaliera si presenta più estesa di quella di molti organi italiani di quel medesimo periodo: anziché otto, nove pedali, ne possiede dodici (do – si), compresi i cinque tasti cromatici. Il suono è di timbro dolce e chiaro, limpidissimo ma non tagliente. Tra allievi che lui stesso aiuta nella loro formazione e musiche da spedire in giro per le riduzioni tramite appositi “corrieri”, Domenico si dimostra un lavoratore instancabile e generoso: tutto ciò senza trascurare i suoi studi di teologia. C'è dell'altro. Ciò che sorprende ed affascina è l'incontro tra la formazione europea di Zipoli e i requisiti vocali e strumentali che il nostro giovane musicista pratese trova in America Latina: si genera uno stile che risulta veramente molto originale, molto dolce, come dicevano i suoi stessi

⁵⁸ M. LUCONI (un film di), op. cit.

compagni gesuiti, e molto attraente. E' uno stile piano, accessibile, sprovvisto delle allegorie più o meno complesse di cui era molto densa la musica europea dell'epoca. Pochi, gli effetti espressivi. Vengono tralasciati tutti i simbolismi più intellettuali e complessi. Domenico mira soprattutto all'ascolto e al cuore di chi ascolta.

Il M^o Carlos Iraipi, docente di musica barocca e indio nativo di quelle terre, così commenta:

La musica di Zipoli ha uno stile molto moderno e accattivante: un tipo di musicalità molto allegra e molto intensa nello stesso tempo. Penso che Zipoli sia venuto in America Latina, portando la sua esperienza di grande musicista europeo, per uno scambio di culture, affinché venissero scritte altre opere da noi che siamo nati qua e perché anche la sua musica potesse essere re-interpretata e influenzata dalla nostra cultura. Questo piace molto a noi musicisti, ed anche alla gente piace molto la musica di Zipoli. Io sono sicuro che tutto questo non si perderà e proseguirà anche in futuro e noi suoneremo sempre l'opera di Zipoli. Noi di Urubicha siamo così: siamo allegri! Allegri e contenti, perché siamo figli della musica. Siccome la musica barocca è allegra, anche noi siamo allegri.⁵⁹

In effetti, possiamo addurre almeno due elementi a supporto di quanto afferma il M^o Iraipi. E' noto come nel corso dell'Ottocento Alcide d'Orbigny, noto zoologo francese, assieme ad altri studiosi avesse potuto udire nel cuore della foresta pluviale musiche ed esecuzioni straordinarie ad opera degli indios: si trattava di brani che egli definì "in

⁵⁹ Carlos Iraipi, indio guaraní e Professore del Conservatorio di Urubicha (Bolivia), in M. LUCONI, *ibidem*.

stile italiano”, ovvero nel linguaggio della musica barocca italiana del ‘600 e ‘700⁶⁰.

L’altro elemento è di natura archivistica. Come molti musicologi ben sanno, nel corso del 1900 si sono avuti molti e straordinari ritrovamenti di partiture musicali del periodo gesuitico, in America Latina. Innanzitutto, nel 1959 Robert Stevenson rinvenne presso l’archivio della cattedrale di Sucre (Bolivia) una Messa, denominata “*Missa Zipoli*”, “*Misa in Fa*”, “*Misa de Potosí*”, testo latino, con mancanti il *Benedictus* e l’*Agnus Dei*. I ritrovamenti più succulenti si ebbero però nel territori degli indios moxos e chiquitos. Nel 1966, presso i moxos, Samuel Claro rinvenne circa 258 composizioni. Nel 1972, mentre l’architetto svizzero Hans Roth, su incarico del vescovo locale Mons. Eduardo Boesl, si occupava del restauro dei locali e delle chiese della riduzioni di San Rafael e Santa Ana, da un armadio dimenticato nella sacrestia emersero centinaia di pagine di progetti architettonici, ingegneristici, di attività agricole ed una quantità enorme di partiture musicali, a tutt’oggi classificate nel numero di 811 per circa 400 autori, molti dei quali anonimi, in quanto probabilmente si tratta di composizioni di musicisti *indios* del luogo. Tra le musiche rinvenute, una parte considerevole porta il nome di Zipoli: brani per organo, frammenti e rielaborazioni delle *Sonate d’Intavolatura* che Domenico aveva pubblicato in Italia prima di farsi missionario, messe (p.e. la *Misa de San Ignacio*), salmi per i vespri (*Confitebor, Beatus Vir*) mottetti.

Ora, innanzi tutto una curiosità emersa dall’esame di queste numerose pagine fortunatamente rinvenute. Come illustra il Padre Nawrot, nell’archivio di Concepcion è custodita una messa molto particolare. Il manoscritto reca questo titolo: “*Missa mo unama Conoca*”. La prima parola è latina, e significa appunto “messa”. Ma il resto del titolo è in lingua indio, per l’esattezza in chiquitano, e significa “per una

⁶⁰ Cfr. G. ARLEDLER, S. J., op. cit., pp. 42 – 52.

sepoltura”. In altre parole, è una messa di requiem, composta da un musicista indio: un esempio straordinario di sincretismo tra la tradizione europea e la cultura indigena che accoglie quest’ultima e la rielabora secondo una propria sensibilità, lasciandoci capolavori di grande bellezza. Oltre a questa messa di requiem, vale la pena citare lo *Zuipaqui*, una versione dell’inno *Ad Mariam* in lingua chiquitana, da eseguirsi con un connubio di strumenti europei e di canne e flauti indigeni, così come lo splendido e sfavillante mottetto *Chapie Zuichupa* per quattro voci, violini, trombe e basso continuo. E che dire della *Salve Regina*, sicuramente non di Zipoli, ma nella quale è possibile intravedere qualche pennellata del suo insegnamento, e che gli *indios* raccontano come venisse cantata a squarciagola da tutta l’assemblea, durante le funzioni mariane?

Scrive Juan de Escandòn S. J., in una lettera al Padre A. Burriel, nel 1760:

Tutti i giorni cantano e suonano durante la Messa. Cantano in tutta armonia, grandezza e devozione così da intenerire il cuore più duro. E siccome loro non cantano mai con vanità e arroganza, ma umilmente, è tanta la devozione che destano. I bambini sono così innocenti e tanti tra loro con delle voci così belle che potrebbero brillare nelle più importanti cattedrali dell’Europa⁶¹.

Già il papa in persona, Benedetto XIV, nella *Annus qui nunc* del 19 febbraio 1749, affermava che:

Il canto armonico e figurato si è così diffuso, che persino nelle Missioni del Paraguay vi si è stabilito, perché i fedeli

⁶¹ G. FURLONG CARDIFF, *Juan de Escandòn, S. J., y su carta a Burriel, 1760*, in <<Escritores coloniales rioplatenses>> 18 (1965).

dell'America hanno indole eccellente e doti naturali, così per la musica vocale come per quella strumentale e apprendono facilmente tutto quello che appartiene all'arte della musica. Ne fecero uso i missionari che portarono questi indigeni alla fede in Cristo avvalendosi di canti devoti e di pietà, raggiungendo un livello di abilità tale che oggi non esiste alcuna differenza tra le messe e i vespri dei nostri paesi e quelli che lì vengono eseguiti.

Il talento di Zipoli non è stato soltanto brillante, ma anche prolifico, dunque. Se è vero che un albero lo si riconosce dai suoi frutti... di fronte a centinaia di bambini, adolescenti, adulti, seminudi e scalzati, i quali fanno difficoltà a nutrirsi un'unica volta al giorno ma che ancora oggi in America Latina suonano e cantano le musiche di Domenico in modo degno dei più prestigiosi festival internazionali e delle più alte e solenni liturgie cattoliche, che possiamo dire? Chi è stato realmente Zipoli per quelle genti, al punto da costringere i musicologi contemporanei a definire un enigma la sua vita?

A questo punto, pur partendo da dati ed elementi in nostro possesso, dobbiamo svestirci un po' dei criteri meramente laico/razionali e vestire per un attimo i panni di chi prende al vaglio come elemento imprescindibile la fede. La sua decisione di entrare nella Compagnia di Gesù e di partire per le missioni amazzoniche è considerato dagli studiosi uno degli aspetti più complessi e misteriosi della sua personalità, perché Zipoli lascia in Italia un'invidiabile posizione ed un notevole prestigio raggiunto con grande fatica e in giovane età, per un viaggio lunghissimo, denso di difficoltà, senza ritorno e soprattutto senza alcun auspicabile tornaconto per fama o gloria. E' ben ridicolo che qualche musicologo dei nostri giorni si ostini a sostenere la tesi della ricerca da parte di Domenico di maggior gloria, recandosi in quelle

terre di missione: sarebbe lo stesso che un giovane e brillante laureato in medicina primario ospedaliero, divenuto celebre in Italia e con le porte della notorietà spalancate in Europa, mollasse tutto per recarsi in qualche sperduto villaggio della foresta amazzonica a lavorare come medico, facendo però perdere ogni traccia di sé (niente internet, niente tv, niente mass media per sbandierare al mondo l'eroicità della propria scelta umanitaria e ricavarne pubblicità). Oppure, che un calciatore nato in estrema povertà, ottenuto il posto in nazionale, vinto il mondiale e conquistato il pallone d'oro, sparisse di circolazione per sempre per andare ad insegnare in uno sperduto villaggio africano i nobili valori di fraternità e collaborazione umana tramite il calcio, aprendo una scuola per bambini e adolescenti: il tutto ovviamente senza alcuna cassa di risonanza mediatica.

Evidentemente solo un altro missionario può spiegare agli intelletti del mondo occidentale l'apparente assurdit  di una scelta simile:

L'idea di utopia che finisce per inoculare la scoperta dell'America all'identit  culturale europea   molto forte. Ossia nel XVIII secolo quelli che sono tornati in Europa da questa terra d'America hanno una visione molto idealizzata, molto eroica. Zipoli, che   a Roma ed   in contatto con questi missionari che vanno e vengono dall'America, dall'Asia e dall'Africa, deve sentire molta attrazione per questo mondo aperto, non politicizzato, selvaggio, poco pi  che primitivo e che promette l'eroicit  e la possibilit  di santit . Molti di essi chiesero di poter venire in America pieni di entusiasmo e di energia, perch  in Europa, nell'Europa neoclassica che comincia la sua tappa verso il romanticismo, gi  non si vive con entusiasmo, gi  c'  una grande decadenza. Zipoli sente che qui, con la sua musica, pu  fare molto di pi  e quando chiede il suo ingresso nella Compagnia di Ges , i suoi superiori decidono di accordarlo

in nome della sua capacità. I gesuiti sapevano che questi talenti sarebbero stati molto utili, qui, nelle missioni, dove c'era carenza di tutto, dove bisognava costruire tutto, non solo edifici a livello materiale, ma anche l'identità dell'educazione gesuitica. Zipoli viene pieno di entusiasmo e di generosità, disposto a dare la sua vita alla Chiesa, che promette tutto ed esige anche tutto⁶².

C'è qualcos'altro, di ancora più profondo da dire sulla scelta di Domenico; e dato che il nostro odierno modo di pensare non può e non vuole fare a meno degli studi psicologici, forse proprio un religioso psicologo può fare al caso nostro per andare ancor più in profondità:

Quando il reddito è posto come fine ultimo della propria esistenza (come aspirazione personale, per ampliare le facoltà di consumo dei beni materiali, oppure come semplice ostentazione di questi ultimi), e non come mezzo per la soddisfazione delle motivazioni intrinseche che realizzano la propria personalità, esso produce un sentimento di insoddisfazione che rende infelici. I diversi studi scientifici dimostrano che le persone che vivono rapporti affettivi profondi e stabili sono relativamente più felici. Un'allocazione del tempo a vantaggio della vita familiare e dello stato di salute aumenterebbe il benessere soggettivo. Inoltre è stato empiricamente dimostrato che le persone altruiste sono mediamente più felici di quelle egocentriche e che chi fa regolarmente volontariato è in genere una persona che si considera felice e – cosa interessante – che viene considerato felice dagli altri. Prendere coscienza di ciò può forse aiutare a scongiurare le nuove carestie di rapporti interpersonali genuini e quindi

⁶² Padre Osvaldo Pol, missionario, in M. LUCONI (un film di), op. cit.

carestie di felicità. Scriveva Fromm: “Il principale compito che ha l’uomo è di dare alla luce se stesso” e “nessuno e nulla al di fuori di noi può dare significato alla nostra vita”; la realizzazione si raggiunge attraverso “sicurezza, sentimento di identità e fiducia fondati su ciò che si è, nel proprio bisogno di rapporti, interessi, amore, solidarietà con il mondo circostante, anziché sul proprio desiderio di avere, di possedere, di controllare il mondo, divenendo così schiavo dei propri possessi”⁶³.

In altre parole, è nel donarsi senza misura che Domenico ha scelto di cercare se stesso e qui “si è trovato”, nel dono d’*agàpe*, di quell’amore cioè che non rifiuta il sacrificio di sé, anzi lo cerca per amore e servizio dell’altro proprio perché si anela di conformarsi a Cristo.

Cartesio col suo *cogito, ergo sum* ha inteso esprimere la certezza indubitabile che l’uomo ha di se stesso in quanto soggetto pensante. Qui esprimo una mia opinione personale, che non vuole in alcun modo essere né scientifica né accademica: Domenico Zipoli con la sua vita e la sua musica, per quanto mi riguarda, ha dimostrato di aver incarnato un motto nuovo, forse ancor più bello: *diligo, ergo sono*, “amo, dunque suono”. Solo chi ama con cuore puro⁶⁴ suona, suona davvero,

⁶³ P. SCUIZZATO, *L’inganno delle illusioni. I sette vizi capitali tra spiritualità e psicologia*, pp. 101 – 102.

⁶⁴ Il cuore è la sede della personalità morale: “Dal cuore provengono i propositi malvagi, gli omicidi, gli adulteri, le prostituzioni” (Mt 15,19). La lotta contro la concupiscenza carnale passa attraverso la purificazione del cuore e la pratica della temperanza: “Conservati nella semplicità, nell’innocenza, e sarai come i bambini, i quali non conoscono il male che devasta la vita degli uomini” [Erma, Mandata pastoris, 2, 1]. Ai “puri di cuore” è promesso che vedranno Dio faccia a faccia e che saranno simili a lui [Cf 1Cor 13,12; 1Gv 3,2]. La purezza del cuore è la condizione preliminare per la visione. Fin d’ora essa ci permette di vedere secondo Dio, di accogliere l’altro come un “prossimo”; ci consente di percepire il corpo umano, il

producendo un frutto musicale capace di sfidare i secoli e di irradiare di pura luce trascendente generazioni così lontane.

Che dire, poi, del combattimento interiore che sperimenta chiunque si incammini in questo percorso di fedele discepolanza? Per “acuta differenza” Zipoli scappa da Scarlatti; dotato di “pietà angelica”, così lo descrive Padre Lozano, in Paraguay. Dietro quelle due parole, acuta differenza, c’è forse più di quanto non sembri? Non potremmo intuire qualcosa del carattere del giovane pratese? Di buon spirito, lo definivano, certo; di buona aspettativa, indubbiamente ... ma forse non così timido e remissivo? Non così facile da piegare alla propria volontà solo in base all’età, alla fama di un nome grande come quello di Scarlatti, specie se l’arte o il carattere di quest’ultimo non andavano proprio a genio al nostro giovane organista? Chissà che non sia un mero cliché devozionale, quello di Padre Pedro Lozano, quando scrive come Domenico avessi ottenuto la pietà propria degli Angeli grazie alla devozione particolarissima all’Angelo Custode. Il termine latino usato nel testo originale dal compagno e cronista missionario, *pietatem*, cioè *pietas*, apre uno spiraglio attraverso il quale possiamo provare a dare una sbirciatina all’anima del nostro Zipoli e ipotizzare qualcosa. La *pietas* non corrisponde, in effetti, al nostro termine italiano “pietà”. Essa è piuttosto un concetto che affonda le sue radici nella romanità antica per poi venire illuminata dalla luce del vangelo, che ne amplia e ne innalza il senso. Per gli antichi, il vero modello di *pietas* era Enea, principe troiano, il quale, vista ormai perduta e data alle fiamme Troia, si carica l’anziano padre Anchise sulle spalle e lo porta con sé in salvo; Enea è anche un modello di fiducia ed abbandono alla volontà degli dèi. Rispetto della famiglia e onore verso la divinità, dunque. Con l’opera della Redenzione attuata dal Signore Gesù e con la venuta dello Spirito

nostro e quello del prossimo, come un tempio dello Spirito Santo, una manifestazione della bellezza divina. (*Catechismo della Chiesa Cattolica*, n. 2517; 2519).

Santo nel giorno di Pentecoste, la *pietas* diviene la parola con cui si indica uno dei sette doni dello Spirito: la pietà donata dal Paraclito, che fa sperimentare a ciascuno di noi la tenerezza del Padre e ci fa sentire suoi figli amati mediante la fratellanza nella stessa carne di Cristo, Suo Unigenito Figlio, morto per noi. La pietà celeste aiuta a riconoscere Dio come un padre buono che pensa a tutti, con cui si può dialogare volentieri e si fa il possibile per accontentarlo, imparando a volgere lo sguardo a tutti gli altri uomini e donne Suoi figli, nostri fratelli. La *pietas* di Cristo è la sensibilità del cuore, che ci pone in dialogo d'amore ardente con Dio e ci rende pienamente disponibili al prossimo che ci passa accanto. Tutti i doni di Dio ci vengono elargiti con assoluta gratuità, tuttavia affinché portino frutto occorre che noi impieghiamo la nostra volontà nell'iniziare ad usarli e a perfezionarci in tale uso nel cammino della vita terrena.

Brevi, gli studi sotto la guida dei maestri del Duomo di Firenze.

Rapida, la fuga da Scarlatti.

A Bologna, col Padre Vannucci, nessun arricchimento.

“Acuta differenza”, mentre Domenico è nei suoi venti anni; “pietà angelica” negli ultimi otto della sua vita, in terra di missione, una pietà che, come dice padre Pedro, è stata ottenuta, cioè acquisita mediante l'orazione, la supplica, mediante dunque quello che a buon diritto appare un combattimento interiore, nelle viscere più profonde dello spirito e del cuore, dove l'anima combatte sotto lo sguardo paterno di Dio e domina le proprie cattive inclinazioni, oppure soccombe ad esse⁶⁵. Qualcuno potrà pensare che queste ipotesi siano

⁶⁵ Nessuno può conoscere se stesso, se non è tentato, né può essere coronato senza aver vinto, né può vincere senza combattere; ma il combattimento suppone un nemico, una prova. (...) Egli (Cristo) avrebbe potuto tener lontano da sé il diavolo; ma, se non si fosse lasciato tentare, non ti avrebbe insegnato a vincere, quando sei tentato” (Dal «Commento sui salmi» di sant'Agostino, vescovo, Sal 60, 2-3; CCL 39, 766)

voli pindarici della fantasia: può darsi. Ma se è vero che non si smette mai di imparare; se è vero che siamo sempre in cammino e che la terribile battaglia della maturazione umana e cristiana la conduciamo proprio contro noi stessi, contro i nostri difetti, le nostre imperfezioni, le spigolature del nostro carattere, per poterci rinnegare, prendere la nostra croce e finalmente porci nella generosa sequela di Cristo⁶⁶ ... allora, tra quell'acuta differenza e quella pietà angelica "ottenuta" può davvero esserci tutto il mistero della crescita di un uomo e di un credente. E' difficile pensare che un gesuita come padre Pedro Lozano abbia scelto a caso le parole, parole per di più marcatamente teologiche.

E la traccia di bellezza congiunta a carità e fede lasciata nelle terre dell'America Latina, tale da essere ancora oggi tenuta in vita con accanito affetto da quelle genti lontane, è un altro elemento da gettare sul piatto della bilancia.

Continuavano anche dopo morto ad invocarne lo spirito, quasi fosse diventato un nume tutelare, una sorta di esotico Orfeo, dotato di magici poteri d'intercessione fra il mondo terreno e quello celeste⁶⁷.

Si venga nelle mie terre di Poggibonsi, nella Toscana senese, il 28 aprile di ogni anno: si troverà un enorme popolo in festa per il patrono, il Beato Lucchese. E' forse l'unico giorno dell'anno in cui i poggibonsesi che non festeggiano cristianamente neppure il Natale e la Pasqua entrano in chiesa, accendono una candela, recitano una preghiera, attendono la processione che, al termine dei vesperi, mostra il corpo di Lucchese seguito dalle reliquie della moglie Bonadonna, beata anch'essa assieme al marito. A conti fatti, è facile trovare tra i

⁶⁶ Cfr. Lc, IX, 23.

⁶⁷ G. GIACOMELLI, op. cit..

poggibonsesi chi possa dire, facendoci certo sorridere: “Ho bestemmiato Iddio, la Madonna e tutti i santi... ma Lucchese no!”. Lucchese, un mercante di grano affamatore di povera gente durante i tempi di carestia, un uomo che nonostante questo si reputava un buon cristiano perché la domenica andava a messa, ai pasti faceva i segni di croce, recitava le sue devozioni perché il cielo proteggesse i suoi commerci (o meglio: le sue speculazioni) e al Venerdì Santo baciava i piedi del crocifisso. Finché un pover'uomo, affamato dall'operato usuraio di Lucchese, non gli si para davanti un giorno, di ritorno dalla messa, e gli ringhia in viso: “Sei un assassino, perché condanni a morire di fame me e i miei figli!”. E se ne va. Quell'incontro dona a Lucchese la reale percezione di se stesso, specialmente dopo aver udito le parole di Francesco d'Assisi a San Gimignano; Lucchese, che era cattolico nei sacramenti, si “converte”, cioè cambia radicalmente la propria vita assieme alla moglie e, prendendo alla lettera l'episodio di Zaccheo nel vangelo, restituisce quando aveva lucrato con le proprie speculazioni; la sua casa diviene luogo di umano calore e di cristiana carità. Francesco d'Assisi lo sceglie assieme alla moglie per annoverarli tra i primi membri del terz'ordine francescano. I due coniugi, dopo una vita spesa nella sobrietà contenta e nel sereno servizio al prossimo, muoiono a poche ore di distanza l'uno dall'altra, per divenire i venerati patroni di Poggibonsi⁶⁸.

Non si può forse dire che pure Lucchese è venerato come “nume tutelare” anche da chi non sa bene in chi o cosa crede, a Poggibonsi? Certo, e – diciamolo con franchezza – non si può pretendere di avere a che fare con un popolo di teologi od esperti catecheti; non lo si può pretendere dai poggibonsesi così come non lo si può pretendere dagli *indios*, di ieri e di oggi.

⁶⁸ N. BENSON, *Due sposi santi: Lucchese e Bonadonna. Vita dei due primi Terziari Francescani e il loro messaggio agli uomini di oggi*, Litospac, Firenze 1983.

Qual è dunque l'elemento in comune che possiamo riscontrare? La credulità dei sempliciotti? O non piuttosto qualcosa di grande quanto ad umanità e fede vissuta, qualcosa che ha innescato l'esplosione d'affetto e venerazione dei semplici, che nei secoli ancora sopravvive? Nemmeno l'evemerismo più razionalista nega che alla base della divinizzazione di un uomo stia la sua grandezza, per nascita o per grandiosità degli atti compiuti nella propria vita. Chi ragiona in tal senso, ovviamente, conduce il suo percorso *etsi Deus non daretur*, ossia nella più assoluta indifferenza circa il piano soprannaturale della grazia. Scelta legittimamente libera, nulla da dire.

I credenti diciamo "semplici", poi, ricercano le consolazioni di Dio, e proprio per questo si rivolgono a coloro che reputano "numi tutelari", dotati di poteri d'intercessione tra il mondo terreno e quello celeste. Nessuno ha il diritto di giudicare una simile scelta, altrettanto legittimamente libera, di vita e di devozione.

Forse Domenico, anziché cercare le consolazioni di Dio, ha scelto di cercare il Dio delle consolazioni e, trovatoLo in una terra lontana, Gli ha consegnato senza misura la propria esistenza, ritenendo di non lasciarsi nulla alle spalle che fosse altrettanto buono, altrettanto valido, altrettanto grande e glorioso.

CONCLUSIONI

C'è chi sottolinea come Zipoli, nelle lontane Americhe, abbia esercitato più l'attività di musicista che quella ecclesiastica, e chi lo fa eppure dimostra curiosamente di essere a conoscenza dell'impossibilità dell'ordinazione sacerdotale di Domenico per la mancanza del vescovo. C'è chi ammette con entusiasmo che Domenico diviene il compositore più famoso di tutta l'America meridionale, e che le sue musiche vengono copiate innumerevoli volte e diffuse in ogni dove grazie al sistema delle *reducciones*,

sorta di città-monastero in cui convivevano chierici e laici, europei e indigeni, e in cui vigeva un ordine particolarissimo, tanto da essere definite da alcuni storici come un esempio di socialismo *ante litteram*⁶⁹.

E' quest'ultima definizione che fa sorridere, sia pure con simpatia. Forse, oltre alla storia, andrebbe conosciuta almeno un pochino l'esperienza quasi idilliaca delle prime comunità cristiane descritte negli Atti degli Apostoli, dove i fratelli vengono detti vivere come se fossero un cuor solo ed un'anima sola, in grande armonia tra di loro, nonostante spirassero già i primi venti di persecuzione: non perché essi praticavano un socialismo *ante litteram*, ma semplicemente perché vivevano l'esperienza della fede primitiva, così semplice da vivere nell'entusiasmo di piccole comunità che non hanno ancora da fare i conti con un cristianesimo che, una volta divenuto la fede del vecchio continente, ha dovuto necessariamente organizzarsi e strutturarsi come istituzione per servire un'ampia collettività umana, con tutte le fragilità, gli errori e i peccati che ne potevano conseguire. E'

⁶⁹ G. GIACOMELLI, op. cit.

proprio la possibilità di vivere l'esperienza delle prime comunità cristiane ad esercitare un'attrattiva così grande. Ed è forse questa attrattiva che gli studiosi e gli accademici di musica non afferrano, perché non la comprendono, perché si limitano alla disciplina musicale, alla filologia dei trattati, alla storia esclusiva della musica *etsi "homo" non daretur*, senza tener conto del vissuto e delle profondità dell'uomo nella sua interezza come persona.

Porsi nell'ottica di comprendere appieno la scelta di Zipoli richiede indubbiamente un minimo di interdisciplinarietà: storia, politica, musica, ecclesiologia, teologia. Eppure, forse, ancora non basta: manca un ulteriore passo.

Per andare in profondità, bisogna infine sforzarsi di considerare l'esperienza religiosa, dal punto di vista o dell'asceta o del mistico. Poniamo di vedere un uomo che ci mette davanti agli occhi una bella mela rossa. Sono due le esperienze possibili da vivere: vederla così bella e fidarci di chi la tiene in mano e ci assicura che essa è deliziosa e desiderabile oltre ogni dire e che quindi vale la pena di impegnarci per poterla ottenere; oppure riceverla in dono da quell'uomo e, assaporandola, sperimentare quanto essa sia davvero preferibile sopra ogni altra cosa.

Ecco: molti di noi potranno penetrare la scelta di Domenico solo dal punto di vista ascetico: si sforzeranno infatti di comprendere il suo addio alla gloria e al successo sull'ottica della fede annunciata, nell'ottica del Dio rivelato nel vangelo che richiede la rinuncia a tutto per essere realmente suoi discepoli, nell'ottica dell'esperienza della vita della Chiesa, restandone però in un certo qual modo al di fuori, senza cioè esserne appieno coinvolti perché incapaci di sperimentare sulla propria pelle ciò che ha spinto Domenico ad un atto così radicale ed enigmatico: una vita/un enigma. Altri invece, coloro che hanno "gustato la stessa mela rossa" scorgono in Domenico un fratello che ha

fatto la loro medesima scelta: ha assaporato la dolcezza di Dio, ha sentito in cuore accendersi il fuoco della chiamata *ad gentes*, una chiamata da assecondare proprio in virtù del talento della musica, alla quale gli *indios* erano così sensibili, e ha detto un “sì”, semplicemente un “sì”. Ed è tutto. Così misterioso – mistico, se vogliamo – eppure così semplice.

Il fatto che non tutti abbiano la grazia di poter sperimentare tale ineffabile e soprannaturale invito al dono di sé – perché dei Suoi doni il Signore ne dispone come vuole e lo accorda a chi vuole e nella misura che Egli vuole, senza per questo offendere alcuno⁷⁰ – non è ragione sufficiente né intellettualmente onesta per poter relegare in secondo piano oppure tacere del tutto o ancor peggio deformare mediante parziali (quando non addirittura disoneste) speculazioni l’immenso e a un tempo semplice mistero di questa vita che a un tratto si trasfigura e si fa dono per altri, per uomini molto lontani e con la pelle di un altro colore.

Per questo non può esserci conclusione più intellettualmente onesta e razionalmente obiettiva di questa, sia da un punto di vista accademico che da un punto di vista cristiano:

L’inaspettata quanto radicale decisione di Zipoli di abbandonare la brillante carriera romana e la sua drammatica scelta di farsi gesuita e di arruolarsi con le Missioni che stavano impostando ed ampliando la loro opera in Argentina, Bolivia e Paraguay, non può essere razionalmente giustificata né, tanto meno, se ne devono ricercare romanzesche motivazioni. A ben riflettere, trova spiegazione nella profonda religiosità della sua famiglia e, soprattutto, nell’anima limpida ed umile del

⁷⁰ Cfr. Santa Teresa d’Avila, *Il Castello Interiore*, Quarte mansioni, Capitolo Primo.

compositore e organista, chiamato con la sua arte al servizio del Vangelo⁷¹.

Resta soltanto da dire che, a conti fatti, ben si addice ai musicisti liturgici, specialmente quelli ancora giovani, avere a che fare con Zipoli, non solo con le sue musiche, ma propriamente con la sua affascinante persona, lasciandosi interpellare in profondità dalla sua scelta radicale e dai frutti che essa ha portato e ancora porta.

Viviamo in un tempo in cui, da circa cinquant'anni, non pochi, tra musicisti e ministri *in sacris*, si comportano come rami novelli di un albero, che commetterebbero un imperdonabile, sciagurato sbaglio se, presi da un impeto di euforia ed autoesaltazione mitomane, recidessero le radici e il tronco dell'albero cui appartengono semplicemente perché sono "roba vecchia": in molti nel recente passato hanno commesso questo tragico errore.

I musicisti liturgici e i ministri *in sacris* non possono sperare di concretizzare qualcosa di artisticamente buono e culturalmente valido e duraturo per l'avvenire a fronte del caos artistico e della "barbarie" culturale dei nostri tempi, se non guardando ai veri maestri del passato, ma non per ammalarsi di rachitismo nostalgico senza speranze future fossilizzandosi in un'estenuante e sterile ripetizione dei loro lavori, bensì per prenderli a modello e poterli quindi superare con serenità, facendo sì che radici, tronco, rami, ramoscelli, foglie e germogli tornino ad essere un unico albero, che possa riprendere finalmente a fruttificare.

"La fede, per opera dello Spirito di Dio, come un deposito prezioso custodito in un vaso di valore, ringiovanisce sempre e fa ringiovanire anche il vaso che la contiene"

⁷¹ R. FANTAPPIE', *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, ... op. cit. pp. 40 – 41.

(Ireneo di Lione, *Contro le eresie*, III, 24,1). (...) Come si vede, Ireneo non si limita a definire il concetto di Tradizione. La Tradizione di cui egli parla, ben diversa dal tradizionalismo, è una Tradizione sempre internamente animata dallo Spirito Santo, che la rende viva e la fa essere rettamente compresa dalla Chiesa. (Benedetto XVI).⁷²

⁷² Udienza generale, 28 marzo 2007, catechesi su Ireneo di Lione.

APPENDICE I

“E’ BELLO CIO’ CHE E’ BELLO!”.

LA BELLEZZA COME TERAPIA E COME PEDAGOGIA

(di CLAUDIA RAPPUOLI, psicologa e psicoterapeuta)

1. ARTE E CERVELLO

“[...] non è [...] nel cervello che tutto accade?
Adesso sappiamo che noi non vediamo con gli occhi,
né udiamo con le orecchie. Essi non sono che dei canali
per trasmettere con più o meno esattezza le impressioni dei sensi.
È dentro il cervello che il papavero è rosso
e la mela odora e l’allodola canta”.

O. Wilde, *De profundis* (1897)

“La cosa più bella ... è ciò che uno ama”, scriveva nel VI sec. a C. la poetessa greca Saffo. “*De gustibus non est disputandum*” fanno eco i latini. E la psicologia ingenua conclude: “Non è bello ciò che è bello, è bello ciò che piace”.

Ma è proprio vero? Il piacere estetico è il regno della soggettività estrema o ci sono delle invarianti indipendenti dall’epoca, dalla personalità e dalla cultura? Che cosa succede nel nostro cervello

quando facciamo esperienza della bellezza, in tutte le sue forme? E infine, è possibile sfruttare consapevolmente questi effetti a fini pedagogici o terapeutici? Queste sono solo alcune delle domande a cui la moderna psicologia, con il fondamentale apporto delle neuroscienze e delle tecniche di *brain imaging*, cerca di rispondere.

§ 1.1 Una disciplina nuova: la neuroestetica

La neuroestetica non è solo l'ennesimo neologismo cacofonico a cui le neuroscienze ci hanno ormai abituato, ma un nuovo, vasto e affascinante campo di studi che si colloca all'intersezione tra discipline diverse, quali arte, filosofia, estetica e soprattutto neurobiologia. Come ogni nuova disciplina che si rispetti, ha un padre fondatore, il neuroscienziato Semir Zeki, pioniere nello studio della funzione visiva del cervello e professore di Neurobiologia presso lo University College di Londra, e una data di nascita ufficiale: il 2001, anno in cui è stato fondato l'Institute of Neuroesthetics del London University College.

La neuroestetica si propone di spiegare le basi biologiche della percezione estetica e della creazione artistica. Attraverso metodiche di *brain imaging*, cerca di studiare le basi neurali del processo creativo nell'artista e l'attività cerebrale del semplice osservatore che trae piacere dalla contemplazione di un'opera d'arte. Quali sono i correlati biologici della creazione artistica e del godimento estetico? Per quale misterioso processo percettivo, psicologico e fisico-chimico la "Pietà" di Michelangelo o il "Cenacolo" di Leonardo da Vinci ci fanno emozionare, commuovere, provare un senso di completezza e di struggimento? È possibile in parte rispondere a queste domande grazie a delle tecniche generalmente utilizzate per la diagnostica clinica, come la Tomografia ad Emissione di Positroni (PET), la Risonanza

Magnetica Funzionale (fMRI), la Spettroscopia ad Infrarossi (NIRS) e la Tomografia a Emissione di Fotone Singolo (SPECT). Il funzionamento di queste metodiche, senza entrare in dettagli tecnici, si basa sulla rilevazione del flusso ematico e del consumo di glucosio in determinate aree del cervello. Quando l'attività neuronale in un'area cerebrale è particolarmente alta, aumentano in essa la circolazione del sangue e il metabolismo.

Pertanto le tecniche di *brain imaging* ci forniscono una indicazione delle aree cerebrali che si attivano quando il soggetto compie una certa azione o è esposto ad un determinato stimolo. Metaforicamente, è come se si accendessero delle "lampadine" nella mappa del cervello, che ci fanno stabilire una connessione tra emozioni, comportamenti e funzioni cognitive da una parte e substrato neuronale dall'altra.

Con queste metodiche, Zeki e la sua équipe sono riusciti a individuare specifiche aree cerebrali coinvolte nell'esperienza estetica. In primo luogo si tratta ovviamente delle aree visive, situate nel lobo occipitale. Ma la visione in sé non basta. Le moderne neuroscienze darebbero ragione al pittore Matisse, secondo il quale "vedere è già un'operazione creativa che richiede uno sforzo"⁷³.

La percezione è sempre un processo attivo: il cervello non è un semplice registratore fedele delle immagini, piuttosto gli stimoli visivi (così come quelli uditivi) vengono acquisiti, elaborati, confrontati con i dati e le conoscenze presenti in memoria, fino ad arrivare ad una interpretazione in termini di significato e di gradevolezza /sgradevolezza.

⁷³ In R. PERNOD, *Le Courier de l'Unesco*, VI, 10, ottobre 1953, ripubblicato in <<Tracce – Rivista internazionale di Comunione e Liberazione>> n. 2, Febbraio 2011.

In questo processo giocano un ruolo fondamentale l'insula, il giro del cingolo, il sistema limbico e l'amigdala (coinvolti nei processi emozionali) e soprattutto la corteccia orbito-frontale mediale. In particolare sembra che l'attivazione di quest'ultima area, situata nella porzione anteriore del nostro cervello e considerata parte integrante del sistema di gratificazione, sia correlata con esperienze visive piacevoli, ovvero con la percezione di ciò che un soggetto considera bello, indipendentemente dalle caratteristiche dell'oggetto stesso. In questo senso Zeki ha affermato ad un convegno⁷⁴: “Una definizione comune di bellezza esiste e si trova nella corteccia orbito-frontale mediale”. Ha una base scientifica, dunque, il luogo comune che “la bellezza è negli occhi di guarda”; tuttavia sembra appurato che, ammesso che il concetto e i criteri di bellezza siano mutevoli e soggetti alle influenze culturali, almeno dal punto di vista neuroanatomico l'area cerebrale coinvolta è la stessa per tutti gli esseri umani.

La neuroestetica ha concentrato le ricerche sull'esperienza artistica fruita attraverso il canale visivo; ma esistono anche forme d'arte che non passano attraverso questo canale: prima fra tutte, la musica. Nel campo della neuromusicologia (che può definirsi una disciplina “sorella” della neuroestetica in campo musicale), recenti e affascinanti ricerche effettuate dagli studiosi del Montreal Neurological Institute della McGill University hanno dimostrato il coinvolgimento di specifiche aree cerebrali durante l'ascolto e il “godimento” di un brano musicale, tanto che è stato possibile predire il grado di piacere dell'ascoltatore in base all'attività di determinate aree del cervello: l'area striatale mesolimbica ed in particolare il *nucleus accumbens* (Salimpoor e coll., 2013). L'attività di queste aree, naturalmente, non è isolata, ma coinvolge, come era prevedibile, la corteccia uditiva, (che analizza le

⁷⁴ *Convegno Neurobiologia della Bellezza*, Festival Bergamo Scienza 2012.
<http://www.stateofmind.it/2013/01/neuroestetica-bellezza-negli-occhi-di-chi-guarda>

informazioni sui suoni), l'amigdala, (connessa alla risposta emozionale), e la corteccia prefrontale: nel corso dell'esperimento, si è verificato che quanto più l'ascolto del brano risultava gratificante, tanto più intensa era la comunicazione tra queste aree.

Questo risultato collima con l'opinione che la capacità di apprezzare la musica coinvolga non solo stati emotivi, ma anche valutazioni di tipo cognitivo. Sempre studiando le reazioni del cervello umano alla musica, alcuni ricercatori della Stanford University School of Medicine, (Abrams, Menon e coll., 2013), hanno dimostrato che, nonostante le differenze individuali, l'ascolto della musica classica elicitava in soggetti diversi un unico schema coerente di attivazione in varie strutture cerebrali, in particolare nelle aree della corteccia fronto-parietale coinvolte nella pianificazione del movimento, della memoria e dell'attenzione. Il team ha confrontato l'attivazione delle diverse aree cerebrali di volontari in due condizioni: ascolto di brani di William Boyce, un compositore dell'epoca tardo-barocca inglese noto come "il Bach anglosassone", oppure ascolto di brani "pseudo-musicali", cioè successioni di stimoli uditivi ottenuti alterando i brani di Boyce con appositi algoritmi al computer, in modo da mantenerne intatta la struttura ritmica ma non quella melodica e armonica. È stato così verificato che l'attivazione era significativamente maggiore nel caso di ascolto della "vera" musica classica.

Cosa dimostrano nel loro insieme questi risultati? Che il nostro cervello è "predisposto" per attivarsi, riconoscere e godere di certe configurazioni di stimoli, che consideriamo arte: più semplicemente, potremmo dire che, indipendentemente dalle differenze tra persone, tutti, in quanto esseri umani, "rispondiamo" alla bellezza.

§ 1.2 L'universale nell'arte

“Un antico mito indiano narra che Brahma creò l'universo con tutte le belle montagne innevate, i fiumi, i fiori, gli uccelli, gli alberi ... e l'uomo. Tuttavia, poco dopo si sedette su una sedia e si prese la testa tra le mani. Saraswati, la sua consorte, gli chiese: “Mio signore, perché tu, che hai creato l'intero, mirabile universo, popolato di uomini di grande valore e intelligenza che ti adorano, sei così avvilito?”. Brahma rispose: “Sì, quanto dici è vero, ma gli uomini che ho creato non apprezzano affatto la bellezza della mia creazione e, senza questo apprezzamento, tutta la loro intelligenza non significa niente”. Al che Saraswati lo rassicurò: “Darò all'umanità un dono chiamato arte”. Da quel momento gli esseri umani svilupparono il senso estetico, cominciarono a reagire alla bellezza e videro la scintilla divina in tutte le cose.”

[Da “*L'uomo che credeva di essere morto e altri casi clinici sul mistero della natura umana*”, Vilayanur S. Ramachandran, Mondadori, Milano 2012, pag. 212]

Questo suggestivo racconto è inserito da uno dei massimi neuroscienziati viventi, l'indiano Vilayanur S. Ramachandran, direttore del Center for Brain and Cognition e insegnante di psicologia e neuroscienze presso l'Università della California, in apertura ad una trattazione sui principi universali dell'arte. “Come Saraswati opera la sua magia?” si chiede Ramachandran. Non si tratta solo di capire quali siano le strutture cerebrali coinvolte, ma di individuare le leggi universali della bellezza. Può esistere “il Bello” come idea platonica, archetipo della bellezza, giudicato universalmente tale? Al di là della sterminata varietà di stili e di gusti individuali, potrebbero esserci dei

principi estetici generali che superano la soggettività e trascendono ogni determinazione storica, geografica, culturale?

Le risposte date dagli artisti sono le più varie: tra le posizioni più estreme, possiamo ricordare quella del dadaismo, secondo cui la bellezza dipende dal contesto e dall'osservatore, per cui qualsiasi oggetto, in determinate condizioni, può assurgere a forma d'arte (coerentemente con questa impostazione, nel 1917 il celebre artista dadaista Marcel Duchamp realizzò la famosa opera "Fontana" ruotando di 180° un orinatoio!).

La risposta della scienza invece, secondo Ramachandran, è un netto sì. Il neuroscienziato indiano si spinge ancora oltre, affermando di aver individuato nove "leggi dell'estetica"⁷⁵ che presiederebbero ai nostri gusti in fatto di bellezza:

- legge del raggruppamento percettivo, per cui la mente tende automaticamente a raggruppare forme o colori simili e a trovare piacevoli gli insiemi in cui ricorrono somiglianze tra gli elementi (questo è il motivo per cui, ad esempio, le signore si affannano tanto ad abbinare borsa e scarpe coordinati oppure gonna e foulard dello stesso colore);
- legge del *peak shift* (spostamento del picco) o dell'iperbole, per cui l'esagerazione di certi tratti, anche se irrealistica, rende una figura più attraente. Si pensi alle figure dai lunghi colli di Modigliani, oppure alle statue delle dee indiane, che hanno le caratteristiche femminili iperaccentuate, con fianchi e seni troppo grandi e vite sottilissime e flessuose:

⁷⁵ Per una trattazione più ampia e approfondita si veda: V. S. RAMACHANDRAN, *L'uomo che credeva di essere morto e altri casi clinici sul mistero della natura umana*, Mondadori, Milano 2012, pp. 220-263.

non le troviamo sproporzionate, ma al contrario eleganti, in quanto le strutture neurali che si sono evolute per rispondere a particolari stimoli sono attivate in modo ancora più intenso da una forma semplificata ed “archetipica” di quanto lo siano dallo stimolo come abitualmente si presenta in natura;

- legge del contrasto, per cui tendiamo a ricercare i contrasti di colore o luminosità tra due aree spazialmente contigue (questo è ad esempio il motivo per cui apprezziamo i contrasti cromatici forti; il lettore può fare un semplice test personale chiedendosi se troverebbe visivamente più gradevole una macchia rosa su fondo blu o su fondo arancio);
- legge dell'isolamento modulare, per cui, dal momento che le nostre limitate capacità attentive ci permettono di prestare attenzione conscia ad un solo aspetto per volta di un'immagine o di un'entità, troviamo più gradevoli ed efficaci delle immagini in cui l'artista ha enfatizzato solo una singola fonte di informazioni - colore, forma, movimento... -, minimizzando le altre (un po' come fanno gli impressionisti quando sfumano i contorni per concentrare l'attenzione sul solo colore);
- legge dell'ordine, per cui amiamo la prevedibilità, la regolarità e la ripetizione visiva, mentre siamo disturbati da elementi discrepanti (pensiamo a quante volte siamo andati a raddrizzare un quadro sulla parete perché l'inclinazione “sbagliata” ci infastidiva!);

- legge dell'avversione per le coincidenze e le singolarità, per cui la mente rifugge dai punti di vista troppo singolari e trova riposanti quelli più comuni;
- legge del *problem solving* percettivo, per cui apprezziamo l'occultamento di parti della figura, perché questo ci permette di "risolvere" un enigma percettivo completando con la nostra immaginazione i dati mancanti (motivo ad esempio per cui la bellezza in parte velata, suggerita ma non esposta, come pure l'effetto "vedo-non vedo", generalmente ci appaiono esteticamente più piacevoli ed intriganti del nudo integrale);
- legge della simmetria, per cui troviamo disturbante l'asimmetria e al contrario riposante e piacevole la simmetria (è provato che i volti più simmetrici sono anche quelli giudicati più gradevoli, probabilmente perché la simmetria è in genere indice di buona salute e quindi un compagno o una compagna "simmetrici" sono garanzia di maggiori chances riproduttive per i nostri geni!);
- legge della metafora, per cui proviamo un senso di gratificazione nel rintracciare in un'immagine artistica una analogia tra due piani diversi di interpretazione, ad esempio fisica e spirituale.

Ancora una volta, le cosiddette "leggi" di Ramachandran fanno riferimento alla sfera delle arti visive, ma appare plausibile che almeno alcune di esse (raggruppamento, ordine ...) siano estendibili anche alla sfera musicale. In ogni caso è verosimile che criteri di questo genere

esistano nella nostra mente anche per la musica, e successive ricerche si incaricheranno probabilmente di indagarli.

Se è appurato che esistono criteri di bellezza universali ed un gusto per l'arte e il bello connaturato, per così dire, a tutti gli esseri umani, resta tuttavia inspiegato in questi studi il motivo per cui l'uomo ha sviluppato gusto e capacità artistiche. Perché la nostra specie – unica tra tutte – è un'apassionata creatrice e fruitrice di opere d'arte, che pure non hanno nessun valore per la sopravvivenza? Naturalmente è impossibile rispondere a una domanda del genere con degli esperimenti scientifici. Sono state tuttavia avanzate delle ipotesi, tutte ragionevoli ma in qualche misura insufficienti a spiegare la complessità e la ricchezza del comportamento umano.

Secondo una di queste, - prontamente ribattezzata teoria del “Vieni a vedere la mia collezione di incisioni”! - la creazione artistica negli esseri umani svolgerebbe un ruolo nella selezione sessuale (Miller, 2000, 2001). In altre parole, l'arte avrebbe una funzione analoga a quella della coda del pavone: mostrerebbe al potenziale partner che l'artista ha dei geni desiderabili, come dimostrato dalla sua creatività e coordinazione, ed è quindi ragionevole fare un investimento riproduttivo su di lui. Un'altra ipotesi, meno cinica, evidenzia la funzione di coesione sociale ed affettiva svolta dalle pratiche artistiche, suggerendo che queste si siano sviluppate come epifenomeno del rapporto madre-figlio (Dissanayake, 2000). Una terza, proposta da Ramachandran (2012, op.cit.), ipotizza che l'arte sia nata come “esercizio di comunicazione” dell'emisfero destro. È noto che gli emisferi cerebrali hanno funzioni e “linguaggi” diversi: razionale, verbale, analitico il sinistro, emotivo, non-verbale, olistico il destro. L'arte potrebbe facilitare la comunione tra queste due modalità di pensiero che altrimenti resterebbero reciprocamente impenetrabili, esprimendo in modo razionale ed emotivo insieme idealità e sentimenti

troppo profondi e sfuggenti perché il linguaggio verbale ne possa rendere tutte le sfumature.

2. ARTE, TERAPIA ED EDUCAZIONE

“Se si insegnasse la bellezza alla gente, la si fornirebbe di un’arma [...] perché in uomini e donne non si insinuino più l’abitudine e la rassegnazione, ma rimangano sempre vivi la curiosità e lo stupore.”

Dal film *I cento passi* (2000)

“L’utilità della bellezza non è evidente, che sia necessaria alla civiltà non risulta a prima vista, eppure la civiltà non potrebbe farne a meno.”

S. Freud, *Il disagio della civiltà* (1929)

“La Bellezza salverà il mondo.”

F. Dostoevskij, *L’idiota* (1869)

Al di là di quali ne siano la spiegazione psicologica e i correlati neurofisiologici, è appurato che il fascino e la suggestione dell’arte, della musica, del Bello sono un fenomeno universale. La domanda che possiamo porci, a questo punto, è: al di là di tutte le speculazioni e le indagini scientifiche sul dove, come e perché di questo fenomeno, è possibile usarlo consapevolmente a nostro vantaggio, a fini terapeutici o pedagogici? È una questione che ha dato origine a un numero pressoché infinito di teorie e ricerche, e che sarà brevemente affrontata nei paragrafi successivi.

§ 2.1 Arteterapia e musicoterapia

L'uso della musica a scopi terapeutici, soprattutto in un contesto sacrale-religioso, è documentato in numerose civiltà, dal mondo antico ad oggi. Basti pensare, nell'antica Grecia, culla del pensiero della civiltà occidentale, a Pitagora e Platone, che studiarono la musica dal punto di vista matematico e medico, interessandosi alla terapia di disturbi fisici e mentali con ritmi e canti. La musicoterapia fu riscoperta nel Rinascimento, con gli studi del medico e matematico italiano Gerolamo Cardano e del medico francese Ambroise Paré. Il primo approccio scientifico alla musicoterapia risale alla prima metà del 1700 e si deve ad un medico musicista londinese, Richard Brockiesby. I primi esperimenti di musicoterapia in Italia invece vennero condotti dallo psichiatra Biagio Gioacchino Miraglia, nell'ospedale psichiatrico di Aversa, a partire dal 1843. A mettere ordine e unità in un campo di studi così vasto provvidero nel 1958 Irving A. Taylor e Frances Paperte, che esposero in modo sistematico le teorie musicoterapiche in rapporto alle diverse patologie fisiche e psichiche, riportando anche studi sull'influsso della musica (nelle sue componenti di ritmo, tonalità e timbro) sui diversi organi del corpo umano. Attualmente la musicoterapia, con diversi indirizzi teorici e metodi applicativi, è praticata in tutto il mondo.

L'arteterapia invece (intesa come l'insieme delle tecniche che utilizzano le attività artistiche visuali – e, in senso più ampio, anche danza, teatro ed espressione letteraria – come mezzi terapeutici della sfera emotiva e relazionale) muove i primi passi verso gli anni Quaranta del Novecento, grazie ai contributi indipendenti di Margaret Naumburg, psicoanalista freudiana considerata la fondatrice dell'Art Therapy in America, e dell'artista ebrea austriaca Edith Kramer. Nella psicoanalisi freudiana l'arte (sia nel significato attivo di creazione di

un'opera artistica, sia nel senso passivo di fruizione della stessa), è concepita come espressione dell'inconscio e come un derivato del processo di sublimazione degli istinti dell'Es⁷⁶. Coerentemente con queste premesse l'attività artistica può essere vista, in ambito terapeutico, come un efficace strumento di sostegno dell'Io ed espressione del Sé, in grado di favorire lo sviluppo di un senso di identità, incrementare la consapevolezza di sé, aiutare a fronteggiare situazioni di stress ed esperienze traumatiche, addirittura migliorare le abilità cognitive⁷⁷.

⁷⁶ Nella psicoanalisi freudiana, l'Es è considerato la "parte psichica" in cui risiedono le pulsioni istintuali.

⁷⁷ Riguardo ai possibili effetti di incremento delle abilità cognitive della musica, ha destato molto scalpore una controversa teoria proposta nel 1993 da Gordon Shaw e Frances Rauscher e denominata "Effetto Mozart". Nell'esperimento che dette origine a questa teoria, i ricercatori sottoposero tre gruppi di volontari a tre diverse condizioni di ascolto: musica easy listening, Sonata in re maggiore per due pianoforti (KV 448) di Wolfgang Amadeus Mozart e assoluto silenzio. Successivamente tutti i soggetti furono sottoposti al test di intelligenza Stanford-Binet, che evidenziò, *solo* nel gruppo che aveva ascoltato Mozart, un punteggio mediamente superiore di ben dieci punti in compiti di ragionamento spaziale rispetto agli altri due gruppi. L'aumento delle capacità cognitive sarebbe stato però temporaneo e limitato ai quindici minuti dopo l'ascolto. Questo sorprendente esperimento fu pubblicato sulla prestigiosa rivista "Nature", suscitando naturalmente molte reazioni di scetticismo in ambito scientifico. Diversi ricercatori hanno cercato di replicare l'esperimento senza però ottenere gli stessi risultati, che pertanto sono stati ritenuti da molti inattendibili. Nel 1995, tuttavia, Rauscher, Shaw e Ky hanno replicato l'esperimento ottenendo i medesimi risultati. Nel 1997 inoltre hanno approfondito il loro studio iniziale ipotizzando che, ammesso che il semplice ascolto possa migliorare temporaneamente le prestazioni, uno specifico training musicale potrebbe portare nei bambini ad un incremento di lunga durata delle capacità di ragionamento temporo-spaziale. Per verificare questa ipotesi hanno confrontato le prestazioni in test di intelligenza spaziale di tre gruppi di bambini in età prescolare, uno dei quali aveva ricevuto lezioni di piano, l'altro lezioni di altro tipo (uso del computer), mentre il terzo non aveva ricevuto alcun tipo di training. I punteggi del primo gruppo di bambini sono risultati significativamente superiori, il che conferma un dato pedagogico da tempo sostenuto intuitivamente, e cioè che l'educazione musicale influenza positivamente non solo le capacità espressive

L'arte e la musica sono ormai utilizzate in psicoterapia non solo nell'ambito della psicoanalisi o della psicologia dinamica. Sia nel loro aspetto creativo, sia in quello esecutivo o di semplice fruizione, è riconosciuto il loro valore catartico ed espressivo, che è particolarmente opportuno per aiutare il paziente a manifestare vissuti difficilmente traducibili nel linguaggio verbale. Utilizzate in modo esclusivo o come coadiuvante di altri trattamenti, l'arte e la musica introducono il soggetto in un'atmosfera in cui sono più favorevoli le condizioni per vivere in modo intenso i propri contenuti profondi, ridurre la tensione psichica, addirittura instaurare riflessi condizionati ed altri fenomeni comportamentali che possono essere utilizzati a fini terapeutici.

I pazienti verso i quali maggiormente si indirizzano musicoterapia e arteterapia sono, nell'ambito della neuropsichiatria infantile, bambini con esiti da lesione cerebrale (anche in presenza di epilessia), autistici, bambini con problemi di comportamento, relazione e apprendimento; nell'ambito psichiatrico, invece, sono trattati soprattutto disturbi dell'umore, psicosi e disturbi dello spettro schizofrenico, disturbi d'ansia.

Persino in malattie degenerative come il morbo di Parkinson e il morbo di Alzheimer, con pazienti adulti colpiti da ictus o con esiti di lesioni cerebrali traumatiche, la terapia neuroriabilitativa che si avvale di tecniche di musicoterapia si è dimostrata efficace nel favorire il miglioramento del controllo motorio, tanto che nel 2001 l'American Academy of Neurology ha indicato la musicoterapia come tecnica utile per migliorare le capacità funzionali e ridurre i disturbi comportamentali nel malato di Alzheimer, in quanto la musica costituirebbe una via di accesso privilegiata a delle abilità ormai

e relazionali, ma anche le abilità sottese a materie che richiedono capacità logico-spaziali, come le scienze e la matematica.

occultate dal deterioramento cognitivo. Nei pazienti con deficit cognitivi acquisiti il recupero della memoria verbale e della capacità attentiva è risultato più rapido ed efficiente nei pazienti sottoposti all'ascolto di musica rispetto a quelli che hanno seguito solo le procedure riabilitative, probabilmente anche perché l'attivazione del sistema limbico contribuisce a rendere più stabili i risultati ottenuti.

Rimanendo nell'ambito della musica, è stato inoltre riportato (Trappe, 2010, 2012) che l'ascolto di musica classica gioca un ruolo importante persino in terapia intensiva. La musica riduce in modo significativo il livello di ansia dei pazienti in setting preoperatorio, in misura addirittura maggiore rispetto ad una benzodiazepina, il midazolam. Confrontando i livelli di cortisolo (il cosiddetto "ormone dello stress") in pazienti che avevano subito un intervento chirurgico a cuore aperto, è stato appurato che risultavano significativamente più bassi in pazienti sottoposti all'ascolto di musica classica per trenta minuti rispetto a pazienti che avevano trascorso trenta minuti semplicemente a riposo a letto. È degno di nota il fatto che l'effetto positivo non è generalizzato con tutti i tipi di musica, perché alcuni risultano inefficaci o addirittura dannosi (musica techno o heavy metal). Il massimo beneficio per la salute di pazienti in terapia intensiva è stato evidenziato per l'ascolto di musica classica: Bach, Mozart e compositori italiani del medesimo periodo. In particolare alcuni studi hanno dimostrato che parametri cardiovascolari come la pressione sanguigna e il battito cardiaco sono positivamente influenzati dalla musica di Bach (Trappe, 2014).

Potremmo concludere che la bellezza fa bene al cuore, e non solo in senso metaforico!

§ 2.2 Verso una pedagogia della bellezza

Nella prospettiva dello psicologo Howard Gardner, il noto “padre” della teoria delle “intelligenze multiple” (secondo cui l’antica concezione di intelligenza come un fattore unitario, misurabile tramite il Quoziente Intellettivo, deve essere sostituita da una definizione dinamica, articolata in almeno dieci sottofattori differenziati, di cui fanno parte anche l’intelligenza musicale e quella spaziale), l’educazione all’arte e alla bellezza dovrebbe essere parte integrante di ogni progetto educativo. Secondo Gardner, infatti, l’educazione dovrebbe riguardare tre diverse componenti: la sfera della verità, la sfera della bellezza e la sfera della morale (appunto il vero, il bello e il buono, secondo San Tommaso d’Aquino)⁷⁸. Solo un’integrazione tra queste componenti può portare ad uno sviluppo umano autentico e non ad una semplice erudizione.

Come scrive Reboul, infatti, non si educa un bambino [...] per farne soltanto un lavoratore e un cittadino, ma per farne un uomo, vale a dire un essere capace di comunicare e di comunicare con le opere e le persone umane. [...] Il fine dell’educazione è [...] permettere ad ognuno di completare la propria natura. [...] E’ proprio questo fondamentale legame con l’umano che fa sì che l’educazione sia altra cosa dall’addestramento o da una maturazione spontanea. Essere uomo significa imparare a diventarlo⁷⁹. È evidente che in questo percorso la capacità di riconoscere e apprezzare la bellezza ha un ruolo centrale, perché il bello e l’arte non sono fini a se stessi, ma hanno un’importante valenza pedagogica: promuovono nel discente una sensibilità che gli permette di indirizzare egli stesso il proprio processo educativo verso il pieno e armonioso sviluppo delle sue doti e capacità,

⁷⁸ H. GARDNER, *Sapere per comprendere. Discipline di studio e discipline della mente*, p.12.

⁷⁹ O. REBOUL, *La filosofia dell’educazione*, p. 24.

ovvero – diremmo con una espressione abusata e obsoleta – verso la sua piena realizzazione umana.

Si tratta non solo di trasmettere una conoscenza del patrimonio artistico passato e presente della nostra civiltà, (che pure è un'importante eredità spirituale che offre infiniti richiami alla propria identità storico-culturale e spunti alla creatività personale), ma di educare nell'allievo il senso profondo dell'ascolto delle armonie e disarmonie presenti in se stesso e nella realtà circostante. Sviluppare il senso della bellezza significa favorire il contatto con la propria interiorità, il rispetto per l'altro e quindi le capacità di socializzazione, il pensiero critico e divergente, le capacità immaginative e artistiche personali.

Per spiegare in che cosa consista lo specifico dell'esperienza della bellezza nell'uomo, il famoso pedagogista John Dewey introduce una distinzione tra *esposizione* ed *espressione*. Secondo la nota espressione di Dewey⁸⁰, la scienza *espone* dei significati, l'arte li *esprime*. La scienza è paragonata ad un cartello che indica la via per una città, mentre l'arte costituisce la città stessa. Entrambe sono necessarie: la scienza spiega le condizioni e le caratteristiche di una certa esperienza, l'arte ci permette di viverla. Fornire un'educazione alla bellezza significa appunto dare gli strumenti che consentano di vivere questa esperienza, fondamentale per l'uomo.

“La bellezza [...] è azione interrotta, incompiuta, tensione verso qualcosa che sta al di là. Quindi apparizione, visione fugace. Qualsiasi cosa che ci appare bella è un rivelarsi, il tralucere di un «non sappiamo che» oltre il nostro mondo reale. Potremmo dire che è il giardino dell'Eden, dove tutte le cose avevano l'intensità, lo splendore e la perfezione della

⁸⁰ J. DEWEY, *L'arte come esperienza*, p. 101.

creazione appena compiuta. La bellezza è sempre apparizione, e quindi struggimento, e desiderio di fermare il tempo. Per questo l'esperienza più intensa e più completa della bellezza l'abbiamo quando ci innamoriamo. Solo allora tutto ritorna bello come il primo giorno e ci viene concesso di vivere nella pienezza e nella perfezione dell'essere. Allora restiamo incantati, estatici davanti al nostro amato o alla nostra amata. Qualcosa di sacro a cui ci avviciniamo con gioia infinita, ma anche batticuore e rispetto. E anche se lo teniamo fra le nostre braccia, abbiamo sempre l'impressione di qualcosa di fuggevole, e torniamo a guardarlo una seconda e una terza e una millesima volta perché l'istante, per diventare eterno, deve replicarsi. Come la madre che si sveglia di notte per guardare se il suo bambino respira". [Francesco Alberoni, Corriere della Sera, 15 luglio 2002].

Se la bellezza è quindi in certo senso tensione verso ciò che è al di là, e se, come abbiamo visto, è un determinato linguaggio di bellezza artistica e musicale a produrre veri e propri effetti benefici, curativi e pedagogici,... allora tutto ciò che possiamo augurarci è che tale linguaggio di bellezza non solo torni ad essere presente nelle nostre comunità ecclesiali, ma che vi torni pure con abbondanza: ai musicisti liturgici, l'arduo compito di restituire questa ricchezza, senza dividere o traumatizzare, ma facendola riscoprire come autentico dono.

APPENDICE II
LA MUSICA DI ZIPOLI NELLA NUOVA EVANGELIZZAZIONE
DELLA CHIESA ODIERNA

Un musicista che abbia qualche anno di serio studio alle spalle ed al quale venisse proposto l'incarico di occuparsi della musica in una parrocchia, sicuramente esclamerebbe: "Che il cielo me la mandi buona!".

Prendiamo un cultore medio di musica, con l'orecchio abituato ad ascolti ed analisi esecutive, col gusto musicale formato a comprendere ed assaporare tutte le sfumature possibili dei linguaggi compositivi, con la gioia che gli sprizza da tutti i pori per un *Kyrie* di Palestrina, una pagina d'organo di Bach, un *Ecce Sacerdos* di Bruckner; mettiamolo quindi a gestire un gruppo, o meglio, un miscuglio eterogeneo e costituito da poche unità di "volontari liturgici" congiuntamente ad un nugolo di amabili "piccole pesti irrequiete", che sono i nostri bambini.

Cosa può fare questo musicista?

Prima opzione: cercare il più vicino negozio che vende del buon cordame, preparare un nodo scorsoio, fissare la corda alla balastra dell'organo e porre fine alle proprie sofferenze. Direi che non è una prospettiva allettante.

Seconda opzione: far di necessità virtù e applicare qualche buona trovata strategica.

La situazione ecclesiale dal punto di vista artistico e musicale – non nascondiamocelo – è a dir poco incresciosa ed imbarazzante: è più probabile che sia un organista liturgico a sapere in che cosa consiste una messa solenne o un vespro solenne, anziché il presbitero che dovrebbe celebrare. Questo perché da alcune generazioni di seminaristi (e quindi di odierni e futuri sacerdoti) non si insegna pressoché nulla di arte, di musica, di canto e delle buone norme che disciplinano la musica

sacra. Dunque un musicista che intenda svolgere seriamente il proprio ministero in seno alla vita liturgica ed ecclesiale non potrà quasi mai contare sull'aiuto fattivo e comprensivo del sacerdote, il quale, ben che vada, gli affiderà il compito con tutta la buona volontà del suo cuore di pastore, ma non andrà oltre questo: si rimetterà alle scelte professionali di chi musica l'ha studiata.

Ebbene, proprio la musica si Zipoli può rivelarsi un interessante mezzo per poter incuriosire, divertire, stuzzicare e far riflettere adolescenti e giovani. I bambini – si sa – imparano molto di più da ciò che vedono e dai suoni che sentono che non da tante chiacchiere. Ecco perché una chiesa ben curata, pulita, con bei paramenti, bei fiori, ordine esterno e calore umano costituiscono senz'altro una catechesi di gran lunga migliore di una lezione frontale di un'ora. Porre davanti all'altare una bella immagine del Bambino Gesù, spiegare al massimo in cinque minuti che quel Bimbo è Dio che si è fatto uomo per incontrarci e farci vedere quanto ci ama al punto di donarci la Sua vita e tutto Se stesso, per poi portare i bambini vicino all'organo a vedere l'organista che esegue una pastorale: ecco assemblato un pot – pourri irresistibile, e dall'effetto garantito, se questi elementi saranno miscelati con cura e preparazione accattivante, meglio se accompagnati dallo studio di un canto che poi i fanciulli potranno intonare davanti al presepe della parrocchia. Ecco fatto: i piccoli già introdotti al mistero del Natale.

E per gli adolescenti, coi loro cento dubbi racchiusi in quei complicati cervellini che vanno a mille in piena tempesta ormonale? Cosa occorre?

Serve un modello, occorrono concetti essenziali ma anche mirati e convincenti.

La vita di Domenico, così come è stata raccontata nelle pagine precedenti, od anche assai più sintetica tralasciando gli elementi più prettamente storici per concentrarsi sui tratti più coinvolgenti della sua

esistenza (l'infanzia in povertà, la caparbietà nello studio, la maturazione del suo carattere, il coraggio della sua scelta di vita missionaria), è qualcosa che colpisce e desta stupore: l'ho sperimentato personalmente molte volte in occasioni catechetiche.

Catturata l'attenzione con la figura del musicista, occorre la musica. Bastano due, tre brani al massimo, non di più; e prima di eseguirli, occorre spiegarli brevemente, non tanto dal punto di vista compositivo, armonico, esecutivo: di queste cose al 95% dei giovani astanti non importerà un bel niente.

No.

Bisogna spiegare il vero perché di quelle musiche, ossia cosa hanno da dire alla nostra vita e come possono essere utili al nostro cammino di fede.

Alcuni esempi in tal senso ci offriranno uno spunto pratico.

➤ *La Pastorale: lo scandalo della misericordia divina*

La *Pastorale* di Zipoli è un capolavoro di delicatezza e di teologia spicciola. Divisa in tre tempi piuttosto brevi, si apre con un movimento tipico della musica dei pastori, una vera e propria zuffolata, che l'organo rende con l'impiego dei registri di flauto sia scuri che chiari: con ritmo lento e gaio, il primo tempo raffigura i pastori che, da un lato gioiosi dall'altro intimoriti, si avvicinano alla stalla e alla mangiatoia col Bambino.

Il timore dei pastori, a noi uomini del XXI secolo, non è immediatamente chiaro. Che cosa era stato detto ai pastori dall'angelo? Cos'era questa grande novità, la buona notizia? L'angelo aveva annunciato una grande gioia per loro: che era nato per loro il Salvatore. Quindi non un giustiziere. I pastori erano considerati una categoria di

gente lontana da Dio perché viveva in uno stato continuo di impurità, di furti. Erano selvatici come le bestie che accudivano. Quindi i pastori erano nella lista degli individui che il Messia, alla sua venuta, avrebbe dovuto distruggere in quanto peccatori. Ebbene, quando Dio si incontra con i peccatori smentisce quello che la religione del tempo insegnava. Non li punisce, non li incenerisce nel fuoco della Sua ira, ma li avvolge del Suo Amore perché si convertano e vivano. Infatti, all'annuncio dell'angelo, i pastori vengono avvolti dalla luce del Signore. Quindi essi annunciano questo: è nato un salvatore, Colui che li viene a salvare. Ebbene, c'è qualcosa di nuovo, qualcosa di inaudito in quello che viene detto: è lo scandalo della Misericordia Divina⁸¹.

Di qui il linguaggio del secondo tempo: giunti vicino al Dio incarnato e fatto Bambino, questa gioia temperata da timore esplose in un allegro tripudio di flautini che scherzano e si rincorrono.

Il terzo tempo è il tempo teologico per eccellenza. La gioia di questo incontro si fa quieta adorazione, abbandono all'amore... con un finale che coglie l'ascoltatore di sorpresa, perché giunge come assolutamente inaspettato: d'improvviso il clima lieto della pastorale si vela di oscurità, di buio, di una maestosa serietà. Ci tornano alla mente le parole di Sant'Alfonso Maria de' Liguori: "Ti guardo fatto umile bambino: a che pensi, o mio buon Dio? Penso a morire per te: così Tu mi rispondi". Il finale così sobrio e spogliato della gaiezza precedente ci indica infatti che quel Bimbo discende dal cielo per prendere su di Sé le nostre colpe e portarle sul legno della croce, donando il Suo Corpo e il Suo Sangue per noi: al punto che le note ribattute nel basso del finale paiono quasi alludere al risuonare sul Golgota dei colpi di martello dei crocifissori sui chiodi.

⁸¹Cfr. p. Alberto Maggi OSM, Omelia per la Seconda Domenica di Natale, 2012.

Dopo aver dedicato un po' di tempo in compagnia della *Pastorale*, che sicuramente ha aperto qualche spiraglio in più nella comprensione del Natale... è tempo di eseguirla nelle messe della Natività, dove i giovani che vi hanno fatto sopra attività di catechismo e di oratorio vedranno ciò su cui hanno riflettuto messo concretamente in pratica nell'azione liturgica, assieme a quel canto (*Tu scendi dalle stelle, Adeste Fideles*, ecc.) che avranno imparato e che con soddisfazione eseguiranno assieme al popolo di Dio.

➤ *L'Offertorio: giungere all'altare...*

Nell'anno liturgico c'è un momento per ogni cosa: dal silenzio penitente e mesto della Quaresima al tripudio della gioia Pasquale, ad un infinità di gradazioni diverse così come ce le propone ogni singola celebrazione di ogni domenica, solennità, festa e memoria. La musica che – in quanto parte integrante dell'azione liturgica – deve aiutarci a compiere questo atto di oblazione, non può essere, nell'attuale contesto pastorale, né costantemente severa e austera né sconclusionata e sciocca. Di nuovo ci viene in soccorso Zipoli, che si rivela essere un maestro che per le nostre comunità può andare veramente a genio.

Il suo Offertorio, gioioso, fresco, ma affatto banale e – diciamocela tutta – che non si presta ad una immediata esecuzione per i musicisti principianti proprio perché costituito da un linguaggio musicale semplice ma sapiente, trasforma in musica liturgica quanto dice l'apostolo Paolo: “Ciascuno dia secondo quanto ha deciso nel suo cuore, non con tristezza né per forza, perché Dio ama chi dona con gioia”⁸². E' con gioia, infatti, che ci si deve accostare all'altare: con la

⁸² 2Cor IX, 7.

gioia grata di essere stati conservati nella grazia di Dio; oppure più probabilmente con la gioia umile e sincera di chi si accosta con gli occhi bassi, come il pubblicano peccatore al tempio, ricordando in tal caso che il peccatore pentito entra in chiesa per portare le sue lacrime e ne esce con la gioia del perdono che ha chiesto con la propria preghiera, perché, come insegna Sant'Agostino, la preghiera è la forza dell'uomo e la debolezza di Dio.

Il momento della presentazione dei doni all'altare deve tornare ad essere momento sacro in cui, guardando alla Croce, dobbiamo domandarci: "Non bastava al Signore una Sua parola, un Suo cenno, per perdonarci tutti? Possibile che abbia voluto metterci davanti agli occhi lo spettacolo cruento e scandaloso di una crocifissione romana?"

Quando torneremo di nuovo a concentrarci sull'Eucaristia, anziché a distrarci (complici non in ultimo certi canti e certe musiche inadatti al Culto), potremo finalmente rispondere: "No, non bastava, perché a noi esseri umani, induriti nella nostra piccola, meschina debolezza di mente e di cuore, occorre sempre una prova, un segno, un gesto forte che ci scuota fin nel profondo per dimostrarci che tutte le parole e i gesti d'amore del falegname nazareno sono sigillo di un'*agàpe* autentica di Dio nei nostri riguardi".

Agàpe, un termine messo piuttosto ai margini del linguaggio greco classico, per parlare di amore. E' proprio la parola che ci serve per capire la scelta, altrimenti indecifrabile, di Figlio di Dio, che prende il posto, da innocente, di una marmaglia imputridita nelle peggiori colpe, come Sant'Agostino definisce l'umanità dopo il peccato originale. *Agàpe* è la carità, non nel senso della pietà sporca di chi, in fondo, disprezza il debole, ma di chi fa di se stesso un dono per l'altro, soltanto perché il bene dell'altro gli preme davvero, al punto che Dio dona realmente al misero colpevole la carne innocente del proprio cuore: *Miseri cor datum*. Il cuore donato al misero: misericordia, dunque.

Compassione, nel senso di voler talmente bene all'altro da voler soffrire con lui, anzi per lui, al posto suo. L'amore diventa cura dell'altro e per l'altro. Non cerca più se stesso, l'immersione nell'ebbrezza della felicità; cerca invece il bene dell'amato: diventa rinuncia, è pronto al sacrificio, anzi lo cerca⁸³

Dall'alto del suo patibolo di legno, con la pelle che pende a brandelli per le frustate, i rovi che trafiggono la fronte e le tempie, i polsi e i piedi trapassati e sanguinanti, con le braccia spalancate, pronte ad accogliere chiunque voglia quell'abbraccio salvifico, nella dignità infinita di quella nuda, massacrata ed immacolata carne, il Signore Gesù può e vuole chiamare l'assolto condannato e spiegargli, non a parole ma coi fatti, il perché della sua scelta di ottenergli ed offrirgli il perdono: "Nessuno ha un amore più grande di questo: dare la vita per i propri amici"⁸⁴. Dio ha amato ciascun essere umano e lo dimostra col dono di Sé, un dono elargito non con parsimonia, ma in pienezza: tutto il corpo, tutto il sangue, tutta l'anima, tutta la divinità. Niente è impossibile a Dio? Forse una cosa Gli è davvero impossibile: amarci più di così, dal momento che ci ha dato tutto Se stesso, senza misura.

Ed è questo che ci turba, allora: quando guardiamo il Crocifisso, scopriamo e ricordiamo che saremo sempre in debito e non faremo mai il pari. Possiamo solo accettare che questo dono immenso ed impagabile il Signore lo abbia preparato sul Golgota per ciascuno di noi, possiamo solo accostarci all'altare per deporvi nient'altro che noi stessi, liberamente uniti a quel Sacrificio con l'impegno di una vita buona, investita bene, profusa nelle buone opere. Oppure potremmo fare una scelta diversa, cioè rifiutare quel dono e perdere la nostra vita, sapendo che così avremmo perduto per nostra libera scelta l'Amore più

⁸³ Cfr. Benedetto XVI, Lettera Enciclica *Deus Caritas est*, n. 6.

⁸⁴ Gv XV, 13.

grande che esista, e che ci ama con una tenerezza, una cura ed una potenza che non si possono misurare.

Gesù, io so che Tu sei il Figlio di Dio, che hai dato la Tua vita per me. Voglio seguirTi con fedeltà e lasciarmi guidare dalla Tua Parola. Tu mi conosci e mi ami. Io mi fido di Te e metto la mia intera vita nelle Tue mani. Voglio che Tu sia la forza che mi sostiene, la gioia che mai mi abbandona⁸⁵.

➤ ...per sostare sotto la Croce: l'Elevezione

Adesso occorre prendere a modello la Madre di Dio, la Vergine Maria. Lei, nell'ora del sacrificio, “sta” sotto la croce, come ce la dipinge la stupenda sequenza dello *Stabat Mater*, e diviene per noi il modello perfetto di unione a quel Sacrificio, di cooperazione con esso. Prendendo a modello Maria, abbracciando in un unico colpo d'occhio l'abissale dono d'*agàpe* del Sacrificio della Croce e la maestà gloriosa dell'evento della Risurrezione, noi dobbiamo accostarci all'altare della Messa per fare una cosa sola: unirci a quel sacrificio. E il linguaggio della Liturgia altro non deve fare che insegnarci sempre più ad offrire noi stessi⁸⁶.

Non nascondiamocelo: negli ultimi decenni è invalsa una sorta di “esagerazione di loquela” durante le liturgie. Ore e ore di eloqui che si aggiungono e si moltiplicano nel Culto; chilometri e chilometri di righe di prediche e appunti di avvisi che da un lato possono pure dimostrare lo zelo del presbitero celebrante nel voler “dire tutto e

⁸⁵ Papa Benedetto XVI, Giornata Mondiale della Gioventù 2011.

⁸⁶ Conc. Ec. Vat. II, Costituzione *Sacrosanctum Concilium*, n. 48.

spiegare tutto”, ma dall’altro ottengono sovente l’unico risultato di strappare sbadigli anche al più paziente e fervoroso dei fedeli.

Perché i giovani oggi sono così attratti da pratiche yoga, dal new-age e da meditazioni archeosofiche ed affini? Semplice: perché hanno un disperato bisogno di pace, che non riescono a trovare in mezzo al tram tram del mondo, ma neppure in chiesa.

Quanti di coloro che hanno dai trent’anni di età a diminuire possono dire di aver incontrato un catechista che ha insegnato loro come fare la visita al Santissimo Sacramento, l’adorazione eucaristica, l’orazione mentale? Ben pochi. Sarà già molto se i catechisti che si sono avuti in età scolare facevano una genuflessione quando entravano in chiesa e si ponevano in ginocchio al momento della Consacrazione. Molti dei catechisti che ho avuto io, ad esempio, non mi hanno mai insegnato niente di tutto questo, né le preghiere più comuni, né che Gesù fosse presente nel tabernacolo: ho dovuto scoprire tutto questo da solo, nel buio del dubbio e delle tempeste dell’adolescenza, e solo perché ho avuto la grazia di trovare sul mio cammino qualche buon sacerdote.

Occorre insegnare alle nuove generazioni la bellezza dell’adorazione del Signore Gesù realmente presente nell’Eucaristia. Se la vita quotidiana necessita di occasioni di riposo, di refrigerio, di rigenerazione, tanto più ciò vale per la vita di fede! Dopo un breve periodo di catechesi sull’Eucaristia e sul linguaggio d’amore della Croce, si può e si deve passare alla scuola del raccoglimento, di cui le nuove generazioni – che ne siano consapevoli o inconsapevoli, non importa – hanno un disperato bisogno.

Esporre il Santissimo Sacramento e sostare in un silenzio guidato da un’ *Elevazione* di Zipoli può essere un’esperienza ottima da proporre, se guidata come si deve.

Per il tempo di quella musica, è sufficiente dire ai ragazzi: “Pensate a ciò che vi sta più a cuore, a ciò che desiderate veramente, a ciò che vi preoccupa: lì c’è Gesù, lì c’è Dio, ed è lì proprio perché vuole ascoltarvi. Allora ognuno di voi Gli parli, col proprio pensiero, nel segreto del cuore, dove soltanto Dio vede con un sguardo colmo di tenerezza e di amore, e sa di cosa ha bisogno ciascuno di voi, perché Dio non ci ama tutti: ci ama uno per uno”.

Le volte che ho proposto esperienze di questo genere, mentre suonavo, volgevo lo sguardo sui ragazzi: la maggior parte di loro era col viso tra le mani, o con gli occhi fissi sull’Ostensorio posto sull’altare tra i ceri accesi, e stavano in quella posizione per tutta la durata dell’*Elevazione*: cinque, sei minuti.

Non serve un’ora per far sperimentare ai giovani la grazia di un simile momento: basta una breve adorazione, da passare in intimo contatto con Gesù, così come si sta bene con la persona amata durante un “lento” in sala da ballo. E’ con i lenti che coloro che si amano sono spinti a scambiarsi tenerezze e, rompendo indugi e spazzando via dubbi ed esitazioni, finalmente si baciano: l’amore spirituale non è diverso. Basti pensare che il termine “adorazione” viene dal latino *adoratio*, cioè contatto bocca a bocca, abbraccio, bacio: e quant’è vero che Dio ci tocca realmente sulla bocca, con la realtà sostanziale della Sua Carne, nell’Eucaristia che mangiamo!

Per introdurre i giovani ad una tale esperienza, può essere molto efficace un’elevazione di Zipoli alternata ad uno o due canoni come quelli che oggigiorno sono conosciuti e cantati dalle comunità giovanili.

Ubi caritas.

Kyrie eleison.

Adoramus Te, Domine.

Certo, i cultori del canto gregoriano e della polifonia su questa proposta storceranno il naso o addirittura grideranno “dagli all’untore”!

Ma capiamoci: la situazione è talmente disastrosa, che nessun musicista che abbia un minimo di buon senso può pretendere di aiutare giovani digiuni di dottrina come di musica a capire l’Eucaristia con una polifonia palestriniana o barocca. Bisogna fare come ci insegna l’Apostolo Paolo: “Mi sono fatto debole con i deboli, per guadagnare i deboli; mi sono fatto tutto a tutti, per salvare ad ogni costo qualcuno. Tutto io faccio per il vangelo, per diventarne partecipe con loro”⁸⁷.

Non si può sperare di insegnare ai giovani, agli adolescenti un linguaggio più alto, migliore, se prima non parliamo con il loro linguaggio, che possono comprendere, per poi prenderli per mano e condurli in un percorso di crescita. Bisogna partire da cose semplici, carine, orecchiabili (Zipoli è fenomenale in questo senso: è musica fresca che arriva al cuore); poi bisogna aver pazienza e pian piano proporre, far sentire, suggerire... certo, con le norme e le rubriche della Madre Chiesa a farci da guida, ma con un atteggiamento che sia positivo e propositivo: con gente abituata a fare non ciò che è bene ma ciò che piace – e non è un atteggiamento di cui si può incolpare qualcuno in particolare: è semplicemente una triste moda dei tempi odierni – non si può sperare in un risultato impugnando i documenti e la storia liturgica e musicale come una spranga per aprire il cranio al disobbediente; bisogna lavorare per far crescere il senso del sacro e del bello, un passettino alla volta, con spirito veramente missionario, perché oggi la terra di missione, in questa Europa e in questa Italia sempre più tiepide e laicizzate, comincia appena varcata la porta di casa! Per questo ho portato l’esempio del “lento” in sala da ballo: l’affetto è fatto sia di silenzioso ascolto sia di qualche parola di tenerezza, come dicono sia San Francesco di Sales nella sua *Filotea* sia

⁸⁷ 1Cor IX, 22 – 23.

Santa Teresa del Bambin Gesù, quando scrivono che, per l'orazione mentale, ogni tanto, nel silenzio, occorrono brevi ed affettuose parole di amore verso Gesù. Ecco perché canoni come quelli che i giovani cantano funzionano per chi è novizio dell'adorazione: sono brevi, in musica semplice e carezzevole, che spinge il cuore a far salire sulle labbra sentimenti di amore.

Se a tali, semplicissime frasi musicali iniziamo ad accostare pagine tanto profonde quanto belle ed immediate come le Elevazioni di Zipoli, capaci di creare l'atmosfera del silenzio, un domani non lontano si potrà proporre uno *Jesu Dulcis Memoria*, un *Adoro Te Devote*, dopo averne precedentemente compreso e meditato il testo con l'aiuto di una buona traduzione: verranno accolti positivamente e con entusiasmo. L'unica condizione veramente indispensabile è una sola: il catechista, l'organista, l'educatore non deve limitarsi a "ripetere" qualcosa di imparato a memoria; si deve palesemente vedere che crede in ciò che dice e che ama Colui in cui crede, perché i giovani, gli adolescenti e i bambini capiscono subito se l'adulto che hanno davanti è fermo, sicuro, saldo, oppure se vacilla, annaspando incerto circa quel che sta dicendo.

Dunque prima occorre far sperimentare la bellezza di quel momento in cui le labbra si chiudono e il cuore ascolta, per potersi lasciare andare in un sospiro di abbandono: "Mi hai sedotto, Signore, ed io mi sono lasciato sedurre"⁸⁸.

➤ *Il Postcommunio: allegrezza celeste*

Quello di Geremia, non è certo un sospiro melanconico e sdolcinato. Sono anzi le parole di chi in effetti ha subito una violenza, un attacco, e si rende conto di essere stato blandito con la dolcezza per poi scoprire che chi conosce Dio, lo lascia entrare nel proprio intimo

⁸⁸ Ger XX, 7.

ed accetta di diventarne testimone, a quel punto non può più trovare una pace fatta d'inerzia e ozio, ma entra nel movimento vivace e battagliero dell'amore.

A quel punto a qualcuno potrà anche salire in cuore un pensiero contrastante: “Che ho fatto? Sono impazzito? Con che cosa vado confondendomi?”. Magari vorrebbe tornare indietro, ad essere come era prima, ad accontentarsi dell'ingenua fanciullezza nella vita di fede.

Ormai è tardi.

Ormai abbiamo capito, abbiamo sperimentato che non solo Dio ama fino al dono di Sé, ma anche che chiama a testimoniareLo, a donarLo agli altri.

Mi dicevo: «Non penserò più a Lui,
non parlerò più in Suo Nome!».
Ma nel mio cuore c'era come un fuoco ardente,
chiuso nelle mie ossa;
mi sforzavo di contenerlo,
ma non potevo⁸⁹.

Ecco che una pagina frizzante come il *Postcommunio* bene esprime le scintille di questo fuoco interno, sia dopo aver adorato la Santa Eucaristia, sia dopo aver ricevuto con la Comunione il Corpo del Signore nelle nostre viscere e nel nostro cuore, quando la Sua Carne diviene la mia carne, la Sua vita diviene la mia vita, e mi accorgo che non sono io a “digerire Lui”, ma è il Signore Gesù che mi assimila a Sé, come la vite nutre il tralcio con la propria linfa.

Le note frizzanti, gioiose ma affatto banali del *Postcommunio* di Domenico traducono in musica quel che insegna San Cirillo d'Alessandria:

⁸⁹ Ger XX, 9.

[Cristo] in modo indicativo disse: Questo è il mio corpo e questo è il mio sangue, affinché tu non creda che siano semplice immagine le cose che si vedono; ma che le cose offerte sono trasformate, in modo misterioso da Dio onnipotente, nel corpo e nel sangue di Cristo realmente! partecipando a queste cose riceviamo la virtù vivificante e santificante di Cristo⁹⁰. Istruito in queste cose e munito di robustissima fede, dice san Cirillo di Gerusalemme concludendo il discorso intorno ai misteri della Fede, per cui quello che sembra pane, pane non è, nonostante la sensazione del gusto, ma è il corpo di Cristo; e quel che sembra vino, vino non è, a dispetto del gusto, ma è il sangue di Cristo... tu corrobora il tuo cuore mangiando quel pane come qualcosa di spirituale e rallegra il volto della tua anima⁹¹.

Ecco i tre passi da compiere: non sono facili, né immediati:

- Comprensione dell'amore agapico del Sacrificio della Croce.
- Gioiosa offerta della nostra vita.
- Gusto del Silenzio e dell'Adorazione, del sostare in intimo ascolto del Signore e nel ricevere con "allegrezza spirituale" il Suo Corpo e il Suo Sangue.

Possono richiedere anni, a volte pure una vita intera. Ma è ciò che realmente ci libera, che apre il cuore alla gioia vera. Di questa gioia la musica è uno dei linguaggi più efficaci, perché ci aiuta a sperimentare

⁹⁰ In Matth. 26,27: PG 72, 451.

⁹¹ Catech. 22, 9 (myst. 4): PG 33, 1103.

quanto ci insegna colui che reclinò il suo capo sul petto e sul cuore di Cristo, l'Apostolo prediletto, Giovanni:

Ciò che era fin da principio, ciò che noi abbiamo udito, ciò che noi abbiamo veduto con i nostri occhi, ciò che noi abbiamo contemplato e ciò che le nostre mani hanno toccato, ossia il Verbo della vita (poiché la vita si è fatta visibile, noi l'abbiamo veduta e di ciò rendiamo testimonianza e vi annunziamo la vita eterna, che era presso il Padre e si è resa visibile a noi), quello che abbiamo veduto e udito, noi lo annunziamo anche a voi, perché anche voi siate in comunione con noi. La nostra comunione è col Padre e col Figlio suo Gesù Cristo. Queste cose vi scriviamo, perché la nostra gioia sia perfetta. Questo è il messaggio che abbiamo udito da lui e che ora vi annunziamo: Dio è luce e in lui non ci sono tenebre. Se diciamo che siamo in comunione con lui e camminiamo nelle tenebre, mentiamo e non mettiamo in pratica la verità. Ma se camminiamo nella luce, come egli è nella luce, siamo in comunione gli uni con gli altri, e il sangue di Gesù, suo Figlio, ci purifica da ogni peccato. Se diciamo che siamo senza peccato, inganniamo noi stessi e la verità non è in noi. Se riconosciamo i nostri peccati, egli che è fedele e giusto ci perdonerà i peccati e ci purificherà da ogni colpa. Se diciamo che non abbiamo peccato, facciamo di lui un bugiardo e la sua parola non è in noi. Figlioli miei, vi scrivo queste cose perché non pecciate; ma se qualcuno ha peccato, abbiamo un avvocato presso il Padre: Gesù Cristo giusto. Egli è vittima di espiazione per i nostri peccati; non soltanto per i nostri, ma anche

per quelli di tutto il mondo. Da questo sappiamo d'averlo conosciuto: se osserviamo i suoi comandamenti⁹².

In altre parole, poche e semplici...

Come fare ad essere testimoni convincenti nelle nostre parrocchie, nelle nostre comunità ecclesiali, in mezzo alla gente che Dio ci mette accanto?

Non si devono sprecare troppe parole a parlare, a scrivere d'amore.

Bisogna amare e basta, tramite ciò che si suona e si dice.

Perciò... prima si deve amare, e poi suonare!

Certamente: non sarà questo che impedirà l'allontanarsi di adolescenti e giovani dalla vita liturgica ed ecclesiale, sedotti dalle attrattive del piacere e del divertimento così come il mondo e la società d'oggi propongono alla nostra gioventù. Eppure, se avremo fatto in modo di creare nelle giovani menti un ricordo buono e libero, attraente riguardo al sacro e al bello di Dio, non pochi di questi ragazzi, delusi dal mondo e arrabbiati con la vita, potranno richiamare alla memoria quel ricordo, aggrapparsi ad esso, prendersi un momento di riflessione e scegliere la via del figlio prodigo, che torna alla casa paterna con profonda umiltà per trovarvi un Padre che lo attende sulla porta, gli corre incontro, lo abbraccia, lo bacia e prepara i festeggiamenti perché quel suo figlio che era morto è tornato in vita, quel suo piccolo che si era perduto è stato ritrovato⁹³.

In questo cammino di ritorno verso casa, Domenico Zipoli può realmente essere un valido compagno che ci prende per mano. Basta solo provarci.

⁹² 1Gv, I, 1 – 2,3.

⁹³ Cfr. Lc XV, 24.

FONTI

Archivio Comunale di Prato , *Vacchetta dei battezzati nel Duomo di Prato* n. 52, fo 46v.

ASF, Archivio Spinelli Baldocci, n. 55, *Libro debitori e creditori di Filippo Baldocci, C.*.

Archivio general de Indias, *Contratación de Sevilla*, 1717.

Archivo General de la Nación, *Memoriale per Itapuà*, Sala IX, 6.9.6, n. 396. Buenos Aires.

BECATTELLI, GIOVAN FRANCESCO *Ristretto delle vere regole, e Necessarie Cognizioni di tutto quello che appartiene al Canto Ecclesiastico*, Prato 1729.

BENEDETTO XIV, *Annus qui nunc*, lettera apostolica, in BELLOCCHI U., *Tutte le encicliche e i principali documenti pontifici emanati dal 1740. Volume I: Benedetto XIV (174° - 1758)*, Libreria Editrice Vaticana, 1999.

DE ESCANDON, JUAN, S.J., *Carta a Burriel*, 1760, in FURLONG CARDIFF G., *Juan de Escandón, S. J., y su carta a Burriel, 1760*, in <<Escritores coloniales rioplatenses>> 18 (1965) Ediciones Theoría, Buenos Aires.

DE LA VEGA EL INCA, GARCISLAO, *Historia General del Perú*, Vda. de Andrés Barrera e Hijos, Cordoba 1617.

KNOGLER S. J., JULIAN, *Relato sobre el país y nación de los Chiquitos en las Indias Occidentales o América del sud y las misiones en su territorio. Redacto para un amigo*, 1770.

LOZANO, PEDRO, S. J., *Litterae annuae Provinciae Paraquariensis*, Monaco, Bayrisches Staatsarchiv, Missionsbriefe aus Paraguay, Jesuitica, *Provinciae Paraquariae Societatis Jesu Ab anno MDCCCXX ad mensem Octobrem anni MDCCCXXX*, fo 5v. e 6r, Necrologio di Domenico Zipoli.

MARTINI, GIOVANNI BATTISTA, O. F. M. CONV., *Scrittori di Musica. Notizie storiche e loro opere. N – Z*, in TAGLIAVINI L. F. (a c. di) *Domenico Zipoli. Sonate d'Intavolatura per Organo e Cembalo. Orgel und Cembalowerke*, Band I: Orgelwerke, Suddeutscher Musikverlag (SM 2203), Heidelberg 1959, pag. XIV.

OLIVIER, JAIME, S. J., *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní* (ms.), originale nell'Archivio di Loyola, copia a Roma, *Archivum Romanum Societatis Jesu, Paraquaria* 14, fo. 15.

PERAMAS, JOSE' MANUEL, S. J. *Diario del viaje de los expatriados de Córdoba*, Biblioteca del Collegio gesuita in Granata 1768.

PERAMAS, JOSE' MANUEL, S. J., *De vita et moribus tredecim virorum paraguaycorum*, Faenza 1793, in FURLONG CARDIFF G., *José Manuel Peramàs y su diario del destierro*, in <<Escritores coloniales rioplatenses>> 1 (1952) Librería del Plata, Buenos Aires.

TORIBIO DE BENAVENTE [FRAY] MOTOLINIA, *Historia de los indios de la Nueva Espanha*, Madrid, Castalia 1985.

ZIPOLI, DOMENICO, *Sonate d'Intavolatura per Organo e Cembalo*, Roma 1716, in TAGLIAVINI L. F. (a c. di) *Domenico Zipoli. Sonate d'Intavolatura*

per Organo e Cembalo. Orgel und Cembalowerke, Band I: Orgelwerke,
Suddeutscher Musikverlag (SM 2203), Heidelberg 1959.

BIBLIOGRAFIA PER DOMENICO ZIPOLI

R. ANTONELLO, L. SZARAN, *Musica en las Reducciones Jesuíticas. Musica para Organo y Clave de las Reducciones Jesuíticas de América del Sur*, Fundación Paraquaria Missions Prokur S.J., Nuremberg (Germania) 2000.

ARLEDLER G., S. J., *Domenico Zipoli: il gesuita musicista delle Riduzioni*, in <<La Civiltà Cattolica>>, 150 (1999 / IV) quaderno 3583, Roma, pp. 42 – 52.

BECHERI R., *Un maestro di Domenico Zipoli: Giovan Francesco Becattelli*, in DE SANTIS M. (a c. di) *Domenico Zipoli. Itinerari iberoamericani della musica italiana nel Settecento. Atti del Convegno Internazionale (Prato, 30 Settembre – 2 Ottobre 1988)*, Quaderni della <<Rivista Italiana di Musicologia>>, 31 (1994) Leo S. Olschki Editore, Firenze 1994, pp. 28 – 29.

BECATTELLI, G. F., *Ristretto delle vere regole, e Necessarie Cognizioni di tutto quello che appartiene al Canto Ecclesiastico*, Prato 1729, Ed. anastatica, Prato 1983.

BELLOCCHI U., *Tutte le encicliche e i principali documenti pontifici emanati dal 1740. Volume I: Benedetto XIV (1740 - 1758)*, Libreria Editrice Vaticana, 1999.

BENSON N., *Due sposi santi: Lucchese e Bonadonna. Vita dei due primi Terziari Francescani e il loro messaggio agli uomini di oggi*, Litospac, Firenze 1983.

BIELLI U., *Domenico Zipoli. Profilo di un organista pratese alla luce della sua vocazione morale e dottrinale gesuitica*, Edizioni Universitarie Romane, Roma 1996.

CAMILLERI R., *Le Riduciones gesuitiche*, in <<Il Timone>> VI, 38 (2004), Edizioni Art – Il Timone, Novara, pp. 22 – 24.

CHADWICK O., *The reformation*, Penguin Books, London 1972.

COLOMBO E., *Missione guaraní*, in <<Popoli>> Vol. 93, n. 8-9 (2008) Milano, pp. 50 - 51.

DE RUBERTIS, V., *Dove e quando nacque e morì Domenico Zipoli*, in <<Rivista Musicale Italiana>> n. 53 (1951) Milano, pp. 152 – 157.

DUSSEL E., *A History of the Church in Latin America. Colonialism to liberation (1492 – 1979)*, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., Oak Industrial Dr. NE, Grand Rapids, Michigan 1981.

FANTAPPIE' R., *Domenico Zipoli. Aggiunte alla biografia*, in <<Prato Storia e Arte> XI (1970) Fondazione Cassa di Risparmio di Prato, pp. 5 – 26.

FANTAPPIE' R., *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, in DE SANTIS M. (a c. di), *Domenico Zipoli. Itinerari iberoamericani ...*, op. cit, pp. 39 – 40.

FLUSCHE A. M., *Domenico Zipoli e gli organi di Hermans*, in AA. VV., *Domenico Zipoli organista e compositore pratese. Contributi raccolti in occasione della XV Rassegna Internazionale di Musica per organo "Domenico Zipoli"*, Assessorato alla Cultura della città di Prato 1981, pp. 14-23.

FURLONG CARDIFF G., *José Manuel Peramàs y su diario del destierro*, in <<Escritores coloniales rioplatenses>> 1 (1952) Librería del Plata, Buenos Aires.

FURLONG CARDIFF G., *Juan de Escandón, S. J., y su carta a Burriel, 1760*, in <<Escritores coloniales rioplatenses>> 18 (1965) Ediciones Theoría, Buenos Aires.

GALLEN LUISI L., *Becattelli, Giovan Francesco*, in AA. VV., <<Dizionario Biografico degli Italiani>> Vol. 7, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970.

GENOVESE, E., *Roll, Jordan, Roll: The World the Slaves Made*, First Vintage Books Edition, New York 1974.

GIACOMELLI G., *Domenico Zipoli from the Old World to the New on the ancient Organs of his City*, Edizioni Elegia, Torino 2013, CD.

KOSCHORKE K., LUDWIG F., DELGADO M., *A History of Christianity in Asia, Africa, and Latin America, 1450 – 1990*, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., Oak Industrial Dr. NE, Grand Rapids, Michigan 2007.

LUCONI M. (un film di) *Domenico Zipoli: un Musicista tra gli indios*, DVD, Edizione Lions club Prato e Provincia di Prato 2008.

MCMANNERS J., *The Oxford Illustrated History of Christianity*, Oxford University Press 1990.

MELIS A., *Poesia e musica nell'America Coloniale. Il caso di Sor Juana Inés De La Cruz*, in DE SANTIS M. (a c. di), *Domenico Zipoli. Itinerari iberoamericani* ..., op. cit, pp. 3-4.

MURATORI, L. A., *Il cristianesimo felice nelle missioni dei padri nella Compagnia di Gesù nel Paraguai*, Sellerio Editore, Palermo 1985.

NESTI A. (a cura di), *Multiculturalismo e pluralismo religioso fra illusione e realtà: un altro mondo è possibile?*, Firenze University Press 2006.

PRANZETTI L., *Gli indiani d'America erano stonati*, in M. DE SANTIS (a c. di), op. cit., pp. 11 – 18.

SAMORA J., VANDEL SIMON P. *A History of the Mexican-American People*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, US 1993.

SCUIZZATO P., *L'inganno delle illusioni. I sette vizi capitali tra spiritualità e psicologia*, Effatà Editrice, Cantalupa (TO) 2010.

STARK R., *La vittoria della ragione. Come il cristianesimo ha prodotto libertà, progresso e ricchezza*, Edizioni Lindau, Torino 2006.

SZARAN L., *Domenico Zipoli. Una vita, un enigma*, Ed. Partner ship di Firenze, 2000.

SZARAN L., *La musica nelle riduzioni gesuitiche dell'antica provincia del Paraguay*, www.zipoli.it/storia2.html.

TAGLIAVINI L. F. (a c. di) *Domenico Zipoli. Sonate d'Intavolatura per Organo e Cembalo. Orgel und Cembalowerke*, Band I: Orgelwerke, Suddeutscher Musikverlag (SM 2203), Heidelberg 1959.

TESTORE C., *I martiri gesuiti del Sud-America*, Macioce e Pisani, Isola del Liri 1934.

BIBLIOGRAFIA PER APPENDICE I

ABRAMS D.A., RYALI S., CHEN T., CHORDIA P., KHOUZAM A., LEVITIN D.J. & MENON V. (2013) *Inter-subject synchronization of brain responses during natural music listening*. *European Journal of Neuroscience* >> n° 37, IX, pp. 1458-1469.

BROWN S., DISSANAYAKE E. (2009) *The arts are more than aesthetics: Neuroaesthetics as narrow aesthetics*, in SKOV M., VARTANIAN O. (eds.), *Neuroaesthetics*, Amityville, NY: Baywood, pp. 43-57.

DEWEY J., *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1966.

DISSANAYAKE E., *Art and Intimacy: How the arts began*, University of Washington Press, Seattle 2000.

DISSANAYAKE E. (2007) *What art is and what it does: An overview of contemporary evolutionary hypotheses*, in MARTINDALE, LOCHE e PETROV (eds.), *Evolutionary and Neurocognitive approaches to aesthetics, creativity and the arts*, Amityville, NY: Baywood, pp. 1-14.

DOSTOEVSKIJ F. *L'idiota*, Newton Compton Editori, Roma 2008.

FREUD S., *Il disagio della civiltà*, Einaudi, Torino 2010.

KAWABATA H., ZEKI S. (2004) *Neural correlates of beauty*, <<*Journal of Neurophysiology*>> 91 (4), pp. 1699-1705.

MELTZER D., *Amore e timore della bellezza*, Borla, Roma 1989.

MILLER G. F., *The Mating Mind: How sexual choice shaped the evolution of human nature*, Doubleday, New York 2000.

MILLER G. F (2001) *Aesthetic fitness: How sexual selection shaped artistic virtuosity as a fitness indicator and aesthetic preferences as mate choice criteria.* <<Bulletin of Psychology and the Arts>> 2 (1), pp. 20-25.

MUSAIO M., *Pedagogia del bello. Suggestioni e percorsi educativi*, Franco Angeli Editore, Milano 2007.

RAMACHANDRAN V. S., *L'uomo che credeva di essere morto e altri casi clinici sul mistero della natura umana*, Mondadori, Milano 2012.

RAMACHANDRAN V. S., HIRSTEIN W. (1999) *The science of art: A neurological theory of aesthetic experience*, <<Journal of Consciousness Studies>> 6, pp. 15-51.

RAUSCHER F.H., SHAW G. L., KY K.N. (1993) *Music and spatial task performance*, <<Nature>>, 365 (6447) pag. 611.

RAUSCHER F.H., SHAW G. L., KY K.N. (1995) *Listening to Mozart enhances spatial-temporal reasoning: towards a neurophysiological basis*, <<Neuroscience letters>> 185(1) pp. 44-7.

RAUSCHER F.H., SHAW G. L., LEVINE L. J., WRIGHT E.L., DENNIS W.R. & NEWCOMB R.L. (1997) *Music training causes long-term enhancement of preschool children's spatial-temporal reasoning*, <<Neurological research>> 19 (1) pp. 2-8.

REBER R., SCHWARZ N., WINKIELMAN P.(2004) *Processing fluency and aesthetic pleasure: is beauty in the perceiver's processing experience?*, <<Personality and Social Psychology Review>> 8, pp. 364-82.

REBOUL O., *La filosofia dell'educazione*, Armando Editore, Roma 1997.

SALIMPOOR V. N., VAN DEN BOSCH I., KOVACEVIC N., MCINTOSH A.R., DAGHER A., ZATORRE R. J. (2013) *Interactions Between the Nucleus*

Accumbens and Auditory Cortices Predict Music Reward Value, <<Science>> 340, 6129, pp. 216-219.

SEGAL H., *Un approccio psicoanalitico all'estetica*, in SZWEC G., *Scritti psicoanalitici*, Astrolabio, Roma 1984.

TOSATTI B., BEDONI G (a c. di), *Arte e psichiatria. Uno sguardo sottile*, Mazzotta, Milano 2000.

TRAPPE H. J. (2010) *The effects of music on the cardiovascular system and cardiovascular health*, <<Heart (British Cardiac Society)>> 96(23), pp. 1868-71.

TRAPPE H. J. (2012) *Role of music in intensive care medicine*, <<International Journal of Critical Illness and Injury Science>>, 2(1) pp. 27-31.

TRAPPE H. J. (2014) *Johann Sebastian Bach: life, oeuvre and his significance for the cardiology*, <<Deutsche medizinische Wochenschrift>> 139 (51-52) pp. 2619-25.

ZEKI S. (1999a) *Art and the Brain*, <<Journal of Consciousness Studies>> 6-7, pp. 76-96.

ZEKI S. (1999b) *Splendours and miseries of the brain*, <<Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences>> 354 (1392) pp. 2053-2065.

ZEKI S. (2002) *Trying to make sense of art*, <<Nature>> 418, pp. 918-919.

ZEKI S., *La visione dall'interno, arte e cervello*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

INDICE

PREFAZIONE (di Giosuè Berbenni) – p. 5

INTRODUZIONE – p. 9

CAPITOLO I - LO “ZIPOLI EUROPEO” – p. 12

CAPITOLO II - HERMANO DOMINGO – p. 28

II.1 – IL RETROTERRA – p. 28

II.2 – ZIPOLI: UNA MANCIATA D’ANNI

TRA *ADVENTUS* ED *EXITUS* PREMATURO – p. 42

CAPITOLO III - ZIPOLI:

CONSIDERAZIONI E IPOTESI SU UNA VITA – p. 49

CONCLUSIONI – p. 63

APPENDICE I

“E’ BELLO CIO’ CHE E’ BELLO”.

LA BELLEZZA COME TERAPIA

E COME PEDAGOGIA (di Claudia Rappuoli) – p. 69

1. ARTE E CERVELLO – p. 69

1.1 Una disciplina nuova: la neuroestetica – p. 70

1.2 L’universale nell’arte – p. 74

2. ARTE, TERAPIA ED EDUCAZIONE – p. 79

- 2.1 Arteterapia e musicoterapia – p. 80
- 2.2 Verso una pedagogia della bellezza – p. 84

APPENDICE II

LA MUSICA DI ZIPOLI

NELLA NUOVA EVANGELIZZAZIONE

DELLA CHIESA ODIERNA – p. 87

- *La Pastorale: lo scandalo della misericordia divina* – p. 89
- *L'Offertorio: giungere all'altare...* – p. 91
- *...per sostare sotto la Croce: l'Elevazione* – p. 94
- *Il Postcommunio: allegrezza celeste* – p. 98

FONTI – p. 103

BIBLIOGRAFIA PER DOMENICO ZIPOLI – p. 106

BIBLIOGRAFIA PER APPENDICE I – p. 110