

Musica e Storia nelle missioni del Paraguay

di GIORGIO MONARI*



Testimoni silenziosi del primo canto cristiano che risuonò tra le foreste del Paraguay sono gli Angeli musicanti nelle rovine di La Santísima Trinidad e di San Ignacio Miní, le antiche missioni gesuitiche negli attuali Paraguay e Argentina. Lo scenario è quello dei bacini fluviali dei fiumi Paraná, Paraguay e Uruguay, nell'allora Vicereame del Perù. Qui già nel 1536 era nata la città di Buenos Aires e nel 1537 quella di Asunción, prima capitale del Governatorato del Paraguay, territorio esteso dalle Ande all'Atlantico, fin quando nel 1617 se ne separò il Governatorato de la Plata e Buenos Aires capitale. Non da molto era nata la Provincia gesuitica del Paraguay, nel 1604. I diversi popoli indigeni che si dividevano l'ampio territorio nulla sapevano dei violini e delle arpe in braccio alle figure di pietra tra i resti delle missioni. Si trattava di società cosiddette tribali, solo in parte nomadi ed in parte dedite a forme di agricoltura. Non conoscevano la scrittura e la loro religiosità rispondeva alle categorie moderne dell'animismo e dello sciamanesimo. Praticavano il cannibalismo rituale, legato apparentemente ai frequenti conflitti intertribali, e la poligamia nelle unioni tra sessi. Come di norma avviene nei contesti senza scrittura, la danza, il canto e gli strumenti avevano un ruolo importante e la documentazione contemporanea è assai eloquente nel descrivere danze, canti e suoni per ogni occasione: guerra, caccia, lutto, iniziazione, invocazione etc.

Protetti dalla Corona spagnola, fu in questo ambiente che i missionari della Compagnia di Gesù fondarono le loro prime riduzioni, tra gli indigeni Guaraní, piccoli e pacifici aggregati di tipo urbano interdetti ai laici europei, che integravano la funzione civilizzatrice con quella di tutela degli indigeni dallo sfruttamento dei coloni. Il primo insediamento, risalente già alla fine del 1609, è quello di San Ignacio Guazú, situato – all'epoca – nel territorio dell'attuale Alto Paraná, nel Paraguay. All'inizio del secolo seguente, la Mesopotamia paraguaiana raccoglieva ben trenta riduzioni. Contemporaneamente l'esperienza missionaria si espandeva ad altre aree, tra cui quelle degli Chiquitos e dei Mojos, nei bassopiani tra le Ande e il fiume Guaporé: l'attuale Bolivia orientale.

La fama della felice esperienza gesuitica tra i 'selvaggi' dell'America si diffonde in Europa, grazie soprattutto al libretto di Ludovico Antonio Muratori, *Il Cristianesimo*

* GIORGIO MONARI, studioso, musicista ed organizzatore musicale, insegna Storia della musica presso la Sapienza Università di Roma dal 2002 al 2011 e presso la Pontificia Università Gregoriana dal 2009; giorgio.monari@yahoo.it

felice nelle missioni dei padri della Compagnia di Gesù nel Paraguai (1743), basato su resoconti scritti e su racconti degli stessi Padri missionari, i quali ebbero certamente buon gioco nel diffondere un'immagine positiva del proprio operato. L'impressione esercitata da questo volumetto così come dalla stessa letteratura missionaria è notevole perfino in ambienti anticlericali, tanto che gli stessi Voltaire e Montesquieu spendono parole di apprezzamento per l'azione civilizzatrice dei Gesuiti. La descrizione della vita musicale nelle riduzioni ha spesso un posto rilevante nelle narrazioni di missionari e viaggiatori dell'epoca ed assurge, in un certo senso, a simbolo del grado di sviluppo e di armonia civile raggiunto dalle stesse. Anche Muratori non manca di elogiarne l'elevata qualità musicale e Papa Benedetto XIV ne prende atto nell'enciclica *Annus qui*, sulla Musica Sacra (1749).

L'espulsione dei Gesuiti ha segnato drammaticamente il destino delle riduzioni dei Guaraní. I muti Angeli sulle mura di La Santísima Trinidad e di San Ignacio Miní raccontano oggi della decadenza e della distruzione che le colpirono in seguito all'allontanamento della Compagnia e agli eventi traumatici alla fine del secolo XVIII e nel secolo successivo – a questo proposito si consulti l'articolo di Martín M. Morales S.J. nel precedente numero di *Ignaziana*¹. Non un solo strumento musicale, non un solo foglio di carta da musica è potuto sopravvivere di quell'armoniosa epopea tropicale. Tuttavia, lontano dai sommovimenti che sconvolgevano il Paraná, l'antico canto continuava a risuonare nelle riduzioni degli Chiquitos e dei Mojos della Bolivia orientale, destinato a superare la crudeltà del tempo per arrivare vivo fino ai giorni nostri; custodi gelosi delle antiche partiture, trascritte e copiate anche nel Novecento, gli indigeni delle riduzioni di quest'area hanno continuato ad eseguire i canti tramandati dall'epoca dei fondatori ancora secondo le antiche prassi esecutive, senza che il mondo si curasse di loro. Appena in tempo, mentre l'eco lontana degli Angeli di pietra si affievoliva sempre di più, la Storia ebbe un sussulto e il tempo ricominciò a scorrere: prima il riconoscimento da parte del Governo boliviano delle missioni come monumenti nazionali intorno alla metà del Novecento e poi la decisione di procedere al restauro, con l'arrivo sul posto dell'architetto svizzero Hans Roth, che nel 1972, durante i lavori a San Rafael e Santa Ana, rinvenne una mole impressionante di fogli manoscritti di musica nonché alcuni antichi strumenti musicali, in cattivo stato di conservazione². Fu solo il punto di partenza ma i tempi erano maturi per una 'riscoperta'. Si dovette aspettare ancora un po' affinché si mettessero in moto il mondo della ricerca musicale e il mercato discografico, che non tardarono però ad arrivare, tra gli anni Ottanta e Novanta; si 'scopriva' e si offriva finalmente, accanto ai resoconti letterari e all'iconografia, la materia prima della storiografia musicale moderna, il foglio musicale scritto e il reperto organologico, a disposizione di tutti quegli studiosi dell'America Latina dediti da sempre alla ricerca di una genealogia

¹ MORALES, MARTÍN M., "**Las misiones de papel**", in *Ignaziana* 15 (2013) 16-22.

² In realtà già Plácido Molina Barbery aveva reso nota l'esistenza delle partiture musicali nel 1958 ma i tempi non erano maturi perché si risvegliasse l'attenzione della comunità scientifica (si veda PACQUIER, ALAIN, *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde*, Fayard, Paris 1996, 148).

illustre per la propria storia nazionale, dei religiosi competenti di musica e memori dell'antica fama delle missioni, degli studiosi di barocco musicale avidi di curiosità e 'bizzarrie', di musicisti e produttori musicali assetati di novità. Così le riduzioni degli Chiquitos e dei Mojos divennero teatro di un'operazione di riscoperta musicale senza precedenti. Il motore della Storia cominciò ad avviarsi concretamente intorno alla metà degli anni Ottanta, mentre alcune delle missioni dei Guaraní venivano dichiarate Patrimonio dell'Umanità (1983-84) e le sale cinematografiche proiettavano con grande successo *Mission*, con le musiche di Ennio Morricone (1986). A partire da allora, si iniziò lo studio e la catalogazione dei manoscritti e, insieme, la pubblicazione di monografie e partiture – tutte inedite, all'epoca –, mentre si dava il via a presentazioni musicali e produzioni discografiche, fino ad animare un vero e proprio circuito musicale 'moderno', con concerti, festival, incontri e attività didattiche³. I frutti di queste ricerche possono essere apprezzati anche solo consultando le relative voci nei recenti *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*⁴ e *Diccionario de la Música en el Paraguay*⁵. Le tappe della riscoperta, insieme agli eventi storici più lontani, sono ricostruite nel 1996 da Luis Szarán e Jesús Ruiz Nestosa in un volume con una ricca documentazione fotografica⁶. Sempre nel 1996, la storia antica e recente delle missioni gesuitiche del Paraguay è trattata anche in un libro del francese Alain Pacquier⁷. Szarán è inoltre protagonista di un'intensa attività di divulgazione come direttore musicale in tutto il mondo⁸.

³ Il tedesco Jungcurt Buckhardt è probabilmente il primo a tentare nel 1983 un inventario del materiale musicale, seguito dagli statunitensi Clement McNaspy SJ e Frank Kennedy SJ nel 1986. Luis Szarán si interessa al repertorio fin dal 1987 e nel 1995 trova il sostegno, per le sue iniziative musicali e musicologiche, della Fundación Paraquaria, Missionsprokur SJ Nürnberg. Nel 1988 entra in campo il Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas argentino, con un gruppo di studiosi composto da Gerardo Huseby, Melanie Plesch, Irma Ruiz, Leonardo Waisman e Bernardo Illari. Huseby, Illari e Waisman hanno prodotto numerosi studi sulla musica 'coloniale' in America Latina, tra i quali occupano un posto importante quelli sulle missioni; per tutti questi studiosi è centrale la questione identitaria e la ricerca di un contributo musicale indigeno; Waisman, come musicista, ha anche realizzato un CD con il gruppo MUSICA SEGRETA nel 1992 – lo stesso anno in cui debutta *Les Chemins du baroque* – dedicato alla *Musica de las misiones de Chiquitos; obras de la tradición jesuítica en Bolivia, siglos XVIII y XIX*, Melopea Discos cdc cm 008, con villancicos, antifone e musica strumentale. In questi stessi anni in Bolivia è attivo anche Carlos Seoane Urioste ma soprattutto vi si trasferisce il polacco Piotr Nawrot SVD, cui si deve forse il lavoro più consistente sui repertori conservati tra gli Chiquitos e i Mojos, pubblicazioni di partiture, opere di catalogazione e monografie.

⁴ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 voll., a cura di EMILIO CASARES RODICIO, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid 1999-2002.

⁵ SZARÁN, LUIS, *Diccionario de la Música en el Paraguay*, edizione dell'autore, Asunción 2007.

⁶ SZARÁN, LUIS - NESTOSA, JESÚS RUIZ, *Música en las reducciones Jesuíticas de América del Sur: colección de instrumentos de Chiquitos, Bolivia (1691-1797)*, Fundación Paraquaria, Missionsprokur SJ Nürnberg, Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guasch, Asunción 1996.

⁷ PACQUIER, ALAIN, *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde*, Fayard, Paris 1996, capp. 3-7.

⁸ Tra i gruppi con cui Szarán ha collaborato e realizzato vari CD ci sono il Coro Magerit e l'Orchestra de la Comunidad di Madrid, il Coro Talia di Madrid, la Cappella Civica di Trieste, l'Accademia Ars Canendi di Treviso, il Coro e l'orchestra del Festival Barocco di São Paulo, il Domenico Zipoli Ensemble di Venezia.

Pacquier è il fondatore dell'etichetta discografica K617 (1990) e della collana discografica Les Chemins du baroque, che molte produzioni ha dedicato alla musica delle missioni, a partire dal primo CD del 1992, diretto da Gabriel Garrido⁹ – quella del 1992 non è una data casuale, cadendo proprio in questo anno la ricorrenza dei 500 anni del viaggio di Colombo in America. Protagonista del lavoro di riscoperta fin dalla prima fase, anche il polacco Piotr Nawrot SVD dà alle stampe nel 2000 la propria opera storiografica su passato remoto e prossimo delle missioni, continuando anche in seguito un'infaticabile opera di pubblicazione e catalogazione¹⁰. Infine perfino un musicologo italiano – ma mitteleuropeo – come Johann Herczog ha rivolto la propria attenzione al tema, con il volume *Orfeo nelle Indie*, riccamente documentato¹¹.

È inevitabile, per tutti questi studiosi, ripercorrere le prime fasi delle missioni tra i Guaraní nel secolo XVII – periodo di fondazione anche per quel che riguarda la musica – benché nulla sia rimasto delle partiture se non quel che ce ne dice la letteratura secondaria, da cui emerge comunque una rosa di musicisti piuttosto significativa, in rappresentanza delle distinte tradizioni in cui era divisa l'Europa musicale dell'epoca: il Padre Louis Berger SJ (1586?-1639), violinista, formatosi a Parigi, fu dal 1616 a San Ignacio Guazú, dove fece conoscere il balletto e la musica strumentale francese; il Padre Jean Vaisseau SJ (1583?-1623), già membro della Cappella degli Arciduchi Alberto e Isabella a Bruxelles, fu dal 1617 a Loreto – originariamente nel Guayrá –, dove portò la tradizione della grande polifonia fiamminga; il Padre tirolese Anton Sepp SJ (1655-1733), cantore presso la Corte di Vienna, si stabilì nel 1691 nella missione di Yapeyú – nell'attuale provincia di Corrientes, in Argentina, al confine con il Rio Grande do Sul –, dove trasferì il repertorio 'barocco' italiano e tedesco meridionale e riuscì a formare una scuola di musica di alto livello, che funzionava come centro di formazione su vasta scala¹².

Altre furono le vicende delle missioni nella Bolivia orientale ma il punto di partenza di quest'altra storia va ricercato a Prato, in Toscana, dove nacque Domenico Zipoli (1688-1726). Dopo gli studi, tra Firenze, Napoli, Bologna e Roma, il Pratese visse nella Città Eterna e qui pubblicò nel 1716 le famose *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*, appena prima di partire per Siviglia ed imbarcarsi per l'America nel 1717. Il novizio venne indirizzato al Collegio di Córdoba, riferimento per l'area delle missioni del Paraguay, e qui rimase fino al 1725, fin quando si ammalò di tisi e fu trasferito a Santa Cata-

⁹ CORO DE NIÑOS CANTORES DE CÓRDOBA - ENSEMBLE ELYMA, GABRIEL GARRIDO, *De l'altiplano à l'Amazonie: Lima – La Plata; Missions jésuites*, K617025 (Chemins du Baroque 1). Il progetto les Chemins du baroque nasce presso il Festival international de musique de Sarrebourg (Moselle) come programma di cooperazione culturale internazionale e con il sostegno di Fondation Paribas e del Ministero degli Affari Esteri francese (Association française d'action artistique).

¹⁰ NAWROT, PIOTR SVD, *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas. Guaranies, Chiquitos, Moxos*, Editorial Verbo Divino, Cochabamba 2000.

¹¹ HERCZOG, JOHANN, *Orfeo nelle Indie. I Gesuiti e la musica in paraguay (1609-1767)*, Congedo, Galatina 2001.

¹² Per una bibliografia su questi autori si rinvia al *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, cit.

lina, dove morì nel 1726. Il suo periodo di formazione italiano lo mise a contatto con le grandi innovazioni musicali di cui l'Italia fu teatro tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento. Nella Roma in cui soggiornò e lavorò ancora risuonava la fama di grandi musicisti come Arcangelo Corelli (1653-1713), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Bernardo Pasquini (1637-1710) e qui si forgiavano, al pari di altri grandi centri italiani, i nuovi linguaggi operistico e strumentale. In America, mentre portava avanti gli studi filosofici e teologici, il Toscano produsse un'importante serie di composizioni tra il 1717 e il 1724, destinate ad avere diffusione nelle aree di missione e non solo¹³.

Nel 1730, appena quattro anni dopo la morte di Zipoli, passò da Córdoba il Padre Martin Schmid SJ, sulla via delle nuove riduzioni sorte nell'attuale Bolivia orientale. Originario della Svizzera, Schmid era musicista ma anche architetto e scultore. Sembra che fu in questi giorni di soggiorno cordobano che prese visione delle partiture di Zipoli probabilmente intuendone il valore, come dimostrerebbe il fatto che ne abbia voluto delle copie per le missioni tra gli Chiquitos – copie fatte di suo pugno sono state ritrovate a San Rafael. Schmid si era formato tra la Svizzera e la Baviera – a Baar aveva fatto parte del coro della Chiesa di San Martino – e, presi gli ordini, era partito nel 1726 alla volta dell'America, per arrivarvi solo nel 1729. Restò presso gli Chiquitos fino al 1767 e qui progettò e fece costruire gli edifici sacri di alcune delle riduzioni: San Francisco Javier, Concepción, San Rafael. Rientrato in Europa, morì a Luzern nel 1773. Oltre a numerose copie di partiture e agli scritti in cui parla spesso di musica, Schmid ha lasciato alcune composizioni proprie, tra cui un *Miserere* a 6 voci in due cori, scritto forse intorno al 1745, che Illari descrive come “étrangement lumineux”¹⁴.

Il ‘ritrovamento’ delle partiture negli anni Settanta ha di fatto permesso di riallacciare i fili della Storia tra le antiche testimonianze della musica nelle missioni e la tradizione musicale ancora viva tra gli Chiquitos e i Mojos. Dall'oscurità della storia, Hans Roth – svizzero come Schmid – ha potuto trarre partiture che rispondono ai nomi di Zipoli, di Schmid e di altri autori europei trapiantati in America, ma anche partiture di autori indigeni, come l'*Aria para Nuestra Reyna y Señora Maria Luisa de Borbón* per 3 solisti, 3 cori, violini e basso continuo composta a Santa Ana nel 1790 dagli chiquitos Francisco Semo, Marcelino Ycho e Juan José Nosa, e numerose partiture anonime, come la *Pasto-*

¹³ La bibliografia su Zipoli è abbastanza ricca. Qui ci si limita a segnalare alcune delle opere più recenti: NAWROT, PIOTR, *Vespers Music in the Paraguay Reductions*, dissertation, Catholic University of America 1993; DOMENICO ZIPOLI, *Itinerari iberoamericani della musica italiana nel Settecento*, Atti del convegno internazionale (Prato, 30 settembre - 2 ottobre 1988), a cura di MILA DE SANTIS, Olschki, Firenze, 1994; SZARÁN, LUIS, *Domenico Zipoli (1688-1726). Una vita, un enigma*, Fundación Paraquaria, Missionsprokur SJ Nürnberg, Provincia di Prato 2000 (ed. spagnola, 2005); ILLARI, BERNARDO, *Domenico Zipoli: Para una genealogía de la música clásica latinoamericana*, Fondo editorial Casa de las Américas, Havana 2011. Per maggiori informazioni bibliografiche, oltre ai testi citati, si rinvia al *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, cit.

¹⁴ ILLARI, BERNARDO, note di copertina del CD di ENSEMBLE ELYMA - ENSEMBLE LOUIS BERGER - CAPILLA CISPLATINA - CORO JUVENIL DE LA FUNDACIÓN PRO ARTE DE CÓRDOBA, diretto da GABRIEL GARRIDO, *San Ignacio; l'opéra perdu des missions jésuites de l'Amazonie*, K617065 (Chemins du Baroque XVI). Per una bibliografia su Schmid si veda il *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, cit.

reta ychepe Flauta – forse anteriore al 1740 –, oltre a composizioni di autori internazionali, quali Corelli, Vivaldi o Locatelli, portate in America dai missionari stessi o inviate dall'Europa su richiesta o in dono, proprio per la fama della vita musicale nelle riduzioni. La musica strumentale è rappresentata in modo significativo accanto a quella vocale ed il suo uso liturgico rispecchia quanto avveniva anche in gran parte delle chiese europee dell'epoca. Le migliaia di pagine di musica manoscritta sono destinate a riservare ancora molte sorprese con il procedere delle ricerche e la messa a punto di metodologie di studio adeguate, su cui la riflessione è aperta.

Facciamo un passo indietro – per comprendere quali siano le condizioni della riflessione su questi repertori – e torniamo alle origini. L'immagine del primo incontro tra indigeni e Gesuiti è di estrema suggestione: una 'colonna sonora' vivente avrebbe accompagnato gli spostamenti fluviali dei Padri nei luoghi più reconditi delle foreste americane, una 'musica sull'acqua', al cui suono accorrevano gli indigeni sulle rive, incuriositi ed affascinati, come narrano contemporanei quali Pierre-François-Xavier de Charlevoix:

Les Jésuites, en naviguant sur les Rivières, s'appercurent que quand, pour se désennuier saintement, ils chantoient des Cantiques spirituels, des Troupes d'Indiens accouroient pour les entendre, & paroisoient y prendre un goût singulier. Ils en profiterent pur leur expliquer ce qu'ils chantoient; & comme si cette mélodie eût change leur coeurs, & les eût rendus susceptibles des sentimens, qu'ils vouloient leur inspirer, ils n'avoient aucune peine à leur persuader de les suivre, ils les trovoient dociles, & peu-à-peu ils fisoient entrer dans leur esprit les plus grands sentimens de la Religion. Ils réaliserent ainsi dans ces Pais sauvages ce que la Fable raconte d'Orphée & d'Amphion¹⁵.

Solo una volta che gli indigeni si fossero fermati con i Padri, questi avrebbero potuto intraprendere la loro opera d'insegnamento, che, per quanto riguarda la musica, era rivolta in particolare ai più giovani, in modo da formare rapidamente un corpo di cantori e musicisti sufficientemente provetti e produrre musica per occasioni liturgiche e celebrazioni diverse se non per rappresentazioni od altro. Si può immaginare quale varietà di stimoli musicali diversi e nuovi si dovesse presentare agli indigeni, tra la musica d'arte europea nelle sue articolazioni sei-settecentesche e le tradizioni delle diverse regioni d'Europa di cui ciascuno dei Padri era portatore, che venivano ad affiancarsi alla cultura musicale ispanica – maggioritaria nel Vicereame. I *cantarcicos* spagnoli, di facile apprendimento, erano sicuramente un primo passo per avvicinarsi alla musica europea – alla portata di molti se non di tutti –, cui si poteva associare o meno la lingua locale, il Guaraní.

La questione della ricezione da parte degli indigeni dell'insegnamento e del repertorio musicale europeo è stata affrontata solo di recente, prospettandosi come un passaggio importante in un percorso di studio che miri a riconoscere una tipicità nell'adattamento musicale della tradizione europea a quelle latitudini o, se si vuole, nell'adatta-

¹⁵ CHARLEVOIX, PIERRE-FRANÇOIS-XAVIER DE, *Histoire du Paraguay*, Paris 1757, II, 49; HERCZOG, JOHANN, *Doppia eredità sottesa: la musica nel Paraná coloniale*, in *Echi d'Europa nella musica del Brasile coloniale*, a cura di NENAD VESELIĆ, Il Calamo, Roma 2004, 15-36, 23.

mento degli indigeni ai nuovi modelli musicali importati¹⁶. Gli ‘eventi’ storici offrono vari elementi di valutazione in vista di una più ampia comprensione della complessità celata nella ‘felice’ narrazione della musica nelle missioni. La musica come segno identitario entra infatti in gioco anche nelle dimensioni conflittuali del rapporto indo-gesuitico, come nell’episodio del martirio da parte degli indigeni dei Santi Roque González de Santa Cruz, Alonso Rodríguez e Juan del Castillo nel 1628 a Caaró; tra i simboli identitari evocati dai carnefici, secondo le testimonianze, ci sono proprio gli strumenti a percussione nativi – maracas e tacuaras¹⁷.

Alla ricerca di un ‘lignaggio nobile’ per guadagnare alla musica delle missioni e dell’America Latina un posto nella grande storiografia, gli storici della musica hanno messo a fuoco soprattutto le personalità musicali europee attive in Paraguay – primo fra tutti Zipoli (*supra*, nota 13) – e inutilmente si è cercato di adeguare la realtà nativa alla grande narrazione storiografica cercando nomi indigeni di spicco nella mole di materiali anonimi¹⁸. D’altra parte anche il primo studio delle partiture, per quel che è dato conoscere finora, non ha saputo spesso identificare peculiarità stilistiche tali da garantire in modo inequivoco uno spazio significativo nella Storia musicale, ma anzi ha finito per ribadire la dipendenza e la marginalità rispetto ai modelli europei e la loro reinterpretazione nel senso di una generalizzata semplificazione – ricondotta, in genere, alla necessità di adattarsi alla sensibilità locale. Opportunamente Bernardo Illari sposta l’attenzione dal testo scritto alla ‘sonorità’ e alla sua associazione con la questione identitaria valorizzando l’interesse per gli organici e gli strumenti usati nelle esecuzioni, le tecniche esecutive vocali e strumentali, il ‘tono’ e la tessitura delle musiche, dinamiche, ornamentazione, ritmo e carattere¹⁹. Le stesse partiture verrebbero così ad essere esaminate sotto una nuova luce portando a conclusioni diverse da un generico – e sospetto – giudizio di

¹⁶ WILDE, GUILLERMO, “**Toward a Political Anthropology of Mission Sound: Paraguay in the 17th and 18th Centuries**”, *Music & Politics* 1/2 (2007), <http://quod.lib.umich.edu/m/mp> (ultimo accesso 1 ottobre 2013).

¹⁷ BLANCO, JOSÉ MARIA, *Historia documentada de la vida y gloriosa muerte de los padres Roque González de Santa Cruz, Alonso Rodríguez y Juan del Castillo de la Compañía de Jesús, mártires del Caaró e Yjbuí*, Sebastian de Amorrortu, Buenos Aires 1929, 447-448.

¹⁸ La questione si estende a tutta la storiografia musicale dell’America Latina. Si consideri, ad esempio, l’approccio del romanziere e storico della musica cubano Alejo Carpentier (1904-1980), che, rivendicando un ruolo per la musica latinoamericana nella grande storiografia ed insistendo sull’eccezionalità ‘sincretica’ e ‘transculturale’ e sulla inutilità della distinzione tra musica popolare e d’arte, non rinuncia ad inseguire la ricerca del ‘genio’ – identificato con il brasiliano Villa-Lobos – adeguandosi “al copione europeo della storiografia musicale”: KUSS, MALENA, “Il pensiero occidentale da un punto di vista transculturale (la decolonizzazione dell’America latina)”, in *Enciclopedia della musica*, v, *L’unità della musica*, Einaudi, Torino 2005, 32-62, 48.

¹⁹ ILLARI, BERNARDO, “El sonido de la Misión: Práctica de ejecución e identidad en las reducciones de la Provincia del Paraguay”, in *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*, Actas del V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (Santa Cruz de la Sierra, Bolivia), a cura di Victor Rondón, APAC-AECI, Santa Cruz de la Sierra 2004, 5-25; si veda anche WAISMAN, LEONARDO, “La contribución indígena a la música misional en Mojos (Bolivia)”, in *Memoria Americana, Cuadernos de Etnohistoria* 12 (2004) 11-38.

‘semplicità’. Ad esempio, le campane in partitura nell’*Ave Maris Stella* di Zipoli, per soprano, coro a tre voci, campane e basso continuo²⁰, possono rinviare alla presenza delle stesse nella vita delle comunità, all’uso che ne veniva fatto e forse anche al modo in cui erano suonate per le esigenze quotidiane. Come riporta José Cardiel SJ, le campane delle missioni risuonavano ad ogni parte di ora, annunciavano il Santissimo Sacramento, le ore canoniche, il catechismo ed il rosario; spesso erano raccolte in gruppi di sei o otto elementi di diverso formato e con ciò possiamo immaginare senza dubbio un’esecuzione ritmica ed intonata per differenziare i diversi segnali nell’arco della giornata²¹. Proprio alla luce di questa usanza dovrebbe potersi intendere la parte che hanno nell’*Ave Maris Stella* di Zipoli, posta in chiusura del canto dei Vespri; le campane che risuonano insieme alle strofe dell’inno solleciterebbero lo spirito e lo riporterebbero, al tempo stesso, alla dimensione della quotidianità comunitaria, mentre la liturgia si avvia alla conclusione e ci si dispone a tornare verso casa.

La ricezione indigena della musica di oltreoceano è al centro del nuovo e recente approccio suggerito da Wilde, che mira a indagare direttamente il punto di vista indigeno offrendo un’ulteriore prospettiva di approfondimento e permettendo una visione ‘dall’interno’ di quello che fu l’incontro musicale delle culture native con il mondo europeo²². È anche alla luce di questa linea di studio che si deve adesso ricercare e interpretare un eventuale apporto estetico indigeno nella realizzazione della musica venuta dall’Europa – sia per quanto riguarda gli aspetti più esteriori delle pratiche musicali sia per quanto riguarda più propriamente le modalità esecutive, l’uso di strumenti e la presenza di stilemi indigeni – ed è anche per questa via che è possibile arrivare a leggere le partiture in modo nuovo. D’altra parte, la conversione fu un processo lento che si compì in gran parte solo all’inizio del secolo XVIII e sicuramente vi furono, soprattutto in precedenza, diverse fasi di ‘convivenza’ culturale – e quindi rituale e musicale –, come si riesce ad intuire da alcuni resoconti degli stessi missionari e da episodi come il martirio di Caaró. La situazione di tensione e attrazione tra i due mondi è ben ritratta nel film *Mission*, nella bella scena dell’incontro del protagonista con gli indigeni, attratti dall’oboe che suona il tema di *Gabriel’s oboe*: se la prima reazione di uno degli indigeni è strappare l’oboe di mano al missionario e spezzarlo in due, subito dopo un altro del gruppo lo raccoglie, cerca di aggiustarlo e glielo restituisce...

Accanto alla nuova consapevolezza storica che scaturisce dagli approcci di studio appena descritti, resta – all’altro capo della linea del tempo – il presente della vita musi-

²⁰ Si veda l’edizione in *Domenico Zipoli (1688-1726). Vespri di S. Ignacio*, a cura di LUIS SZARÁN e ROBERTO ANTONELLO, Pizzicato, Udine 1998, 90-97. Un’esecuzione dell’opera curata dallo scrivente presso la Pontificia Università Gregoriana di Roma, il 18 novembre 2011, in occasione del Congresso «L’uomo dell’età moderna e la Chiesa», è disponibile al link http://www.unigre.it/eventi/uomo_moderno_chiesa/rel_05_it.php.

²¹ JOSÉ CARDIEL, *Declaración de la Verdad contra un libelo infamatorio impreso en portugués contra los PP. jesuitas misioneros del Paraguay y Marañón*, San Borja, 14 de septiembre de 1758; ed. moderna pubblicata dalla Imprenta de Juan A. Alcina, Buenos Aires 1900, cui si fa riferimento (247-252).

²² WILDE, “Toward a Political Anthropology of Mission Sound”, cit.

cale nelle antiche riduzioni degli Chiquitos e dei Mojos, dove i canti e i suoni dell'epoca gesuitica, fatti propri dai nativi, hanno assunto un valore identitario attuale, capace di esercitare fascino ed attrazione e di risvegliare l'interesse dell'uomo moderno, come è avvenuto con Padre Nawrot:

I travelled to Bolivia. I went to the jungle. I met the people. I presented myself [and I said] that I'm a catholic priest, I know about the tradition. But the Indians would not show me this music. They wanted to know me first as a person. So it was not a catholic priest posing questions to the Indians but the Indians posing questions to me about my belief, about my ... understanding of the whole process of the missions, their own culture. And it lasted like for three hours – maybe a little bit more. And at the end, the Indians would say «we are so lucky that you came here because if this is going to be forgotten, if this disappeared, we all, as Indians, we'll disappear [...]»²³.

Presente e passato non possono che entrare in collisione in questo spazio impreveduto e imprevedibile 'ai confini della civiltà', nel bel mezzo dell'America Latina, e indubbiamente la tradizione viva presso gli Chiquitos e i Mojos offre un eccezionale punto di osservazione retrospettivo sugli stessi contesti, suoni e antiche pratiche musicali dell'epoca gesuitica. Pur considerando gli usuali fenomeni di instabilità della tradizione ed una curva evidentemente discendente nella preservazione dei caratteri e della qualità esecutiva, è indubbio il forte senso di continuità tra l'epoca dei Padri e l'oggi. La situazione è descritta proprio in questi termini da Gabriel Garrido, presso i Mojos tra il 1991 e il 1992. Quello che Garrido ascolta è un coro e un'orchestra che può variare in numero da 3 a 5 violini – costruiti artigianalmente e suonati ancora alla maniera 'barocca' –, da 2 a 6 flauti traversi, un tamburo e 2 'flauti di Pan' di grande formato, che gli indigeni chiamano *bajunes* e che hanno funzione di basso. Sebbene alcuni strumenti siano caduti in disuso (arpa, organo, ciaramella), Garrido nota come non sembra invece essere diminuito il fervore delle esecuzioni musicali, che è quello che lo impressiona più di ogni altra cosa:

Beaucoup de choses ont disparu ou se sont transformées au fil des ans, les Moxos comme les Chiquitos n'ont plus d'orgue ni de chirimias, ni la harpe que l'on y jouait encore en 1940; une clarinette moderne est apparue et ils ont perdu la capacité de s'accorder, mais le ferveur est là, intacte [...]»²⁴.

La descrizione riecheggia, nello spirito, quelle più antiche di viaggiatori e di quanti poterono assistere alle manifestazioni musicali nelle stesse riduzioni nell'Ottocento, tutti unanimemente sorpresi e ammirati nell'incontro con queste tradizioni e con la loro vitalità, 'lontano dalla civiltà'. Così è per il naturalista Alcide d'Orbigny (1802-1857) che tra il 1826 e il 1833 visita l'America Latina ed assiste alla Messa presso i Mojos:

²³ "Introducing Father Piotr Nawrot and Bolivian Baroque Music", NME.COM, <http://www.nme.com/nme-video/youtube/id/JPfQvOxcvyQ> (ultimo accesso 1 ottobre 2013).

²⁴ GARRIDO, GABRIEL, note di copertina del CD del CORO DE NIÑOS CANTORES DE CÓRDOBA e dell'ENSEMBLE ELYMA, diretto da GABRIEL GARRIDO, *Domenico Zipoli, Vêpres de San Ignacio*, K617027 (Chemins du Baroque IV).

On exécuta une grand' messe italienne [...] je fus [...] frappé de la musique instrumentale, remplie d'harmonie, où je dus admirer surtout les basses formés par un instrument propre aux indigènes, espèce de flûte de Pan longue d'un à deux mètres, faite de feuilles de palmier attachées ensemble de manière à former treize tubes de longueur et de diamètre différents, dont neuf sont sur une ligne pour les notes, et quatre sur une autre pour les demi-tons. Les Indiens ne tiennent pas cet instrument verticalement comme la flûte de Pan ordinaire; ils le placent horizontalement et en tirent des sons en serrant les lèvres comme pour les trompettes; mais comme il serait difficile aux musiciens de le soutenir, un enfant porte toujours l'extrémité. Les notes basses qu'on en tire sont réellement d'une beauté extraordinaire, et je ne pouvais me lasser de les entendre²⁵.

Benché sia inevitabile la centralità dell'istanza storiografica e della riflessione metodologica nell'avvicinarsi a questa materia, è bene avere presente in ogni momento l'impressione "frappante" e la "beauté extraordinaire" di cui parla l'esperienza del d'Orbigny così come di molti altri commentatori di fronte al mistero di una tradizione ostinatamente sopravvissuta ai secoli, orfana dei suoi stessi Padri, per accostarsi con rispetto alla profonda esperienza umana e spirituale che ne promana, anche come premessa di una riflessione complessiva sulla vicenda antica e recente della storia musicale delle missioni, che voglia superare tanto la semplice fascinazione della prima ora quanto il pregiudizio ed i vizi – o virtù – della grande narrazione della Storia.

²⁵ ORBIGNY, ALCIDE D', *Fragment d'un voyage au centre de l'Amérique Méridionale: contenant des considérations sur la navigation de l'Amazone et de la Plata, et sur les anciennes missions des provinces de Chiquitos et de Moxos (Bolivia)*, Bertrand, Paris 1845, 358-359.