

I PRIMORDI DELLA MUSICA LIGURE

La tradizione musicale ligure, piaccia o non piaccia a chi la nega, risale semplicemente alla preistoria. Sono leggende, verissimo, ma anzitutto non potrebbero essere altro, e poi se le leggende si sono formate, divennero popolari, si son diffuse e conservate a lungo, suggerendo immagini a poeti massimi quali Ovidio, Virgilio, Carducci, qualche base storica l'hanno, qualche pregio posseggono, qualche simbolo esprimono, qualche indizio rivelano. Carducci nell'Ode « Alla Città di Ferrara », dopo aver descritta la caduta di Fetonte, traducendo quasi letteralmente Virgilio, soggiunge:

*« Ov'è che a lutto del fanciullo amato
lai lunghi il Re dei Liguri levando
tra le populee meste fronde e l'ombra
de le sorelle,
Vecchiezza indusse di canute piume
e, abbandonata la dogliosa terra,
seguì le belle sorridenti in cielo
stelle col canto? »*

Ora, se è vero che il mito di Fetonte preannuncia l'eccellenza poetica ed artistica d'Italia è altrettanto vero che i primi ad offrire un qualche elemento per una simile interpretazione del mito furono i Liguri, che abitarono tutta l'Italia compreso il Lazio, dove è sorta poi la Maestra del Mondo; compresa la Sicilia, le altre isole, e qualche territorio fuori d'Italia divenuto musicalmente famoso.

Si dice che, quando dall'Alpi e dal mare vennero altre genti, i Liguri si ridussero in quel lembo di litorale tirreno che va, grosso modo, da Marsiglia a Sarzana, ma io credo che i Liguri rimasero dove erano, si fusero e si confusero coi sopraggiunti, ai quali insegnarono molte cose, spingendoli ad un rapido progresso e contribuendo validamente alla formazione del carattere italiano, che trova appunto la sua base nell'indole industrie e severa dei primi abitatori.

I Liguri del litorale tirreno, non furono disturbati da altre

genti, forse per l'asprezza del paese, che nello stesso tempo non invitava l'invasione e favoriva la difesa, e si conservarono rudi e agresti, come li definì Cicerone. Ma gli appellativi di Cicerone e tutti gli altri appellativi, affibbiati ai Liguri prima e dopo Cicerone, i quali appellativi si potrebbero anche dire altrettanti riconoscimenti di tenacia e di fierezza, non escludono l'attività musicale, anzi la confermarono.

Alcune leggende, che ci ricordano la magica efficacia di certe melodie strumentali liguri antichissime, ci fanno pensare che Lucrezio abbia sentito appunto nella selvosa e pastorale Liguria i nostalgici canti e le dolci querele di cui disse. « *Avia per nemora ac silvas saltusque reperta, per loca pastorum deserta atque otia dia* ».

Indubbiamente prima di diventare audacissimi marinai i Liguri di Liguria furono solleciti pastori. Solo più tardi, utilizzando i divini ozii pastorali, in Liguria non sempre placidi e sicuri, i Genoati, che Diodoro Siculo chiamerà poi: « uomini del mare », cominciarono a *spinger nel mar gli abeti*, di cui eran folti i loro monti, e, formandosi abilissimi maestri d'ascia, si prepararono alle navigazioni ardate.

Sebbene nessuna tradizione ci dica se su le loro poppe col fior del loro sangue i Liguri abbian visto ascendere un qualche Orfeo, noi possiamo egualmente ammettere, che l'antico canto montano e pastorale, già sollievo e conforto alle dure fatiche terrestri, sia stato ancora incitamento fortissimo alle audacie nuove. Quello che Orazio, con fine ironia, definì: « *horridus numerus et grave virus* » e che Tito Livio disse: « *nunc abhorrens et inconditum* », in Liguria non fu eliminato, o almeno corretto dalle « *munditiae* » greche, sebbene i Liguri, già da lungo tempo avessero un attivissimo commercio coi Greci; ed in Liguria non solo Orazio, ma ancor noi possiamo affermare: « *hodieque manent vestigia ruris* ».

Ancor oggi in Liguria sopravvivono le vestigia dell'antica vita campestre, ed i Liguri, anche sperduti nelle più lontane regioni, conservano e conservano le caratteristiche morali della loro stirpe antichissima. Di questo carattere eminentemente conservatore dei Liguri antichi ed attuali c'è testimonianza efficace una vecchia canzone: « E tanti sun i zeneixi e pe' u mundu si desteixi, che unde van e i stan, n'atra Zena ghe fan ».

Ma se i Liguri marinai han continuato a cantare come i Liguri pastori, il cadenzato martellar dei magli nei sonori cantieri apprese ad essi l'osservanza precisa di un « *numerus genus*, » che del loro canto, anche adorno di improvvise ed esuberanti fioriture, fu ed è caratteristica fondamentale.

Questa mia affermazione trova la sua conferma nella prima notizia veramente storica riguardante la musica ligure. Nessuno finora

ha osato dire che al canto dei primi cristiani i Liguri hanno portato un qualche contributo, e tanto meno che un tale contributo fu più significativo di quello portato da greci ed ebrei. Il mancato riconoscimento è dovuto ad alcune circostanze, che si ripetono e si rinnovano spesso nella storia musicale ligure ed anche italiana, ma soprattutto al non ancora raggiunto accordo degli storici per stabilire come, quando e da chi è stata evangelizzata la Liguria.

Noi sappiamo però con certezza che S. Ilario di Poitiers, reduce dall'esilio, cominciò a comporre i suoi inni ritmici in Liguria ed in Liguria ne sperimentò l'efficacia miracolosa, che ha fatto esclamare a Venanzio Fortunato: « O Hilarii, dulce medicamentum et meritum, ante quem sine mora venena fugata sunt ».

Da questo fatto storico sboccia spontanea una deduzione importante: Se proprio non vogliamo ammettere che il preciso senso ritmico dei Liguri ha suggerito a S. Ilario l'innovazione poetico-musicale, dobbiamo ad ogni modo riconoscere che l'animo, la mente, il gusto dei Liguri erano sufficientemente educati per sentire, per capire, per subire la seduzione di quest'arte nuova.

E siccome l'allegoria dei serpenti dell'isola Gallinaria ha dato indubbiamente lo spunto ad allegorie similari, riferentisi tutte a successivi episodi della immane lotta contro gli ariani, tra le quali allegorie è per noi interessantissima quella del basilisco, è logico riconoscere che S. Siro, genovese e vescovo di Genova, fu degno emulo di S. Ilario anche come musico e poeta.

Ma prima che S. Siro fosse creato vescovo ed operasse il miracolo famoso, fu a Genova S. Ambrogio, che alcuni storici riconoscono come istitutore della cattedra vescovile genovese. E poichè S. Ambrogio è l'eroe eponimo di tutta l'attività musicale cristiana del secolo IV^o, noi possiamo concludere che tale attività ferveva intensa anche in Genova e Liguria. Si potrebbe aggiungere che il canto dei genovesi ha suscitato in S. Ambrogio lo zelo e l'entusiasmo dimostrato di poi nel riorganizzare il canto liturgico nella sua diocesi, ma non si può negare un fervore musicale in Genova al tempo di S. Ambrogio e che tale fervore si è venuto sempre più intensificando nei secoli immediatamente successivi.

Appena S. Benedetto di Norcia ebbe costituita la sua famiglia, molti genovesi e liguri solleccitarono d'esservi ammessi e Genova e Liguria divennero centro importantissimo di attività benedettina. Siccome i benedettini furono tutti e sempre zelanti ed intelligenti apostoli del canto liturgico, è naturale ammettere, che i benedettini genovesi, come i loro compagni d'altre regioni, abbian cantato e fatto cantare, e che in Genova tutte le solennità cittadine abbian avuta degna e ricca corona di inni e di lodi, come del resto ricorda l'anonimo autore della leggenda di S. Romolo, che, nel descrivere la traslazione delle sacre reliquie, dice: « Cum himnis

et laudibus, prosperis navigantes velis, in Januensem urbem cuncti laetantes revertuntur ».

Che contemporaneamente al canto liturgico sia fiorito in Genova il canto profano sembrerebbe la cosa più naturale del mondo, ma, siccome non si son trovati ancora documenti probativi, gli storici non osano affermarlo. È vero che, appena sbocciata, la gaia scienza trova in Genova e Liguria un'eletta schiera di cultori, fabbri di rime armoniose e forti, ma non di melodie, almeno così afferma il comm. Carlo Mario Brunetti, recentissimo storico dell'arte dei cavalieri genovesi. Tuttavia il comm. Brunetti, pur negando una specifica attività musicale ai trovatori liguri, dice ad essi la lode più alta e cui possa aspirare un poeta, poichè li dimostra diversissimi dai trovatori d'oltr'alpe, quindi non imitatori, ma originali, e li riconosce schietti, sinceri, poderosi, efficaci, maschi. E allora non si può negare ai trovatori liguri una musicalità reale, se anche non apparente, perchè i filosofi ci insegnano che la musica non è opera *ergon*, ma opere *energeia*.

Non è il caso di indugiare alquanto per discutere intorno al vero significato di quel « *recitando* » usato da Mario Equicola nella lode ai trovatori genovesi. Vedremo più innanzi le espressioni di Baldassar Castiglione a proposito di *recitar cantando*, arte probabilmente nata a Genova come sviluppo della precedente « *dizione* » dei trovatori liguri. Non risalgo al « *dicere carmen* » dei poeti latini, nè insisto sul carattere eminentemente conservatore dei liguri, ma non nego che il richiamo è seducentissimo.

Ad ogni modo che i trovatori liguri in qualche caso abbian cantato o fatto cantare le loro poesie valendosi di cantilene altrui, invece che costruirne di proprie, è circostanza secondaria. Anzi tutto non è caratteristica particolare dei soli trovatori liguri, e poi, quello che realmente interessa, si è che essi o altri abbiano detto o recitato ed anche cantato le loro poesie, e che tali poesie, per merito della dizione o recitazione efficace abbiano acquistata maggior ampiezza d'espressione e più intensa forza commotiva.

Del resto l'utilizzazione di melodie forestiere non significa mancanza di musicalità, anzi lascia adito ad un ampio e fecondo dibattito intorno all'adattamento ligure delle melodie provenzali, dato che quelle melodie famose siano provenzali autentiche, qualifica che tutti ripetono, ma che nessuno si è preoccupato di dimostrare.

Come si è negata ai trovatori liguri l'attività musicale creativa, così la si vorrebbe negare anche al popolo nostro, il quale si sarebbe limitato a piegare in atteggiamenti canori regionali cantilene e spunti melodici forestieri, anche quando la voce rinnovatrice di S. Francesco destò in Liguria echi armoniosi di fervide lodi al Creatore ed alle Creature, e soprattutto a Colei, alla quale, forse traendo ispirazione dagli umili ed anonimi laudesi liguri, su-

perstiti e perduti, gli architetti cantarono le meravigliose lodi, dinanzi alle quali anche gli increduli rimasero e rimangono pensosi. Di queste lodi architettoniche Carducci ha riprodotta da par suo l'espressione semplice, confidente e grandiosa in pochi versi:

*Nei gotici — delubri, tra candide e nere
cuspidi rapide salienti — con doppia al cielo fila marmorea
sta sull'estremo pinnacol placida — la dolce fanciulla di Jesse
tutta avvolta di faville d'oro —*

Appunto nelle laudi genovesi la dolce fanciulla di Jesse sta sull'estremo pinnacol placida, cioè simbolo di pace e d'amore, mentre dentro e fuori della città insiste la lotta aspra ed appassionata.

Ma anche questa lotta, questo contrasto di passione è nello stesso tempo musica e sorgente di musicalità, che il popolo esprime in canti densi di fervore, se anche moduiati su meloee antiche.

Insomma Genova nel 12° e 13° secolo mi si rivela tutta canora.

L'aristocrazia accoglie, ascolta, applaude i suoi trovieri, che narrano d'amore, ma non con svenevole, languida e stereotipa cantilena, e parlan virilmente di patria e di fede; il popolo si commuove alla voce dei suoi laudesi, che celebrano le glorie di Maria; si infiamma nel ripetere significativi canti di esaltazione per gli amici, di esecrazione per i nemici di patria e di parte; si consola ritmando canzoni amoroze, non sempre ingenue e castigate, ma fortemente incise ed incisive; tutti, nobili e plebei, si accodano in lunghe processioni e dialogar salmi, ad intonar inni e litanie; si compiacciono nell'ammirare un scilista famoso recamar fioreture inesauribili nel dire lezioni, nel proporre antifone; si interessano della scuola corale, a cui vescovi e sacerdoti dedicano cure assidue e generose.

Nel 12° secolo i Genovesi han costruito il loro bel S. Lorenzo ed in essa Chiesa hanno subito istituita una Schola Cantorum ed una Cantoria non indegna dell'altissimo scopo. Ugo Della Volta, arcivescovo di Genova circa il 1170, con severe ordinanze elimina abusi e sconfinamenti, constatati nelle varie cantorie della città, riorganizza la classe dei «Pueri Symphoniaci» della Cattedrale, provvede al decoro delle esecuzioni corali. Il suo esempio è seguito dai successori e Jacopo da Varazze, eletto vescovo nel 1292 trova la Cantoria del Duomo in piena efficienza appunto per questo insistente succedersi di saggi e vigili provvedimenti, ognuno dei quali segna un progresso ed afferma una concorde volontà di far bene.

A tanta sollecitudine di gerarchi corrisponde un affluire sempre maggiore di allievi, intelligenti e capaci, che diventano tanto numerosi da imporre lo sdoppiamento della Classe e relativa nomina di un secondo insegnante. Quando sia avvenuto questo sdop-

piamento non si sa con certezza, ma si può stabilire verso la metà del 13° secolo. E poichè allo sdoppiamento della Scuola è seguito indubbiamente lo sdoppiamento del coro, Genova sarebbe stata la prima città del mondo, che ha organizzato nella sua cattedrale un doppio coro, non solo per il canto antifonico dei salmi, ma per avvicinare ed unire i due gruppi di cantori in una efficace esecuzione polifonica di inni e mottetti.

Gli storici della musica per quei secoli ci parlano di «ars antiqua» e celebrano soltanto gli organisti di «Notre Dame», gli unici di cui si sa qualcosa. Ma noi sappiamo che il primo arsenale di Francia fu costruito a Rouen da 500 operai genoati diretti da Enrico Marchese, Ebertino Spinola, Lanfranco Tartaro; e tutti possono constatare che esiste una strana e tutt'ora inspiegata somiglianza tra la cattedrale di Genova e quella di Rouen: quindi non è troppo ardito supporre una qualche relazione tra la Cantoria genovese e quella di Notre Dame.

Ma l'eccellenza della Cappella di Notre Dame è tramontata presto, o almeno è stata sopraffatta da eccellenze più splendide; la cantoria genovese ha continuato, modesta ed ignorata, il suo cammino ascensionale. Ed appunto perchè tale ascesa non trovasse impacci e non si attardasse in soste dannose, Percivalle Fieschi, canonico della cattedrale, segretario dell'arcivescovo Jacopo da Varazze, nei primi anni del 1300 legò alcuni suoi beni, perchè fosse assicurata l'assistenza di due maestri al doppio coro della cantoria.

Sarebbe interessante conoscere i nomi e l'opera dei maestri che si son succeduti nella direzione dei due cori, ma per ora non si sa dove pescarli e nemmeno è possibile stabilire se quel Fra Giovanni da Genova, unico rappresentante della musicalità genovese trecentesca nei famosi codici, che a noi tardi nipoti ricordano la bella fioritura dell'Ars Nova, sia stato maestro o almeno allievo nella Scuola della Cattedrale genovese. Questo nostro musicista, della cui vita nulla sappiamo, non rappresenta soltanto un'attività musicale profana. Io non conosco il testo della memoria letta dall'avv. Costantino Remondini alla Società di Storia Patria nella tornata del 1875, ma so che, nonostante tale lettura, la notorietà dell'antico maestro genovese è rimasta quella di prima. Tuttavia anche la sola produzione di Fra Giovanni ci permette di pensare che nel 1300 e nei secoli successivi è fiorita in Genova una vita musicale per nulla inferiore a quella di altre città musicalmente famosissime; ma per essersi svolta nelle sontuose ville, in cui giardini parvero a Petrarca dimora celeste e non terrena, i veri campi elisi dei poeti; nei lussuosi palazzi della città, che lo stesso Petrarca definì: un recinto sacro alla gioia ed alla bellezza, non ha lasciato tracce evidenti di se. Fu arte eminentemente privata direi quasi familiare, quindi spontanea, sincera, fresca, ma nello

stesso tempo schiva di rinomanza esterna e di fama diffusa. I documenti relativi sono andati perduti o rimangono sepolti in archivi dove non è ancora penetrato l'occhio indagatore dello storico, dobbiamo quindi per ora accontentarci di ricamare su pochissimi indizi noti per costruire una qualche ipotesi intorno al molto ignoto.

Nel 1434 il Doge Tommaso Fregoso richiese a Ferrara, allora centro artistico eminentissimo, alcuni musicisti per render più efficace il coro della Cappella Ducale. Questo fatto afferma tra l'altro il vivo interesse della famiglia Fregoso per la musica e ci dice che anche in Genova si apprezzava il decoro d'una buona esecuzione. Ma anche in altre famiglie patrizie genovesi l'amore e lo studio della musica è fervido. Solo ammettendo tale amore e tale studio si può spiegare il desiderio di allestire una grandiosa festa musicale e la possibilità di riuscirvi. Appunto nel 1455 fu allestita in Genova con pieno successo una festa musicale, veramente d'eccezione per quel tempo, a cui presero parte 20 cantori e 7 strumentisti.

Nè a Ferrara, nè a Urbino, nè a Mantova, nè a Firenze, nè a Napoli se ne radunaron tanti per le famose feste ricordate dai cronisti con tanta pompa di dettagli, soprattutto nei particolari musicalmente poco interessanti.

Nel 1477 la famiglia Adorno chiama a Genova Franchino Gaffurio come maestro nella sua Cappella e nella sua Scuola e Lorenzo Fieschi, dopo aver continuata l'interrotta assistenza della sua Casa alla Scuola della Cattedrale, nel 1515 ingrandisce il lascito del suo avo Percivalle con una ricchissima donazione alla Cappella del Duomo.

A render significativi gli indizi fin qui elencati concorre il Cortegiano di Baldassar Castiglione. Questo autore introduce a parlar di musica nel suo dialogo un genovese, Eederico Fregoso. E poichè « Il Cortegiano » è una fedele rappresentazione della vita signorile di quel tempo; poichè l'autore, definito da Carlo V° il cavaliere dei cavalieri, possedeva una perfetta conoscenza del mondo aristocratico italiano; poichè i personaggi introdotti a parlare in quel dialogo rappresentano quanto di più squisitamente intellettuale si distingueva allora; la presenza di due genovesi in quell'accolta, ed il fatto che uno di essi è prescelto a parlar di musica ci permette di supporre una eccellenza musicale nel mondo aristocratico genovese. Certo Federico Fregoso ragiona di musica con vera competenza, e ci parla già all'inizio del '500 dell'arte di recitar cantando, cioè di quella maniera di canto a solo, di cui le storie della musica ci narrano che fu inventato circa un secolo dopo dalla famosa camerata fiorentina. Ma la Camerata Fiorentina fu definita da un arguto storico nostro recente: Un'accolta di fervidi ingegni molto abili nel farsi la reclame; la qual defi-

nizione mette molto bene in evidenza il perchè la musicalità genovese è completamente ignorata: i genovesi non sono reclamisti. Ad ogni modo leggendo il ragionamento di Federico Fregoso nel « Cortegiano » noi abbiamo l'impressione, che esso sia stato veramente trascritto come lo ha pensato ed espresso il genovese; il saggio consiglio con cui esso ragionamento conclude è veramente ed inconfondibilmente ligure: « Ma il condimento del tutto bisogna sia la discrezione ».

Siamo così giunti alle soglie del '500, il secolo d'oro della musica italiana, ed in questo rapidissimo volo attraverso la storia antica e medioevale abbiamo scorto una attività musicale in Liguria altrettanto fervida quanto sconosciuta, non parrà quindi eccessivamente fantastica la seguente affermazione: La scintilla, che accese tanta e luminosissima fiamma di gloria musicale italiana, di cui splendon giustamente famosi i secoli decimosesto, decimosettimo e decimottavo, è scaturita in Genova da un cuore genovese.

Sul finir del '400, per ispirazione di Santa Caterina Fieschi Adorno, Ettore Vernazza ha fondato in Genova ed ha trapiantato a Roma e a Napoli, da dove si è immediatamente diffuso in tutt'Italia, l'Oratorio del Divino Amore, che nel 1512 ricevette dal glorioso papa ligure Giulio II. la sovrana approvazione.

Nell'Oratorio del divino Amore si è preparata la riforma palestriniana; dall'Oratorio del Divin Amore son derivati gli Oratori Filippini; per opera dell'Oratorio del Divino Amore sorsero i Conservatori Napoletani, gli Ospedaletti Veneziani e tutte l'altre fucine di magnifici musicisti nostrani, che nei secoli della schiavitù han tenuto vivo nel mondo il nome d'un Italia viva e desiderosa di vivere.

Il nome di Ettore Vernazza è divenuto popolare fra noi perchè, nella via a lui intitolata fu aperto un Cinematografo, il quale, per aver detenuto abbastanza a lungo un certo primato fra i Cinematografi cittadini, raggiunse fama diffusa. Probabilmente i moltissimi, che in questi anni hanno ripetuto il nome dell'insigne benefattore genovese, riferendolo al Cinematografo, non si son preoccupati di sapere quale ne sia stata l'opera feconda di bene: tutto al più si sono accontentati di conoscerlo come fondatore e benefattore munifico dell'Ospedale degli incurabili. Siccome poi i grandiosi locali dell'Ospedale son divenuti sede degli Uffici Demografici del Comune e del Dopolavoro Dipendenti Comunali, l'ammirazione per l'uomo che oltre 400 anni fa ne iniziava la costruzione per accogliervi i più poveri tra i poveri si è andata moltiplicando. Ma se il popolo nostro venisse a sapere che l'attività dell'umile notaio genovese, che non voleva fumo, non si è limitata a quel solo ospedale, ma si è svolta egualmente meravigliosa in molti altri campi, a Genova, a Roma, a Napoli, e, attraverso

numerosi collaboratori zelantissimi, in tutta Italia, allora sarebbe giustamente portato a riconoscere in Ettore Vernazza un eroe massimo della sua stirpe, pur così generosa di spiriti grandi.

A dir la verità anche quei pochi studiosi, che si sono industriati di completare le loro conoscenze a questo riguardo, non sono ancora riusciti ad ammirare l'opera vernazziana nella pienezza del suo splendore. Concorrono a render difficile le ricerche due impedimenti abbastanza ingombranti. Anzitutto l'umiltà vera e veramente sentita di Ettore Vernazza, che a Dio solo attribuiva il prosperare d'ogni sua iniziativa. «Quando metto mano a qualcosa, Dio vi mette lo crescente»; soleva dire quell'anima tutta accesa d'amor di Dio, che ha fondato l'Oratorio del Divino Amore appunto per sempre meglio alimentare la sua fiamma, splendida di luce; che tutto operava non per una meschina gloriola personale, ma per rendere più evidente, più conosciuta, più ammirata la gloria di Dio.

Questa umiltà ha fatto sì che dell'opera di Ettore Vernazza e di quella dei suoi compagni, come lui umili ed infervorati d'amor di Dio, conosciamo soltanto, e forse non tutta, la parte materiale, quella parte cioè di cui son rimaste tracce evidenti, segni tangibili, documenti sicuri. In questi ultimi tempi si son potute anche dimostrare alcune conseguenze immediate dell'opera vernazziana, ma le conseguenze un po' più lontane son rimaste escluse dall'elenco, perchè gli storici, che tali conseguenze hanno preso in considerazione, invece di risalire alle origini si son fermati a mezza strada ed anche prima.

Così di Ettore Vernazza e dei suoi compagni sappiamo che a Genova, a Roma, a Napoli, a Padova, a Venezia e in altre città han fondato e largamente dotato Ospedali, Ridotti, Rifugi, Lazzaretti ed altre opere assistenziali d'ogni genere, compresi studi di medicina e di diritto, preludio alle successive università dei Gesuiti, complemento necessario ad Ospedali e Rifugi; ma il progredire ed il trasformarsi di alcune tra le istituzioni, magari sotto nome diverso, ma con tendenze identiche, non fu attribuito al loro impulso, al loro esempio, al loro insegnamento, perchè tra l'opera di Ettore Vernazza e quello dei successori si è venuta ad incuneare la ribellione di Lutero, la conseguente reazione cattolica e, quello che è peggio, la schiavitù d'Italia. Questo po' po' di roba ha fatto sì che tutto quello che era avvenuto prima fosse considerato causa, quello che è avvenuto dopo effetto, così anche la musica palestriniana e l'oratorio di S. Filippo e persino l'eccellenza della cappella di S. Marco si fanno passare come manifestazioni della reazione cattolica e solamente pochissimi in questi ultimi tempi sono giunti ad affermare che molte delle opere, che in genere sono comprese nell'unica denominazione di controriforma,

avevano già avuto da Ettore Vernazza impulso e sviluppo promettente. Nessuno però, finora ha mai osato pensare che l'opera di Ettore Vernazza abbia avuto qualche merito nell'additar nuove mete ai musicisti di tutto il mondo. La mia dimostrazione non ha la pretesa di essere persuasiva, si lusinga soltanto di far ammettere la probabilità del fatto.

L'opera di Ettore Vernazza si è svolta in pieno Rinascimento, vediamo d'inquadrarla nel suo tempo. Si dice che il Rinascimento fu uno spensierato abbandonarsi ai piaceri del senso, sciolto da ogni freno religioso; che il Rinascimento fu una travolgente ondata d'entusiasmo per l'antichità pagana da cui furono commossi persino alcuni gerarchi della Chiesa; che il Rinascimento fu un correre affannoso verso una maniera più spregiudicata di vita. Tutte queste definizioni hanno indubbiamente una base, ma non esprimono il concetto nella sua interezza; non sono complete.

A mio parere il Rinascimento avviò bensì l'umanità a comprendere ed ammirare e quindi a creare opere di squisita bellezza, ma non soltanto come soddisfazione materiale di un sempre più vivo e raffinato senso artistico.

Non tutti gli uomini si lasciarono sedurre dalle apparenze esteriori, non tutti gli uomini asservirono l'anima ad uno sconfinato desiderio di piaceri materiali. Ad alcuni spiriti eletti, umili e generosi, il Rinascimento ha insegnato a comprendere la bellezza terrena come riflesso, come testimonianza, come rivelazione della bellezza divina; questi spiriti eletti, umili e generosi, hanno saputo fare della bellezza terrena una valida cooperatrice delle loro opere benefiche, chiamandola a consolare il dolore, e a corroborare la fede, a confortare la speranza, a dare insomma una visione di paradiso a chi aveva l'inferno nel cuore. Il Rinascimento non fu che uno sviluppo dell'insegnamento di S. Francesco d'Assisi, di cui furono primi ed efficacissimi apostoli quegli anonimi, che iniziarono la costruzione di chiese divinamente belle, appunto perchè la chiesa, convegno e rifugio di afflitti e derelitti potesse dare così profonda impressione di onnipotenza e di amore, da infondere in quelle anime pazienza e rassegnazione per il male presente, speranza e certezza del bene futuro.

Naturalmente ogni sviluppo subisce deviazioni ed alcuni eràn giunti ad ammirare la bellezza come fine a se stessa, fu quindi necessario il richiamo all'indirizzo giusto, e solo chi dello spirito francescano conservava l'umiltà e la generosità poteva efficacemente tentarlo. Così tutte le arti, compresa la musica furono nuovamente avviate al loro scopo più vero ed alto: cantare degnamente la lode di Dio. Ettore Vernazza personifica magnificamente questa reazione alle esagerazioni del Rinascimento, questo nuovo cantico delle Creature in lode del Signore. E per opera di Ver-

nazza e Compagni la musica da dotta e artificiale si trasformò in artistica e fu gettato il germe fecondo da cui son germogliate le Scuole di Musica italiane, progenitrici di tutte le Scuole Musicali del mondo.

Che un uomo eminentemente pratico come Ettore Vernazza, notaro e genovese, abbia pensato al Diritto e alla Medicina è cosa naturalissima; che abbia voluto le case dei poveri e dei malati spaziose, piene di sole ed armoniosamente costrutte, è conseguenza logica del modo di sentire del suo tempo; che si sia adoperato perchè attorno ai doloranti, malati e morenti, sorrisse la più squisita gentilezza e fiorisse la parola consolatrice del Divino Amore, è coscienza obbedienza al precetto Cristiano, di cui gli fu maestra la Santa di Pammatone; che egli si sia occupato di musica è indubbiamente difficile ad essere ammesso senza indiscutibili documenti probativi.

Eppure chi considera attentamente l'opera di Ettore Vernazza s'accorge che quella praticità era illuminata da un ideale altissimo, da una fede ed un entusiasmo così vivi, che non solo spiegano l'ipotesi, ma affermano e dimostrano il fatto.

La trasformazione della musica dotta in musica artistica s'inizia al tempo di Ettore Vernazza e fu una delle tante conseguenze dovute alla benefica e irresistibile seduzione esercitata dal canto popolare sul divenire della musica artistica.

Quando la musica dei musicisti comincia a discordare dal buon senso, quella musica esula dalle labbra e dal cuore del popolo, che, ripetendo il fenomeno d'origine, crea per conto proprio una musica nuova, naturalmente valorizzando le conquiste dei musicisti, nelle quali infonde la sua vita e la sua passione.

Tutti gli storici della musica son concordi nel riconoscere che l'arida e artificiosa polifonia dei fiamminghi è divenuta efficacissimo mezzo d'espressione artistica al contatto della musica popolare italiana, ma tutti si limitano a considerare, almeno per il tempo anteriore alla ribellione luterana, la sola produzione dei nostri cantori a liuto. Gli storici della musica non conoscono Ettore Vernazza e non si occupano dell'Oratorio del Divino Amore; se conoscessero Ettore Vernazza e studiassero l'influenza dell'Oratorio del Divino Amore, riconoscerebbero che la produzione dei cantori a liuto passa in file arretrate per lasciar il primo posto alla attività canora dei compagni del Divino Amore. Costoro indubbiamente hanno considerato grottesche certe musiche eseguite nelle cappelle più fastose, hanno pensato a qualcosa di più suggestivo e di più toccante per le loro chiesette, ed hanno raggiunto il loro scopo colla semplicità ingenua e spontanea di canti fervidi e fecondi d'entusiasmo.

Potrebbe anche darsi che i compagni del Divino Amore non si

siano preoccupati gran fatto di quello che si cantava nelle Cappelle gentilizie e nelle Cattedrali insigni, ma abbian cantato così come dettava dentro e come avevan sentito cantare i loro vecchi. Data la loro profonda convinzione quel canto povero e disadorno è riuscito indubbiamente più efficace di tutti i canoni combinati dai maestri, e gli inni e le lodi intonate dai Compagni del Divino Amore hanno destato echi sonori in tutt'Italia, perchè in tutt'Italia la Compagnia benefica si è diffusa e moltiplicata.

Si dice che S. Filippo Neri abbia allettato e quindi persuaso moltissimi col canto di lodi semplici e facili, ma nessuno si è indugiato a considerare l'ambiente in cui S. Filippo Neri si è formato, e a vedere se per caso prima di allettare e persuadere gli altri, egli stesso abbia subito il fascino della commozione e convinzione profonda che si manifestava nei canti dei compagni del Divino Amore.

Naturalmente la prova provata che negli Oratori del Divino Amore si cantasse per ubbidire ad un impulso spontaneo dell'animo infervorato; che nei Rifugi fondati dai Compagni del Divino Amore la musica fosse bene accolta e come consolatrice e come educatrice, la prova provata di tutto questo io non la posso dare. Ma noi sappiamo che alcune opere assistenziali, create dai Compagni del Divino Amore per la gioventù bisognosa, si son trasformate a poco a poco in vere e proprie Scuole di Musica. La causa prima di tale trasformazione bisogna cercarla appunto in quel canto spontaneo e sentito, che è entrato coi primi bambini e li ha commossi e li ha educati.

I Conservatori napoletani e gli Ospedaletti veneti iniziano una vita nuova e rinnovata nel primo cinquecento e per tutto il secolo crescono di numero e di importanza; solo verso la fine del secolo, e per qualcuno nel secolo successivo, avviene la specializzazione a scuole di musica. Nessuno ha saputo finora stabilire, neppure con un'ipotesi più o meno fondata, come, quando, per qual motivo, per opera di chi certe istituzioni assistenziali per la gioventù derelitta sian divenute Scuole di Musica. Qualche ricercatore però ha ordinata una cronologia di fasi attraverso le quali la trasformazione si è compiuta, ma non è andato oltre, forse pauroso di fantasticar troppo. Io non ho simili paure e suppongo che in quei Rifugi si cominciò a cantare e suonare, naturalmente nel modo più ingenuo e spontaneo, per le funzioni della Chiesetta interna, come cantavano i fratelli del Divino Amore nelle loro radunanze. Si continuò perchè sollecitati a provvedere quel semplice, ma pur così seducente decoro musicale a funzioni di Chiesa esterne e si giunse a ricavare un utile materiale da queste prestazioni canore. Sorse così la necessità di una più accurata preparazione dei musicisti, fino allora improvvisata, e l'insegnamento musicale a poco a poco prese il primo posto.

Questa mia supposizione però, mentre spiega apparentemente bene il trasformarsi dei Conservatori napoletani, può lasciare qualche dubbio per gli Ospedaletti Veneti. Per queste istituzioni l'ipotesi può esporsi così: Da prima le figliole cantarono e sonarono nella Chiesetta, come ho già detto, e per svago tra l'una e l'altra ripresa del lavoro e forse anche durante il lavoro. Naturalmente si cantava e si suonava « ipsa dictante natura », ma a cuore aperto, con animo commosso e infervorato, sì che le nature ben dotate avevano modo di mettersi in evidenza e destare l'attenzione dei superiori. Dall'attenzione, al consiglio, all'insegnamento regolare è spiegabilissimo il passaggio, e siccome l'insegnamento regolare dava buoni frutti si pensò di indirizzare l'istituzione verso un'altra meta e invece di formare dei buoni artigiani si cercò di formare dei buoni artisti.

Ad ogni modo l'origine prima di tante conseguenze mirabili fu appunto quella « ipsa dictante natura » che presiedette le manifestazioni musicali all'inizio. Il canto spontaneo e semplice che nel '400 era esulato dalla Chiesa vi fu riammesso dai Compagni del Divino Amore insieme alla fede sincera, fervida, serena, confidente, ispiratrice ed animatrice del canto: quindi ai compagni del Divino Amore deve risalire il merito e la lode.

Senonchè alcuni storici narrano gli avvenimenti in modo da lasciar capire che la vittoriosa attività canora dei protestanti ha ispirato, sollecitato e guidato la reazione musicale cattolica. Ma sebbene il canto dei protestanti sia stato giustamente definito « l'arma invincibile della nuova fede » non è altrettanto giusto affermare che esso canto ebbe un'influenza musicale sullo sviluppo dell'arte italiana. Tutto al più si può dire che il canto dei protestanti dimostrò l'efficacia del canto sbocciato da una fede profondamente sentita e convinta, e quindi il vittorioso canto dei protestanti accentuò l'attenzione sul modo sincero di cantare dei Compagni del Divino Amore e dei Rifugi da essi fondati.

A questo punto viene spontanea la conclusione: L'attività canora dei protestanti non solo non ha ispirata la reazione musicale cattolica, già in pieno sviluppo quando scoppiò la rivolta, ma fu l'attività canora degli iscritti alla Compagnia del Divino Amore, diffusa in tutt'Italia e forse anche fuori d'Italia, che ha mostrato la via sicura ai cantori dell'altra parte. Nè questa è un'ipotesi fantastica, poichè Lutero conobbe l'oratorio del Divino Amore, forse ne frequentò adunanze e convegni, certamente visitò Ospedali, Rifugi e Ridotti, che i compagni di Ettore Vernazza avevano e continuavano a fondare e a rinnovare, ne osservò minuziosamente ordinamento e attività, ne comprese la portata morale, ne utilizzò il consiglio.

A qualcuno, giunto fin qui con certissima pazienza, questa mia divagazione su Ettore Vernazza, sembrerà fuori posto, inconse-

guente e inconcludente, poichè, se fosse vero che l'opera di Ettore Vernazza ebbe così decisiva influenza sul successivo evolversi dell'arte musicale, tale influenza non si sarebbe sentita soltanto a Roma, a Venezia e in seguito a Napoli, ma avrebbe dato qualche frutto anche in Genova. Senonchè bisogna anzitutto notare che a Roma ed a Venezia il decoro musicale delle Cappelle godeva considerazione massima, era argomento d'interesse generale, era orgoglio cittadino; a Genova c'era dell'altro che interessava di più, Genova non ha mai pensato a farsi della reclame. Tuttavia anche a Genova la musica non era trascurata, e qualche bagliore di quella luminosa gloria musicale genovese scintilla ancor oggi e ci invita a rimetterla in onore.

MARIO PEDEMONTE.