

PANTALEO PALMIERI

LA SCUOLA CLASSICA ROMAGNOLA E LA MUSICA

Quando il 1° giugno 1807 Pietro Giordani, ospite in Cesena del sottoprefetto Brighenti, leggeva per incarico della locale Accademia dei Filomati l'elogio del presidente di essa, Niccolò Masini della Massa, morto di morte improvvisa e prematura, erano presenti, nella bella sala della Malatestiana in cui si svolgeva la cerimonia, il conte Pietro, fratello del celebrato, e il di lui figlioletto Giulio. Di quest'ultimo, un fanciullo di soli sette anni (era nato a Cesena il 3 agosto 1800, e qui morirà il 20 luglio 1853), l'oratore affermava:

[...] la dolcezza amabilissima del suo grazioso aspetto, la compostezza e l'ingegno che si gentilmente appare già sopra gli anni, ci promettono in lui le virtù del zio.

Parole di circostanza, certamente, e tuttavia premonitrici, dal momento che Giulio Masini si acquistò rinomanza in campo musicale, soprattutto come compositore – ma fu anche buon violinista – ben oltre i confini della Romagna.

Lo stesso Giulio Masini, arrestato nel giugno del 1829 perché sospettato di attività sovversiva, e relegato il 15 ottobre 1830 nel forte di Civita Castellana, trovava qui compagno di pena il concittadino ed amico Eduardo Fabbri (1778-1853), poeta e tragediografo che godé la stima del Leopardi e l'amicizia del Manzoni, essendo entrato in relazione epistolare col primo per il tramite del Giordani e avendo conosciuto il secondo in Milano alle lezioni di Pietro Napoli Signorelli. E insieme, il Masini e il Fabbri, riacquistarono la libertà nel febbraio del '31, allo scoppio dei moti liberali nelle Legazioni.

Ho voluto ricordare queste coincidenze, che non erano sfuggite a Mario Gradara (*Il conte Giulio Masini. Tra musica e politica nella Cesena della*

Restaurazione, «Romagna Arte e Storia», 18, sett.-dic. 1986, pp. 153-160), perché consentono di individuare nel magistero giordaniano e nella connotazione ideologico-politica schiettamente patriottica e liberale due elementi costitutivi dell'identità di quel gruppo concorde ed omogeneo di poeti (spesso d'occasione), filologi (una filologia che fa tutt'uno con la retorica), archeologi, trattatisti della lingua e dell'arte, attivi per tutto il primo Ottocento e oltre tra Pesaro, Senigallia, Savignano, Cesena, Ravenna, Faenza e Bologna; in relazione tra loro per vincoli di parentela e di amicizia, oltre che per il condiscipolato presso il celebre seminario faentino, lo stesso dove era stato allievo il Monti (*doctificum claustrum* lo definirà Luigi Crisostomo Ferrucci in una sua elegia); gruppo che individuiamo come Scuola Classica Romagnola, e che ebbe primo caposcuola il Monti e dopo, nell'ordine, Paolo Costa, Dionigi Strocchi e Filippo Mordani, ed esponenti di spicco od epigoni Perticati, Borghesi, Amati, Montalti, Roverella, Cassi, Marchetti, Fabbri, Emiliani, i fratelli Ferrucci, Michele e Luigi Crisostomo, Montanari, la Franchesca Pignocchi, e giù giù fino a Mamiani e Carducci. «Un mondo letterario – osservava il Serra su «Il concitadino» di Cesena il 19 marzo 1911¹ – assai lontano e meno semplice forse e meno insignificante di quanto si voglia credere oggi»; e che invece oggi, dico ai giorni nostri, soprattutto dopo il Convegno faentino dell'84 (gli *Atti* sono stati pubblicati da Mucchi nell'88), è meglio noto e meglio compreso.

Per quanto riguarda il magistero giordaniano, cui accennavo, esso è, a mio avviso, non meno importante del conclamato magistero montiano, e precedente ad esso, in quanto risalente ai primissimi anni del secolo (il Piacentino era già in Romagna nel 1801, a Ravenna; sarà a Bologna dal 1805 al 1806 e a Cesena dal 1807 al 1808); mentre il Monti, come ha osservato Augusto Campana, romagnolo di una Romagna alquanto marginale e gravitante soprattutto su Ferrara, e vissuto quasi sempre lontano dalla terra natale, stringerà i suoi legami con l'intellettualità romagnola solo a partire dal matrimonio della figlia Costanza col Perticari, celebrato nel 1812. Un magistero, quello giordaniano, certo non *ex cathedra* e disperso nei mille rivoli di quell'incomparabile strumento di militanza culturale e di vita di relazione che fu per lui la corrispondenza epistolare, ma non per questo meno efficace (basti pensare al Leopardi).

¹ Cfr. A. CAMPANA, *Uno scritto dimenticato di Renato Serra su Dionigi Strocchi*, in *Convegno di studi sul poeta e patriota Dionigi Strocchi*, Faenza 1962, pp. 43-61.

La connotazione ideologica della Scuola, schiettamente patriottica e liberale, come abbiám detto, concorre anch'essa significativamente a distinguere all'interno del sempre ed ovunque vitale *coté* classicistico della nostra civiltà letteraria, il gruppo dei romagnoli come promotore di uno specifico progetto letterario-culturale, imperniato sulla difesa della classicità e della purezza della lingua quali elementi d'identità nazionale.

Resterebbero da definire più esattamente i limiti cronologici della Scuola Classica Romagnola (questione non di poco conto), ma poiché la cosa è ininfluente in questa sede², è bene entrare in argomento. Devo avvertire subito che quando proposi il tema di questa comunicazione avevo a mente l'enorme importanza della musica nella vita sociale e culturale in terra di Romagna, con le varie accademie filarmoniche attive in ogni città, piccole e grandi, a Meldola come a Forlì, a Cesena come a Faenza; e avevo ancora a mente la straordinaria fortuna di quanto il Monti, «poeta dell'orecchio» per eccellenza, scrisse per il teatro musicale, e il fatto che ai suoi versi si erano ispirati vari compositori. Mi incuriosiva dunque verificare se, sulla scorta dell'esempio montiano, altri poeti della Scuola che si muovevano sulle sue orme avessero posto le loro penne a beneficio dello spartito o comunque avessero annesso alla musica, che per essi è essenzialmente la melodia, la parola cantata, particolare rilevanza. Il bilancio della ricerca – certo non esaustiva, attesa l'enorme difficoltà di muoversi nell'intricato sottobosco di tanti e tanto prolifici minori – è piuttosto esiguo, se non inconsistente.

È noto come i testi montiani destinati ad essere musicati nascessero, più ancora che il resto della sua produzione poetica, da precisi bisogni encomiastici e per determinate circostanze pubbliche; essi corrispondevano perfettamente al gusto dell'epoca ed erano connotati da quel profondo desiderio di quiete che è tutto neoclassico e montiano insieme – contravveleno al turbinoso svolgersi degli eventi, alle radicali trasformazioni politiche e sociali. Versi d'occasione dunque, e tuttavia tali da meritare di essere rivestiti delle note non solo di un Ambrogio Minoja il quale musicò *l'Inno cantato al teatro della Scala il 21 gennaio 1799 anniversario della morte di Luigi XVI*, che ebbe

² E chi scrive ha già avuto modo in altre sedi di esporre il proprio pensiero: si vedano in particolare la recensione ai citati Atti del Convegno faentino, su «Studi e problemi di critica testuale», 40 (aprile 1990), pp. 230-239, e la postilla al saggio *Il dantismo romagnolo dell'Ottocento*, in P. PALMIERI, *Occasioni romagnole. Dante Giordani Manzoni Leopardi*, Modena, Mucchi, 1994.

enorme successo e che fu stampato su fogli volanti in quattromila copie; o di un Buroni (*Componimento drammatico, da cantarsi nel palazzo del cardinale De Bernis per festeggiare la nascita del reale Delfino*, 1782), di un Mayr (*Invito a Pallade*, 1819), di un Orlandi (*Il mistico omaggio*, 1815), di un Federici (*Teseo*, 1804, *Il trionfo della Pace*, 1806; *Il mistico omaggio*, 1815) o di un Weigl (*Il ritorno di Astrea*, 1816), ma anche di grandi della musica quali Cimarosa (*Per la nascita del Real Delfino, figlio di Luigi XVI*, 1872) e Paisiello (*I Pittagorici*, 1808). E un discorso a sé meriterebbero proprio i *Pittagorici*, commissionati al Monti, durante il suo soggiorno napoletano (3 settembre 1807 - 2 maggio 1808), per festeggiare la sperata visita di Napoleone alla città partenopea. La visita non ci fu e l'opera venne rappresentata il 19 marzo 1808 per l'onomastico del re Giuseppe, riscuotendo un successo straordinario che valse al Monti non solo un munifico dono e una bella pensione, ma anche la gratitudine dei familiari delle vittime della reazione sanfedista, cui il poeta aveva chiaramente alluso nonostante l'ambientazione classica, i quali lo commossero cogli attestati pubblici e privati della loro riconoscenza.

Sempre a proposito del Monti val la pena ricordare – e il discorso ci condurrà in Romagna – come egli fosse nel 1816 *magna pars* della giuria di un concorso per un premio che i Regi Teatri di Milano avrebbero assegnato al miglior dramma per musica; dal quale concorso uscì vincitore l'*Avviso ai giudici* di Giovanni Gherardini, filologo e lessicografo, librettista occasionale; il quale *Avviso*, musicato da Gioacchino Rossini (nato a Pesaro da famiglia lughese e bolognese per formazione) diventerà la *Gazza ladra*, rappresentata per la prima volta alla Scala il 31 maggio 1817, con pieno successo (Stendhal, che per nessuna ragione avrebbe mancato l'appuntamento, ne fu entusiasta).

Non era questa la prima volta che il Monti faceva parte di simili giurie: nel 1809 lo troviamo insieme col lughese Giuseppe Compagnoni, col reggiano Luigi Lamberti ed altri tra i giudici di un Concorso per drammi seri e giocosi bandito dalla Direzione generale dell'Istruzione pubblica, che ebbe esito negativo, perché la giuria trovò «sconclusionati e inverosimili i melodrammi seri, insipidi e triviali quelli giocosi»³ (e lo troviamo anche, il Monti, insieme col Giordani e l'Acerbi, oggetto della feroce satira di Angelo Anelli nel melodramma *Dalla beffa al disinganno*, musica di Pacini).

³ V. TERENCEZIO, *La musica italiana nell'Ottocento*, Milano 1976, vol. I, p. 34.

Riguardo al concorso del '16 credo che meriti menzione quel che il Monti scriveva al Petracchi, l'8 maggio (*Ep.*, IV, p. 297):

Il conciliare le pretensioni dei maestri di musica e gli abusi del moderno teatro colla ragione poetica, parmi divenuta una cosa impossibile, e del certo miracolosa. E andando innanzi di questo passo, i libretti drammatici si ridurranno ad un mostruoso coagulo di parole vòte di senso e null'altro.

Ma già nel 1805 il faentino Giuseppe Maria Emiliani nel discorso introduttivo al suo dramma *Publio Cornelio Scipione* (presso Domenico Ciardetti, Firenze 1805) aveva annotato:

Lo stato attuale del melodramma è a vero dire umiliante per gl'Italiani [...]. Molti sono gli scrittori drammatici, poche però sono l'opere, che appena nate non moiono, o se sopravvivono, ciò si debbe all'eccellenza della musica, e non al merito della poesia [...] (pp. 5-6).

La piena consapevolezza del mestiere di letterato faceva intuire ai due, già agli inizi del secolo scorso, quello che è oggi un giudizio critico acquisito, cioè che il venir meno della consapevolezza dei valori letterari da parte dei musicisti e dei valori musicali da parte dei poeti, il divorzio insomma tra le due arti sorelle, ha fatto sì che la musica italiana dell'800 non sia stata più viva interessante europea come in Francia e in Germania.

Tornando alla *Gazza ladra* e a Rossini, ricorderemo come proprio quell'opera inaugurò nel 1818 il nuovo teatro di Pesaro (che si chiamò appunto Teatro Nuovo, per prendere poi il nome di Teatro Rossini), che era stato edificato per interessamento particolare del Peticari, nella cui casa il maestro fu ospite in quell'occasione, conservandone un curioso ricordo, trasmessoci dal Mordani nelle sue *Effemeridi* (da cui Romualdo Cannonero trasse materiale per il volumetto *Della vita privata di Giovacchino Rossini memorie inedite del professore Filippo Mordani ravennate, Imola, Galeati, 1875*):

In Pesaro io stava in casa del Peticari, che mi voleva un gran bene; e sua moglie, la Costanza, era la più bizzarra donna ch'io m'abbia conosciuto. Spesso faceva pazzie: stava ingrognata col marito; e 'l povero Giulio veniva da me, perché io la quietassi, e mi faceva compassione. Io era anche amico del Monti e del Foscolo (pp. 19-20).

Non sorprende la testimonianza rossiniana sul carattere di Costanza (e proprio di «bizzarria di carattere» parla Maria Romano nel suo *Studio su*

Costanza Monti Perticari, Bologna 1903, p. 48), perché ci è noto come ella fosse d'indole inquieta e facile agli eccessi; e pure ci è noto come al marito la legassero assai più i comuni interessi culturali che altre affinità elettive. Ella ebbe sin dagli anni trascorsi in collegio, presso le Orsoline in Ferrara, buona educazione musicale e ciò può spiegare come il povero Giulio contasse sull'ascendente di Rossini per rabbonirla. Compose anche, forse nel '14-15, allorché attraversò una crisi spirituale, «ad istanza della mia ottima suocera», come scrive al Costa il 15 dicembre 1824 (*Ep.*, VI, p. 6) parole e musica di un inno *A Nostra Donna* d'intonazione popolare, che si cantò per anni nella cattedrale di S. Angelo in Lizzola: versi (ottonari) e note che però meglio, mi pare, rendono merito al suo affetto di nuora che al suo senso artistico.

Filippo Mordani, ultimo caposcuola dei Classicisti romagnoli, come s'è detto, conobbe e frequentò il Rossini a Firenze nel 1854-55, nei mesi immediatamente precedenti il definitivo trasferimento del maestro a Parigi, dunque un Rossini sopravvissuto a se stesso. Egli ci informa che durante le loro passeggiate insieme più volte la conversazione cadde sui comuni amici d'un tempo, Giordani Costa Marchetti Cavalli; ma la testimonianza vale più a documentare la grave infermità di cui all'epoca soffriva il Rossini, che non i suoi legami con la cultura romagnola. Solo vi apprendiamo che il Giordani indirizzò al Rossini una bella lettera in occasione del suo matrimonio (suppongo il primo con Isabella Colbran del 1822; da lei si separerà legalmente nel '37 e sposerà Olimpia Pélissier il 21 agosto 1846) e che il Costa aveva iniziato a scrivere una biografia rossiniana, e che tutt'e due i documenti erano stati dal Rossini stesso smarriti.

Qualche notizia in più emerge dall'imponente documentazione rossiniana raccolta da Carlo Piancastelli in quell'inesauribile miniera che sono le «Carte Romagna», ora presso la Biblioteca Comunale di Forlì. Da qui risulta che il Rossini fu in corrispondenza, tra i letterati che ci interessano, con Giovan Battista Giusti, con Luigi Crisostomo Ferrucci e con Giovanni Marchetti, «buon leopardiano», dilettante di canto e di violino «dolcissimo e tutto zucchero», giusta la testimonianza del Giordani (*Ep.*, VII, p. 192; III, p. 317). Col Ferrucci e col Marchetti il rapporto fu anche di profonda amicizia e, in varia misura, di collaborazione. Al Marchetti Rossini scrive pregandolo di adattare alla circostanza in cui si voleva cantarlo, cioè il compleanno del marchese Sampieri, un congiunto del Marchetti stesso, il testo di un duetto (ma la lettera non ha data); del Marchetti sono i versi del *Coro per il terzo centenario della nascita del Tasso* (la musica è la stessa del coro dei bardi nella *Donna del lago*) che fu eseguito a Torino l'11 marzo 1844, e della

cantata *Ad onore del sommo Pontefice Pio IX* (Bologna, Tipografia Sassi, 1846), nota anche col titolo *Il genio del cristianesimo*, eseguita la prima volta a Roma nel capodanno del '47, col celebre motto:

Quante fai piover lacrime
di gioia non mendace
tanti per te risplendano
giorni di gioia e pace.

Una collaborazione, questa del Marchetti col Rossini, cui tuttavia non possiamo attribuire particolare importanza, perché è nota l'autonomia della musica rossiniana rispetto alle parole, alla poesia, come allora si diceva. Lo notavano già due grandi contemporanei suoi strenui ammiratori: Hegel, il quale rilevava che Rossini «se ne va con le sue melodie non si sa fin dove», e Arthur Schopenhauer che nel terzo libro de *Il mondo come volontà e rappresentazione*, dichiarava irrilevante ai fini della vera essenza della musica di Rossini il legame tra le armonie e la parola, precisando: «la sua musica parla così chiaramente e nettamente la sua *propria* lingua che non ha affatto bisogno di parole». Ed è quanto affermava, con pienissima convinzione, lo stesso Rossini:

Che le parole piuttosto servano alla musica, di quello che la musica alle parole... Se il maestro si farà a seguire di pari passo il senso delle parole, comporrà una musica non espressiva per sé medesima, povera, volgare, fatta, dirò così, a mosaico, ed incongruente o ridicola⁴.

Non meno intensi i rapporti di Rossini col Ferrucci. Alla fine del '52 o agli inizi del '53 – sono entrambi a Firenze – gli chiede di aiutarlo a rimaneggiare alcune strofe della *Giovanna d'Arco* e s'intrattiene a discutere con lui sul modo di trattare le voci, manifestando una particolare predilezione per il contralto. Nel '66, da Parigi, lo coinvolge in un'iniziativa che gli sta particolarmente a cuore: convincere il “liberale” e “rossiniano” Pio IX a permettere alle donne «di cantare (promiscuamente cogli uomini) nelle chiese», per risollevare le sorti della musica sacra, cui fu fatale, «sebbene abbia un venerabile aspetto», la Bolla «che proibiva la mutilazione dei ragazzi per farne dei soprannisti»; se l'amico è d'accordo, deve mandargli «un modello di

⁴ Così, nel 1836, ad Antonio Zanolini. Cfr. A. ZANOLINI, *Biografia di Gioacchino Rossini*, Bologna 1875, p. 291.

lettera»; e precisa: «in latino beninteso» (26 marzo). Ferrucci concordò e predispose il testo della memoria. Di che il 26 aprile il Rossini lo ringraziava con arguta e schietta cordialità e generosità d'elogi:

Se tu mi credessi competente, ti direi essere detto memoriale un capo d'opera; sicuro come sono d'essere riguardato da te come un ignorante di prima sfera! Mi limiterò a benedirti e a ringraziarti le mille volte per la sollecitudine e il cuore che prodigasti in compiacermi. Sono però fiero del fatto mio nell'indirizzarmi a te, musico nato *cum*...

La cosa, com'è noto, non sortì alcun effetto. Così il Rossini ragguagliava il Ferrucci il 14 ottobre:

Lascia ora che ti dia un cenno della corrispondenza del tuo Mastai. In risposta alla tua magnifica lettera in latino, dopo *tre mesi* ne ebbi una pure in latino da lui firmata, nella quale mi si danno benedizioni, elogi, tenerezze ecc. ecc., ma dell'adesione ch'io reclamo, cioè che le donne possano cantare promiscuamente cogli uomini nelle basiliche non se ne fa cenno alcuno. Capisco bene che in questi momenti egli abbia tali preoccupazioni che non le [sic] permettino discender sino a noi: io però, passata la crisi, conto scriverle [sic] in italiano e con la mia povera dicitura dichiararle [sic] che se è in potere di aderire a' miei desiderii e non lo fa, *ne renderà conto a Dio!* se poi non è in suo potere di esaudirmi, *lo compiangio*, e non resterò perciò meno affezionato a lui ecc. ecc. Intendi o mio Ferrucci??

E il 21 giugno dell'anno dopo, tornava a battere sullo stesso tasto: senza quella bolla, «povera musica religiosa!!!».

E proprio per il Ferrucci è una delle ultime lettere del Rossini, Parigi 18 ottobre 1868 (morirà il 13 novembre successivo), contenente un affettuoso ricordo di don Giuseppe Malerbi, lughese, cugino del Ferrucci e maestro di spinetta del Rossini, in Lugo, nel 1802⁵.

Sempre tra le «Carte Romagna» (358.24) si conserva, autografa e – credo – inedita, una lettera del Peticari al Cassi, datata da Roma il 1° giugno 1819, relativa all'incidente occorso al Rossini in Pesaro alla fine di maggio, allorché entrato in teatro, fu accolto da una sonora salva di fischi. Provenivano proba-

⁵ Le lettere si citano dall'appendice al vol. *Gioacchino Rossini*, di L. ROGNONI, Torino 1968.

bilmente dagli amici della principessa Carolina di Brunswick, che vendicavano a quel modo lo sgarbo del maestro alla principessa: ne aveva rifiutato un invito, giustificandosi col dire che i suoi dolori reumatici gli avrebbero impedito di inchinarsi alla sua presenza; sgarbo che pare fosse istigato da Costanza, un tempo intima della principessa e poi in rotta per la derisione che questa aveva fatto delle sue eccentriche acconciature.

Scriva il Peticari, in quel suo stile epistolare che vorrebbe riuscire brillante e che è invece così poco accattivante (invano cercheremmo nelle sue lettere la vivacità di quelle della moglie Costanza, e neppure un'eco lontana dell'amabile cordialità del suocero o dell'eleganza di un Giordani):

Roma, 1° Giugno 1819

Mio caro cugino ed amico

Il Rossini venuto a Roma, già m'aveva narrata ogni cosa per filo: ed egli al suo solito ne rideva assai. Perché veramente il suo nome è in tale altezza, che il fischio dei pochi uomini di stalla non può nuocerli più che il grugnire de' porci non nuoccia al Sole. Appena giunto egli fra noi, mr Artaud consigliere della legazione francese lo ha invitato a nome del suo Re in Parigi con sì utili condizioni, e parole di tant'onore, che avriano messo orgoglio in S. Paolo primo Eremita. Dunque a colui non bisognano i fumi del nostro incenso. Ma voi pensate a noi: e pensate bene: perché non dobbiamo lasciare che de' Pesaresi si dica come se fossero gente selvatica: fatta de' macigni e de' tufi di Novillara: che non sa conoscere il prezzo di tal'uomo che onora non pur la patria ma l'intera nazione. Un piccolo fiato d'invidia già deve muoversi: che senza questo l'uomo non risplende, e la sua fama non cresce. Ma gl'invidiosi debbono essere gli uomini piccioli, gli oscuri, quelli di che la voce pubblica non conosce il nome. Questi, e i loro simili, e i barattieri, i sicari, i ladri, i ruffiani, i venditori del proprio membro, invidiino, fischino, latrino, mordano seguano il loro costume, che fanno bene: perché non mancano alla loro natura. E un'opera assai trista, e assai solenne mancava forse per mettere il sigillo all'infamia di quegli'infami: ed ecco un lor fatto bruttissimo e pieno di vergogne. Evviva dunque! e ne godano que' savì che dovevano render ragione al pubblico o del loro dispregio, o della lor fuga da quella corte non già, ma congrega di pochissimi e vili sgherri [...].

il tuissimo
Giulio Peticari

Oltre il Marchetti, uno solo fra i classicisti romagnoli può vantare benemerienze musicali: Carlo Pepoli, il "Pepoli mio" dell'epistola leopardiana del '26. Letterato e patriota, nato a Bologna nel 1796 da famiglia di antica e solida nobiltà, il Pepoli partecipò attivamente ai moti del '31; incarcerato dal governo austriaco a Venezia, fu esule a Parigi (1834) e a Londra (1837); qui

insegnò letteratura italiana all'università e tenne anche corsi di storia civile e musicale. Tornato in Italia una prima volta nel '47 (fu nel '49 deputato alla Costituente Romana), rimpatriò definitivamente nel '59 e fu, dopo l'unità, deputato e senatore del regno. Morì a Bologna nel 1881.

Su di lui è ancora valido il *Saggio storico* di Cesare Albicini (Zanichelli, Bologna, 1888); per l'amicizia col Leopardi, si veda il bellissimo *Leopardi e Bologna* del Dionisotti (ora in *Appunti sui moderni*, Bologna, Il Mulino, 1988).

Il Pepoli, uno che «verseggiava per abitudine e buon costume» (giusta la definizione del Dionisotti, p. 140), fu autore dei versi di almeno quattro composizioni musicate da Rossini (apparvero nel 1835 sotto il titolo di *Soirées musicales*; piacquero a Liszt e Wagner) e di tre libretti d'opera. Si tratta del notturno a due voci *La serenata* (*Mira la bianca luna*), del duetto per tenore e basso *I Marinai* (*Marinaio in guardia stà*), della tarantella napoletana *La danza* (*Già la luna è in mezzo al mare / mamma mia si salterà*) e dell'elegante tirolese *La pastorella delle Alpi* (*Son bella pastorella*); e dei libretti d'opera *I Puritani e i Cavalieri* (1835) musicato da Bellini, *Giovanna Gray* (1836) musicato dal pesarese Nicola Vaccai e *Malek Adel* (1837) musicato da Michele Costa, napoletano di nascita e naturalizzato inglese col nome di Michel Andrew Agnus.

Il testo più importante è sicuramente quello dei *Puritani* (tratto dalla prima serie dei *Racconti del mio locandiere* di Walter Scott), dove – ha notato Antonio Baldini – «luccicano alcune scaglie leopardiane», con riferimento a versi come «Ahi! rimembranze! ah! vaghi sogni!» o «Che in questo giorno d'allegrezza pieno», che è trasposto tal quale dal *Sabato del villaggio*, o ancora

Ah! per sempre io ti perdei,
 Fior d'amore, o mia speranza.
 Ah! la vita che m'avanza
 Saria vita di dolor

con quella sovrapposizione amore/speranza che rimanda ai vv. 54-55 di *A Silvia*. E più d'una volta la musica belliniana ha suggerito ai critici il richiamo alla poesia leopardiana e più in generale ai «grandi poeti classici dell'anima romantica»⁶. Sempre a proposito dei *Puritani*, l'Albicini scrive: «*I Puritani*, la più magistrale delle opere di Bellini, è il canto del cigno. Il poeta

⁶ S. PUGLIATTI, *Chopin e Bellini*, Messina, s.d., p. 126.

proscritto e il grande maestro, celebrando con le arti sorelle il lieto e contrastato fine di un amore innocente cresciuto fra austere virtù, forse trassero concordi auspicj di un migliore avvenire alla patria diletta» (p. 96). E sempre l'Albicini non può tenersi dall'esclamare: «Fortunato poeta i cui versi furono scintilla agli estri divini!» (p. 94).

Il Pepoli fu anche autore di scritti teorici d'argomento musicale: *Del dramma musicale* (1830) e *Di taluni canti popolari dei popoli* (1837). Di particolare interesse il primo, tutto vibrante di spiriti patriottici. Non diversamente dal Monti e dall'Emiliani, denuncia la decadenza del libretto:

[...] che giova il nome di Pietro Metastasio, mentre osano innoverabili magri ingegnuzzi in odio alle Muse, dettare Drammi, che più non sono se non uno stupido accozzamento di parole vuote d'ogni ragione, alle quali perché scritte in certe lineette or brevi or lunghe s'appone l'usurato nome santissimo di Poesia⁷.

Egli però confida in una restaurazione, in una ritrovata collaborazione: «nel dramma è la fonte del bello musicale; e il poeta è qual il disegnatore di un quadro a chiaroscuro, che deve colorarsi splendidamente dal Musicista» (p. 188); e precisa: «La Poesia è Musica di pensieri [per Monti è “la musica delle idee”], e di parole. La Musica è poesia di pensieri e di suoni» (p. 193).

A trascurare i versi, per lo più sonetti, dettati per questo o quell'evento musicale, per questo o quell'artista (ricorderemo solo le terzine *In morte di Vincenzo Bellini* del Pepoli e un *Coro pastorale cantato nel giorno onomastico del Rossini*, del Marchetti, che ho trovato autografo, e forse inedito, tra le «Carte Romagna» (414.2), dove il Rossini è detto: *inclito Ingegno, / che di tutto l'armonico regno / ogni gente saluta Signor*); a trascurare siffatti versi, effimera poesia d'occasione, questa volta in tutta l'accezione negativa del termine, non trovo nient'altro di significativo attinente al nostro tema. Il bilancio è pertanto, come già annunciato, e come ora si è visto, davvero esiguo. Ma la cosa si spiega. Innanzitutto è da dire che i Classicisti romagnoli ebbero così vivo il senso della poesia, che non poterono non sentire la musica come subalterna: «un'arte per se medesima imperfetta, che richiede il soccorso delle imitatrici sorelle», la giudicava il Costa (*Del modo di comporre le idee*, in *Opere complete*, Firenze 1839, vol. I, p. 181). Accordando poi

⁷ *Prose e Poesie*, con prefazione di Cesare Albicini, Bologna 1880, p. 187.

alle ragioni della poesia un'assoluta preminenza, essi non potevano adattarsi a tutte quelle restrizioni e a quei condizionamenti (per non dire degli interventi censori d'ordine politico e religioso, che colpivano il melodramma assai più di altre forme espressive, perché veramente "popolare"), che già il Monti lamentava.

Ma un'altra ragione ancora, e decisiva, può addursi: come già segnalava il Mazzoni nel suo fondamentale *Ottocento* vallardiano, l'impegno precipuo dei Classicisti romagnoli fu il tradurre: tradussero tutti e molto, trascogliendo i testi su cui esercitare la loro arte in ossequio al canone secolare del classicismo accademico: Virgilio georgico e bucolico, gli elegiaci, Orazio, Catullo (ma non quello 'moderno' dei polimetri e degli epigrammi, sì quello dei *carmina docta* 61-64 e della *Chioma*), Cicerone per la prosa; rigorosamente astenendosi dal ritentare le vie già battute con successo, e cioè Omero, Callimaco, Lucrezio, Virgilio e Stazio già felicemente tradotti rispettivamente da Monti, Strocchi, Marchetti, Caro e Bentivoglio. Per quanti riferimenti teorici essi esibiscono, in sede di prefazione, ai precetti di Orazio (*nec verbo verbum curabis reddere fidus Interpres*), di Cicerone (*nec converti ut interpres sed ut orator*) e di un frainteso od equivocato Quintiliano (*neque ego paraphrasin esse interpretationem tantum volo sed circa eosdem sensus certamen atque aemulationem*), per giustificare la "bella infedele", il loro intento non è quello didattico-divulgativo, giacché tutti conoscono il latino, e neppure solo quello di 'ricreare' il testo per perpetuarne i valori, bensì la proposta di un modello di lingua letteraria tre-cinquecentesca che, temperando il purismo del Cesari col razionalismo del Monti, si vuol far rivivere. Una battaglia dunque linguistica, che fa tutt'uno col sentimento patriottico.

Ecco allora spiegato come solo il Pepoli, figura non di spicco e, una volta esule, marginale rispetto alla compagine dei Romagnoli, poté distrarre la sua penna dalla battaglia in difesa della lingua e porla al servizio dello spartito.