

IL TEATRO DI MEZIO AGOSTINI*

Luca Ortelli

In seguito ad un primo censimento dei fondi musicali nel territorio marchigiano,¹ l'ARiM (Associazione marchigiana per la Ricerca e valorizzazione delle fonti Musicali) ha stipulato una convenzione triennale con il Centro Beni Culturali della Regione Marche, dando il via nel 1996 ad un programma di ricerca mirante alla schedatura del patrimonio regionale (da riversarsi nella Base Musica del Servizio Bibliotecario Nazionale). La scelta dell'argomento della mia tesi di laurea è stata dovuta principalmente a tale attività di ricerca, che mi vede personalmente coinvolto sia come membro del direttivo ARiM (dal 1999), sia come schedatore (dal 2000). La mia tesi sul teatro di Mezio Agostini è stata

Legenda: ARiM = Associazione marchigiana per la Ricerca e valorizzazione delle fonti Musicali (Ancona); CIRPeM = Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali (Parma); DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*; DEUMM = *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*; EDT = Edizioni di Torino (Torino); GDE = *Grande Dizionario Enciclopedico*; NGDMM = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; SidM = Società Italiana di Musicologia (Roma); UMI = University Microfilms International; UTET = Unione Tipografica Editrice Torinese (Torino).

39

* Il presente saggio, dopo necessarie aggiunte e aggiornamenti, è stato tratto da Luca ORTELLI, *Il teatro di Mezio Agostini e il suo tempo*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia (CR), relatore Michele Girardi, correlatore, Fabrizio Della Seta, a.a. 2001-02. Per la consultazione sono disponibili copie presso: la sede ARiM di Ancona, la Biblioteca comunale Federiciana di Fano, la Facoltà di Musicologia di Cremona. Un'ulteriore riduzione della tesi è stata fatta per i *Quaderni Musicali Marchigiani* dell'ARiM (n° 9). Ringrazio tutti coloro che in un modo o nell'altro hanno contribuito alla realizzazione di questo studio: l'ARiM al cui interno è nato il lavoro di schedatura del fondo, in particolare Concetta Assenza e Gabriele Moroni; Marco Ferri, direttore della Biblioteca comunale Federiciana di Fano, per la grande disponibilità datami alla consultazione del fondo, e tutto il personale della stessa biblioteca; il dott. Marco Capra, che ha reso possibile la consultazione dei microfilm dei periodici musicali al CIRPeM di Parma; il dott. Pietro Zappalà, per gli ottimi consigli metodologici elargitimi nella redazione del catalogo tematico delle opere teatrali di Mezio Agostini; il correlatore di tesi Prof. Fabrizio Della Seta; il relatore Prof. Michele Girardi, sempre comprensivo nei miei confronti; il personale della Facoltà di musicologia dell'Università di Pavia in Cremona; i miei familiari e Lorella, altrettanto comprensivi e pazienti.

¹ Per l'esito di tale censimento, si veda *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche* a cura di Gabriele Moroni, Firenze, Nardini, 1997.

ideata con una duplice funzione: mettere a fuoco il periodo storico dove operò la cosiddetta "generazione dell'80"² e, in particolare, perlustrare l'attività operistica di Agostini (studio utile, quest'ultimo, anche per chi voglia approfondirne l'indagine sulla sua produzione strumentale), partendo dall'analisi del fondo omonimo conservato presso la Biblioteca comunale Federiciana di Fano. In quello studio, oltre a fornire indicazioni biografiche, ho cercato di definire meglio i rapporti di Mezio Agostini sia con la tradizione operistica precedente, sia con quell'insieme di gusti e tendenze musicali che vedevano coinvolta l'Italia in un più ampio dibattito internazionale (non esente, spesso e volentieri, da accese polemiche nazionalistiche). L'analisi delle opere, con tanto di esempi musicali, è stata condotta in base alla possibilità di ricostruire il processo compositivo, alla ricezione fino ad oggi e agli elementi drammaturgico-musicali. Ho limitato l'esame critico dettagliato a un solo lavoro teatrale, *La figlia del Navarca*, per motivi d'interesse storico e artistico: essa rappresenta la maturità dell'autore, ed ebbe maggiore diffusione rispetto alle altre (mai rappresentate, eccetto la prima). È stato proficuo, dunque, indagarne la lunga genesi compositiva, durata circa un trentennio, periodo in cui l'opera fu sottoposta ad ampi rifacimenti, che testimoniano il posto speciale che occupava nelle intenzioni dell'autore. La schedatura completa del fondo Agostini alla Biblioteca comunale Federiciana di Fano, è stata, dunque, il punto di partenza per una prima indagine sull'autore.³ Ad essa è seguita la collazione dei manoscritti musicali e dei libretti e l'analisi delle filze contenenti materiale di vario tipo (lettere, attestati, onorificenze, ritagli di periodici, ecc.). Per meglio definire l'ambito cronologico, si sono poi consultate le copie fotostatiche di altri periodici coevi, presso il CIRPeM di Parma. Naturalmente, la qualità delle informazioni di carattere bibliografico derivata da quest'ultimi (numero d'annata, numero delle pagine, ecc.) è superiore rispetto a quella dei periodici rinvenuti nel fondo Agostini a Fano, in quanto ritagli di giornale conservati dal compositore stesso o ivi depositati dagli studiosi, privi di una adeguata catalogazione. Si è

² Si vedano gli atti del convegno *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"* a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981.

³ Per l'opera teatrale, si veda la tabella in appendice. Tale tabella, riguardante la situazione del fondo e la sua catalogazione, non ha valore bibliografico esaustivo, ma è esclusivamente esplicativa di ciò che, ad un primo impatto, il fondo appare e di ciò che invece il fondo è, e contiene nei suoi dettagli (fatto, quest'ultimo, che è emerso solamente dopo averne compiuto la catalogazione). Le sigle tra parentesi sono di carattere catalografico, indicanti il tipo di lingua (quando diverso dall'italiano) adottato negli esemplari o il loro carattere strumentale (ABS).

deciso, pertanto, di non completare tali informazioni laddove non comparissero, nella convinzione che sia di poca utilità la ricerca di tali nozioni, specialmente in quelle biblioteche in cui i periodici non sono suddivisi per genere, o così scarsamente indicizzati da non poter essere facilmente consultabili. Per ben evidenziare tale distinzione elencherò qui di seguito i periodici da me consultati al CIRPeM, i quali vengono riportati nelle citazioni con il numero di pagina o indicati con la sigla tra parentesi quadre (in caso di ambiguità): "La Cronaca Musicale" (Pesaro), "La Cultura Musicale" (Bologna), "Gazzetta teatrale italiana" (Milano), "Il Mondo artistico" (Milano), "Rassegna Dorica" (Roma), "Rivista teatrale melodrammatica" (Milano), "Lo Staffile" (Firenze).

Le lettere (o telegrammi) contenuti nel fondo sono prevalentemente destinate ad Agostini, poiché sono pochissime le minute delle sue missive che, evidentemente, non conservava. In due cartelle di cartone contrassegnate sul bordo dalla dicitura "Musica", si custodisce materiale di vario tipo (e di vari autori) non inventariato, di cui è stata considerata solo la parte utile ad illustrare eventuali problematiche idonee ai fini della tesi.

Il presente saggio cercherà di ripercorrere le particolarità artistiche e biografiche di Mezio Agostini, emerse in base all'accurato esame del fondo omonimo.⁴ Per corredare lo studio di adeguata documentazione si è deciso di inserire in appendice (a seguito della consueta bibliografia): una tabella riassuntiva della catalogazione del fondo e un elenco delle opere teatrali del compositore, tratto dal catalogo tematico (mai realizzato fino ad ora) della mia tesi.⁵

1. *Gli anni di formazione (1875-1895)*

La famiglia Agostini affonda le sue radici nel XVII secolo sino al compositore seicentesco Pietro Simone, figlio di Messer Ludovico (quest'ultimo, al servizio del Marchese Ranieri II Del Monte, Signore di

⁴ La tesi (a cui si rimanda per approfondimenti) è, inoltre, corredata di un primo esempio di catalogo tematico che qui non si è potuto inserire per motivi di spazio.

⁵ Spunto per il catalogo tematico, l'ormai storico *Catalogo delle composizioni manoscritte di Mezio Agostini conservate presso la Biblioteca comunale Federiciana di Fano (sezione X)*, a cura di Franco Battistelli in Fano, supplemento al "Notiziario di informazione sui problemi cittadini", n. 4, Fano, Tipografia Sonciniana, 1969, pp. 7-25.

Montebaroccio - Ps),⁶ e produsse nel tempo una schiera di musicisti, dilettanti e professionisti.

Mezio Agostini nacque a Fano alle 2,45 del 12 agosto 1875⁷ da Domenico Agostini, orefice e suonatore di bombardino,⁸ e dalla contessa Elisabetta Galantara.⁹ Sia gli zii (Nereo, Floriano, Raffaele e Davide) sia i fratelli (Alessandro ed Emma) erano musicisti: Nereo suonava il fagotto, Floriano il bombardone, Raffaele il corno, Davide (Maestro della Banda municipale di Fano) la tromba, come Alessandro, mentre Emma cantava da mezzosoprano.

Suo primo insegnante fu il padre Domenico, che sin dall'infanzia gli impartì lezioni di musica.¹⁰ Già all'età di soli sette anni, Mezio suonava disinvoltamente il pianoforte e sapeva leggere musica a prima vista. A dieci anni tenne il suo primo concerto al Teatro Filodrammatico "Cesare Rossi" di Fano:¹¹ fu proprio in quell'anno che entrò nella classe di pianoforte di Mario Vitali e in quella di composizione di Carlo Pedrotti al Liceo Musicale "Rossini" di Pesaro, e successivamente in quella di Arturo Vanbianchi che sostituì Pedrotti, suicidatosi nel 1893.¹²

Vitali, pianista e compositore di scuola napoletana,¹³ contribuì allo sviluppo di quella tecnica impeccabile che verrà spesso ricordata nelle recensioni dei vari periodici d'epoca. Gli studi pianistici cominciarono a dare i loro frutti, dato che la città di Fano vide Agostini ancora protagonista di altri due concerti, ma ciò che non tardò a farsi sentire fu l'influenza di Carlo Pedrotti: appena diciottenne Mezio Agostini aveva già

⁶ Per l'esatta data di nascita di Pietro Simone Agostini e per una succinta trattazione di problemi genealogici inerenti ai legami con la famiglia di Mezio Agostini, si veda Rossana Tonini Bossi, *Una vita turbolenta in un secolo talentoso. Pietro Simone Agostini, compositore marchigiano di Montebaroccio (1630-1680)*, in "Nuovi Studi Fanesi", n. 12, 1998, pp. 85-92: 85-86.

⁷ Si veda l'"Estratto dal Registro degli atti di Nascita dell'anno 1875 n. 464", Fano, Ufficio dello Stato Civile, timbrato il 17 ottobre 1875 e conservato nel fondo alla segnatura X, 246.

⁸ Luca Ferretti, *Enfant prodige*, "Il nuovo amico", XLVIII/11, 5 giugno 1994, p.11.

⁹ Si veda anche Franco Battistelli, *Un musicista fanese da non dimenticare: Mezio Agostini in Fano*, supplemento al "Notiziario di informazione sui problemi cittadini", n. 4, Fano, Tipografia Sonciniana, 1969, pp. 7-25: 9.

¹⁰ Notizia riportata (oltre che nei lavori citati nelle due note precedenti) in *Dizionario universale dei Musicisti*, a cura di Carlo Schmidl, vol. I, Milano, Sonzogno, [1926]-1938, p. 18 e in *Fanesi illustri di ieri e di oggi*, "Rivista di Fano", n. 1, gennaio-aprile 1966, pp. 38-39.

¹¹ Cfr. "L'Annunziatore" (Fano, 20 dicembre 1885).

¹² "L'Avvenire d'Italia", Bologna, 8 ottobre 1909 e la "Rivista di Fano" (cit.) riportano, tra gli insegnanti di composizione, anche Vincenzo Petrali.

¹³ Fu anche membro del Trio pesarese, assieme al violinista "F. Frontali" e al violoncellista Eligio Cremonini (DEUMM, vol. VIII, Torino, UTET, 1988, p. 268).

composto la sua prima Overture per orchestra, eseguita il 6 agosto dello stesso anno nel Salone del Liceo Musicale "Rossini".¹⁴ Come è già stato notato, quella di Pedrotti fu "una delle figure più stimolanti del secondo Ottocento italiano", alla quale il giovane Agostini non poté rimanere indifferente.¹⁵ Pedrotti agì su più fronti, dalla composizione alla direzione d'orchestra, oltre ad essere organizzatore attivissimo di eventi musicali. Come compositore di opere teatrali, pur tentando un'evoluzione verso nuove forme drammatiche, diede i suoi migliori frutti nel genere buffo e semiserio.¹⁶ Ancor più importante fu però l'attività di direttore d'orchestra che lo vide attivo sia in Italia che all'estero (guidò, tra l'altro, il Teatro Italiano di Amsterdam) ed impegnato nell'organizzazione, al Teatro Regio, "dei cosiddetti concerti popolari di Torino insieme con Giovanni Depanis".¹⁷ Tale presenza fu dunque determinante nella formazione del giovane Agostini, che in futuro avrebbe rivestito il ruolo di direttore del Liceo Musicale "Benedetto Marcello" di Venezia, consentendogli un approccio consapevole con le nuove tendenze musicali e, soprattutto, di compiere scelte drammaturgico-musicali più innovative nelle sue opere teatrali.

Il 15 agosto 1893, dopo aver partecipato al saggio finale del Liceo,¹⁸ Agostini si diplomò in pianoforte e proseguì l'attività solistica con un altro concerto al Teatro della Fortuna, nella sua città natale. L'esecuzione, nell'anno successivo (9 agosto), di un *Preludio* per orchestra e della *Cantata in onore di Gioacchino Rossini*, nel corso del Saggio finale di composizione al Liceo Musicale "Rossini", testimonia ancora una volta l'assidua pratica della musica sinfonica,¹⁹ dovuta all'influenza

¹⁴ Il primo ebbe luogo il 16 febbraio 1890 (cfr. l'attestato di benemerita alla segn. X, 249 del fondo), il secondo nel 1892. Si veda anche Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., p. 9.

¹⁵ Michelangelo Zurletti, *Nel centenario di Mezio Agostini in Fano*, supplemento al "Notiziario di informazione sui problemi cittadini", n. 4, Fano, Tipografia Sonciniana, 1976, pp. 121-131: 127.

¹⁶ Si vedano il DEUMM ad *voce*m (Gian Paolo Minardi, *Pedrotti Carlo*, vol. V, p. 612) e Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento in Storia della musica*, a cura della SIdM, vol. IX, Torino, EDT, 1993, pp. 209-210.

¹⁷ Zurletti, *Nel centenario*, cit., p. 127.

¹⁸ La notizia è riportata nella "Gazzetta dell'Emilia", 12 agosto 1893 (oltre che in Battistelli, *Un musicista fanese*, cit. p. 9).

¹⁹ Questa costante della produzione agostiniana viene fatta notare sia da Michelangelo Zurletti (*Nel centenario*, cit., p. 128) sia, per quanto riguarda l'attività concertistica-direttoriale, da Domenico Tampieri, *Mezio Agostini in Saggio-Concerto dedicato a Wolf Ferrari-Agostini-Malipiero-Bianchi*, Venezia, Gran Teatro La Fenice, 1988, pp. 8-11: 11 (programma di sala, sabato 21 maggio).

di Pedrotti. Dello stesso anno è il diploma di composizione²⁰ e il premio Bodoira (15 agosto) che segnano l'inizio dell'attività direttoriale a fianco di quella pianistica. Dopo il debutto come direttore d'orchestra al Teatro della Fortuna di Fano (9 dicembre 1894), Agostini completò la sua formazione ottenendo il diploma di magistero il 15 agosto 1895.

2. Il 'periodo pesarese' (1896-1908)

Il 1896 fu un anno importante non solo per il Liceo Musicale Rossini, la cui direzione era stata affidata a Pietro Mascagni,²¹ ma anche perché Mezio Agostini iniziò la carriera di direttore d'orchestra e, in particolare, ebbe un primo approccio con il mondo dell'opera lirica. L'occasione fu la partecipazione al concorso internazionale che Gabor Steiner bandì tramite il giornale milanese "Il Teatro", diretto dall'avvocato Tonolla.²² Agostini prese parte al concorso con l'opera *Il cavaliere del sogno*. Erano in palio quattro premi "per la composizione di un'opera in un atto" e l'allestimento dei lavori vincitori,²³ inoltre mille lire toccarono al miglior libretto, quello dell'*Ultima notte* di Arturo Franci — mentre a Gustavo Macchi (*La Nave*) e Ulisse Manganelli (*Diana*) andò una menzione d'onore. La giuria decise di non assegnare il primo premio con la motivazione di non "trovare in alcuno dei concorrenti la qualità princi-

²⁰ Il diploma, conservato nel fondo della Biblioteca comunale Federiciana alla segn. X 232, riporta le seguenti votazioni: composizione 9; violino 7.50; organo 9.50; estetica 9. Per informazioni riguardo al rendimento negli anni di formazione (1885-1894) si veda il libretto scolastico del Liceo Musicale "Rossini" alla segn. X, 235 del fondo, in cui sono riportati i "punti di merito e assenze" per ogni singola materia durante tutto il periodo scolastico.

²¹ Si veda Ugo Gironacci e Marco Salvarani, *Guida al "Dizionario dei musicisti marchigiani" di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, A.Ri.M.-Centro Regionale Beni Culturali Ancona-Editori delle Marche Associati, 1993, p. 53.

²² La notizia (come la citazione del bando, che segue) è riportata ne "La Cronaca Musicale", I/1, 18 febbraio 1896, p. 27, ma sappiamo da una lettera di un partecipante (Giulio Tartaglione), pubblicata su "Il Mondo artistico", XXX/39-40, 20 settembre 1896, p. 3, che il giornale milanese "Il Teatro" ne aveva già dato avviso il 20 novembre 1895.

²³ Al fine di una più precisa datazione della prima vers. completa de *Il Cavaliere del sogno* (ms. X, 28a), va detto che il termine di presentazione fu fissato al 30 aprile 1896. Si può dunque ipotizzare, visto che il lavoro fu composto esplicitamente per tale circostanza (lo spartito X, 27b, concordante con la partitura, che reca il motto per il concorso "In tenui labor" e la successiva versione per la rappresentazione ne sono la prova), che l'opera sia stata scritta nei cinque mesi intercorsi tra il primo avviso (si veda nota precedente) e la data di scadenza per la presentazione del materiale.

pale del compositore teatrale: l'ispirazione";²⁴ in compenso, però, si stabilì di rappresentare otto opere anziché sei al Teatro Filodrammatico di Milano. Il secondo premio (1500 lire) fu quindi, aggiudicato a *La Nave* di Arturo Vanbianchi; un terzo premio (500 lire) venne assegnato a pari merito a *Il violinaio di Cremona* di Giovanni Gianetti, *Il gladiatore* di Giacomo Orefice e *La creola* di Federico Collini; ai lavori di Emilio Pizzi (*Ultimo canto*), Pietro Vallini (*Darjal*), Renato Brogi (*Ultima notte*) e Umberto Candiolo (*Il cieco*) venne promessa la rappresentazione. Altrettante furono le opere che ricevettero una menzione di primo grado, fra cui *Il cavaliere del sogno* di Mezio Agostini. Altre opere, infine, ebbero "una menzione onorevole semplice".²⁵ Chiuse le premiazioni non mancarono di certo le polemiche, anche "Lo Staffile" aveva già notato violazioni alle norme concorsuali,²⁶ ma ciò che più colpisce è la critica apparsa sulla "Gazzetta teatrale italiana", la quale riprese (e sottoscrisse) da "Il Sole" le osservazioni di Achille Bersellini sulla relazione dell'avvocato Tonolla:

La Relazione della Commissione è scritta in un tono piuttosto lamentoso. Ammette "l'esito proficuo ottenuto dal fortunato Concorso", ma non manca di deplorare che "la speculazione ed il commercio dell'arte siano riusciti con artificio inverecondo a gabellare per genio la mediocrità, traviando così il gusto del facile pubblico sino a riuscire nell'attuale decadimento del teatro lirico." Ecco: noi ammettiamo che il nostro teatro lirico non si trovi in fiore come un tempo; ma le ragioni di questa decadenza? Non troviamo, veramente, ch'essa possa attribuirsi a coloro che all'arte in Italia si dedicano. Davanti alle difficoltà accumulate per affrontare il pubblico, davanti all'indifferenza, per tutto ciò che è l'arte, delle classi più cospicue o per censo o per posizione sociale, noi troviamo che l'esercizio dell'arte in Italia è tuttora mantenuto elevato e che l'arte, fra noi, ha sempre cultori degni e benemeriti. Ma come si può parlare di decadenza dell'arte lirica in Italia quando, il glorioso Verdi ancora vivente, si possono annoverare, fra i compositori, maestri come il Franchetti, il Puccini, il Mascagni, il Leoncavallo, lo stesso Scontrino della Commissione del Concorso Steiner? [...] Ma quale disinteresse da parte del Governo, da parte di quanti altri cui sarebbe dovere all'ar-

²⁴ "Gazzetta teatrale italiana", XXV/21, 21 agosto 1896, p. 1.

²⁵ Unico giornale a menzionarle fu "Lo Staffile", XVII/23, 3 settembre 1896, pp. 2-4: *Nepta, Madre, Berneretta, Accidazzu, Vendetta abruzzese, Tradita*.

²⁶ "Lo Staffile", XVII/23, 3 settembre 1896, p. 2.

te provvedere! [...] Non brilla, bisogna dirlo, in Italia la munificenza per l'arte. Puccini, Mascagni, Leoncavallo, se oggi hanno raggiunto una posizione ragguardevole tutta la devono a loro stessi, alla loro giovinezza trascorsa in mezzo ai sacrifici ed agli studî, ma pure sempre animata dal sacro ideale dell'arte. Franchetti, milionario, ha trovato, naturalmente, la via più agevole. Che monta [conta] se Mascagni ebbe la grande fortuna di *Cavalleria rusticana*? Dopo il *Ratcliff*, non si può più rinfacciargliela. Si disse pure che l'*Asrael* di Franchetti poteva avere avuto ispirazione dal genio di Goldmarck: ma e il *Colombo*? Rendiamo giustizia a questi giovani, che non ad altri che a loro stessi, al loro talento, devono il successo. E non imputiamo ad essi il decadimento del teatro lirico. Sarebbe un volere essere ingrati. Pensiamo, invece, a spronare le classi ricche, ad occuparsi dell'arte con maggiore interesse. Sarebbero ben lievi i sacrifici, in confronto dei grandi vantaggi che ne risulterebbero per il Paese. [...] Cerchiamo di ravvivare l'antico prestigio; l'arte non offre solo la gloria, può offrire anche la ricchezza.²⁷

46

Tali parole rispecchiano molto bene la situazione di crisi in cui venne a trovarsi il mondo dell'opera lirica sin dal giugno 1867, anno in cui i teatri furono ceduti dal governo ai rispettivi municipi che avevano la facoltà (ma non l'obbligo) di concedere le rimpianti "dotazioni cospicue". Le conseguenze furono determinanti all'interno dell'intero sistema produttivo: i teatri, che andarono incontro ad alterne vicende (caso esemplare il passaggio della stessa Scala, chiuso dal 1897 al 1898 e dal 1918 al 1921, da società anonima, com'era prima della grande guerra, ad ente autonomo, nel primo dopoguerra); gli impresari, che videro drasticamente ridotta la loro autonomia; gli interpreti, che preferirono migrare all'estero durante la stagione estiva; i compositori, costretti non di rado alla pratica dell'esborso "autopromozionale"; il pubblico, che fu maggiormente attratto dalla politica dei politeami; la programmazione, che vide solidificarsi il concetto di "opera di repertorio", in cui solo pochi titoli consolidati potevano garantire il successo della stagione.²⁸

Non essendo riuscito a dare la sua opera in una piazza importante come quella milanese, Mezio Agostini inserì la romanza del cavaliere (scena terza) nei programmi di concerti durante la stagione balneare a Riccione

²⁷ "Gazzetta teatrale italiana", XXV/22, 31 agosto 1896, p. 1.

²⁸ Si vedano Fiamma Nicolodi, *Il sistema produttivo, dall'Unità ad oggi in Storia dell'opera italiana*, vol. IV, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1987, pp. 167-195, e Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, cit., pp. 38-47.

e a Fano, dove si alternava al pianoforte con Pietro Mascagni accompagnando, tra gli altri, un tenore del calibro di Giuseppe Borgatti.²⁹ Il neodirettore del Liceo, prese subito a ben volere il giovane neodiplomato³⁰ e, probabilmente, il suo stile drammatico ebbe qualche influsso sul più giovane collega. La prima integrale del *Cavaliere del sogno* venne fissata al Teatro della Fortuna di Fano per l'imminente stagione di carnevale (24 febbraio 1897), che prevedeva anche opere di Verdi (*Rigoletto*), Donizetti (*Lucrezia Borgia* e *Maria di Roban*), e di Bellini nella stagione estiva (*La Sonnambula* e *I Puritani*), dirette dallo stesso Agostini.³¹ Già dalla fine dell'anno 1895 Agostini aveva preso la bacchetta al Teatro "Giardino" di Cesena per concertare alcune recite della *Favorita* di Donizetti,³² proseguendo l'anno successivo al Teatro "Storchi" di Modena col second'atto di *Ruy Blas* di Filippo Marchetti (1831-1902) assieme alla sua *Ouverture* per orchestra (di cui si è già trattato).³³ Al termine della stagione estiva fanese, ripropose, al Teatro Comunale di Bagnacavallo, il *Rigoletto* assieme a due suoi brani orchestrali (*Berceuse* e *Gavotte*) e al duetto d'amore da *Il Cavaliere del sogno*.³⁴

²⁹ Ai concerti parteciparono, oltre a strumentisti vari, anche i cantanti Maria Pizzagalli (soprano), Lorenzo Bellagamba (baritono), la sig.na Brizi (mezzosoprano). A Riccione il concerto, non meglio precisato, si tenne "all'Ospizio romagnolo", a Fano al Teatro della Fortuna il 29 agosto 1896 (Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., p. 10). Ne danno notizia: "Lo Staffile", XVII/23, 3 settembre 1896, p. 3; "Il Mondo artistico", XXX/37-38, 10 settembre, 1896, p. 4; "La Cronaca Musicale", I/7, 20 settembre 1896, p. 243.

³⁰ Molto probabilmente, Mezio Agostini incominciò, non appena ottenuto il diploma di magistero, ad insegnare pianoforte presso il Liceo musicale pesarese, dato che "La Cronaca Musicale" (I/7, 20 settembre 1896, p. 249) lo menziona come professore del Rossini all'interno della commissione del concorso indetto dall'editore Oreste Ruggeri di Pesaro "per premiare la migliore *mazurka*" pianistica con una pubblicazione.

³¹ Recensirono *Il Cavaliere del sogno*: il numero unico omonimo (Fano, 2 marzo 1897); "Lo Staffile", XVIII/6, 4 marzo 1897, p. 3; "L'Arpa", Bologna, 5 marzo 1897; "Vedetta Artistica", Firenze, 5 marzo 1897; "Cronaca dei Teatri", Bologna, 20 marzo 1897. Nei cast delle opere figuravano nomi illustri, quali Celestina Boninsegna (*Gilda nel Rigoletto*) e Alessandro Bonci (Elvino in *Sonnambula* e Arturo nei *Puritani*). Si veda, inoltre, la documentazione alla segn. X, 249 del fondo.

³² Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., p. 10; si vedano inoltre gli attestati del 26 ottobre 1895 (Fondo X, 249).

³³ Ne danno notizia "Il Mondo artistico", XXX/49, 20 novembre 1896, p. 9; "Il Panaro", Modena, 29 novembre 1896; "La Cronaca Musicale", I/9, 30 novembre 1896, p. 310.

³⁴ Annunci apparvero in: "Il Faro Romagnolo", Ravenna, 15 settembre 1897; "Il Mondo artistico", XXXI/40-41, 21 settembre 1897 [CIRPeM]. Per la recensione si veda "Gazzetta dell'Emilia", Bologna, 28 settembre 1897; in particolare "La Cronaca Musicale", II/10, [novembre] 1897, p. 413.

L'opera nacque in otto scene con finale lieto,³⁵ ma in vista della rappresentazione fu riorganizzata in sette scene con finale tragico.³⁶ Nonostante i tagli operati la nuova versione risulta più estesa di 37 battute. Premesso che i manoscritti della partitura andata in scena (X, 28b e X, 27a, quest'ultimo del 1936) concordano sostanzialmente, salvo pochi dettagli,³⁷ con il libretto a stampa, lo studio della revisione è stato condotto mediante il confronto tra questi e il MS X, 28a.³⁸ Le modifiche comprendono (oltre al diverso nome dei personaggi) non solo tagli, ma anche lo spostamento di alcune sezioni, la creazione di parti nuove e l'uso più organico dei motivi di reminiscenza. Più in generale, possiamo dire che tutte le modifiche apportate tendono a conferire maggior spigliatezza all'opera e ad eliminare le parti meno riuscite del libretto.³⁹ Cambiando il finale, tutta l'attenzione viene rivolta alla storia d'amore del protagonista.

Dalle cronache risulta che alla prima, presente Mascagni, l'opera riscosse grande successo, tanto da essere replicata la sera stessa.⁴⁰ Negativa all'unanimità fu la critica al libretto che, nonostante le modifiche, rimase piuttosto banale (privo d'interesse drammaturgico): "L'Arpa" preferì fare "grazia ai cortesi lettori di tutte le piramidali castronerie tecniche e letterarie di cui sono infiorate queste sette scene";⁴¹ "Il Cavaliere del Sogno" (numero unico) e la "Vedetta Artistica" furono più esaustivi nei loro giudizi

³⁵ Partitura completa X, 28a; spartito X, 27b.

³⁶ Prime tre scene in partitura X, 28b; spartiti completi X, 27a e X, 27c.

³⁷ Tali differenze sono dovute principalmente alla notevole distanza temporale che li separa (1896/97-1936), la quale comporta per X, 28b una maggiore vicinanza a X, 28a (quale, ad esempio, quella dei versi pronunciati da Gisella nella prima scena: "Scende qual raggio a irradiarmi il core. / Vassalle deh! Sorgete una ghirlanda") e per X, 27a una maggior precisione e finezza dei dettagli (oltre ad una maggiore aderenza al libretto a stampa) rispetto alle versioni più antiche (e non solo).

³⁸ Per la datazione di quest'ultimo, cfr. la nota 23 di questo stesso paragrafo.

³⁹ Come, ad esempio, il primo taglio alla quinta scena: "CAVALIERE Hai tu prodi nemici da combattere / Col valor li vincerò / Vuoi che per te muoia pugnando o Vergine / Sorridente morirò. VERGINE Qual cortesia o Cavaliere errante / Hanno le tue parole".

⁴⁰ I periodici che riportarono giudizi (più o meno approfonditi) furono: "La Sveglia democratica", Pesaro, 28 febbraio 1897; "Il Cavaliere del Sogno" (numero unico), Fano, 2 marzo 1897; "Lo Staffile", XVIII/6, 4 marzo 1897, p. 3; "L'Arpa", Bologna, 5 marzo 1897; "Vedetta Artistica", Firenze, 5 marzo 1897; "Cronaca dei Teatri", Bologna, 20 marzo 1897. Riguardo la storia della ricezione più recente, verrà preso in considerazione, invece, lo scritto di Michelangelo Zurletti (*Nel centenario*, cit., p. 130), anche se le valutazioni del giornalista sono di carattere generale.

Il libretto del *Cavaliere del Sogno*, leggenda lirica in un atto, del Signor G. Mangaroni è proprio una povera cosa, direi quasi *mangaronica!* Ed è stato un vero peccato che il Professor A. Saviotti (un distinto filologo) abbia perduto tempo a tagliare e rabberciare quell'infelice concezione (lirica!) raddrizzandone anche... *i piedi*. A mio credere sarebbe stato partito più savio, anzi saviotto non metterci *né piedi, né mani* e rifarlo di nuovo [...].⁴²

Ugualmente unanimi, ma stavolta positivi, furono i giudizi generali sulla musica.⁴³ Il commento più completo apparve sul "Cavaliere del Sogno": "Aprè l'atto una introduzione assai breve – un allegro festoso – di fattura sobria, potendosi cadere nell'abuso adoperando soverchiamente gli ottoni".⁴⁴ Sui tre cori iniziali (scena I: "Splende superbo il sole"; "Vi ha sorriso la stella argentina"; "Sorridente al sole e palpita"), "L'Arpa" si espres-

⁴¹ "L'Arpa", Bologna, 5 marzo 1897: l'articolo è firmato "PIREN".

⁴² "Il Cavaliere del Sogno" (numero unico), Fano, 2 marzo 1897, firmato da Bivio Lilli. L'articolo nella "Vedetta Artistica", Firenze, 5 marzo 1897, firmato da certo "AVV. SEMICROMA", riporta: "Autore principale ne è il Signore G. Mangaroni-Brancuti che non sappiamo davvero dove diavolo sia andato a pescare l'argomento di una leggenda che non può essere tale mancandone affatto il carattere. Letterariamente e tecnicamente non è gran cosa sebbene il Prof. Saviotti l'abbia molto migliorata". Zurletti annota: "Le sue tematiche vanno ancora alla fiaba, al sogno fantastico, evocano rapporti sociali completamente finti, mimano una realtà senza rifletterla: ma che proprio perché avulse dalla storia permettono un vezzeggiamento autoconsolatorio." (*Nel centenario*, cit., p. 130).

⁴³ "La Sveglia democratica" (Pesaro, 28 febbraio 1897): "molto apprezzate furono le bellezze musicali, e più che tutto l'originalità delle melodie". "Lo Staffile" (XVIII/6, 4 marzo 1897, p. 3): "l'annunziata opera [...] è stata giudicata un lavoro fortemente pensato ed efficacemente trattato. Si assicura che questo spartito sia un potente lavoro che prova nell'Agostini il musicista di polso e l'artista ispirato. L'opera è stata replicata quasi per intero". "Il Cavaliere del Sogno" (numero unico), Fano, 2 marzo 1897: "l'impressione generale del lavoro è buonissima. Riaffermo quindi la mia ammirazione dinanzi all'incastro solido di tutta l'opera, già sollevata nel campo dell'arte eletta.". "L'Arpa" (Bologna, 5 marzo 1897): "Nella breve opera sua, ispirata ed inappuntabilmente condotta secondo le esigenze moderne senza ripudiare però l'antica e gloriosa scuola italiana, il giovane autore seppe profondere veri tesori di purissima melodia elaborata con maestria somma nell'istrumentale ricchissimo, smagliante e pure non esagerato né pesante.". Zurletti: "La sua melodia esprime un accorato rimpianto della passata eccellenza melodica; la sua armonia esprime il tortuoso problema di un impossibile aggiornamento. Certo, nelle sue opere l'aria (come luogo di delizie di trilli, gorgheggi e picchettati) non c'è più, è sostituita da un più razionale recitativo accompagnato che al massimo cede all'arioso; non indulge neanche nella sbrigativa pratica della romanza, portata a fasti tenorili e soprani dalla scuola cosiddetta verista; e l'orchestra sottolinea con buona dutilità le movenze del canto." (*Nel centenario*, cit., p. 130).

⁴⁴ "Il Cavaliere del Sogno" (numero unico), Fano, 2 marzo 1897.

se così: "Notevoli tutti i cori, tanto arditi e difficili quanto belli ed impressionanti. [...] sono veri gioielli di suprema fattura".⁴⁵

Il racconto di Rutlando venne definito come "musica eminentemente descrittiva e di grande effetto".⁴⁶ Fin dall'anteprima del 1896, la romanza del cavaliere nella terza scena "fu giudicata una preziosissima gemma."⁴⁷ giudizio che rimase immutato anche l'anno seguente. La romanza della quarta scena fu descritta così nel "Cavaliere del sogno": "Sulle confidenze che Gisella rivolge al sacro lago, l'Agostini ci intesse un recitativo ed un'aria piena di grazia e dolcezza. Buonissime le frasi passionali degli archi che sottolineano la parte vocale."⁴⁸ Ancor più elogiato fu poi il duetto d'amore della quinta scena, momento culminante dell'opera.⁴⁹ Altrettanti furono gli apprezzamenti rivolti al brano, riproposto nella stagione invernale a Bagnacavallo. Dalla sesta scena in poi, solamente "Il Cavaliere del Sogno" seguì a commentare l'opera: "Il trambusto che scoppia al grido d'allarme di Rutlando, sopraggiunto improvvisamente, è reso dalle voci e dalle progressioni orchestrali con tanta rapidità e misura che rivelano nell'Agostini un senso assai sviluppato della concisione".⁵⁰ Ma tutto ciò è facilmente comprensibile se si pensa che l'opuscolo venne creato appositamente (come numero unico) per propagandare l'opera.

Malgrado le critiche negative, il libretto ben s'inserisce all'interno delle tematiche neogotiche che caratterizzeranno parte del teatro musicale del Novecento, le cui radici sono rintracciabili già nel primo Ottocento.⁵¹ Il

⁴⁵ "L'Arpa", Bologna, 5 marzo 1897. Piuttosto contraddittorio, invece, il giudizio sulla coralità di Agostini espresso da Zurletti: "Ma i cori, anche quelli più polifonicamente spessi [], sono sorprendentemente omofoni." (*Ibid.*).

⁴⁶ "L'Arpa", Bologna, 5 marzo 1897. "Il Cavaliere del Sogno" (cit.), continua la descrizione: "Il canto è accompagnato da una cornice strumentale di bassi e fagotti che rendono il galoppo del cavallo con indovinata agitazione mentre gli altri strumenti rabbrivendo fremono al racconto doloroso dei casi di Edvige, alle tristi previsioni di Rutlando."

⁴⁷ "Lo Staffile", XVII/23, 3 settembre 1896, p. 4.

⁴⁸ "Il Cavaliere del Sogno", cit. Negli spartiti del fondo non è presente l'aria "A vol tra i nivei" (cfr. libretto a stampa in apparato, p. 14).

⁴⁹ "Esso è di tale potenza che sembra balzato fuori in uno di quei momenti in cui la mano ed il cervello sono presi da una forza misteriosa che trae l'artista all'Opera, come asserisce il Balzac, e da quell'istante trae la vita, il palpito, il sentimento." (*Ibid.*).

⁵⁰ "Il Cavaliere del Sogno" cit.

⁵¹ Per l'accezione del termine "Neogotico" e le sue origini storiche, si veda Fiamma Nicolodi, *Riflessi neogotici nel teatro musicale del Novecento* in *Il Novecento musicale italiano tra Neoclassicismo e Neogoticismo* a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 271-304.

richiamo al mondo medievale è reso musicalmente dall'uso di accordi senza la terza (già dall'inizio dell'opera) o, in maniera molto più esplicita, dalle quinte vuote dei fiati, intese come 'barbarismo'.⁵² Se il riferimento alle tematiche wagneriane è quanto mai blando, l'impiego di stili musicali del maestro tedesco è pressoché inesistente.⁵³ Agostini sfrutta concatenazioni accordali contenenti settime di varie specie e in particolare della quarta, mostrandosi più vicino al linguaggio armonico francese. Ma la morfologia dell'opera, tutta imperniata sull'elemento melodico, è schiettamente italiana.⁵⁴ Sebbene la romanza avesse da tempo soppiantato l'aria strutturata secondo la cosiddetta "solita forma",⁵⁵ ciò che portò, dopo la fase di transizione 1871-1893 (nel ventennio che intercorre tra *Aida* e *Falstaff*), alla formazione di un nuovo stile fu il progressivo fluidificarsi della struttura formale del duetto, cui già da tempo i compositori avevano rivolto la loro attenzione, in quanto veicolo di azione drammatica. Progressivamente venne sempre più elusa la cabaletta (sezione finale), ormai residuo dell'epoca precedente. L'introduzione di due romanze (a mo' di *cavatina* dei personaggi principali); la struttura del duetto, non facilmente riconducibile alla "solita forma"⁵⁶ e l'uso della perorazione orchestrale del tema del Cavaliere, a fine d'opera, confermano nel *Cavaliere del sogno* l'aderenza a questo nuovo stile che ebbe i suoi prodromi in Ponchielli e il suo definitivo

⁵² Il riferimento è al racconto di Rutlando nella seconda scena, il cui testo in settenari richiama lontanamente il racconto del sogno di Elsa nella seconda scena (atto I) del Lohengrin: si veda la versione italiana di Salvatore de C. Marchesi in *Wagner tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, Roma, Newton & Compton, 1998, vol. I, p. 281.

⁵³ Sulla ricezione delle opere francesi e tedesche in Italia, oltre al volume di Della Seta (*Italia e Francia nell'Ottocento*, cit.), si veda dello stesso autore: *L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di "dramma musicale"*, in *L'opera tra Venezia e Parigi* a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1988, pp. 147-176 e *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1987, pp. 231-291.

⁵⁴ Su questo aspetto si veda Jay Reed Nicolaisen, *Italian Opera in Transition 1871-1893*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1980, pp. 66-67.

⁵⁵ Per la formulazione di una terminologia relativa alla struttura formale dei numeri chiusi si rimanda al saggio di Harold Powers, *"La solita forma" and "The Uses of Convention"*, in *Acta musicologica*, LIX/1, 1987, pp. 65-90.

⁵⁶ Il riferimento alla "solita forma" è puramente orientativo in quanto mancherebbero i rispettivi *tempo di mezzo* e *cabaletta* (quest'ultima da tempo in disuso), ma rimane ancora utile l'individuazione del movimento cinetico iniziale e del successivo dilatarsi del 'tempo musicale' nel *cantabile*: il primo un *Cantabile affettuoso* in 3/4 nella tonalità di Si bemolle maggiore ("Tu sei la mia chimera,"); il secondo un *Cantabile espressivo* in 2/4 nella tonalità di Re bemolle maggiore ("Cedi ai miei baci").

consolidarsi a partire dagli anni 1892-1893; anni in cui ebbero la loro prima rappresentazione *La Wally* di Catalani, *Manon Lescaut* di Puccini e *Falstaff* di Verdi.

Naturalmente l'opera in un atto di Mezio Agostini non regge assolutamente il confronto con tali capolavori ed è difficilmente comparabile anche per dimensioni, genere e soggetto (nel caso di *Manon*); ma la disamina delle strutture formali può consentire di inquadrarla nel panorama musicale coevo. L'autore a cui Mezio Agostini, per diversi motivi, può essere avvicinato è Alfredo Catalani.⁵⁷ Nonostante il divario tra i due sia notevole, ci sono alcuni elementi comuni, primo fra tutti la scelta del soggetto: *Il Cavaliere* va collocato nel filone fiabesco-legendario, cui appartengono diversi lavori di Catalani, filone molto distante dalle tematiche veriste e romantico-sentimentali del tempo. Un elemento che conferma la maggior vicinanza allo stile di Catalani rispetto, ad esempio, a quello personalissimo di Puccini,⁵⁸ è l'uso delle quinte parallele (nel racconto di Rutlando) a testimonianza di una tendenza verso effetti timbrico-orchestrali molto ricercati. Se pochi sono gli elementi in comune, tante sono le differenze; a cominciare dalla condotta armonica di Agostini, più legata alla musica francese rispetto a quella più originale di Catalani (sebbene anche lui inevitabilmente influenzato). Ma il maggior divario rispetto al lucchese rimane comunque lo scarso uso che Agostini fece dei motivi ricorrenti e di forme sinfoniche, nel quadro di un generale ripensamento delle strutture formali dell'opera italiana, già attuata dall'ultimo Verdi, che stava coinvolgendo allora Puccini, lo stesso Catalani e i veristi.⁵⁹

L'aderenza di Agostini al cambiamento stilistico-formale in atto fu generica, e la sua musica rivela come egli abbia messo in pratica solo poche tra le numerose novità linguistiche e drammatiche. Il suo uso delle masse corali, ad esempio, rimane allo stadio di mera cornice ed è ben

⁵⁷ Per ogni riferimento allo stile di Catalani, si è tenuto presente il libro di Nicolaisen, cit., pp. 151-185.

⁵⁸ La diversità nell'uso delle quinte vuote, esistente tra la fine dell'atto primo nella *Wally* e la formula d'accompagnamento del racconto di Rutlando nella seconda scena del *Cavaliere del sogno* è notevole; ma testimonia la maggior aderenza di Agostini allo stile di Catalani piuttosto che a quello di Puccini che userà tale espediente più tardi nella *Bohème* (1896). Non sappiamo se Agostini fosse a conoscenza di quel che Puccini andasse elaborando ed è, dunque, più logico il riferimento a Catalani (il racconto di Rutlando era già presente nella prima versione dell'opera), anche se non è da escludere totalmente l'influenza di Puccini.

⁵⁹ La precoce scomparsa di Catalani impedì al giovane Agostini un'assimilazione diretta: il rapporto fu mediato dal suo maestro, il direttore d'orchestra Carlo Pedrotti, già amico di Catalani.

al di sotto di quello che già Ponchielli ne aveva fatto nella scena della sommossa nella Gioconda (atto primo). Anche il duetto d'amore, che ad un primo sguardo, può sembrare una felice trovata formale (come aveva rilevato "Il Cavaliere del Sogno"), non è altro che la giustapposizione di materiale tratto dalle scene quinta, sesta e settima d'origine. Non vi fu, dunque, un vero e proprio ripensamento delle strutture formali dell'opera, ma una semplice giustapposizione di sezioni preesistenti (come dimostra lo studio dei manoscritti).⁶⁰

Con *Jovo e Maria*, su libretto di Aldo Pizzagalli,⁶¹ composta in occasione delle nozze tra il principe di Napoli, Vittorio Emanuele III ed Elena di Montenegro,⁶² Agostini compì un passo avanti nella linea neogotica aperta dal *Cavaliere*. L'opera risulta meglio sviluppata nei suoi due atti rispetto alla precedente, grazie anche a un libretto migliore, e inoltre l'impianto armonico si rivela più scaltro: s'intensifica l'uso di accordi senza la terza (alla fine del primo atto, in particolare) e di sequenze modaleggianti. Gli accordi allo stato fondamentale, la mancanza della sensibile, le concatenazioni per grado congiunto (da cui scaturisce il movimento parallelo di tutte le parti) o per gradi che indeboliscono il senso tonale (I-VII, VII-V, IV-III), determinano un sapore arcaico, sempre prontamente ricondotto nell'alveo della norma sintattica, come prova la cadenza IV-V7-I sin dalla quarta battuta. Dal punto di vista drammatico il compositore si sposta su un terreno più mondano, anche se l'amore ideale continua a dominare e prende le fattezze del giovane Jovo, suicida per amore.⁶³ Agostini impiegò più estesamente e organicamente i motivi di reminiscenza (con riverberi sulla versione rivista del *Cavaliere del sogno*) ed è importante notare come il richiamo motivico tra i capi estremi conferisca maggiore unità all'opera (espediente forse dovuto ai consigli di Mascagni, che Agostini frequentava assiduamente in quel periodo). Nulla, data la mancanza di una partitura orchestrale completa, ci è dato di sapere riguardo l'orchestrazione e la distribuzione degli strumenti: nonostante gli apprezzamenti dei principi di Napoli,

⁶⁰ Si rimanda, per approfondimenti, alla mia tesi sopraccitata.

⁶¹ Dalla "Gazzetta livornese" (16-17 ottobre 1896) e da "La Cronaca Musicale" (I/8, 31 ottobre 1896, p. 270) apprendiamo che Pizzagalli, era "studente universitario di legge".

⁶² Si vedano la "Gazzetta livornese", 16-17 ottobre 1896 e "La Cronaca Musicale", I/8, 31 ottobre 1896, p. 270, che riportano la notizia aggiungendovi pareri favorevoli sulla qualità di libretto e musica. L'opera fu mandata in dono agli sposi, come fecero anche altri compositori con lavori di circostanza (cfr. "Il Mondo artistico", XXX/45, 20 ottobre 1896, p. 2, che cita Verdi e Puccini ma non menziona Mezio Agostini).

⁶³ Il riferimento è rivolto all'unico esemplare manoscritto del libretto recante la segnatura X, 39.

Jovo e Maria non venne mai eseguita.

Una sorte simile a quella di *Jovo e Maria* (con l'eccezione del duetto della scena quarta)⁶⁴ toccò all'opera successiva: *La penna d'airone* su libretto di Alfredo Saviotti, tratto da una commedia di Victor Hugo. La rinnovata collaborazione col librettista ha per soggetto, stavolta, *Mangeront-Ils?*, una *pièce* di genere comico di un grandissimo scrittore.⁶⁵ Dall'esame dei due libretti conservati nel fondo⁶⁶ risulta che il manoscritto di Saviotti e il dattiloscritto (probabilmente del compositore stesso) concordano quasi in tutto, salvo il nome della fanciulla protagonista (da "Yella" a "Lilia").⁶⁷ Numerosi tagli sono riscontrabili nel confronto tra i versi e le fonti musicali manoscritte (nove in tutto): essi servono a conferire maggior dinamicità all'azione drammatica, anche se, in questo caso, si tratta di un lavoro preliminare alla stesura dell'opera stessa. Lo si vede dal genere di versi tagliati: di ben settanta (prevalentemente settenari, endecasillabi e settenari doppi), trentanove sono versi lirici. Sul piano drammaturgico i tagli riguardano brevi sezioni didascaliche (scene 2, 8, 11), scorci prolissi (scene 2, 6) e prolettici (scena 6). Difficile è poi stabilire perché i manoscritti X, 42b e 43c, non rechino la suddivisione in scene: molto semplicemente potrebbe trattarsi di una dimenticanza, dato che in X, 43c la prima scena è indicata.

Le uniche cronache riguardano l'esecuzione dell'Interludio a Venezia nel

⁶⁴ "Il Mondo artistico", XXXIII/18, 21 aprile 1899, p. 6: "A Fano, per festeggiare l'inaugurazione della luce elettrica, ebbe luogo al teatro della Fortuna un'accademia, nella quale si eseguì [...] un duetto della nuova opera: *La penna d'Airone* del maestro fanese Mezio Agostini, assai favorevolmente conosciuto nel mondo musicale. Gli applausi non mancarono e i *bis*, naturalmente, non furono pochi". Il programma di sala con tanto di libretto reca la segnatura Mus / 21 / 49. L'esecuzione di un Interludio avvenne nel 1912, al Liceo musicale "Benedetto Marcello" di Venezia (cfr. "Venezia", 20 maggio 1912; "Gazzetta di Venezia", 26 maggio 1912; "Il Gazzettino di Venezia", 26 maggio 1912; "L'Adriatico", 26 maggio 1912; "La Provincia", Pesaro, 22 giugno 1912).

⁶⁵ *Mangeront-ils?* (1867) era la terza *pièce* del *Théâtre en liberté*, pubblicato postumo nel 1886. Tale raccolta di commedie non destinate alla rappresentazione è considerata da Marisa Zini "la parte migliore della produzione drammatica di Hugo" (*Hugo Victor*, in GDE, vol. IX, Torino, UTET, 1969, p. 898).

⁶⁶ Il riferimento è rivolto agli esemplari del libretto sotto la segnatura X, 41: X, 41a manoscritto e X, 41b dattiloscritto. Si è preferito il nome di Lilia (X, 41b) anziché quello di Yella (X, 41a), perché così compare anche in partitura e nella riduzione pianistica.

⁶⁷ Il manoscritto musicale X, 43b reca, invece, il nome di "Lilia" soprascritto a "Yella": probabilmente l'autore cambiò il nome solo dopo aver completato la prima stesura musicale dell'opera.

1912,⁶⁸ dove solo tre periodici espressero brevissimi giudizi (due dei quali identici).⁶⁹ L'esame della partitura rivela una complessità maggiore nell'uso dei motivi di reminiscenza: non solo il cromatismo pervade la costituzione delle melodie, ma si fa più denso il trattamento contrappuntistico. Come in *Jovo e Maria*, una stessa melodia suggella inizio e fine dell'opera: la differenza rispetto all'opera precedente è sostanziale (là vi era un finale tragico e il motivo era in orchestra – qui il finale è lieto e la melodia viene intonata da un personaggio), ma la funzione è la stessa.

Nonostante l'assiduo impegno di quegli anni nel settore operistico, Mezio Agostini coltivò sempre il genere strumentale. Nel 1898 portò a termine la Prima sinfonia in La minore e il Quartetto n. 1 in La maggiore,⁷⁰ nell'anno successivo la Suite n. 3 per orchestra. Nel 1899, gli impegni aumentarono: diresse opere verdiane al Théâtre du Casino Central di Mentone⁷¹ e il *Faust* di Gounod al Teatro Petrucci di Fossombrone,⁷² e si recò in *tournee* come direttore d'orchestra in Danimarca, Svezia e Norvegia. Anche il 1900 fu per lui un anno impor-

⁶⁸ L'articolo apparso nel 1899 su "Il Mondo artistico", è un semplice resoconto privo di un giudizio sull'opera.

⁶⁹ La "Gazzetta di Venezia", 26 maggio 1912: "l'*Interludio* dell'opera *La penna d'Airone*, elegante caratteristico agli inizi, svolge poi ampiamente una bella frase melodica". "Il Gazzettino di Venezia", 26 maggio 1912 e "La Provincia", Pesaro, 22 giugno 1912: "L'interludio nell'opera *La penna d'Airone* ci parve un brano sopra gli altri di una straordinaria soavità d'espressione. Il pubblico unanime tributò al chiarissimo maestro Agostini l'onore di più di venti chiamate calorosissime e questa è la più bella dimostrazione del pieno successo ottenuto dal direttore del Marcello.". Dal rinvenimento di parti orchestrali all'interno di una delle due cartelle contenenti materiale di vario genere non inventariato (e non solo di Mezio Agostini), si è scoperto che tale *Interludio* altro non è che la scena terza nella sua versione più squisitamente strumentale (senza la parte vocale di Gizek). Nell'intervista fatta all'autore da Filiberto Sternini per il "Corriere Adriatico" (22 febbraio 1940) trapelò la notizia che tale "interludio venne anzi radiotrasmesso recentemente, eseguito dall'orchestra dell'*Eiar*".

⁷⁰ Si veda Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., p. 10.

⁷¹ La stagione ebbe inizio alla fine del 1898. Agostini concertò e diresse *Il Trovatore* (19 dicembre), *Ernani* (20 dicembre) *Un ballo in maschera*, *Rigoletto* e *La Traviata* (cfr. "Le Petit Marsellais", Menton, 20 dicembre 1898, "L'Avenir de Menton", 24 dicembre 1898, "La Sentinelle Mentonnaise", 8 gennaio 1899).

⁷² Cfr. la "Gazzetta dell'Emilia", Bologna, 2 maggio, 5 maggio 1899, "Il Panaro", Modena, 4 maggio 1899, e "L'Eco di Urbino", 21 maggio 1899. Tra le cronache merita citazione una notizia apparsa sul "Gazzettino" (maggio 1899): "Ciò che è poi sommamente rimarchevole è che egli [Agostini] dirige senza la partitura; e chi conosce quale opera sia il *Faust*, mi dica se l'Agostini non sia destinato a una brillantissima carriera.". Ciò mette in rilievo, oltre alle capacità tecniche dell'artista anche la sua predilezione per la musica francese.

tante, perché Mascagni, lo chiamò ad occupare la cattedra di armonia principale nel Liceo Musicale "G. Rossini".⁷³ Come nota Zurletti "quale sia [...] la reale capacità didattica di Agostini, non ci è dato sapere. Gli anni trascorsi al Liceo Musicale Rossini di Pesaro [...] sono privi di testimonianze".⁷⁴

Nulla di rilevante accadde nel 1901, tranne un concerto con il violoncellista Ferdinando Ronchini,⁷⁵ mentre nel 1902, oltre a sposare Amalia Michetti,⁷⁶ Agostini terminò *Alcibiade*, su libretto di Francesco Vatielli (1877-1946) tratto dal dramma storico omonimo di Felice Cavallotti (1842-1898).⁷⁷ S'ignorano le circostanze pratiche della genesi ma la scelta mette in luce un vistoso mutamento di prospettiva del compositore riguardo alla scelta dei soggetti:⁷⁸ dagli originari libretti neogotici, attraverso la commedia romantica di Hugo, passò ad un soggetto che potremmo definire "verista", per i legami con il teatro di Pietro Cossa

⁷³ La notizia, oltre che in Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., p. 11, è riportata in quasi tutte le fonti più recenti, ma compare anche nei periodici coevi a Mezio Agostini: "La Vita", Roma, 19 febbraio 1908; "La Cronaca musicale", Pesaro, settembre 1909; "Il Giornale d'Italia", Roma, 26 settembre 1909; "L'Avvenire d'Italia", Bologna, 8 ottobre 1909; "Musica", Roma, 10 ottobre 1909.

⁷⁴ Zurletti, *Nel centenario*, cit., p. 127.

⁷⁵ Si veda Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., p. 11.

⁷⁶ Alla segnatura X, 249 del fondo si trova un componimento celebrativo dell'evento in endecasillabi (a stampa) di certo G. Pierpaoli datato 1 ottobre 1902. Si veda anche Luca Ferretti, *Accademia vocale e strumentale dedicata a Mezio Agostini* (programma di sala), Fano, 1994, pp. 1-7: 4.

⁷⁷ Si veda la voce *Cavallotti Felice* di Azelia e Zelmira Arici, in GDE, vol. IV, Torino, UTET, 1967, pp. 332-333: "Già dal 1871 aveva incominciato a comporre lavori drammatici in versi, di gusto victorughiano e neoromantico [...] dove il C. tenta di inserire il dramma intimo in una cornice storica, per giustificare l'uso del verso. I drammi (*Alcibiade*, 1874 [...]), risentono dell'influsso di Pietro Cossa. [...] Il Carducci definì il C. "l'ultimo dei romantici", e rilevò nelle opere di lui appunto le qualità migliori dei romantici, cioè "l'abbondanza sentita, la melodia colorita, l'abbandono al fantasticare malinconico". In realtà, il sostegno di una certa eloquenza concionatrice (il C. era nato per l'oratoria) non basta a dissimulare il vuoto dei drammi, specie storici, che nell'intenzione dell'autore dovevano essere, più che altro arnesi di guerra. Per lui infatti "l'arte scenica era fra tutti i fattori della cultura il più popolare e il più efficace".

⁷⁸ Il riferimento è rivolto, in assenza di libretti, agli esemplari della partitura e dello spartito sotto le segnature: X, 37 e X, 36. Data la sostanziale concordanza degli esemplari e la maggior completezza nei dettagli dello spartito; si è scelto quest'ultimo come riferimento.

(1830-1881).⁷⁹ Fra le tante ragioni che contribuirono a lasciare nell'ombra *Alcibiade*, vi fu la natura anacronistica dell'argomento, oltre all'uso intensivo (e immotivato) di elementi cromatici all'interno dell'opera. L'inferiore qualità del libretto emerge sin dalle quattro scene iniziali del primo quadro, prive di elementi teatrali; la scena dei grammatici risulta essere più polemica che ironica (com'era nelle intenzioni del drammaturgo), mentre alcuni personaggi (Bacchide, Eufrosine e i Grammatici) spariranno nel prosieguo. Più convincenti risultano invece gli ultimi due quadri, nonostante un impiego disorganico e frammentario dei motivi di reminiscenza. Il tema d'apertura dell'opera introduce Alcibiade, ma è troppo neutro per caratterizzare il protagonista: un frammento di scala cromatica, due intervalli, un arpeggio sono poco più che normali espedienti tecnici, e come tali compariranno nel lavoro.

Il periodico "La Vita", nell'illustrare il *curriculum* dell'artista, si riferisce ad *Alcibiade* in questi termini:

Nel 1902 affronta l'*Alcibiade* del Cavallotti, in tre atti. Il Sonzogno per poco non lo fece rappresentare: poi non ne parlò più. L'Agostini si vendica scrivendo nel 1904 *America* che è un altro passo avanti e che ha destato l'ammirazione profonda di quanti in Roma ora l'hanno assaggiata.⁸⁰

La testimonianza è singolare (anche perché non ne abbiamo altre sul rapporto con la casa editrice Sonzogno), ma è difficile credere che Mezio Agostini abbia potuto scrivere un'intera opera esclusivamente per vendetta. Plausibile è invece che l'autore stesso, resosi conto delle ragioni che rendevano impossibile rappresentarla, si sia immediatamente dato da fare per tentare di risolverle.

A parte un concerto come accompagnatore al Teatro della Fortuna di Fano,⁸¹ il 1903 non fu un anno ricco d'avvenimenti (almeno nella documentazione) come il 1904. La vittoria al concorso internazionale indetto

⁷⁹ Si veda *Cossa Pietro*, in GDE, vol. V, Torino, UTET, 1967, p. 546: "[...] Il C. volle realizzare un teatro di tono "verista", libero dal lirismo romantico e aderente a una quotidianità antierica, pur nella rappresentazione di vicende e di personaggi storici. In verità le sue opere restano nell'ambito medio e grigio della cronaca, vista con un gusto borghese del mediocre e con un semplicismo psicologico e storico che ha un riflesso nel verso prosastico, senza vita, monotono. [...]".

⁸⁰ "La Vita", Roma, 19 febbraio 1908.

⁸¹ Si veda Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., p. 11.

dal giornale "Musica" di Parigi,⁸² testimonia l'avvicinamento di Mezio Agostini alla musica da camera, sia come autore sia come interprete; e l'aver superato la prova sotto gli occhi di una giuria composta da Debussy, Dukas, Moszkowski, Taffanel e Lalo mostra un talento già sviluppato in quel genere, che verrà coltivato ancor più assiduamente in futuro.

Ma il 1904 fu anche l'anno di *America*, su libretto di Carlo Zangarini (1874-1943, futuro coautore di *Fanciulla del West*) tratto da *The Song of Hiawatha* (*La canzone di Hiawatha*) di Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). Dopo l'esperienza precedente, il compositore tornò a un soggetto leggendario,⁸³ stavolta nel genere dell'opera-ballo:⁸⁴ il percorso verso opere di più vaste dimensioni avvenne, dunque, tramite un genere che lasciava largo spazio a episodi sinfonici. Il fondo ospita due libretti: l'autografo di Zangarini e un esemplare a stampa con annotazioni manoscritte di Mezio Agostini, come per *La penna d'airone*, ma stavolta i due spartiti concordano coi libretti, salvo qualche dettaglio che consente di formulare alcune ipotesi sull'ordine di stesura:⁸⁵ 1. libretto manoscritto X, 223; 2. spartito X, 32a; 3. spartito X, 32b 4. libretto a stam-

⁸² Oltre a Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., p. 11, si vedano i seguenti periodici coevi: "Avanti!", Roma, 12 gennaio 1904; "La Concordia", Fano, 16 gennaio 1904; "L'Idea", Pesaro, 23 gennaio 1904. Ma anche: "La Vita", Roma, 19 febbraio 1908; "La Cronaca musicale", Pesaro, settembre 1909; "Corriere della Sera", Milano, 25 settembre 1909; "Il Gazzettino", 25 settembre 1909; "Il resto del Carlino", Bologna, 25 settembre 1909; "Il Giornale d'Italia", Roma, 26 settembre 1909; "L'Avvenire d'Italia", Bologna, 8 ottobre 1909; "Musica", Roma, 10 ottobre 1909; "L'arte melodrammatica", Milano, 16 ottobre 1909.

⁸³ Il riferimento è rivolto alla prima stesura, senza i tagli presenti nella seconda (X, 31), del libretto manoscritto X, 223.

⁸⁴ Per l'accezione del termine in base all'epoca si veda Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana* a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. V, EDT, Torino 1988, pp. 287-302; cfr. inoltre Alessandro Roccatagliati, *Opera, opera-ballo e "grand opéra"*, "Opera & Libretto", II, 1993, pp. 283-349.

⁸⁵ Lo spartito X, 32a concorda con il libretto manoscritto (X, 223), fatta eccezione per il titolo dell'opera e altri dettagli; mentre lo spartito X, 32b (il cui titolo reca l'indicazione "2ª versione") concorda in parte con il libretto a stampa X, 31 (che è una versione ridotta del libretto originario con due tagli e indicazioni in caso di esclusione, a scelta, dell'ultimo coro) per un taglio nel secondo quadro del secondo atto, in parte con il libretto X, 223 per la presenza del coro "Gloria a te, che dal cielo" alla fine dell'atto primo (assente in X, 31). La correzione dell'errore interno al manoscritto X, 223 (alla c. 4r mancano i due versi del coro cosmico "Gli Amici di Hiawatha" – "I Fiumi", presente però nell'elenco alla c. 21v – le carte sono mal numerate) e la concordanza con la correzione autografa a p. 13 di X, 31 ("piani" anziché "monti", come in X, 223) inducono a pensare che lo spartito rappresenti sì una versione sostanzialmente concordante, ma successiva a X, 223.

pa X, 31. La motivazione dei tagli, oltre alla consueta maggior dinamicità d'azione drammatica, va ricercata nell'intento di far risaltare l'azione coreografica, anche perché a livello drammaturgico la scena (secondo quadro) dell'atto secondo possiede un certo spessore emotivo (il disperarsi di Hiawatha per la morte della sposa): non ci sarebbe altra ragione, considerando che segue subito dopo un'altra danza (terzo quadro: *L'inverno e la primavera*). Anche l'uso delle reminiscenze è incentrato più sugli elementi portanti della leggenda (il destino di Hiawatha, l'inno *Yankee doodle*, l'inno americano)⁸⁶ che sugli intrecci amorosi (duetto Wenonah-Mudjekeewis e duetto Hiawatha-Minnehaha); altri temi sono ridondanti all'interno dello stesso quadro, come quello di Nokomis (I quadro del I atto; il personaggio, del resto, non comparirà più) o di Wenonah (anch'essa sparirà da qui in poi).

Agostini usò praticamente l'intero repertorio degli inni americani⁸⁷ per glorificare la nazione a cui l'opera era (seppur ipoteticamente) destinata, tanto che persino l'inno *Hail Columbia!* venne sfruttato nell'atto terzo per sottolineare la presenza dei Padri Pellegrini nell'invocazione di Chibiabos dopo la visione di Hiawatha. Altro materiale preesistente venne utilizzato nel terzo atto: la melodia di apertura, ad esempio, è tratta da un salmo di W. Frank,⁸⁸ mentre nella sopraccitata invocazione di Chibiabos, la melodia variata del corale luterano *Ein feste Burg ist unser Gott* (già utilizzata da Meyerbeer in *Les Huguenots* del 1836) connota la natura religiosa dei "figli di Calvino".⁸⁹ È importante rilevare questo

⁸⁶ Al tempo era l'inno della marina statunitense, solo nel 1931 divenne inno nazionale. Nello stesso anno Puccini lo aveva inserito all'interno di *Madama Butterfly* "per mettere in risalto come il matrimonio sia null'altro che una metafora della supremazia statunitense [...]" (Michele Girardi, *Giacomo Puccini l'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000³, p. 222). A distanza di circa otto mesi Agostini usò lo stesso tema nella sua opera, ma non si hanno notizie certe se fu una coincidenza, una precisa volontà dell'autore o se l'idea gli venne suggerita dal librettista. Il rilievo dato al tema non è tanto dovuto al numero delle ricorrenze o a particolari intenti di raccordo formale, ma piuttosto alla volontà di rendere omaggio alla nazione americana che avrebbe dovuto, secondo le aspettative, accogliere l'opera nei suoi teatri (di qui anche il cambiamento del titolo iniziale): nell'uso del medesimo inno e nelle implicazioni drammaturgiche che ne conseguono, la diversità tra Puccini ed Agostini è dunque notevole.

⁸⁷ Per una sommaria descrizione dell'origine e della storia degli inni americani si veda la voce *Inni nazionali*, in DEUMM, vol. II (*lessico*), Torino, UTET, 1983, pp. 521-522.

⁸⁸ Il riferimento è scritto esplicitamente all'interno dello sparito X, 32a: "(Dal Salmo di W. Frank)".

⁸⁹ Nell'originale il Do della melodia era diesis (Re maggiore), qui invece è inteso come settima di Re (pedale) all'interno di un passaggio modulante.

aspetto, perché Agostini non userà più in futuro tale espediente, nemmeno per la caratterizzazione di ambienti esotici. Questo dimostra come l'intento principale non fu quello di dare una particolare *couleur locale* all'opera (che nonostante tutto è presente), ma di accattivarsi il favore del pubblico mediante melodie note.

A parte un'esecuzione privata al pianoforte nel 1908 a Roma (Villa Marchetti)⁹⁰ e l'esecuzione dell'*Intermezzo* e di una danza nel 1932 al Liceo Musicale "B. Marcello" di Venezia,⁹¹ l'opera non venne mai rappresentata. Sulle colonne de "La Tribuna" (20 agosto 1908) Giorgio Barini ebbe a scrivere:

la leggenda bene augurante alla vittoriosa potenza americana, mantiene i suoi elementi mitici e simbolici, dando luogo ad una successione di quadri ricchi di poesia e di colore, fortemente significativi. L'Agostini ha reso con efficace varietà di espressioni musicali il poema, dando anche innegabile valore artistico alla parte coreografica che vi abbonda: e se il lavoro è di tal natura da eccitare vivamente l'attenzione e l'interessamento dei lord americani, per il soggetto, ha in pari tempo elementi di bellezza musicale che debbono ugualmente impressionare i pubblici di altre nazioni. [...].

Se le critiche del 1908-1909 furono favorevoli (nonostante delle punte polemiche sulla situazione dell'arte in Italia), le cronache veneziane del 1932 non furono da meno:

Di *America* figurano un *Intermezzo* pure assai pregevole per nobiltà di fattura, e una *Danza* viva ed ariosa, felice della scioltezza del proprio movimento, lieve e leggiadro, a volte, e sbizzarrito, altrove, in un impeto fresco e gagliardo. [...]⁹²

e ancora:

Dall'opera *America* sono stati tolti l'*Intermezzo*, in cui si saggia pure assai favorevolmente la efficace e comunicativa capacità inventiva dell'autore, e la danza indiana, che ha garbo di movenze ritmiche e tematiche, con tocchi di parcamente dosato esotismo, specie nell'istrumentale. [...].⁹³

⁹⁰ La notizia è riportata da Giovanni Borelli in "La Vita", Roma, 19 febbraio 1908, già citata a proposito dei rapporti di Agostini con casa Sonzogno (cfr. più sopra).

⁹¹ Cfr. "Gazzetta di Venezia", 7 gennaio 1932; "Il Gazzettino", 7 gennaio 1932; "Rassegna Dorica", III/5, Roma, 20 marzo 1932 (quest'ultimo privo di cronache).

⁹² "Gazzetta di Venezia", 7 gennaio 1932.

⁹³ "Il Gazzettino", 7 gennaio 1932.

Nel recensire l'audizione privata del 1908, Giovanni Borelli de "La Vita" scrisse:

Mezio Agostini ha fatto udire a un circolo di eletti e di conoscitori, una delle sue opere inedite di più largo respiro creatore: *Hail Columbia*, ribattezzata *America*. La ragione di questa referenza accordata dal compositore, ricco di un patrimonio di musica accumulato nel silenzio, con eroico attendere consapevole, fu, non tanto di predilezione, quanto di opportunità. Fra gli ascoltatori di America, vi era chi autorevolmente potrà patrocinare la rappresentazione a New York in uno dei mastodontici teatri sanguisughe i quali ormai ci sottraggono tra spire d'oro il fiore degli ingegni e della virtuosità italiani. [...].⁹⁴

Nulla si sa riguardo la prospettata rappresentazione newyorkese e tanto meno riguardo "l'allestimento scenico, promesso da dieci parti [...]" di cui si parla nello stesso articolo più sotto. Ma una lettera di Zangarini da Milano datata 10 novembre 1918, indirizzata ad Agostini e conservata nel fondo di Fano (segnatura X, 227), aiuta a capire in parte cosa sia avvenuto:

Le ragioni per le quali non è stato possibile portare alla luce della ribalta *America* sono così complesse, che in lettera non mi sento la forza né meno d'accennartele. [...] il genere del lavoro stesso cozza, contrariamente a quanto credevo nell'entusiasmo del primo concepimento e nel periodo immediatamente successivo, contro abitudini mentali americane, che fanno del nostro poema un involontario, ma fatale, errore. [...] Nel presente momento, poi, il tentativo di esecuzione urtava contro un naturale ostacolo: era giusto che americani pagassero o, comunque, propiziassero l'esecuzione in Italia d'una celebrazione dell'America? Questa osservazione fu la prima che mi venne opposta, quando offersi il lavoro alla Y.M.C.A. di qui. Altre ragioni, aggiunte, mi persuasero a dimettere il pensiero. [...].

Gli anni 1905-1906, videro Agostini di nuovo impegnato, come direttore d'opera, nella stagione teatrale di carnevale al Teatro "G. Rossini" di Pesaro: *Manon* di Massenet, *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, *La*

⁹⁴ "La Vita", Roma, 19 febbraio 1908.

forza del destino di Verdi, furono le opere rappresentate.⁹⁵ Nel 1906 egli fu impegnato nella stagione lirica autunnale al Teatro Sociale d'Este, dove concertò *Cavalleria rusticana* di Mascagni, *Pagliacci* di Leoncavallo e *L'amico Fritz* di Mascagni.⁹⁶ Nel 1907, oltre a portare a compimento l'opera *Ombra* Mezio Agostini diresse l'*Otello* verdiano in chiusura di stagione al Teatro comunale di Cagli.⁹⁷ Proseguì nell'anno successivo la carriera come direttore d'opere liriche al Teatro Verdi di Cingoli: *Rigoletto*, *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana* furono le opere della stagione.⁹⁸ Queste furono le opere di repertorio di cui Agostini ebbe sicuramente conoscenza diretta, ma vi fu anche un'occasione (unica, che non ebbe replica) in cui non si limitò al puro e semplice repertorio: nel 1905 ebbe modo di dirigere la prima di *Giovanni Gallurese* di Italo Montemezzi al Teatro Grande di Brescia (1905).⁹⁹ L'unicità dell'evento fu, inoltre, il poter accedere ad una piazza di maggior prestigio, rispetto a quelle già citate, che potesse meglio mettere in vista le sue doti direttoriali.

⁹⁵ Cfr. "Il Secolo", Milano, 29 dicembre 1905; "La Provincia", Pesaro, 31 dicembre 1905; "L'Adriatico", Pesaro, 5 gennaio 1906; "Il Progresso", Pesaro, 6 gennaio 1906; "Il Secolo", Milano, 7 gennaio 1906; "La Provincia", Pesaro, 7 gennaio 1906; "L'Eco d'Urbino", Urbino, 7 gennaio 1906. Si veda, inoltre, Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., p. 11.

⁹⁶ Cfr. "La Provincia", Pesaro, 3 settembre 1906; "Il Veneto", Padova, 17 settembre 1906; "La Libertà", Padova, 17 settembre 1906; "L'Adriatico", Venezia, 18 settembre 1906; "Il Gazzettino", Venezia, 22 settembre 1906). Seguì, poi, *L'Amico Fritz* di Mascagni il 27 settembre 1906 ("Il Veneto", 28 settembre 1906; "Il Gazzettino", Venezia, 29 settembre 1906). Si veda, inoltre, Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., p. 11.

⁹⁷ L'opera ebbe la sua prima rappresentazione il 12 settembre 1907 ("Il Messaggero", Roma, 14 settembre 1907; "L'Avvenire d'Italia", Bologna, 14 settembre 1907; "Il Giornale d'Italia", Roma, 15 settembre 1907; "L'Ordine", Ancona, 17-18 settembre 1907; "Il resto del Carlino", Bologna, 21-22 settembre 1907; "Il Gazzettino", Fano, 22 settembre 1907; "Il Giornale d'Italia", 2 ottobre 1907).

⁹⁸ La stagione ebbe l'avvio con *Rigoletto* di Verdi (è nota la data precisa della sola seconda replica: il 23 agosto 1908, da "Il resto del Carlino", 24 agosto 1908) a cui seguirono le altre opere. Altri due periodici riportarono la notizia: "La Difesa", Iesi, 22 agosto 1908 e "L'Ordine", Ancona, 10-11 settembre 1908. In quest'ultimo (cast non presente) si riferì, inoltre, dell'esecuzione di due opere non precisate di Agostini, e dei doni offerti al direttore dalla deputazione teatrale, dall'orchestra e dall'impresa per il felice concludersi della stagione (all'interno della segnatura X, 249 del fondo è conservato l'attestato relativo, datato: Cingoli, 8 settembre 1908).

⁹⁹ Si veda G. Graziosi, *Agostini Mezio*, in DBI, vol. I, Roma, Treccani, 1960, p. 470.

3. Il periodo veneziano (1909-1940)

Il 1909 segnò una svolta ulteriore nella carriera di Mezio Agostini, non solo perché fu nominato direttore del Liceo musicale "Benedetto Marcello" di Venezia,¹⁰⁰ ma anche perché da quell'anno in poi egli dedicò molte più energie alla composizione e all'esecuzione del repertorio strumentale, cameristico e sinfonico. Ciò non fu determinato esclusivamente dal nuovo incarico (che implicava, ai primi del XX secolo, la promozione di questo repertorio sinora trascurato in Italia), ma anche, più banalmente, di non aver avuto successo come operista.

Dalla relazione della commissione esaminatrice del concorso,¹⁰¹ apprendiamo i requisiti necessari per l'assegnazione della prestigiosa carica: oltre a "segnare ad esso [istituto] un sano e proficuo indirizzo generale" e "mantenervi la disciplina" il parametro principale del giudizio era "che [il candidato] sappia insegnare la fuga e la composizione" e "dirigere le esercitazioni orchestrali" ovvero "dirigere i Concerti del Liceo". Altro criterio, che risultò poi determinante, fu di "preferire in [linea di] massima ai maturi concorrenti che hanno dato all'arte quanto potevano, i giovani che promettono di dare all'arte molto di più."¹⁰² Ciò si doveva anche all'osservanza del Regolamento del Municipio di Venezia (da cui dipendeva anche il Liceo musicale) che contemplava un limite d'età fissato a quarant'anni, salvo deroghe del Consiglio Comunale, esteso anche alla scarsa maturità dei concorrenti, tanto che il più giovane Giovanni Spezzaferri (ventunenne), venne escluso dalla rosa iniziale proprio per questo motivo. Suddivisi i sedici candidati in tre categorie ("concorrenti [...] di carriera, i quali occupano od hanno occupato posti di Direttore

¹⁰⁰ Ad attestare l'importanza di questa nuova carica sta il gran numero di periodici che dettero la notizia: "La Cronaca musicale", Pesaro, settembre 1909; "Il resto del Carlino", Bologna, 25 settembre 1909, "Corriere della Sera", Milano, 25 settembre 1909, "Gazzettino", 25 settembre 1909, "Il Progresso", Pesaro, 25 settembre 1909, "Il Giornale d'Italia", Roma, 26 settembre 1909, "La Tribuna", Roma, 27 settembre 1909, "Gazzetta teatrale italiana", XXVIII/24, 30 settembre 1909, p.3, "Il Mondo artistico", XLIII/44, 1 ottobre 1909, p. 4, "L'Avvenire d'Italia", Bologna, 8 ottobre 1909, "Musica", Roma, 10 ottobre 1909, "L'arte melodrammatica", Milano, 16 ottobre 1909, "La Favilla", Pesaro, 17 novembre 1909. Tra questi si segnalano "La Cronaca musicale", "L'Avvenire d'Italia" e "Musica", che pubblicarono un *curriculum* esaustivo di Agostini. Si veda anche Battistelli, *Un musicista fanese* cit., p. 12.

¹⁰¹ La commissione era formata da direttori: Giuseppe Gallignani (Regio Conservatorio di Milano), Stanislao Falchi (Accademia di Santa Cecilia), Amilcare Zanella (Liceo Rossini di Pesaro: cfr. "Il Mondo artistico", XLIII/44, 1 ottobre 1909, p. 4).

¹⁰² Le citazioni fatte e quelle che seguono, sono tratte (salvo diversa indicazione) da una copia della relazione, conservata nel fondo di Fano, segn. X, 224.

in altri istituti musicali"; "concorrenti che occupano od hanno occupato un posto ufficiale nell'insegnamento"; "concorrenti che muovono alla conquista del posto di Direttore, senza esser passati per la trafila della carriera") e distribuito giudizi inerenti alla formazione, all'esperienza artistico-didattica e al talento compositivo; la commissione escluse (oltre al già citato Spezzaferrì) anche Gustavo Campanini (trentenne, incluso nella terza categoria come Respighi, La Rotella e Rendano), le cui opere vennero giudicate di scarso valore artistico. Da questa graduatoria di quattordici concorrenti, si passò alla seguente "classifica degli eleggibili" (come si disse):

I ex æquo per ordine alfabetico: Agostini Mezio con punti 27/30

Da Venezia Franco con punti 27/30

II ex æquo per ordine alfabetico: Pizzetti Ildebrando con punti 24/30

Rendano Alfonso con punti 24/30

III ex æquo per ordine alfabetico: Cicognani Giuseppe con punti 21/30

Gialdini Gialdino con punti 21/30

La Rotella Pasquale con punti 21/30

Respighi Ottorino con punti 21/30

64

IV ex æquo per ordine alfabetico: De Lorenzi Fabris Ausonio con punti 18/30

Minguzzi Giovanni con punti 18/30

Scaglia Carlo con punti 18/30

V ex æquo per ordine alfabetico: Bandini Uberto con punti 15/30

Fedeli Vito con punti 15/30

Peroni Alessandro con punti 15/30.

In tale classifica stupisce la presenza di compositori quali Pizzetti, Respighi, Rendano in seconda e terza posizione: riportare il giudizio espresso dalla commissione aiuterà a meglio comprendere non solo i criteri determinanti per la scelta del neodirettore, ma anche quali fossero le tendenze estetiche dei giudicanti, i quali ribadirono "che il nostro giudizio sui loro lavori d'arte, quale giudizio di tecnici, non può essere che soggettivo: vale a dire fondato sul criterio che noi ci siamo fatti, dell'arte e che può trovarci in conflitto col criterio dei concorrenti.". Riguardo a Pizzetti (inserito assieme ad Agostini, a Da Venezia e a De Lorenzi Fabris, nella seconda categoria) la commissione si esprime con le seguenti parole:

giovane di molta cultura musicale e letteraria, repentinamente messo in luce da un raggio della splendente aureola d'Annunziana [sic], col suo fortunato esordio d'artista e di critico anelante ad un alto ideale d'arte, ha fatto concepire grandi speranze di sé. Noi, che in questa occasione abbiamo avuto agio di esaminare i suoi lavori musicali vari e di vario genere e di giudicarli soggettivamente come frutti di una mente eletta, forse alquanto più voluti che sentiti, noi pure nutriamo questa speranza, e nonostante ch'egli manchi di qualsiasi documento comprovante la sua abilità di direttore d'orchestra lo annoveriamo con soddisfazione fra gli eleggibili.

Rendano venne, invece, così presentato:

lo citiamo con tutto rispetto dovuto all'autorità ch'egli ha saputo conquistarsi coll'opera sua di pianista e colla sua lunga e costante propaganda in pro dell'arte severa. Il Rendano presenta pochi documenti: una sua opera che non val meno, di tante di altri cui la fortuna maggiormente assiste [arrise]; un elenco di note sue composizioni per pianoforte e finalmente il programma illustrato del suo corso d'interpretazione pianistiche [sic]. Sono queste lezioni, così praticamente efficaci impartite in pubblico, che ci lasciano supporre che il Rendano, indubbiamente dotato del necessario sapere, saprà altrettanto utilmente impartirne fra i quattro muri della scuola. È il commento profondo del pianista interprete, che ci lascia supporre sarà altrettanto efficace quello del pianista-direttore d'orchestra. Il Rendano gode la stima dei più eminenti musicisti, fra i quali, uno dei più chiari, non si è peritato di dichiararlo degno in tutto del posto cui aspira. Noi pure vogliamo con deferenza dichiararlo eleggibile, non tenendo conto dei suoi 56 anni.

65

Respighi, inserito anch'egli nella terza categoria, venne confrontato con Campanini per offrire il pretesto di esclusione di quest'ultimo, dal concorso:

Ma se eguali di età, non sono eguali in valore: il secondo [Respighi] supera di gran lunga il primo [Campanini] sebbene questi offra la prova di essere pratico della direzione d'orchestra ed il secondo non ne offra che la presunzione: presunzione fondata sull'abitudine sua di distinto suonatore di quartetto, di accompagnatore eccellente e di solista elegante, tanto sul violino che sul pianoforte. Come compositore poi; mentre il Campanini ci offre soltanto qualche lavoro di

scuola, il Respighi invece, da questi arriva a presentarci dei veri lavori d'arte, con una catena che dimostra com'egli sia in continua evoluzione e tenti con tenacia di proposito e nobiltà d'intento il suo cammino, e lo troverà. Ce ne offrono garanzia i suoi lavori strumentali, veramente di pregio non comune e la sua indole meditativa, che ben presto lo distrarrà dalle Pieridi ultramontane e gli apprenderà a non sacrificare alle formule armonico-algebriche la giusta espressione e declamazione della parola.

Quindi, il fattore decisivo per la scelta del nuovo direttore, fu (oltre al limite d'età imposto dal regolamento, che risultò decisivo per Rendano) proprio la capacità di dirigere l'orchestra dell'istituto, piuttosto che il talento di compositore.¹⁰³

Dallo spoglio dei periodici, sono emersi alcuni dati interessanti, come la proposta d'insegnare armonia al Liceo musicale di Firenze, ricevuta da Agostini quattro anni prima,¹⁰⁴ e un commento alla corrente stagione d'opera del Teatro Rossini di Venezia:

Il teatro Rossini di Venezia si aprirà in queste sere ad una stagione d'opera, nella quale si daranno *Faust*, *Manon* e *Tosca*. Sarà diretta dal maestro Mezio Agostini. Ma è proprio opportuno che l'egregio maestro (testè nominato per concorso Direttore del Liceo Marcello, come si legge nelle "Cose Diverse" di questo stesso numero), si presenti, proprio a Venezia come concertatore di una stagione molto secondaria?¹⁰⁵

Nel 1910 Agostini, già più noto in laguna, ebbe incarico migliore, poiché diresse *Guglielmo Tell* e *La cambiale di matrimonio* di Rossini al teatro La Fenice in occasione della IX Esposizione Internazionale d'Arte:¹⁰⁶ fu un evento dal momento che la prima delle due opere non veniva eseguita a Venezia dal 1874,¹⁰⁷ mentre de *La Cambiale di matri-*

¹⁰³ La decisione fu presa all'unanimità: 33 voti su 33 votanti. A riportare il dato furono: "Il resto del Carlino", Bologna, 25 settembre 1909; "Corriere della Sera", Milano, 25 settembre 1909; "Gazzettino", 25 settembre 1909; "Il Giornale d'Italia", Roma, 26 settembre 1909; "Gazzetta teatrale italiana", XXVIII/24, 30 settembre 1909, p. 3; "Il Mondo artistico", XLIII/44, 1 ottobre 1909, p. 4; "Musica", Roma, 10 ottobre 1909.

¹⁰⁴ "L'Avvenire d'Italia", Bologna, 8 ottobre 1909.

¹⁰⁵ "Il Mondo artistico", XLIII/44, 1 ottobre 1909, p. 7.

¹⁰⁶ Cfr. Michele Girardi-Franco Rossi, *Il teatro la Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Marsilio-Albrizzi, 1989, pp. 321-22.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 256.

monio si festeggiava il centenario della prima al San Moisè, e del debutto di Rossini a Venezia.¹⁰⁸ Nello stesso anno si registra anche uno sciopero organizzato da alcuni studenti del Liceo.¹⁰⁹ A quanto pare, Mezio Agostini prese alla lettera il primo requisito del bando: gli scioperanti presero a pretesto una frase del neodirettore, apparsa sul giornale "La Difesa", da loro ritenuta offensiva nei confronti del maestro Thermignon e dei restanti professori.¹¹⁰ La questione si risolse in maniera piuttosto pacifica, anche perché il Consiglio di Vigilanza diede ragione al Direttore dell'Istituto.¹¹¹

Nel trentennio trascorso al Liceo musicale, Agostini operò in diverse direzioni promovendo: l'esecuzione ai saggi di composizione di musiche scritte da suoi allievi; la direzione di brani sinfonici all'interno o esternamente all'istituto (man mano andò diminuendo quella di opere liriche); l'attività cameristica come concertista (in duo, in trio, talora come solista). A tutto questo si aggiungano eventi occasionali, quali la riproposizione di musiche del passato, o la partecipazione ad esposizioni d'arte e festival musicali.¹¹² Nonostante la maggior parte di tali attività esuli dal fine di questo studio risulterà utile, per meglio comprendere le tendenze del compositore, citarne alcune. Come direttore di musiche sinfoniche, Agostini diede il via ad una serie di "commemorazioni" di artisti scomparsi o di ricorrenze particolari: ne sono un esempio la commemorazione di Giovanni Sgambati (1841-1914) nel 1915, dei caduti in guerra (con annesso concerto a beneficio dell'assistenza civile) nel 1917, le celebrazioni dei centenari della nascita di Fryderych Chopin nel 1910, di Franz Liszt nel 1911, di Giuseppe Verdi e Richard Wagner nel 1913 (con episodi sinfonici tratti dalle opere liriche), del duecentenario di Franz Joseph Haydn nel 1932, del cinquantenario del Liceo musicale "Benedetto Marcello" nel 1927.

Emerge da queste scelte l'avvicinamento di Agostini al repertorio strumentale e il progressivo distacco da quello operistico, testimoniato anche dal rarefarsi di titoli destinati alle scene nella sua produzione. Fornisce una riprova ulteriore di questa tendenza la nascita della

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 321. Si veda inoltre come parla dell'evento G. Graziosi (nella voce *Agostini Mezio* del DBI, cit., p. 470).

¹⁰⁹ "Il Gazzettino", Venezia, 3 giugno 1910 e "Tonin Bona Grazia", 4 giugno 1910.

¹¹⁰ Così recita una lettera degli studenti destinata al Consiglio di Vigilanza e apparsa su "Il Gazzettino", Venezia, 3 giugno 1910.

¹¹¹ Le notizie sull'esito della vicenda apparvero in maniera piuttosto conciliante (in dialetto veneziano) sul "Tonin Bona Grazia", 4 giugno 1910.

¹¹² Si veda, ad es., quanto detto sopra a proposito di Rossini e più sotto. A completamento di ciò, si vedano le considerazioni fatte da Tampieri, *Mezio Agostini*, cit., p. 11.

Camerata per la Musica Italiana nel 1922: "una nuova società di concerti", il cui comitato era composto da "Mezio Agostini, Alberto Musatti, Giuseppe Sacerdoti e tanti altri ancora", sorta con lo scopo "di mettere in evidenza le migliori forze musicali italiane scelte principalmente fra i giovani che più di tutti hanno bisogno di essere incoraggiati [...] sia come compositori, sia come concertisti."¹¹³ Il nazionalismo di stampo vociano del primo Novecento influenzò notevolmente anche il settore musicale e, favorendo la nascita di accese polemiche verso l'opera verista e maggior interesse nella riscoperta della musica antica, rafforzò l'immagine di patria mediante la valorizzazione della musica sinfonica (in Italia meno sviluppata che all'estero). Ad una prima fase pre-bellica del nazionalismo seguì, con l'infervorarsi del clima di tensione sociale post-bellico dovuto alla sensazione di una "vittoria mutilata", una seconda fase ancor più intensa, intenta a contrastare (mediante l'uso sistematico della violenza) il pericolo di una rivoluzione dei ceti emarginati e meno abbienti. Agostini, già attento osservatore nella prima fase nazionalistica, aderì maggiormente alla nuova ondata che sin dall'immediato dopoguerra (e in particolare alla vigilia della presa di potere dei fascisti) invase anche il settore musicale.¹¹⁴ L'anno successivo partecipò al concerto inaugurale della *Camerata* assieme alla violinista Elsa Allodi Salvatici e al violoncellista Edoardo Guarnieri, in cui vennero eseguite sue composizioni.¹¹⁵

La prima opera che Agostini scrisse dopo circa un ventennio di silenzio fu *L'Anello del sogno* (1928), commedia lirica su libretto di Arturo

¹¹³ "Cultura musicale", Bologna, 1922, p. 279 [CIRPeM]. Nello stesso periodico si trova una lettera d'adesione di Gabriele D'Annunzio, che allegò anche un acrostico sulle iniziali stesse della camerata (C. P. L. M. I.): "*Celsa Potestas Lyrae Manet Invicta*". Il motto si legge nel fondo fanese (alla segnatura X, 236) in una lettera autografa di D'Annunzio, dove il Vate menziona, tra l'altro, una visita a Venezia per incontrare Agostini (il 23 aprile 1922).

¹¹⁴ Per un succinto inquadramento storico generale del nazionalismo si vedano le parti relative nel vol. di Francesco Traniello, *Storia contemporanea*, in *Corso di storia*, vol. III, a cura di F. Traniello-G. Cracco-A. Prandi, Società Editrice Internazionale, Torino, 1984. Sull'origine del nazionalismo in musica si veda Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, in *Storia della musica*, vol. X, a cura della SIdM, Torino, EDT, 19912, pp. 290 segg. Per gli equivoci del nazionalismo in musica si veda Fiamma Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Sansoni, Firenze 1982, pp. 205 e segg.

¹¹⁵ La notizia venne riportata dai seguenti periodici: "Cultura musicale", Bologna, 1923, p. 48 [CIRPeM]; "Rivista Nazionale di Musica", IV/103-104, Roma, 19-26 gennaio 1923; "Il Gazzettino", 24 gennaio 1923; "Il Popolo", Venezia, 29 gennaio 1923; "Musicisti d'Italia", III/2, Milano, 28 febbraio 1923.

Rossato (1882-1942).¹¹⁶ Sebbene Agostini, che abdicò a favore del mito italico della musica sinfonica, non fosse entrato mai apertamente nel clima di polemica degli anni 1909-11 e seguenti,¹¹⁷ decise, dopo aver tentato con *Ombra* l'avvicinarsi a tematiche veriste (quando nemmeno i cosiddetti "veristi" lo facevano più) o lirico-sentimentali, di seguire la scia (già percorsa da Mascagni con *Iris* e *Isabeau*, da Zandonai con *Francesca da Rimini*, da Busoni e da Puccini con *Turandot* tratte da Carlo Gozzi) del ritorno all'"opera "in costume", ove predominasse l'elemento leggendario e fiabesco".¹¹⁸ Un riallacciarsi, dunque, a tematiche da lui sempre predilette sin dai primi esordi, a cominciare da quella

¹¹⁶ Si veda *Rossato Arturo*, in GDE, vol. XVI, Torino, UTET, 1971, p. 321: "Fu redattore del "Po-polo d'Italia" e del "Secolo Sera". Ma già dal 1918 aveva affrontato il teatro con commedie in dialetto veneto [...] che alternò poi con commedie in lingua [...] Sono suoi i libretti per alcune opere di Arrigo Pedrollo [*Maria di Magdala* del 1924 e *La fattoria Polker* del 1935], per *Don Giovanni* [1922], per *La tempesta* [1922] e *Le Preziose ridicole* [1929] di Felice Lattuada, per *Madonna Imperia* [1927] di Franco Alfano, per i *Cavalieri di Ekebiù* [1925] e *Giulietta e Romeo* [1922] di Riccardo Zandonai.". Cui si aggiunga, musicata da quest'ultimo, anche *La farsa amorosa* del 1933. Rossato ispirò, oltre i compositori sopra menzionati, anche Franco Casavola (*Il gobbo del califfo* del 1929, *Astuzia d'amore* del 1936); si veda inoltre Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole (FI), Discanto Edizioni, 1984, pp. 68-69, 92-93, 161, 335n., 468n., 469, e Elena Leonardi, *L'archivio Arturo Rossato: inventario della corrispondenza*, tesi di laurea, Università degli studi di Pavia, Scuola di paleografia e filologia musicale, a.a. 1998-99.

¹¹⁷ Il riferimento è rivolto agli articoli di Ildebrando Pizzetti: "*Les italianismes" nella musica*, in "La nuova musica", XIV/158, 1909 e a quelli apparsi su "La voce" (III/5, 2 febbraio 1911, pp. 497-499; III/6, 9 febbraio 1911, pp. 502-503; III/7, 16 febbraio 1911, pp. 508-509), quest'ultimi poi inclusi in Ildebrando Pizzetti, *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1921; al *pamphlet* di Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912 in cui attuò gli assunti estetici del precedente Id., *La vita musicale dello spirito*, Torino, Bocca, 1910; allo scritto di Giannotto Bastianelli, *La crisi musicale europea*, Pistoia, Pagnini, 1912 e all'articolo *Per un nuovo Risorgimento*, in "Le cronache letterarie", 2 luglio 1911, vero e proprio 'manifesto dei Cinque' italiani Renzo Bossi, Respighi, Malipiero, Pizzetti e Bastianelli stesso ispirato al medesimo fine dell'omonimo gruppo russo (creare una musica nazionale), ma che non ebbe seguito concreto per via delle differenti posizioni dei singoli compositori. Si veda Nicolodi, *Musica e musicisti*, cit., pp. 120 e segg. e, per un più documentato inquadramento delle origini oltremontane di tali polemiche, Id., *Gusti e tendenze*, cit., pp. 1-66.

¹¹⁸ Michele Girardi, *Giacomo Puccini l'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 20002, p. 284. Riguardo la presenza della maschera e del fiabesco nel teatro musicale italiano del Novecento, legata alla riscoperta del teatro comico settecentesco di Carlo Gozzi, si veda Virgilio Bernardoni, *La Maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1986, pp. 82 segg.

cosiddetta "neogotica" (con tanto di moda per soggetti medioevali)¹¹⁹ a quella esotico-fiabesca, ma percorrendo la via della commedia piuttosto che quella della leggenda con finale tragico.¹²⁰ Per meglio comprendere la natura dell'esotismo agostiniano e per chiarire meglio alcune posizioni dell'autore, commenteremo un articolo di Giulio Fara su "L'Ora" (unico documento degno di nota sull'opera, apparso quando il compositore era in vita), in cui trapela l'evidente disagio (quasi patetico) per un'ulteriore opera rimasta "inedita":

L'opera! La rosea nuvoletta, eterna "speranziella" di ogni tenerello studentello di Conservatorio, che abilmente spremuta dovrebbe risolversi in una benefica pioggerella di banconote che permettano l'acquisto di una bella pelliccia, (senza la quale non si è grandi artisti) di una automobile e di una villa con giardino dove poter amorosamente coltivare la propria vanità. [...] L'opera, e più precisamente l'ultima, perché l'Agostini; [...] ne ha scritte una mezza dozzina che tiene in portafoglio ancora inedite.

A meglio prepararmi all'audizione ne avevo letto il libretto qualche giorno prima. [...] Del libretto dell'ultima opera dell'Agostini mi limito a dire che la sua lettura mi aveva gettato in uno stato di penosa incertezza. Incertezza e imbarazzo perché mi pareva quasi impossibile che il compositore avesse saputo trarre ispirazione da una trama e da parole simili, dar varietà e superare situazioni scabrose. E allora [...] Nel mio piccolo studio, [...] Mezio Agostini, trae dalla tastiera il primo accordo. E la musica sgorga fluida, limpida, organica. Le deficienze e le difficoltà librettistiche spariscono e con questi ogni mio imbarazzo. Sono ormai sicuro di potermi rallegrare col compositore. I personaggi prendono calore e vita man mano che si procede. Ciascuno ha caratteri musicali propri, ben definiti, senza turbare l'armonia dell'insieme.

Siamo in clima di fiaba e il compositore ha saputo alleggerire la mano e piegare la sua maestria al soggetto: *L'anello del sogno*. È anzi forse in vista del clima che il maestro non ha fissato con pennellate etnofo-

¹¹⁹ Per il "neogotico" si veda Fiamma Nicolodi, *Riflessi neogotici nel teatro musicale del Novecento*, in *Il Novecento musicale italiano tra Neoclassicismo e Neogoticismo* a cura di D. Bryant, Firenze, Olschki, 1988, pp. 271-304; riguardo il rapporto dello stesso Puccini con tali tendenze, si veda Girardi, *Giacomo Puccini*, cit., p. 263.

¹²⁰ Il riferimento è rivolto, in assenza del libretto, agli esemplari della partitura e degli spartiti sotto le segnature: rispettivamente X, 20 e X, 19; X, 21. Data la sostanziale concordanza degli esemplari con lo spartito X, 19; si è scelto, per pura convenzionalità, quest'ultimo come riferimento.

niche indiane e cinesi, il luogo ove si svolge l'azione. L'importante è che in questo spartito ritroviamo le caratteristiche che dettero supremazia alla musica teatrale italiana. Il procedimento armonico, pur valendosi delle conquiste post wagneriane, non frantuma mai l'idea melodica in minute schegge che feriscono i timpani, come avviene troppo spesso nei cosiddetti novecentisti, ma, al contrario, come già seppe fare Puccini, sorregge e seconda la linea orizzontale, dando continuità di stile a tutta la costruzione. Non vi sono temi conduttori, né frasi riassuntiva, principale, immanente come il destino, come ad esempio nell'*Otello*, *Carmen*. Ma lo stile serrato dà netta e precisa la sensazione dell'unità. I personaggi cantano e il loro canto primeggia su tutte le voci strumentali. Una sapiente dosatura di effetti porta ad un aumento di svolgimento melodico dal primo all'ultimo atto.

[...] Opera fine, aristocratica, che una adeguata messa in scena porterebbe al successo, ma che un'interpretazione volgare potrebbe travolgere. Opera nella quale io personalmente scorgo delle "possibilità" artistiche dell'autore costrette a starsene inerti a causa del libretto. Tanto danno può portare un libretto, non mal fatto, (e quanti che ne sono di mal fatti fra i migliori di oggi!) ma che non corrisponde completamente al sentire del musicista.¹²¹

Riguardo il libretto, ci si chiede semplicemente come mai sia stato scelto dal compositore se "non corrisponde completamente al sentire del musicista" e soprattutto se le "“possibilità” artistiche dell'autore" sono "costrette a starsene inerti a causa del libretto". Se si pensa quanto, compositori come Verdi e Puccini, abbiano faticato per la ricerca di un soggetto adatto alle loro esigenze drammaturgiche e quanto, poi, abbiano lavorato assieme ai librettisti per ottenere l'adeguato supporto lirico ai loro capolavori; ci si accorge che Agostini, al contrario, rimase praticamente inerte di fronte a tali fatiche. Una frase di Carlo Gatti può meglio chiarire questa situazione in cui si sono trovati anche altri compositori:

Il Catalani, bisogna pur dire, è forse l'ultimo degli operisti italiani immediatamente successivi al Ponchielli (il quale in fatto di libretti ne ha musicato parecchi bruttissimi) convinti di poter rimediare alle manchevolezze dei libretti prodigando la musica...¹²²

¹²¹ "L'Ora", Pesaro, 3 marzo 1934.

¹²² La citazione, tratta da Carlo Gatti, *Catalani: la vita e le opere*, Milano, Garzanti, 1953, p. 110, fu ripresa da Jay Reed Nicolaisen, *Italian Opera in Transition 1871-1893*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980, p. 159 per comprovare il fatto che un capolavoro è sempre stato frutto dell'equilibrata concomitanza dei due fattori base: quello musicale e quello letterario.

Quanto al "luogo ove si svolge l'azione", non viene specificato nemmeno nel libretto (si parla genericamente di città cinesi e persiane), né tanto meno il tempo, l'epoca dell'azione; perché il clima è appunto quello della fiaba. L'assenza di "pennellate etnofoniche" e l'uso di "effetti" (sottinteso 'sonori'),¹²³ tanto che la maggior parte del primo atto è basata sulla 'presentazione' (per giunta, piuttosto meccanica) delle due città esotiche, chiariscono bene con quali mezzi il compositore affronti il tema dell'esotismo in musica. Lontano dall'uso di materiale direttamente attinto da fonti originali cinesi, come fece Puccini per *Turandot* e (su fonti giapponesi) per *Madama Butterfly*, Agostini si servì del linguaggio standard che già sin dalla fine dell'Ottocento altri musicisti sfruttarono per imitare l'oriente¹²⁴ e in questo fu particolarmente vicino all'ottica di Mascagni, nonostante quest'ultimo fosse stato molto più attento a ricreare in *Iris* il suono del Giappone mediante l'uso di strumenti originali. Ma l'uso di questo linguaggio standard, ad esempio mediante bicordi paralleli (esempio 1), mostra chiaramente l'ambivalenza di tali elementi per connotare tanto un'ambientazione neogotica, quanto un paesaggio esotico.

Esempio 1: *L'Anello del sogno*, Atto I [Fondo Agostini, X 19]

72

105 Tepè

rit. a tempo

giù. Nel-la Ci-na. U-na ter-ra am-pia e tur-chi-na tut-ta som-mer-sa nel-l'om-bra dei bam-bù.

vii. ob.

vla.

vcl. fig. cl-b.

p

p

p

rit. a tempo

Anche "il procedimento armonico" che si avvale "delle conquiste post wagneriane" (come vorrebbe far credere Fara), va sempre inteso, poi, come elemento esotico esclusivamente inerente alla superficie dell'impianto e mai alla struttura più profonda: ne sono un esempio gli accordi costruiti per sovrapposizione di quinte e di quarte che immediatamente si ricompongono nella struttura armonica consueta (esempio 2).

¹²³ La frase "Una sapiente dosatura di effetti porta ad un aumento di svolgimento melodico dal primo all'ultimo atto" è, del resto, piuttosto ambigua.

¹²⁴ Si veda a questo proposito Girardi, *Giacomo Puccini*, cit., p. 212; ma anche (per quel che segue) Id., *Esotismo e dramma in Iris e Madama Butterfly*, in *Puccini e Mascagni, atti della giornata di studi (Viareggio, 3 agosto 1995)*, Lucca, Pacini, 1996, pp. 37-54

Esempio 2: *L'Anello del sogno*, Atto I [Fondo Agostini, X 19]

507 Tuzù *p* *mf*
 De - sta - ti! So - no i - o! Po - so le ma - ni sui tuoi ca - pel - li...
 Molto adagio *pp* *p* *sf* *sf*
 via, coringl
 movendo un poco

Unico elemento che più caratterizza l'oriente è, infine, la scala pentafonica (Do-Re-Fa-Sol-La) usata per creare l'arabesco intessuto dall'oboe e dal clarinetto sotto le parole del personaggio cinese Tuzù (esempio 3). L'esotismo viene più o meno rafforzato (a seconda dei punti di vista), mediante l'inserimento di due note estranee (Mi^b e Si^b), intonate dal personaggio e dalla viola, che ne offuscano la gamma pentafonica.¹²⁵

Esempio 3: *L'Anello del sogno*, Atto I [Fondo Agostini, X 19]

493 Tuzù *p* *mf* *f* *sf*
 Non è lui! Non è lui! Ah! co - m'è bel - lo! Re - spi - ra lie - ve dal - le lab - lim fio - re!
 All° Moderato *p* *cresc.* *mf* *f*
 cedendo un poco
 ob *cl*
 cori
 via, vlc

73

Che non vi siano "temi conduttori" è vero, tanto che Agostini (nonostante si dica che si avvalse "delle conquiste post wagneriane") non fece mai uso della tecnica del *Leitmotiv*, assai familiare invece a Puccini;¹²⁶ ma è anche vero che poche sono le reminiscenze tematiche

¹²⁵ Lo stesso dicasi del Mi^b dell'oboe, all'interno dell'arabesco citato. Devo al Prof. Vincenzo Caporaletti l'avermi fatto notare che le due note in questione (Mi^b e Si^b) in effetti sono "exchange tones... occurring a semitone above degrees II and VI in *ritsu mode*" (NGDMM, vol. XVI, London, Macmillan, 2001, p. 854). Non sappiamo se Agostini fosse a conoscenza di tale nozione, e per quale via, ma di sicuro egli non considerò queste note (dall'uso che ne fece al basso) solamente come semplici note di passaggio. Permane, dunque, l'effetto di 'sporatura' dell'armonia pentafonica con maggiore o minore influenza sull'esotismo ricercato.

¹²⁶ Cfr. Girardi, *Giacomo Puccini*, cit., pp. 81-92.