

rispetto a quelle usate nel genere tragico: solo tre, quindi, i temi ricorrenti.

Come già accennato più sopra, nell'illustrare l'articolo di Fara, l'opera non venne mai edita né tanto meno rappresentata ed è facile individuare le cause (oltre che nell'infelice libretto) nell'antiquata concezione dell'esotismo (si veda più sopra), nello scarso apporto di novità nell'ambito della commedia lirica (si pensi a *Falstaff* o a *La rondine*), nella scarna trama delle reminiscenze; tutte cause queste che denotano l'inadeguatezza di Agostini al teatro del suo tempo.

Nel periodo di tempo che intercorse tra il 1928 e il 1940, la carriera artistica del fanese è caratterizzata prevalentemente (se si eccettua la revisione di *Ombra* e la sua relativa rappresentazione col titolo di *Figlia del Navarca*) da impegni riguardanti più il settore concertistico che quello teatrale.¹²⁷ In mancanza di particolari eventi in tale ambito, l'avvenimento di rilievo che caratterizza l'ultima parte del soggiorno veneziano è rappresentato da "un memoriale"¹²⁸ che Agostini stilò in relazione alla volontà del consiglio direttivo del Liceo (organo amministrativo attivo dal 1918) di disfarsi di lui nel 1929. Riporteremo le parole di Zurletti che ben ne riassumono il contenuto:

74

Uno dei rari episodi della sua vita (sottratta con pertinacia alla curiosità altrui) ci viene pubblicamente rivelato da un memoriale redatto in un impulso d'ira. Dobbiamo all'ira di Agostini, quindi, non alla sua abituale calma, la testimonianza di un suo fermo atteggiamento verso la scuola e un positivo riscontro del suo operato di direttore. [...]

e ancora:

Il consiglio direttivo del conservatorio veneziano andò anche oltre i doveri istituzionali, arrogandosi compiti di stretta spettanza direttoriale (nel 1926 attribuiva anche le nomine degli insegnanti). Agostini non veniva interpellato sul merito o demerito degli insegnanti da assumere o da licenziare. Agostini, che era uomo autoritario e quindi direttore accentratore, non vide certo di buon occhio i nuovi privilegi attribuiti al consiglio, e ovviamente a lui sottratti; tuttavia tollerò perché la legge lo esigeva. Ma appena il consiglio uscì fuori dal

¹²⁷ Le argomentazioni da trattare, dunque, esulerebbero dal fine di questo studio. Per avere comunque una cronologia della carriera artistica si tenga come riferimento Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., pp. 16-18.

¹²⁸ Fondo X, 248.

lecito cominciò a protestare. E si avviò tra Agostini e il consiglio una guerra fredda che durò anni. Nel 1929 il consiglio decide di disfarsi di Agostini divenuto troppo scomodo e gli impone le dimissioni. Ma Agostini non si dimette. Il consiglio passa allora all'attacco avvalendosi di un regolamento (mai prima applicato) in base al quale il direttore del conservatorio (al quale tradizionalmente e legalmente veniva affidato il compito di dirigere i concerti d'istituto oltre che i saggi finali) per gravi motivi poteva essere esonerato; e lo solleva dall'incarico affidando ad altro direttore un concerto pasquale. Lo scontro è ora frontale e pubblico. Per la prima volta nella storia dell'insegnamento musicale l'orchestra, costituita da allievi, lascia la sala prove in segno di solidarietà con Agostini, affermando di voler eseguire il concerto solo sotto la direzione del legittimo direttore. Il segretario dell'istituto espelle un allievo particolarmente accalorato; gli altri allievi, per solidarietà col collega, organizzano una manifestazione. Il consiglio sospende tutti gli allievi per quindici giorni. Agostini però accetta regolarmente a lezione gli allievi che sfidano il consiglio; e questo passa a più miti conclusioni, limitandosi a sospendere per quell'anno le manifestazioni di chiusura e i saggi. Il trionfatore di questa prima primavera calda veneziana è dunque Mezio Agostini, [...].¹²⁹

Nessun altro documento del Fondo accenna a tale vicenda, ad eccezione di una lettera dattiloscritta dell'amico Ottorino Respighi:

75

Roma 26/III/929

Caro Mezio,

Nessuna proposta, né ufficiale né ufficiosa mi è stata fatta per l'affare di Venezia: soltanto un amico mi disse che tu avresti date le dimissioni e mi domandò se sarei stato disposto ad accettare la direzione del Liceo a condizioni speciali. Risposi che la cosa poteva essere possibile dato il grande amore che ho per Venezia. In seguito poi a matura riflessione decisi di non farne più niente e di rifiutare se mi avessero fatto delle proposte ufficiali. Le quali però sino ad ora non si sono viste. La tua lettera poi mi ha ancora più deciso a non accettare.

Eccoti francamente e amicalmente come stanno le cose.

Ti prego di tanti saluti per la Signora e tu abbiti una cordialissima stretta di mano.

[firma]

¹²⁹ Zurletti, *Nel centenario*, cit., pp. 121-131:125-126.

P.S. Scusami se ti scrivo con la macchina, ma.....mi sono troppo americanizzato.....¹³⁰

La figlia del Navarca, tratta dalla novella omonima di Antonio Beltramelli (1879-1930) su libretto di Luigi Orsini (1875-1954), nacque nel 1907 col titolo di *Ombra*. Come si può ben constatare dal confronto tra questa versione (X, 3 del 1907)¹³¹ e quella che seguì (X, 12/18 e X, 13 del 1938),¹³² le differenze drammaturgiche furono notevoli e i cambiamenti più estesi investirono soprattutto il secondo atto. Oltre che nel titolo dell'opera, le due versioni prese in esame differiscono sulla determinazione di luogo e tempo dell'azione e sui registri vocali dei personaggi: lo spartito di *Ombra* ambienta l'azione "Circa il 1700: nelle vicinanze di Cervia, sulle rive dell'Adriatico triste."¹³³ mentre Zurdana, che nella *Figlia del Navarca* è un mezzosoprano, qui era un contralto.¹³⁴ Dei ben tredici manoscritti musicali (escluse le parti orchestrali) presenti nel Fondo, cinque sono partiture e otto sono riduzioni per canto e pianoforte. Esclusi gli estratti d'opera X, 6 si può dire che le partiture complete siano fondamentalmente tre: X, 5 in lingua francese e sostanzialmente concordante con la prima versione del 1907;¹³⁵ X, 13 in italiano e concordante per la maggior parte con il libretto a stampa; X, 12 e X, 18 rispettivamente il primo e successivi atti di una versione immediata-

¹³⁰ Fondo X, 236.

¹³¹ Il riferimento è allo spartito X, 3 (1907). Tra i personaggi, Surel, non è riportato nello specchio di X, 3, ma la sua parte è presente comunque nello spartito.

¹³² Il riferimento è rivolto al libretto a stampa (Mus / 21 / 1) del 1938: anno della prima rappresentazione al Teatro della Fortuna di Fano.

¹³³ La citazione è tratta dallo spartito X, 3.

¹³⁴ In X, 3 erano inoltre presenti due personaggi (Elbadora e Surel) che non compariranno nella versione definitiva.

¹³⁵ Questa partitura (e la sua relativa riduzione pianistica X, 4) è contrassegnata (alla c. 1r di ciascun volume) dalla scritta a matita: "Motto: Ars et Labor". Nel solo vol. I di X, 5 (stessa posizione: c. 1r) è presente, poi, una scritta molto leggera (e difficilmente visibile) a matita blu: "V IL 2 / 1907". Molto probabilmente, questa versione dell'opera in lingua francese fu redatta per partecipare ad un concorso (forse indetto dallo stesso giornale "Musica" di Parigi come quello del 1904 – si veda più sopra) di cui però, nulla o poco si sa. Al di là di queste supposizioni è importante rilevare che la partitura X, 5 rappresenta l'unico esemplare della prima versione dell'opera.

mente precedente quella di X, 13.¹³⁶ Per quanto concerne le riduzioni, due sono le versioni incomplete: X, 11 perché destinata al direttore dei cori; X, 2 perché sottintende con degli "ecc." alcuni passi, rimandando ad altra versione non precisata.¹³⁷ Delle rimanenti versioni complete: X, 4 rappresenta il corrispettivo in lingua francese di X, 3; mentre gli esemplari da X, 7 a X, 10 concordano sostanzialmente con la partitura X, 13 (la più vicina al libretto a stampa).¹³⁸ Nel Fondo si conservano, inoltre, tre libretti: il primo, dattiloscritto con annotazioni manoscritte (X, 1), reca il titolo di *Ombra*; il secondo, sempre dattiloscritto, reca il titolo *La figlia del Navarca*;¹³⁹ il terzo, a stampa (per la rappresentazione del 1938: Mus / 21 / 1), de *La figlia del Navarca*.¹⁴⁰ Nonostante il titolo del primo libretto dattiloscritto riporti alla prima versione dell'opera, si tratta invece (per la presenza di gran parte delle aggiunte *ex novo* e per la preva-

¹³⁶ Tale affermazione è giustificata dalla collazione delle due versioni (X, 13 e X, 12/18). Questo non significa che X, 12/18 sia totalmente concordante con X, 13: il primo atto concorda pienamente; il secondo concorda (grazie anche a delle carte aggiunte che presentano la nuova versione di X, 13), ma presenta ancora dei passi (seppur cancellati) con il testo di X, 1 che verrà tagliato in X, 13; il terzo atto, invece, non concorda affatto con X, 13 ma totalmente con X, 3 (inclusa l'indicazione delle prime tre scene).

¹³⁷ Le parti eluse con la dicitura "ecc., ecc." riguardano: parte del dialogo tra Ombra e Zurdana dell'atto primo; gli ultimi versi del duetto Evmari/Ombra dell'atto secondo fino agli ultimi versi dell'atto; del testo tagliato (atto terzo), il coro dei pinaroli e gli ultimi versi dell'atto terzo (dal coro dei fanciulli "Cogli la pina [...]"). Il secondo atto, inoltre, si apre direttamente con il dialogo tra Ombra e Zurdana, escludendo: i cori iniziali della festa (incluso il loro ripetersi dopo la scena seguente), il dialogo Zurdana/Matiù e parte dello stesso dialogo Ombra/Zurdana. In queste condizioni difficile è stabilire una versione di riferimento. Nonostante le vaste parti omesse (oltre all'inizio dell'atto secondo, anche la processione, il duetto Zurdana/Evmari e il varo), si può tranquillamente ravvisare il nuovo assetto dell'opera in base al testo del libretto a stampa; rimane comunque un tratto d'incertezza dovuto alla presenza (nell'atto terzo) di un riferimento a del testo tagliato. Si può quindi ipotizzare una vers. intermedia tra X, 12/18 e X, 13.

¹³⁸ Questi esemplari citati mostrano una stretta concordanza tra loro ad eccezione del preludio all'atto terzo non presente in X, 9 e nella partitura X, 13. Sicuramente tale preludio (data l'abitudine solita dell'autore di eseguire i pezzi sinfonici separatamente, in concerti a sé stanti) fu aggiunto a posteriori e non eseguito alla rappresentazione del 1938.

¹³⁹ Questo libretto, privo di segnatura (né inventariato, né da me catalogato per l'A.Ri.M.), è stato rinvenuto in una delle due cartelle in cartone contrassegnate sul bordo dalla dicitura "Musica". L'esemplare è mutilo delle pp. 17, 29-31.

¹⁴⁰ Il libretto a stampa presente nel fondo è privo di segnatura e non è stato da me catalogato, né da altri inventariato: per comodità di citazione è stato, invece, preso il libretto a stampa (identico) con la segnatura Mus / 21 / 1, da me catalogato per l'A.Ri.M. ma conservato in altra sede della biblioteca.

lente concordanza con gli altri due) di un esemplare a metà strada tra la prima e la seconda versione ma più vicino a quest'ultima: il libretto della prima versione dell'opera è dunque assente.

Il primo atto fu, dunque, quello che meno di tutti subì modifiche o aggiunte di nuove sezioni; dopo essere stato il più esteso (1907) divenne il più breve (1938) in seguito alle vistose aggiunte nell'atto successivo. Le uniche modifiche e aggiunte di testo (letterario e musicale) *ex novo*, riguardarono soprattutto la prima e la quarta scena; il resto rimase sostanzialmente inalterato (eccetto l'aggiunta di qualche battuta d'assessamento). Nessuna delle modifiche descritte contribuì, però, a mutare la struttura drammaturgica dell'atto che rimase sostanzialmente inalterata.

Radicali, invece, furono le modifiche dell'atto secondo: sin dall'inizio, ad esempio, venne rielaborata la parte strumentale introduttiva. Dopo una breve sezione strumentale completamente rielaborata (ed accorciata), segue nella versione più recente un'ampia parte *ex novo* che sostituisce (ampliando l'atto notevolmente) il taglio dell'ultima parte della scena prima (in X, 3): tale aggiunta compare già in X, 1¹⁴¹ e comprende il duetto tra Zurdana e Matiù, la ripresa del coro iniziale, la scena tra Ombra e Zurdana. A livello drammaturgico l'inserzione dei due dialoghi ha la sua importanza non solo per la caratterizzazione psicologica dei personaggi, ma anche per rendere più comprensibile lo svolgersi della vicenda nei suoi risvolti lirico-sentimentali (scena seconda). Il procedere dell'azione si ebbe mediante lo scambio delle due scene successive (scena seconda e terza). La scena del varo (di ben 323 battute, inclusa la parte strumentale che la precede) rappresenta l'aggiunta più vasta all'interno del secondo atto che vide, grazie anche all'aggiunta precedente, più che raddoppiare le proprie dimensioni tanto da risultare l'atto più esteso.¹⁴² La scena quinta era (in X, 3) drammaturgicamente diversa soprattutto perché introduceva il personaggio di Elbadora (contralto), madre di Evmari, che successivamente venne eliminato e riassorbito in quello di Zurdana che ne assunse le funzioni consolatrici e di consiglio. L'ultima scena venne rielaborata in maniera simile alla precedente, ma corrisponde a grandi linee a quella relativa della prima versione, fatta eccezione per la presenza (in X, 3) del personaggio, non meglio precisato,

¹⁴¹ Non tutte le parti *ex novo* furono aggiunte subito alla prima versione, alcune vennero aggiunte in un secondo momento.

¹⁴² Caso curioso è che gli esemplari più recenti (X, 7-13) riportano la ricorrenza del motivo dei pescatori ("Il mare è grande come la fortuna") all'interno della scena del varo: tale ripresa di testo non compare in nessuno dei libretti.

di Surel: da escludere che si trattasse del padrone della nave (poiché la scena del varo non era originariamente presente), mentre è più probabile che fosse (per la posizione in cui si trova e per come Evmarì gli si rivolge) uno degli anziani.

L'introduzione e gran parte della prima scena dell'atto terzo non vennero mutate; dopodiché, in sostituzione di parte del testo tagliato,¹⁴³ venne aggiunta *ex novo* la parte più estesa mai aggiunta prima: la danza dei fanciulli attorno ad Ombra, seguita dal coro dei pinaroli e dall'apparizione di Evmarì che sta cercando Ombra. Interessante notare il rilievo che il compositore diede alla fiaba raccontata da Ombra ai fanciulli (non presente nella prima versione), quasi a sottolineare il legame profondo che lo legava a tali tematiche.

Il mutamento di prospettiva dell'autore sulla propria opera (tanto da capovolgerne le proporzioni), seguì dunque due direttive: da un lato, il dare maggiore enfasi ai dialoghi tra i due protagonisti della storia amorosa (Ombra ed Evmarì); dall'altro, rafforzare l'opera con scene di massa (la festa per il varo, parte della condanna di Matiù), inserzioni sinfonico-strumentali (danza dei fanciulli e, indicativamente, il preludio dell'atto terzo), rimandi motivici (coro dei pescatori, coro dei pinaroli, il duetto d'amore del primo atto).

Il libretto di Luigi Orsini (Imola, 3.XI.1873-Ivi, 8.XI.1954),¹⁴⁴ tratto dalla

¹⁴³ Per il terzo atto non esistono parti della prima versione non presenti già in X, 1 per cui i tagli operati per giungere alla versione definitiva sono gli stessi sia per X, 3, sia per X, 1.

¹⁴⁴ Per un breve profilo (corredato d'immagini) e una sintetica descrizione del fondo Orsini di Imola, si veda il sito dell'Archivio dei fondi di cultura dell'Otto-Novecento in Emilia-Romagna (www.ibr.regione.emilia-romagna.it/soprintendenza/grafe/orsini.htm): "Si laurea in giurisprudenza a Bologna, dove conosce Pascoli, Carducci e Oriani: saranno probabilmente questi incontri che lo spingeranno ad intraprendere l'attività letteraria. Terrà la cattedra di letteratura poetica e drammatica nel Regio Conservatorio di Milano dal 1911 al 1938. La sua produzione letteraria spazia dalla poesia alla prosa ai componimenti per libretti musicali. Intenso anche il suo impegno come conferenziere sia in Italia che all'estero. Aderì nello spirito e negli scritti al regime fascista e lo dimostra già nel 1925 pubblicando la raccolta di articoli *Itala gente*. Collaborò a diversi giornali, quali "Il Popolo d'Italia", "il Resto del Carlino", "L'Illustrazione italiana". Nonostante la lunga permanenza a Milano restò sempre molto legato alla sua terra d'origine, sia nei temi delle sue opere, sia nell'impegno culturale: fu tra i fondatori della rivista "La Romagna nella storia, nelle lettere e nelle arti" (1904) e della "Associazione per Imola storico artistica". Orsini fu anche librettista, con Giovanni Pascoli, dell'opera *Nell'anno mille* (1916) di Alfredo Casella (Nicolodi, *Musica e musicisti*, cit., pp. 324n e 461).

novella omonima di Antonio Beltramelli (Forlì, 1879-Roma, 1930),¹⁴⁵ fu l'ultima incursione nel genere 'serio' di Agostini, che chiuse la carriera con due commedie liriche. Dopo l'avvicinamento a tematiche veriste (o pseudo tali), con *Alcibiade*, ma senza riflessi nel linguaggio musicale, il compositore tornò all'ambientazione favolistica, ma con maniere 'veriste' (anche se mai spinte all'eccesso).

Agostini, tuttavia, non fu verista a pieno titolo. Nel linguaggio corale, ad esempio, preferì la polifonia, con rare eccezioni. In questo lavoro solo il coro dei pescatori che apre il secondo atto è realmente omofono, ma l'omofonia è arricchita dall'interazione con il coro delle donne, che fu inserito nel processo di revisione (come avvenne per la processione, nella quinta scena), molto probabilmente sul modello del secondo atto della *Gioconda* (citato in una lettera ad Orsini del 1942)¹⁴⁶ e, in genere del trattamento delle masse corali di Ponchielli. Nella revisione dell'opera Agostini accentua l'impiego del parlato d'impronta verista (esclamazioni, urla, ecc.), nel contempo ridimensiona la presenza di elementi neogotici (con tanto di alternanza di quarte e quinte vuote), e inespessisce, inoltre, il caleidoscopico gioco dei temi.

I temi ricorrenti continuano ad essere, come negli altri lavori, il perno dell'azione: ben tredici motivi creano una fitta trama di relazioni con funzioni ben differenziate. I tre temi più ripresi fungono da vero e proprio centro propulsore, grazie alla loro presenza costante nell'azione, mentre quelli che tornano solo all'interno dei singoli atti ne irrobustiscono la struttura interna. Il pensiero di una maggior coesione all'inter-

¹⁴⁵ Si veda Giorgio Bárberi Squarotti, *Beltramelli Antonio*, in GDE, vol. II, Torino, UTET, 1968, p. 872: "Viaggiò a lungo per il mondo, ma il centro della sua esistenza fu la sua Romagna, dove visse quasi sempre, isolato nelle sue terre (compiacendosi della parte di proprietario terriero e, insieme, di raffinato cultore di esotismi e di estetismi dannunziani). I suoi temi sono fondamentalmente quelli di un'accesa polemica politica (B. fu nazionalista e interventista prima, fascista poi, accademico d'Italia, fedele amico di Mussolini per solidarietà di regione e per adesione al clamore e alla violenza pseudorivoluzionaria e antipopolare del fascismo), che forse rap-presentano la parte più interessante e più viva dei suoi romanzi [...] Tuttavia altrettanto tipico della narrativa di B. è un certo divagare lirico nei toni di un musicale idillio, che, situandosi accanto ai toni satirici e polemici, su-scita nella pagina un dissidio fra il contemplativo e il pittoresco, che raramente riesce a risolversi e a equilibrarsi. Gli nuoce inoltre da un lato l'influsso dan-nunziano e dall'altro certo scomposto romanticismo". Beltramelli ispirò, inoltre, compositori come Francesco Balilla Pratella e Armando Seppilli (allievo di Ponchielli, egli risultò quarto al concorso indetto da Sonzogno nel 1889); si veda a proposito Nicolodi, *Musica e musicisti*, cit., pp. 111, 117, 446-448, 460-461.

¹⁴⁶ Il testo è stato inserito integralmente nel sesto paragrafo della mia tesi (a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti).

no dell'ultimo atto e all'interno di tutta l'opera, rimase in Mezio Agostini anche (e soprattutto) dopo le rappresentazioni del 1938: altri due temi rientrarono nel gioco di specchi concentrici, mediante la loro anticipazione/posticipazione nel preludio dell'atto terzo. L'aver accentuato la valenza della compagine strumentale spingerà Agostini alla ricerca di una maggiore ricercatezza armonica che sfocerà nell'uso dell'effetto orchestrale in sé, senza però apportare vera innovazione al linguaggio dell'ultima produzione teatrale dell'autore.

Confrontando l'apporto di nuove reminiscenze per ogni tema portante, si può stabilire che le aggiunte e le modifiche della stesura definitiva, incisero in maniera maggiore sulla caratterizzazione di Evmarì (aggiunto l'81,8% delle ricorrenze), piuttosto che su quella di Ombra (66,6% delle ricorrenze) e su quella di Matiù (60% delle ricorrenze). Agli occhi di Mezio Agostini, il personaggio che più di tutti avrebbe svolto il compito di meglio unificare la struttura drammatica era Evmarì, Ombra rappresentò invece il fulcro stesso del dramma (di qui il titolo iniziale), ridimensionato in relazione alla forza antagonista di Matiù (e infatti titolo definitivo fu *La figlia del Navarca*).¹⁴⁷ Che nell'ultimo periodo del suo pensiero creativo, l'autore pensasse di rivalutare anche la figura di Zurdana è poi questione secondaria (dato che il preludio dell'atto terzo e l'eventuale nuova versione pensata nel 1942, non vennero mai rappresentati).

81

I giornalisti scrissero su *Ombra* fin dal 1908, in toni quasi apologetici:

L'infaticabile maestro dette *Ombra* in tre atti, già compiuta l'anno or ora scorso, tratta da una novella di Beltramelli e tradotta ne' suoi canori versi luminosi da Luigi Orsini. *Ombra* è anche più penetrante di *America...* (Giovanni Borelli, "La Vita", Roma, 19 febbraio 1908) dramma tragicamente fosco e vibrante di passione, verseggiato con arte da Luigi Orsini [...]. Qui gli effetti esterni sono esclusi; la musica segue da presso la azione, e tratteggia con grande sobrietà le figure del dramma, nel tumultuoso prorompere delle passioni; è musica intensamente significativa, profonda, severa; arditamente armonizzata; dagli scorci efficacissimi. È un'opera d'arte che nulla concede al volgo, che potrà urtare qualche timorato parrucchismo ma che merita di essere posta in luce. (Giorgio Barini, "La Tribuna", 20 agosto 1908).

¹⁴⁷ Si veda, ad es., l'inserimento (successivo alla prima stesura) della scena in cui pretende di riavere da Zurdana la propria figlia.

Ma i primi estratti dell'opera si udirono, in forma di concerto, solo nel 1932 al Conservatorio di Venezia: il *Preludietto*, *Danza*, *Processione* (X, 6/1-3 nel Fondo fanese). Si lesse allora sulla "Gazzetta di Venezia" (7 gennaio 1932):

un *Preludietto* chiaro e concettoso, una *Danza* alla quale dà vita e grazia un gioco vario e vivacissimo degli strumentini, e *Processione* ove il corteo delle giovanette e dei fanciulli che vanno verso la chiesa, recando tralci fioriti e inneggiando alla fede e alla primavera è resa tra sobri effetti di campane in uno sfondo tutto pervaso da un senso di agreste poesia.

"Il Gazzettino" (7 gennaio 1932), invece, non si limitò alla cronaca, ed esaltò le doti di Agostini, compositore 'ingiustamente' trascurato:

Non è allegro, dirlo ma è proprio così: dopo oltre vent'anni che l'Agostini dirige il Marcello, Venezia conosceva forse meno di qualche altra città italiana la personalità del musicista. Né vogliamo con ciò dire che altrove lo si conosca molto di più! Più noto è il suo nome che non sia la sua musica. Giacché a Mezio Agostini tocca quello che purtroppo si deve lamentare per tanti altri musicisti che lavorano per dare a questa nostra Italia il meglio del loro ingegno e si vedono sistematicamente trascurati, boicottati, dimenticati, mentre al desco – ora lauto ora parco – pochi hanno la ventura di sedere e... mangiare.

82

In realtà le musiche strumentali di Agostini vennero sempre eseguite sin dal suo insediamento alla guida dell'istituto, ma la musica teatrale non godette altrettanto favore. A quel tempo, negli ambienti più vicini al compositore, si vantava il gradimento di critici, editori e impresari (fra cui persino Gatti-Casazza)¹⁴⁸ per *America* e *Ombra*, ma la ragione della loro impopolarità sta nell'intrinseca debolezza drammatica, mancanza del tutto fuori luogo, vista la crisi in cui si dibatteva allora il mondo della lirica.¹⁴⁹ Agostini non poteva inventarsi un mestiere che non possedeva, tuttavia seppe sfruttare "il radicalizzarsi della linea demagogica" del regime fascista che andava delineandosi negli anni '30: all'interno di una linea politica "conciliativa tesa al recupero delle vecchie glorie, non dimentica delle ultime generazioni",¹⁵⁰ non sarebbe stato difficile trovare lo spazio

¹⁴⁸ Sull'attività di Giulio Gatti-Casazza si veda Nicolodi, *Il sistema produttivo*, cit., pp. 182-183 e Harvey Sachs, *Musica e regime*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 204.

¹⁴⁹ Ben documentata da Fiamma Nicolodi (*Il sistema produttivo*, cit., pp. 195-210).

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 196, 201.

per rappresentare la sua opera migliore. La prima fu preceduta da un notevole *battage* pubblicitario, che toccò il suo vertice sulle colonne de "Il Messaggero" (2 settembre 1938), dove Sisinio Baleani dichiarò che

con l'opera *La figlia del Navarca* l'immenso tesoro dell'arte italiana del melodramma si arricchirà notevolmente. Non vogliamo affrettare giudizi, ma diciamo solo che quanti – veri competenti – hanno avuto agio di osservare e udire le dovizie melodiche, particolari e complesse, di questa opera musicale, si sono espressi e si esprimono in entusiastiche impressioni, come a prevedere l'immane successo.

Tramontata la prospettiva di avere Franco Capuana come direttore, fu Napoleone Annovazzi ad assumersi l'incarico.¹⁵¹ Come era accaduto per il *Cavaliere del sogno*, anche in questo caso il Teatro della Fortuna, sede del debutto, fece pubblicare un numero unico dedicato all'opera, a cui attinse la maggior parte dei periodici per recensire le serate.¹⁵² Agostini vi scrisse per motivare la sua predilezione verso *La figlia del Navarca* ("opera che si rivolge al sentimento, e di sentimento e semplicità è tutta pervasa"), ampio spazio fu concesso alla descrizione della musica, del libretto e degli artisti. La prima ebbe luogo il 3 settembre 1938 e, a giudicare dalle cronache, fu un successo (ampiamente annunciato, del resto).¹⁵³ Colpirono particolarmente il pubblico le scene corali, il racconto della storia di Ombra, la romanza di Evmari, i duetti del primo e del secondo atto, i rispettivi finali. Il resoconto di Zuffellato ("Il Gazzettino", 4 settembre 1938) fu tra i più dettagliati:

83

¹⁵¹ In una lettera di Capuana da Milano, datata 28 giugno 1938 (nel fondo alla segnatura X, 227), è ben riassunto l'andamento della vicenda: 1) nel dicembre 1937 Del Vecchio, il podestà di Fano, si recò al Centro lirico italiano di Milano (diretto dal Dott. Barosi) con l'imprenditore Cappellini per la definizione della stagione lirica estiva; 2) nel marzo del 1938 Capuana ricevette dall'Ufficio di collocamento l'invito per dirigere il Carro di Tespi a Milano: la sua disponibilità per la stagione fanese fu ridotta dal 22 agosto in poi; 3) nel maggio 1938 Capuana incontrò all'Ufficio di collocamento di Roma il segretario del comune di Fano assieme a Cappellini che si ritenne disposto ad anticipare la stagione per agevolare Capuana, ma di fatto l'incarico di dirigere la stagione fu affidato a Napoleone Annovazzi che 4) il 18 giugno 1938 telefonò a Capuana, dopo aver ricevuto l'invito da Cappellini, per richiedere lo spartito dei primi due atti dell'opera: col permesso di Agostini, Capuana consegnò il materiale; 5) Capuana incontrò di nuovo Cappellini che gli offrì solo sei prove per allestire l'opera, e il direttore rifiutò l'incarico.

¹⁵² *"La figlia del Navarca"*, Fano, Tipografia Sonciniana, 3-4 settembre 1938.

¹⁵³ La prima venne recensita anche dal "Corriere Adriatico" e dal "Corriere della Sera" (4 settembre 1938).

La figlia del Navarca è giunta al pubblico esperimento dopo una segnalazione fattane dal Comitato permanente di lettura della Società italiana degli autori, e l'iniziativa della rappresentazione è dovuta al Comune di Fano, città natale del compositore, che ha promosso una breve stagione lirica, che comprende anche l'opera dell'Agostini, d'accordo col Centro Lirico Italiano e col contributo del Ministero della Cultura Popolare. [...] Il compositore, pur potendosi annoverare fra i più aggiornati in fatto di tendenze, senza con questo appartenere a gruppi o a pattuglie di punta avanzata, non intende avere ingaggiato battaglie, ma d'aver espresso il suo sentimento secondo la vicenda dell'opera gli suggeriva e secondo la sua sensibilità di musicista del tempo nostro gli dettava, non disdegnando anzi di appoggiarsi ad andamenti stilistici di buona consuetudine.

Anche "Il Popolo d'Italia" (4 settembre 1938) si mostrò attento alle peculiarità stilistiche del compositore:

La musica del maestro Agostini ha frasi di schietto lirismo, un ritmo travolgente e sviluppi drammatici vigorosi in ciascuno dei tre atti. La complessa struttura dell'opera, che conferma il noto valore del musicista, si richiama insieme all'Ottocento e alla tecnica moderna.

84

Alla prima seguirono altre due recite il 4 e il 5 settembre 1938 e con esse ulteriori commenti.¹⁵⁴ Baleani mostrò apertamente la sua adesione al regime, nel bel mezzo delle leggi razziali, scrivendo:

l'illustre compositore nella sua grande fatica ha voluto seguire la tradizione melodica della musica italiana, quella tradizione che è gloria della razza, che ebbe e che ha un primato nella civiltà, che sempre ha fatto scuola e che fin dal suo sorgere ha profusi i suoi immensi e incomparabili tesori di bellezza e di gioia per tutto il mondo ("Il Messaggero", 5 settembre 1938)¹⁵⁵

¹⁵⁴ Riguardo il numero delle repliche si veda Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., p. 17. Dal "Corriere Adriatico", 22 febbraio 1940 si sa, inoltre, che "erano state tre le serate trionfali per volere di popolo, ché fissata nel cartellone per due rappresentazioni, la terza fu richiesta all'impresa con una plebiscitaria, prepotente manifestazione di tutta la cittadinanza".

¹⁵⁵ Si provi, a proposito del recupero della tradizione melodica italiana, il confronto con opinioni espresse su *Il Cavaliere del sogno*, per notare come, a distanza di tempo, i commenti si siano caricati di forti tinte ideologiche. Oltre al commento citato, il giornalista raccolse il commento di Amilcare Zanella: "dite pure che è un'opera grandiosa, melodiosa, splendida, che io ne sono veramente entusiasta".

Di posizioni filofasciste ("il principio dell'autarchia intellettuale italiana, la protezione e valorizzazione di ciò che anche nel campo dell'arte è espressione della razza") si fece portatore anche Giulio Fara, che scrisse dell'opera sulla "Rassegna Dorica" paragonando Agostini a Catalani per la scelta dei soggetti:

Novella ottocentesca, più che romantica, fantastica; il librettista ne ha tratto il miglior partito che fosse possibile così che ne risultarono, come per le opere di Catalani e la *Dinorah* di Meyerbeer, personaggi e situazioni essenzialmente da teatro che ben si prestano, però, ad essere rivestiti di musica.

E rivendicando inoltre l'italianismo musicale di Agostini:

Melodramma italiano nella sua ossatura e nei suoi caratteri stilistici; che pur dando all'orchestrazione tutto l'ampio respiro che è nella moderna concezione sinfonica dell'opera teatrale, non si lascia prendere alla rete dei meccanici temi conduttori e prosegue per l'italica via del motivo predominante come il fato che prescinde alle umane vicende. Lascia alle voci quel predominio senza il quale verrebbe rotto ogni equilibrio prospettico, distrutta la ragione prima per cui è creata l'opera: il dramma.¹⁵⁶

85

Nell'anno successivo si tentò di ridare l'opera a Faenza, come si apprende da una lettera del 18 febbraio 1939 (segnatura X, 228) indirizzata al compositore da Michele Campana, uno scrittore di regime,¹⁵⁷ ma senza successo perché "durante le trattative coll'Ente Teatrale, per godere del notevole contributo finanziario, si è saputo che il Ministero, forse per volontà superiore, desidera che negli spettacoli all'aperto, offerti a grandi masse di popolo, si rappresentino di preferenza opere di repertorio popolare e di già sicuro successo.". Andò meglio al Teatro delle Muse di Ancona, dove l'opera andò in scena il 1° maggio del 1940, ottenendo un vivo successo.¹⁵⁸ Stavolta piacque molto al pubblico anche il duetto del

¹⁵⁶ "Rassegna Dorica", IX/10, 20 ottobre 1938, pp. 187-189 [CIRPeM].

¹⁵⁷ I titoli delle pubblicazioni di Michele Campana (1885-1968) sono eloquenti: *Le cronache della Guerra Tripolitana*, Cappelli, 1912; *Impero Fascista*, Vallecchi, 1933; *Motivi*, F.lli Lega, Faenza, 1934; *La musicalità della lingua Italiana*, Augustea, Roma, 1934; *Il figlio dell'eroe*, [romanzo] Editrice A. B. C., Roma, 1938.

¹⁵⁸ Nel cast figuravano Emilica Vera (Ombra), Giuseppe Nucci (Evmarì), Piero Passerotti (Matiù), Jarmilla Winkler (Zurdana), Alfredo Delle Fornaci, Goffredo Piani, Antonio Fanti; dirigeva Ermanno Eberspacher.

terzo atto, nonostante l'indisposizione di Jarmilla Winkler (Zurdana), ma la critica fu meno clemente, e appuntò i suoi strali sul libretto. Filiberto Sternini ("Corriere Adriatico", 2 maggio 1940) scrisse infatti:

Nel libretto è dove si riscontrano le maggiori pecche. Non conosciamo la novella di Beltramelli che ha offerto al poeta Luigi Orsini il motivo per comporre la vicenda che il M. Agostini ha rivestito di note, né sappiamo fino a quanto l'intenzione dell'autore della novella sia stata tradotta nel libretto stesso; fatto sta che la triste vicenda di "Ombra", la figlia del navarca, slegata e povera di azione, si compiace di un troppo stridente irrealismo; lo sviscerato amore fino al sacrificio di una figlia, per quel padre che ella conosce soltanto quando le si presenta sotto le vesti le più abbiette e ripugnanti, non convince, nemmeno sotto l'aspetto di una favola. Vero è che ha il merito grande di aver suggerito al poeta bellissimi versi, sonanti, cristallini, i quali, a lor volta, hanno avuto il potere di commuovere e spronare l'ispirazione del musicista, ma per un'opera di teatro è poco, troppo poco, là dove è necessaria la vita, il moto, l'azione. Invece il musicista è riuscito con la sua anima canora a farne un'opera assai espressiva esaltando l'amore. E questo è molto.

86 "Il Giornale d'Italia" (3 maggio 1940) diede un giudizio più sintetico sui versi, per soffermarsi maggiormente sulla musica:

Il libretto di Luigi Orsini è, senza dubbio, buona opera letteraria; non è altrettanto riuscito dal punto di vista scenico, per cui non sempre l'azione procede nutrita ed efficace e tale, insomma, da incatenare l'uditorio. La musica del maestro Agostini della vicina Fano, invece, ha incontrato il favore del pubblico benché non sia musica semplice e che riveli immediatamente le sue bellezze, ché, anzi, la tecnica ardita dell'orchestrazione e la originalità della tessitura vocale esigono una raffinatezza di intenditori e un buon gusto scaltrito; musica moderna, perciò, nel miglior senso della parola, che dimostra come la terra marchigiana sia ancora feconda di valenti compositori.

Spunti polemici si lessero anche nelle due recensioni rimanenti:

Senza impaniarsi nelle spire del melodramma ottocentesco né traiviando il proprio spirito patriottico, il maestro Agostini, sdegnando artifici speciosi o astrusità esotiche, ha dato via libera all'ardente sensibilità canora del suo animo schietto e nobile ed ha profuso nei tre

atti una musica ora voluttuosa e vigorosamente drammatica, ora tenue, ora vivace [...] ricca di finezze anche quando spicca qualche arditezza tecnica, sempre trattata con mano maestra. ("Il Popolo d'Italia", 2 maggio 1940)

I valori di quest'opera non sono di quelli che, per essere compresi, richiedono lunghe ore di ruminazione estetica. Si tratta, qui, di tutt'altra musicalità. L'autore non è di quelli – e oggi sono tanti – che amano raccontare una cosa per un'altra, o che si esprimono con un alfabeto sedicente nuovo, o che si valgono di surrogati cerebrali o letterari in luogo della proprietà e della schiettezza d'espressione. ("Il Popolo di Roma", 4 maggio 1940).

L'opera ebbe una replica il 4 maggio 1940 nel quadro del "Sabato teatrale" lirico, una delle iniziative di "teatro per le masse" organizzate dal Dopolavoro provinciale e finanziate dal MinCulPop.¹⁵⁹

L'anno seguente apparve su "Il Messaggero" (19 ottobre 1941) un articolo di Antonio Tomassini, che ricordava i successi dell'opera e tentava di collocare l'autore nell'ambito dell'ormai inveterato dualismo vecchio/nuovo, non senza peccare d'ingenuità:

nella sua musica c'è la sua anima educata nel clima fine e signorile di Fano dell'Ottocento. Ecco: quando vedo Agostini io penso all'Ottocento e pure la musica sua da quel secolo si stacca, per portarsi nel secolo nostro e dare alla nostra musica contemporanea un contributo non indifferente. Oggigiorno siamo ad uno stato di tentativo nel campo musicale. Cerchiamo il nuovo, vogliamo il nuovo e non facciamo altro che rimescolare bella roba vecchia per deturparla in inconsistenti pasticci moderni.

Agostini invece ha saputo uscire da quello che noi chiamiamo vecchio per entrare in una fase che non è il nuovo che cerchiamo noi, ma che dal vecchio si stacca e si distingue. Mezio Agostini è uscito adagio adagio dal sistema tradizionale senza per altro gettarsi a capofitto in nuovi metodi. Egli viene eliminando volta per volta quello che c'è di vecchio aggiungendo al suo posto nuove formule orchestrali, che derivano da una evoluzione indovinata e riuscitissima dalla musica di Chopin.

L'articolo prosegue, poi, con elogi sperticati de *La figlia del Navarca*, dettati probabilmente dallo stesso compositore, e malintesi dal giornalista, come rivela l'infelice riferimento a Chopin.

¹⁵⁹ Nicolodi, *Musica e musicisti*, cit., p. 198.

4. Ritorno alla "città nativa" (1940-1944): l'ultima opera

Nel 1940, per raggiunti limiti di età, Agostini lasciò la direzione del Liceo veneziano e fu di ritorno a Fano.¹⁶⁰ Assistette alle rappresentazioni de *La figlia del Navarca*, la sua opera più significativa, rappresentata per la seconda volta al Teatro delle Muse di Ancona e, l'anno seguente, si dedicò alla composizione della sua ultima opera teatrale: *Lisa pazza per amore*.¹⁶¹ L'autore del libretto è ignoto, né si conosce la fonte: nonostante il titolo alluda palesemente a *Nina, o sia la pazza per amore* di Paisiello sui versi di Carpani, tra le due opere non c'è relazione alcuna, salvo il comune genere della commedia a lieto fine basata sul filone della pazzia (finta quella di Lisa, autentica quella di Nina).¹⁶²

Rispetto alla commedia lirica precedente (*L'Anello del sogno*), *Lisa pazza per amore* presenta un maggior numero di temi che ricorrono al suo interno, cui si somma un uso ancor più sviluppato degli effetti orchestrali. Oltre alle tecniche consuete (bicordi paralleli di quarta e quinta, scale esatonali e concatenazioni modaleggianti),¹⁶³ Agostini sperimenta qualche novità (rispetto alla sua produzione passata, ma non rispetto ad altri autori: ad es. Puccini), come la breve successione di ottave aumentate parallele dell'esempio 4.

Esempio 4: *Lisa pazza per amore*, Atto I [Fondo Agostini, X 25]

The musical score for Example 4 is presented in two systems. The top system is the vocal line, written in treble clef with a 3/4 time signature. It begins at measure 165 with the tempo marking 'Tepè'. The lyrics are: '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.' The bottom system is the piano accompaniment, written in grand staff (treble and bass clefs). It features several measures of parallel octaves. The piano part includes markings for 'vll' (violins), 'ob' (oboe), 'vcl' (violin), 'cl' (clarinet), and 'p' (piano). It also includes markings for 'rit.' (ritardando) and 'a tempo' (return to tempo).

¹⁶⁰ Si veda Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., p. 17.

¹⁶¹ Nessuno dei sussidi per la ricerca (enciclopedie, dizionari, ecc.) cita l'ultima opera di Agostini: il primo a farlo è Battistelli, *Un musicista fanese*, cit., pp. 18-19, nel 1969, ben venticinque anni dopo la morte dell'autore.

¹⁶² Il riferimento è agli esemplari dei libretti dattiloscritti sotto le signature: X, 23 e X, 24. Data la sostanziale concordanza degli esemplari; si è scelto, per pura convenzionalità, l'esemplare con segnatura X, 24 come riferimento.

¹⁶³ Si veda, ad es., l'*incipit* del preludio dell'atto primo, in cui viene usato a scopo descrittivo (del vecchio castello di Epaminonda) un ampio pedale nella regione della sottodominante (l'accordo di tonica apparirà solo alla fine della seconda battuta). Per quanto concerne il parallelismo accordale si veda, ad es., l'inizio del primo atto (es. 5).

Anche se qui tale effetto può significare la contrizione di Lisa nel compatire le pene dell'amato, tali effetti non hanno sufficiente motivazione drammaturgica e non contribuiscono all'avanzamento dell'azione, ma si limitano a descrivere (come la successione di quarte parallele affidate alle trombe – connotazione di arcaismo – nella scena in cui Alì pronuncia i suoi sortilegi in latino).

Diversamente da *L'Anello del sogno* i temi che hanno maggior rilevanza non sono quelli della vicenda d'amore tra Lisa ed Ubaldo, ma quelli della burla e della caratterizzazione grottesca di Epaminonda, segno questo dell'intento di enfatizzare l'elemento comico. Tale intento è messo ancor più in evidenza dal fatto che i tre temi portanti (rispettivamente di Epaminonda militare, dell'amore di Epaminonda per Lisa e della burla) costituiscono da soli l'intero preludio iniziale.¹⁶⁴ Le ricorrenze, inoltre, intessono una trama più fitta rispetto alla commedia precedente, incrementandone l'unità e l'intreccio dei temi portanti contribuisce alla resa dell'elemento comico.

Altri due spunti melodici d'importanza secondaria animano la commedia con tratti di colore, come la canzone di Ubaldo (esempio 5), che virano verso l'esotico (il motivo 'turchesco' di Alì dell'esempio 6). La melodia della canzone di Ubaldo, venata di accorata nostalgia grazie all'uso del secondo grado abbassato (Fa bequadro) e alla voluta 'stonatura' della terza maggiore discendente (Mi^b-Do^b) sulla triade minore Re-Fa-La,¹⁶⁵ assolve la funzione del richiamo d'amore per Lisa che subito (ad inizio d'opera) vorrebbe corrergli incontro ma non può.

Esempio 5: *Lisa pazza per amore*, Atto I [Fondo Agostini, X 25]

¹⁶⁴ Il preludio è in forma sonata: i primi due temi vengono presentati nell'esposizione (rispettivamente in Re maggiore e in Sib maggiore collegati dalla testa del primo tema che funge da ponte modulante) mentre il terzo viene usato per lo sviluppo che dalla tonalità di Re minore riconduce a quella iniziale (Re maggiore) in cui il primo tema viene ripreso integralmente, mentre il secondo e terzo interagiscono tra loro in coda.

¹⁶⁵ Le due note, rispettivamente la nona minore e la settima diminuita dell'accordo sulla sensibile modale (Re), sembrerebbero non avere risoluzione se il procedimento di parallelismo in atto (prima discendente poi ascendente) non giustificasse la mancata risoluzione come 'eccezionale' in quanto accordo di volta della tonica (Mi minore).

Il motivo 'turchesco' di Alì, invece, fa la sua apparizione all'entrare del personaggio nell'atto primo. Alì è il servo turco che Ubaldo si è portato con sé tornando in congedo militare da Bisanzio e, in quanto turco, viene associato alla sfera del demoniaco e della stregoneria: egli si presenta con una bacchetta in mano e con fare misterioso, al cospetto del vecchio. Ancora a sottolineare il legame tra Alì e la stregoneria, incisi del tema (le caratteristiche quartine discendenti) appariranno nel terzo atto durante la scena dell'ipnosi, in cui il mago Alì avanza lentamente tracciando dei segni verso Lisa che vacilla, mormora, si dirige verso una panchina e si lascia cadere pesantemente.

Esempio 6: *Lisa pazza per amore*, Atto I [Fondo Agostini, X 25]

90

Sia l'una che l'altra melodia sono connotate da elementi standard usati per richiamare l'idea di esotico (il parallelismo degli accordi nella prima e l'intervallo di seconda aumentata nella seconda),¹⁶⁶ ma Agostini sembra voler differenziare i due personaggi, anche se entrambi di ritorno dall'oriente, mediante l'uso della seconda aumentata legato al concetto di 'straniero' (colui che è ancor più lontano, nei modi e nella conoscenza dei luoghi, rispetto a chi li ha solo temporaneamente dimenticati). Il procedimento si mostra in tutta la sua evidenza nel secondo atto quando, entrato in scena dopo il rifiuto di matrimonio di Lisa, Ubaldo, fintosi straniero, risponde ad Epaminonda intonando, appunto, la caratteristica seconda aumentata del modo minore armonico (esempio 7).

¹⁶⁶ Per l'esotismo in musica e i relativi riferimenti si veda il paragrafo 3.

Esempio 7: *Lisa pazza per amore*, Atto II [Fondo Agostini, X 25]

205 Ubaldo
So - no stra - nie - ro e ho per - du - to il sen - tie - ro

vi I
vi II (+ v12)
vlc
vlc (= cb)

Nonostante l'opera riveli lo stile più maturo del compositore reduce dal profondo lavoro di revisione di *Ombra* (le soluzioni armoniche sono, ad esempio, più meditate) e sia, dunque, drammaturgicamente più evoluta rispetto alla precedente commedia lirica, non venne mai rappresentata anche perché sempre più difficile diveniva la situazione del melodramma italiano, all'interno del conflitto bellico.¹⁶⁷ A ciò si aggiunse il peggioramento delle condizioni di salute dell'autore: da una lettera che Mezio Agostini inviò nel 1942 al librettista Luigi Orsini, si viene a conoscenza (oltre ad argomenti inerenti alla sua arte) del suo stato di salute già precario. Di lì a poco, il 22 aprile 1944 alle ore 14.15, il compositore verrà a mancare nella sua "città nativa".¹⁶⁸

5. Conclusioni

Gran parte del proprio bagaglio culturale, Mezio Agostini se l'era creata a contatto con la scuola di Carlo Pedrotti, musicista assai vicino (con Depanis) alla Scapigliatura milanese, tanto che nel 1880 aveva diretto la prima di *Elda* di Catalani al Teatro Regio di Torino.¹⁶⁹ In quest'ambiente gravitavano compositori, letterati scrittori, direttori d'orchestra, anche in campo sinfonico quali Boito, Rovani, Filippi, Mazzucato, Catalani, Angelo Mariani, Franco Faccio, Luigi Mancinelli e il giovane Toscanini,

¹⁶⁷ Cfr. Nicolodi, *Il sistema produttivo*, cit., pp. 210 segg.

¹⁶⁸ Cfr. Ferretti, *Accademia vocale*, cit., pp. 1-7:4. Anch'io, come Ferretti, ho voluto ricordare Fano con le testuali parole che Mezio Agostini usò, in dedica, sul foglio di guardia dello spartito X, 27a.

¹⁶⁹ Si veda la voce *Pedrotti Carlo* (Gian Paolo Minardi), in DEUMM, vol. V, Torino, UTET, 1988, p. 612; ma anche Nicolaisen, *Italian Opera in Transition*, cit., pp. 151 e segg. Per un inquadramento si veda Guido Salvetti, *La scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 567-604.

che fu amico di Catalani e ne diresse *Edmea* nel 1886.¹⁷⁰

Non c'è dunque da stupirsi, se il giovane compositore fu influenzato da un cromatismo melodico 'alla Catalani'¹⁷¹ e se fu attratto da soggetti leggendari o fiabeschi. Man mano, grazie all'attività di direttore d'orchestra, assimilò il repertorio operistico francese (Gounod, Massenet) e italiano del tempo (Verdi, Mascagni, Leoncavallo, Montemezzi, più tardi Puccini), scendendo sino al primo romanticismo (Rossini, Bellini e Donizetti).¹⁷² I primi brevi lavori testimoniano un progressivo evolversi del linguaggio di Mezio Agostini (intensificazione nell'uso dei motivi ricorrenti, maggior padronanza dell'armonia, sviluppo dell'aspetto contrappuntistico in funzione drammatica) verso la musica francese, ma gli espedienti armonici da lui adottati per la caratterizzazione di ambienti neogotici erano già cosa nota e consueta presso i maggiori operisti dell'epoca.¹⁷³ Lo stile melodico, inoltre, non presenta particolari tratti originali tale da essere paragonato a quello delle maggiori opere coeve. Si profila, di già, un primo approccio al genere della commedia lirica (con maggior accento drammaturgico verso le vicende sentimentali) che accompagnerà la 'carriera' teatrale del compositore fino alla fine: di otto opere, ben tre appartengono a tale genere.

¹⁷⁰ Si veda, oltre a quanto cit. alla nota 143, anche Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, cit., pp. 31, 284-287.

¹⁷¹ Nicolaisen, *Italian Opera in Transition*, cit., pp. 164-166. Lo studioso evidenzia, inoltre, le differenze tra lo stile melodico di Catalani e quello di Puccini (entrambi allievi di Ponchielli ed entrambi di Lucca).

¹⁷² Per maggior chiarezza si riassume qui di seguito il repertorio completo di Agostini come direttore (tra parentesi luogo e anno): Bellini: *La Sonnambula*, *I Puritani* (Fano, 1896-97); Donizetti: *La favorita* (Cesena, 1895), *Lucia di Lammermoor* (Pesaro, 1905-6), *Lucrezia Borgia* (Fano, 1896-97), *Maria di Roban* (Fano, 1896-97); Gounod: *Faust* (Fossombrone, 1899; Venezia, 1909); Leoncavallo: *Pagliacci* (Este, 1906-7; Cingoli, 1908); Marchetti: *Ruy Blas* (Modena, 1896); Montemezzi: *Giovanni Gallurese* (Brescia, 1905); Massenet: *Manon* (Pesaro, 1905-6); Mascagni: *L'amico Fritz* (Este, 1906-7), *Cavalleria rusticana* (Este, 1906-7; Cingoli, 1908); Puccini: *Tosca* (Venezia, 1909); Rossini: *Guglielmo Tell*, *La cambiale di matrimonio* (Venezia, 1910); Verdi: *Un ballo in maschera* (Mentone, 1898-99), *Ernani* (Mentone, 1898), *La forza del destino* (Pesaro, 1905-6), *Otello* (Cagli, 1907), *Rigoletto* (Fano, 1896-97; Bagnacavallo, 1897; Mentone, 1898-99; Cingoli, 1908), *La Traviata* (Mentone, 1898-99), *Il Trovatore* (Mentone, 1898). Si noti la totale mancanza di opere wagneriane, poiché Agostini si limitò a dirigere alcuni stralci sinfonici nel centenario della nascita (si veda il paragrafo 3) e in qualche saggio scolastico.

¹⁷³ Si veda, ad es., come già Mascagni nel periodo che intercorse tra *Cavalleria rusticana* e *Manon Lescaut*, avesse fatto uso di espedienti armonici di derivazione francese (seste aggiunte e accordi privi di sensibile) poco comuni alla musica italiana dell'epoca (cfr. Nicolaisen, *Italian Opera in Transition*, cit., pp. 255-257).

Nonostante conoscesse Mascagni già dal 1896, egli si avvicinò a modalità stilistiche di stampo verista solo nel 1902 con *Alcibiade*, ma il loro impatto sul suo retroterra culturale fu di scarso peso (malgrado questa fosse la prima opera di maggior dimensioni, in 3 atti), tanto che può tranquillamente considerarsi l'opera meno riuscita, anche per un vistoso calo delle reminiscenze. Se il genere della commedia lirica fu praticamente una costante nella produzione teatrale di Mezio Agostini, *America* rappresenta la prima ed unica incursione nel genere, al tempo già in declino, dell'opera-ballo. L'opera diede il pretesto al compositore per poter sperimentare, oltre all'introduzione di un gran numero di pezzi strumentali, l'uso di melodie preesistenti (prevalentemente inni americani) in funzione drammaturgica e l'uso dei temi di reminiscenza non più legati alla vicenda sentimentale dell'opera, ma a quella principale (la leggenda). Anche in questo caso, Agostini dimostra un certo ritardo nell'uso di tecniche di citazione che già Puccini aveva adottato in *Madama Butterfly* con maggior efficacia e successo.

Dopo *La figlia del Navarca* (espressione più matura all'interno del genere 'serio') Agostini chiuse la sua poetica agli effetti di stampo verista, e il lungo lavoro di revisione dell'ultimo dramma va inquadrato, invece, nell'ottica della sempre maggiore inclinazione verso il sinfonismo. Sempre molto lontano Agostini rimase da Puccini, mostrando la sua preferenza per chi, in quegli anni (1910-12), tempestò di critiche il compositore toscano.¹⁷⁴ Quanto, poi, al tema dell'esotismo in musica affrontato nel 1928 con *L'anello del sogno*, Agostini mostrò una singolare arretratezza non solo nei confronti di Puccini (si pensi, oltre a *Madama Butterfly*, anche a *Turandot*), ma anche nei confronti dello stesso Mascagni (si pensi a *Iris*

¹⁷⁴ Oltre alle già citate critiche (paragrafo 3, nota 117) degli anni 1909-12, la musica di Puccini venne ostacolata sin dal fiasco annunciato della *Madama Butterfly* alla Scala nel febbraio 1904 (cfr. Girardi, *Giacomo Puccini*, cit., pp. 197 e segg.). Un'eco di tali critiche filomascagnane (o meglio, filosonzognane) si ritrova nelle parole che Giovanni Borelli scrisse ne "La Vita", Roma, 19 febbraio 1908: "[...] Il Mascagni s'è dato, quasi a lenire il dolore del suo esilio pesarese, alla furia assorbente dell'esecutore e nemmeno *Vestilia* ci portò alla ribalta: il Franchetti s'è smarrito a tentoni dietro un successo suicida il quale, se Dio è giusto, non deve mai su questa sua strada afferrare e gli altri, tra Massenet e il suo italico profeta Puccini, ci hanno riempito l'Italia, il mondo e le scatole di sospiri sviolinati e di cartocci giapponesi dei quali anche le crestaie son sazie. [...]". Un atteggiamento di critica, estesa più genericamente al melodramma, fu assunto anche da parte di Malipiero e Casella. Per una sintesi si veda Bernardoni, *La maschera e la favola*, cit., pp. 13-22. Per una trattazione più estesa della problematica e per un profilo dei due compositori, si veda Nicolodi, *Musica e musicisti*, cit., pp. 136-164, 200-271. Riguardo, invece, la posizione di Puccini nei confronti dei suoi detrattori e l'interesse per il panorama musicale a lui contemporaneo, si veda Girardi, *Giacomo Puccini*, cit., pp. 438-442.

del 1898): gli stilemi adottati per la caratterizzazione armonico-timbrica di tale ambientazione sono di gran lunga inferiori e quindi anacronistici (esotismo e neogotico, inoltre, vengono ad assumere indifferentemente lo stesso significato). Diverso, anche se non del tutto distante dal precedente, l'uso di colore esotico in *Lisa pazza per amore*, opera matura dell'autore di nuovo alle prese con il genere della commedia lirica: abbandonate in maniera definitiva sono le tematiche amorose, per dare maggiore spazio all'elemento comico. Già dai rimaneggiamenti su *La figlia del Navarca* (preludio all'atto terzo), Agostini introdusse l'uso della forma sonata all'interno dei preludi sinfonici; ma sia questo aspetto (formale) sia quello armonico (nonostante l'uso di qualche effetto in più rispetto al solito – cfr. il paragrafo 4) non aggiungono nulla di originale al panorama dell'opera lirica (si pensi al *Falstaff* o a *La Rondine* e a *Gianni Schicchi*), né tanto meno qualcosa di innovativo (già Berg, nel suo *Wozzeck*, aveva fatto uso di passi dodecafonici sin dal 1925).¹⁷⁵

L'assenza dei suoi lavori dalle scene, nonostante la posizione di potere che gli derivava dalla direzione del Liceo veneziano, portò Agostini ad aderire, almeno in parte, a correnti di pensiero di stampo nazionalistico (oltre che antipucciniane), i cui esiti si scorgono nell'attività didattica, con l'organizzazione di concerti commemorativi di autori del passato, la direzione di opere rossiniane, la fondazione della *Camerata per la Musica Italiana* (1922). In quest'ambito Agostini fu vicino, a livello d'impostazione teorico-estetica, più al conservatore Pizzetti che a Bastianelli o a Torrefranca: i giornalisti non fanno altro che sottolineare (molto probabilmente imbeccati dello stesso compositore) il suo legame alla tradizione melodica italiana, mai messo in discussione.¹⁷⁶

A testimonianza del lato conservatore di Agostini nei confronti dei cosiddetti 'modernisti', vi è una lettera che ricevette da Riccardo Zandonai:

Pesaro 7 luglio 1937 – XV

Caro Mezio – c'è stata un po' di lotta fra la corrente modernista e noi conservatori della sana musica, ma tutto è andato bene. Mulè si è portato da vero tuo amico epperò se gli mandassi una parola egli la gradirà perché se la merita.

Sono lieto per la tua soddisfazione e ti auguro che tu possa al più

¹⁷⁵ Anche nell'approccio dell'autore alle tematiche della favola, non vi fu (come avvenne per altri compositori coevi più ben disposti ad una seppur moderata avanguardia, quali Busoni, Casella, Malipiero) nulla che potesse ricondursi ad una visione riformistica dell'opera lirica.

¹⁷⁶ Per una sintesi (oltre ai più esauritivi voll. di Fiamma Nicolodi) del panorama culturale italiano di quegli anni si veda Salvetti, *La nascita del Novecento*, cit., pp. 285 e segg.

presto udire il tuo lavoro rappresentato.

Tante care cose a te e alla buona Sig.ra Amalia anche da Tarquinia.

Tuo aff. *Zandonai*.¹⁷⁷

Agostini (o chi per lui) ritenne di essere all'avanguardia almeno nel campo timbrico, poiché impiegò "nuove formule orchestrali",¹⁷⁸ ma tale opinione deriva dalla semplice ignoranza della realtà italiana di allora, dove Puccini, e altri prima e dopo di lui (Casella, Malipiero, Respighi) avevano sperimentato nuovi impasti coloristici in funzione drammatica. Agostini fu certo un abile orchestratore (nonché buon direttore),¹⁷⁹ ma non innovatore. Ricordiamo che in occasione dell'esame da direttore del Liceo musicale di Venezia, come abbiamo visto nel paragrafo 4 di questo lavoro, egli apparve alla commissione meno originale di colleghi come Pizzetti e Respighi, anche se gli venne riconosciuta una buona facilità di scrittura.

Non si sa di preciso se durante il regime Agostini fu propriamente "fascista" oppure "afascista", ma sicuramente non fu un "antifascista".¹⁸⁰ le uniche rappresentazioni di un'opera scritta circa trent'anni addietro, riuscì ad ottenerle passando (come avvenne per tanti altri) per le consuete trafilerie burocratico-amministrative del regime.¹⁸¹ Nel fondo non sono presenti lettere (a parte un paio di minute rimaste) scritte dal compositore, ma già dalla lettera di Zandonai poc'anzi citata si deducono quali fossero i legami intercorsi con esponenti di spicco del partito come, ad esempio, Giuseppe Mulè: direttore del Conservatorio di Santa Cecilia dal 1926, deputato nel 1929, nonché segretario nazionale del Sindacato fascista dei musicisti e firmatario del cosiddetto "manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento" del 1932.¹⁸² Nella ricostruzione dei fatti, mediante le lettere del fondo,¹⁸³ si può sta-

¹⁷⁷ Fondo Agostini, X, 236.

¹⁷⁸ Cfr. l'art. di Antonio Tomassini del 1941 riportato al paragrafo 3.

¹⁷⁹ Si vedano, ad es., i giudizi d'ammirazione che i suoi colleghi conservatori diedero dopo aver assistito alla prima della *Figlia del Navarca*, ovvero *Ombra* revisionata (si veda il paragrafo 3, nota 155).

¹⁸⁰ Per l'accezione data ai tre termini dallo stesso segretario del partito fascista, Achille Starace, si veda Sachs, *Musica e regime*, cit., p. 29.

¹⁸¹ Riguardo questo ben codificato "rito del consenso" si veda in particolare la seconda parte (corredata di "documenti, testimonianze, carteggi [...]") di Nicolodi, *Musica e musicisti*, cit., pp. 275 e segg.

¹⁸² Si vedano Sachs, *Musica e regime*, cit., pp. 35-40 e Nicolodi, *Musica e musicisti*, cit., pp. 141 e segg. (testo integrale del 'manifesto').

¹⁸³ Il materiale citato di qui in poi è collocato nel Fondo alla segnatura X, 228.

bilire con sufficiente esattezza la cronologia degli itinera burocratici per ottenere le rappresentazioni de *La figlia del Navarra*: verso la fine del 1936,¹⁸⁴ Agostini prese definitivi accordi con Orsini riguardo gli ultimi ritocchi al libretto e per il compenso; agli inizi del 1937,¹⁸⁵ il Comitato permanente per la lettura delle opere liriche della S.I.A.E. di Roma ricevette il materiale da visionare (libretto, partitura e spartito) e, pochi mesi dopo,¹⁸⁶ deliberò di sottoporre la proposta di rappresentazione al MinCulPop. Dopo l'avvenuta intercessione di Mulè, tramite Zandonai (si veda la lettera precedente), seguirono i fatti descritti nella lettera di Capuana,¹⁸⁷ sino alla data della prima.

I tentativi d'interessamento per ulteriori rappresentazioni continuarono ininterrotti fino al 1940. In una lettera da Milano, di certo Gennaro D'Angelo, si legge:

[...] però posso assicurarLa che ho parlato col Sig. Lamponi il quale Le scriverà direttamente informandoLa che la Sua opera è stata inclusa nel programma e che ora bisogna attendere l'approvazione da Roma.

Speriamo che tutto procederà regolarmente!...

Per le condizioni se ne riparlerà in altro momento e non dubiti che, anche per far cosa grata al M^o Terchinaglia, sicuramente ci metteremo d'accordo.¹⁸⁸

96

Ma le procedure della 'città eterna' non erano delle più veloci nemmeno allora, visto che, verso la fine del 1938, il direttore generale per il teatro del MinCulPop (o chi per lui) scrisse:

Rispondo alla Vostra lettera del 10 corrente e Vi comunico che la Vostra opera *La figlia del Navarra* è stata già segnalata al Centro Lirico Italiano il quale provvederà a proporla alle varie imprese e direzioni teatrali, per eventuali rappresentazioni.¹⁸⁹

Ancora nel febbraio 1939 il MinCulPop dava risposte piuttosto confuse:

¹⁸⁴ Lettera manoscritta di Luigi Orsini del 22 novembre 1936.

¹⁸⁵ Lettera dattiloscritta datata 3 marzo 1937 e firmata dal segretario Carlo Bianchetti.

¹⁸⁶ Lettera dattiloscritta datata 30 giugno 1937 (stessa firma).

¹⁸⁷ Si veda la nota 151 del paragrafo 3.

¹⁸⁸ Lettera manoscritta datata 25 settembre 1938.

¹⁸⁹ Lettera dattiloscritta datata 21 novembre 1938 e firmata da certo Nicola de Rino (il corsivo è mio).

In relazione al desiderio di Voi espresso di vedere ripresa dai teatri italiani la Vostra opera, Vi confermo che – come sapete già – essa è stata segnalata agli organi assistenziali dello spettacolo ed io sarò lieto se la vedrò compresa in qualcuno dei prossimi cartelloni. Tengo però moltissimo a dirVi che non è esatto che “è la direzione generale per il teatro che stabilisce i programmi di ogni spettacolo lirico”. La direzione generale, anzi la commissione interministeriale per l'erogazione delle sovvenzioni, esamina i programmi che le giungono già completi e, al massimo, si limita a richiedere delle varianti di dettaglio, obbedendo a concetti di ordine generale. Qualunque cosa possa esserVi stata asserita da altri è assolutamente contraria al vero ed io Vi prego di non prestarle fede. Molti auguri per la Vostra opera, che spero si torni ad applaudire.¹⁹⁰

Persino il soprano Emilica Vera mostrò il suo interessamento per le sorti dell'opera:

[...] Ho parlato col Signor Ragazzini e con l'impresario Lippi, il socio di lui, e vedo che avendo saputo mirabile della *Figlia del Navarca* sono armati di gran buona volontà e Lippi mi assicurò che avrebbero l'intenzione di darla presto in un buon teatro. [...].¹⁹¹

Inutile dire che nessuna delle persone citate si diede concretamente da fare, avendo rivolta altrove la loro attenzione, e che nemmeno la proposta per Faenza dello scrittore Michele Campana andò a buon fine.¹⁹² La svolta decisiva sembrò profilarsi verso il mese d'agosto, in cui giunse da Teramo la seguente lettera direttamente dalla Federazione dei fasci di combattimento del Partito Nazionale Fascista:

AL FASCISTA MEZIO AGOSTINI

Fano

Ti comunico la sottoscritta lettera pervenutami dal fascista Guido Mancini in seguito a mio interessamento:

"Ho avuto la tua lettera con la quale mi hai segnalato l'opera *La figlia del Navarca* di Mezio Agostini ed in proposito debbo comunicarti che ormai quest'anno non è possibile accogliere il desiderio dell'in-

¹⁹⁰ Lettera dattiloscritta datata 11 febbraio 1939 (stessa firma).

¹⁹¹ Lettera manoscritta datata 17 febbraio 1939 da Rimini (il corsivo è mio).

¹⁹² Si veda al paragrafo 3 (inclusa la nota 157).

teressato dato che la stagione lirica dell'Eiar volge al termine.
Occorre quindi attendere l'anno prossimo ed io già fin d'ora ho segnalato l'opera del M° Agostini al competente ufficio dell'Eiar perché venga tenuta presente al momento in cui si sottoporranno all'Ispettorato le proposte per il cartellone della stagione lirica.
Ti assicuro che terrò ben presente la tua viva segnalazione."

IL SEGETARIO FEDERALE
(*Vittorio Cortiglioni*)¹⁹³

A pochi mesi di distanza dalla ripresa anconetana (maggio 1940), giunsero ad Agostini altre due lettere per accordare i dettagli:

Egregio Maestro,
in risposta alla Vostra cortese del 14 corrente, Vi comunico di aver dato disposizioni al camerata Sternini [recensore del "Corriere Adriatico"]¹⁹⁴ perché il giornale cominci ad occuparsi de *La figlia del Navarca*, da darsi al teatro delle Muse.
Saluti cordiali

Vostro

(dott. *Corrado Rocchi*)

98

E ancora:

Egregio Maestro,
sarebbe possibile avere la parte (musica e canto) di *Ombra della Vostra Figlia del Navarca???*
[...] Voi potreste inviarmela qui in Ancona presso il N/Teatro Muse e poi entro dieci giorni ve la farei riavere.
Vi sarò molto grato del V/consenso,
Vi ringrazio e mi auguro di poter applaudire la Vostra Opera qui in Ancona.

avvocato *Francesco Saverio Bosdari*
(presso Teatro delle Muse di Ancona)¹⁹⁵

¹⁹³ Lettera dattiloscritta datata 28 agosto 1939 (il corsivo è mio).

¹⁹⁴ Si veda il paragrafo 3. Lettera del direttore del quotidiano, datata 16 febbraio 1940 (il corsivo è mio).

¹⁹⁵ Lettera dattiloscritta datata 1° aprile 1940 (il corsivo è mio). L'intestazione in capo al foglio "COMANDO VIII A ZONA CC NN. [Camicie Nere] ANCONA" è cancellata da una doppia barra trasversale a matita blu (la stessa usata per la firma).

Ulteriori notizie, sarebbe stato interessante conoscere di Mezio Agostini in relazione, ad esempio, al manifesto del 1932 firmato, oltre che da Mulè (cfr. sopra) e da Alceo Toni (fondamentale ideatore), anche da Respighi, Pizzetti e Zandonai; ma la scarsità di documenti e di scritti del compositore sul proprio ideale artistico non ce lo permettono.¹⁹⁶

Si può dunque affermare, in conclusione, che Mezio Agostini fu un buon direttore d'orchestra, un severo insegnante, un distinto pianista, un formidabile lettore di partiture, un compositore che sfoggiò un ricco vocabolario armonico di chiara ascendenza francese, dote che gli permise di vincere il concorso parigino nel 1904, ma totalmente sprovvisto, o quasi, di talento drammatico. Fu perciò incantato sognatore di mondi fiabeschi e leggendari, mai operista di rilievo nazionale e men che meno internazionale, come qualche giornalista auspicava, né prima né durante il ventennio fascista. I suoi lavori rimasero inevitabilmente a languire in provincia, nel piccolo circuito operistico della città natale e della vicina Ancona, e solo due opere su otto vennero rappresentate.

Nel 1975, Michelangelo Zurletti concludeva così un discorso pronunciato in occasione dei festeggiamenti per il centenario dalla nascita del compositore:

Siamo oggi troppo preoccupati del futuro, troppo scontenti del presente per fare i conti con un passato prossimo che non è a portata di mano ma che esige di essere decifrato a fondo.

E se le celebrazioni hanno un senso, dovrebbero spingerci finalmente a una chiara proposta: di smetterla una buona volta di occuparci soltanto dei mostri sacri e di occuparci anche dei minori.¹⁹⁷

Oggi, dopo ben ventisette anni da tale discorso, è stato portato a termine (grazie in prima istanza agli intenti e all'operato dell'ARiM) non soltanto l'auspicato lavoro di decifrazione del passato, ma anche quello di rettifica-aggiornamento di tutto ciò che al tempo venne solo in parte scandagliato da una musicologia ancora agli inizi e in via di sviluppo. In quest'ottica, dunque, va inquadrata la finalità del presente studio.

¹⁹⁶ Unica sporadica eccezione fu una frase che egli presentò come motto in occasione di una mostra (tenutasi in Germania nel 1942) ospitante i rappresentanti dell'arte italiana: "L'Arte dovrebbe essere un campo aperto a tutte le tendenze. Ciò contribuirebbe al suo maggiore e reale sviluppo e a rendere più efficace la sua missione nel mondo.

Mezio Agostini

Fano, 13 aprile 1942 – XX – "

Materiale non inventariato all'interno del Fondo.

¹⁹⁷ Zurletti, *Nel centenario*, cit., p. 131.

Bibliografia

È stata esclusa dalla presente bibliografia la sezione sui periodici riguardanti le singole opere teatrali di Mezio Agostini, perché si è preferito inserirla nel catalogo tematico della tesi, alla voce "Bibliografia" (a cui si rimanda). Gli autori sono elencati in ordine alfabetico: più opere di ogni singolo autore sono state ordinate cronologicamente.

a) Su Mezio Agostini

BATTISTELLI, FRANCO, *Un musicista fanese da non dimenticare: Mezio Agostini in Fano*, supplemento al n. 4 del "Notiziario di informazione sui problemi cittadini", Fano, Tipografia Sonciniana, 1969, pp. 7-25.

FERRETTI, LUCA, *Accademia vocale e strumentale dedicata a Mezio Agostini*, Fano, 1994 (programma di sala).

— *Enfant prodige* in "Il nuovo amico", XLVIII/11, 5 giugno 1994, p.11.

TAMPIERI, DOMENICO, *Mezio Agostini* in "Conservatorio di Musica "B. Marcello" Venezia Saggio-Concerto dedicato a Wolf Ferrari-Agostini-Malipiero-Bianchi [...]" Venezia, Tipografia Helvetia, maggio 1988, pp. 8-11 (programma di sala).

TONINI BOSSI, ROSSANA, *Una vita turbolenta in un secolo talentoso. Pietro Simone Agostini, compositore marchigiano di Montebarchio (1630-1680)*, in "Nuovi Studi Fanesi", n. 12, 1998, pp. 85-92.

ZURLETTI, MICHELANGELO, *Nel centenario di Mezio Agostini in Fano*, supplemento al n. 4 del "Notiziario di informazione sui problemi cittadini", Fano, Tipografia Sonciniana, 1976, pp. 121-131.

b) generale

BERNARDONI, VIRGILIO, *La Maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi, 1986.

DAHLHAUS, CARL, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. VI, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1987, pp. 77-162.

DELLA SETA, FABRIZIO, *Il librettista*, *Ibid.*, vol. IV, pp. 231-291.

— *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 M.

T. Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, pp. 147-176.

— *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993² (*Storia della musica*, a cura della SIdM, vol. 9).

GIRARDI, MICHELE, *Giacomo Puccini l'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000².

— *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.

GIRARDI, MICHELE - ROSSI, FRANCO, *Il teatro la Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Marsilio-Albrizzi, 1989, pp. 256, 321-22.

GIRONACCI, UGO e SALVARANI, MARCO, *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.

HANSELL, KATHLEEN KUZMICK, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. V, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1988, pp. 287-302.

LEONARDI, ELENA, *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.

Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80", atti del convegno a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981

MORONI, GABRIELE, *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche*, Firenze, Nardini, 1997.

NICOLAISEN, JAY REED, *Italian Opera in Transition 1871-1893*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.

NICOLODI, FIAMMA, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982.

— *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.

— *Il sistema produttivo, dall'Unità ad oggi*, in *Storia dell'opera italiana cit.*, vol. IV, pp. 167-229.

— *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.

POWERS, HAROLD, *"La solita forma" and "The Uses of Convention"*, "Acta musicologica", LIX/1, 1987, pp. 65-90.

ROCCATAGLIATI, ALESSANDRO, *Opera, opera-ballo e "grand opéra"*, "Opera & Libretto", II, 1993, pp. 283-349.

SACHS, HARVEY, *Musica e regime*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

SALVETTI, GUIDO, *La scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 567-604.

— *La nascita del Novecento*, in *Storia della musica*, Torino, EDT, 1991². (*Storia della musica*, a cura della SIdM, vol. 10).

TRANIELLO, FRANCESCO, *Storia contemporanea*, in *Corso di storia*, vol. III, a cura di F. Traniello-G. Cracco-A. Prandi, Società Editrice Internazionale, Torino, 1984.

c) Sussidi

DBI – *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Roma, Treccani, 1960-

DEUMM – *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, voll. I, III, V, VIII, vol. II (*lessico*), Torino, UTET, 1983-1990.

Dizionario universale dei musicisti, a cura di Carlo Schmidl, vol. I, Milano, Sonzogno, [1926]-1938.

ES – *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. I, Roma, Le Maschere, 1954-1968.

GDE – *Grande Dizionario Enciclopedico*, voll. II, IV, V, IX, XVI, Torino, UTET, 1967-1973.

NGDMM – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XVI, London, Macmillan, 2001.

Appendice

Elenco delle opere teatrali di Mezio Agostini conservate presso la Biblioteca comunale Federiciana di Fano

Avvertenze: Ultima proprietaria dei manoscritti del Fondo fu Amalia Michetti, consorte del compositore, che lasciò tutto alla Biblioteca comunale Federiciana di Fano nel 1950 (cfr. Luca Ferretti, *Accademia vocale e strumentale dedicata a Mezio Agostini*, programma di sala, 1994).

Le opere teatrali non hanno avuto nessuna edizione a stampa. A parte pubblicazioni di articoli, saggi, programmi di sala, non sono mai state pubblicate biografie di riferimento dell'autore. Se non indicato diversamente: l'opera s'intende mai rappresentata e il libretto assente.

In parentesi tonde sono indicati: l'eventuale titolo parallelo; le date di nascita e di morte degli autori dei testi e degli antecedenti bibliografici.

In parentesi quadre: le segnature dei manoscritti da cui sono state tratte le informazioni (rappresentazioni, varianti, ecc.), indicazioni riguardo la datazione, osservazioni critiche.

Tutti gli esemplari manoscritti sono autografi.

103

1. Titolo: IL CAVALIERE DEL SOGNO

Autore del testo: Alfredo Saviotti

Fonte: Giovanni Mangaroni-Brancuti

Luogo e data di composizione: [luogo incerto: Pesaro o Fano, non oltre il 30 aprile 1896]

Prima rappresentazione: Fano, Teatro della Fortuna, 24 febbraio 1897

2. Titolo: JOVO E MARIA

Autore del testo: Aldo Pizzagalli

Fonte: mancante nel Fondo

Luogo e data di composizione: Pesaro, ottobre 1896 [X, 40]

3. Titolo: LA PENNA D'AIRONE

Autore del testo: Alfredo Saviotti

Fonte: *Le Théâtre en liberté* di Victor Hugo (1802-1885)

Luogo e data di composizione: Pesaro, novembre-dicembre 1897 [X, 42b, 43b-X, 43a]

Prima rappresentazione (parziale – IV scena): Fano, 16 aprile 1899

4. Titolo: ALCIBIADE

Autore del testo: Francesco Vatielli (1877-1946)

Fonte: opera omonima di Felice Cavallotti (1842-1898), scritta nel 1874

Luogo e data di composizione: Pesaro, dicembre 1902 [X, 36]

5. Titolo: AMERICA (HAIL, COLUMBIA!)

Autore del testo: Carlo Zangarini (1874-1943)

Fonte: *Canto di Hiawatha* di Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882)

Luogo e data di composizione: Pesaro, ottobre 1904 [X, 32a]

6. Titolo: OMBRA (LA FIGLIA DEL NAVARCA)

Autore del testo: Luigi Orsini (1875-1954)

Fonte: Antonio Beltramelli (1879-1930)

Luogo e data di composizione: Pesaro, 31 gennaio 1907 [X, 3]

Prima rappresentazione: Fano, Teatro della Fortuna 3 settembre 1938 [X, 14]

7. Titolo: L'ANELLO DEL SOGNO

Autore del testo: Arturo Rossato (1882-1942)

Fonte: mancante nel Fondo

Luogo e data di composizione: [Repubblica di] S. Marino, 4 agosto 1928 [X, 22]

104

8. Titolo: LISA PAZZA PER AMORE

Autore del testo: ignoto

Fonte: mancante nel Fondo

Luogo e data di composizione: Fano, 31 agosto 1941 [X, 25]

Situazione del fondo Mezio Agostini e sua catalogazione

Segnatura presente	Presentazione	Titolo	Segnatura da me assegnata
X, 1	libretto	Ombra	-
X, 2	spartito	La figlia del Navarca (Ombra)	-
X, 3	spartito	Ombra	-
X, 4	spartito (FRE)	Ombra	-
X, 5	partitura (FRE)	Ombra	-
X, 6	partitura (ABS)	Ombra (estratti)	-
-	partitura (ABS)	Preludietto	X, 6/1

-	partitura (ABS)	Danza	X, 6/2
-	partitura (ABS)	Processione	X, 6/3
X, 7	spartito	La figlia del Navarca	-
X, 8	spartito	La figlia del Navarca	-
X, 9	spartito	La figlia del Navarca	-
X, 10	spartito	La figlia del Navarca	-
X, 11	spartito	La figlia del Navarca	-
X, 12	partitura	La figlia del Navarca	-
X, 13	partitura	La figlia del Navarca	-
X, 14	parti (ABS)	La figlia del Navarca	-
X, 15	parti (ABS)	La figlia del Navarca	-
X, 16	parti	La figlia del Navarca	-
X, 17	parti	La figlia del Navarca	-
X, 18	partitura	La figlia del Navarca	-
X, 19	spartito	L'anello del Sogno	-
X, 20	spartito	L'anello del Sogno	-
X, 21	partitura	L'anello del Sogno	-
X, 22	spartito	L'anello del Sogno	-
X, 23	libretto	Lisa pazza per amore	-
X, 24	libretto	Lisa pazza per amore	-
X, 25	spartito	Lisa pazza per amore	-
X, 26	partitura	Lisa pazza per amore	-
-	spartito	Il cavaliere del sogno	X, 27a
X, 27	spartito	Il cavaliere del sogno	X, 27b
-	spartito	Il cavaliere del sogno	X, 27c
X, 28	partitura	Il cavaliere del sogno	X, 28a
-	partitura (inc.)	Il cavaliere del sogno	X, 28b
X, 29	parti	Il cavaliere del sogno	-
X, 30	parti	Il cavaliere del sogno	-
X, 31	libretto	America	-
X, 32	spartito	America	X, 32a
-	spartito	America	X, 32b
-	partitura (ABS)	America: Intermezzo	X, 33a
-	partitura (ABS)	America: Danza (atto I, quadro III)	X, 33b
-	partitura (ABS)	America: Danza (atto I, quadro III)	X, 33c
X, 33	partitura e parti (ABS)	America (estratti)	X, 33d
-	partitura (ABS)	America: Danza (atto I, quadro II)	X, 33d/1

-	partitura (ABS)	America: Danza (atto I, quadro III)	X, 33d/2
X, 34	partitura (ABS)	America (estratti)	-
X, 35	partitura e parti (ABS)	America (estratti)	-
-	parti (ABS)	Danza (atto I, quadro III)	X, 177
X, 36	spartito	Alcibiade	-
X, 37	partitura	Alcibiade	-
X, 38	non applicabile (ABS)	Alcibiade	-
X, 39	libretto	Iovo e Maria	-
X, 40	spartito	Iovo e Maria	-
-	partitura (ABS)	Iovo e Maria: Danza (atto II, sc. I)	X, 244b
X, 41	libretto	La penna d'airone	-
X, 42	partitura	La penna d'airone	X, 42a
-	partitura	La penna d'airone	X, 42b
-	spartito	La penna d'airone	X, 43a
X, 43	spartito	La penna d'airone	X, 43b
-	spartito	La penna d'airone	X, 43c
X, 44	parti	La penna d'airone	-