NEL CENTENARIO DI MEZIO AGOSTINI *)

Le celebrazioni sono di norma appuntamenti con la retorica. Ci si raduna in pochi, ci si rinchiude in un luogo deputato e lì si consuma il rituale commemorativo. All'oratore ufficiale viene demandata la possibilità di scegliere gli aggettivi, purché tutti di grado superlativo. Compiuto il rito, ciascuno ritorna alle proprie occupazioni pago di aver tacitato, se non la coscienza, almeno il decoro. E sul celebrato, cadute le abbaglianti luci improvvisate, ricade un nuovo buio, più profondo del precedente: il dovere della celebrazione è stato soddisfatto, ora il caro estinto può morire davvero.

Nell'ordito di frasi lapidarie la figura del celebrato si staglia come un genio del bello e del buono da additare alle generazioni giovani perché prendano luce e a quelle meno giovani perché ricordino perennemente.

E' molto raro che intorno alla figura del celebrato si faccia il punto della situazione: che lo si esamini nella sua storia, coi meriti e demeriti che sicuramente possedeva, che ci si domandi anche perché il celebrato è stato celebre o perché non lo sia stato.

L'invito a impostare un discorso celebrativo sotto questa angolazione, a rovesciare i contorni cerimoniali, è troppo pressante per non essere seguito. Eliminiamo alcuni superlativi e

---

*) *Testo del discorso tenuto dal prof. Michelangelo Zurletti, il 6 dicembre 1975, presso la Sala Morganti del Palazzo Malatestiano, in occasione del concerto commemorativo per il centenario della nascita di Mezio Agostini.*

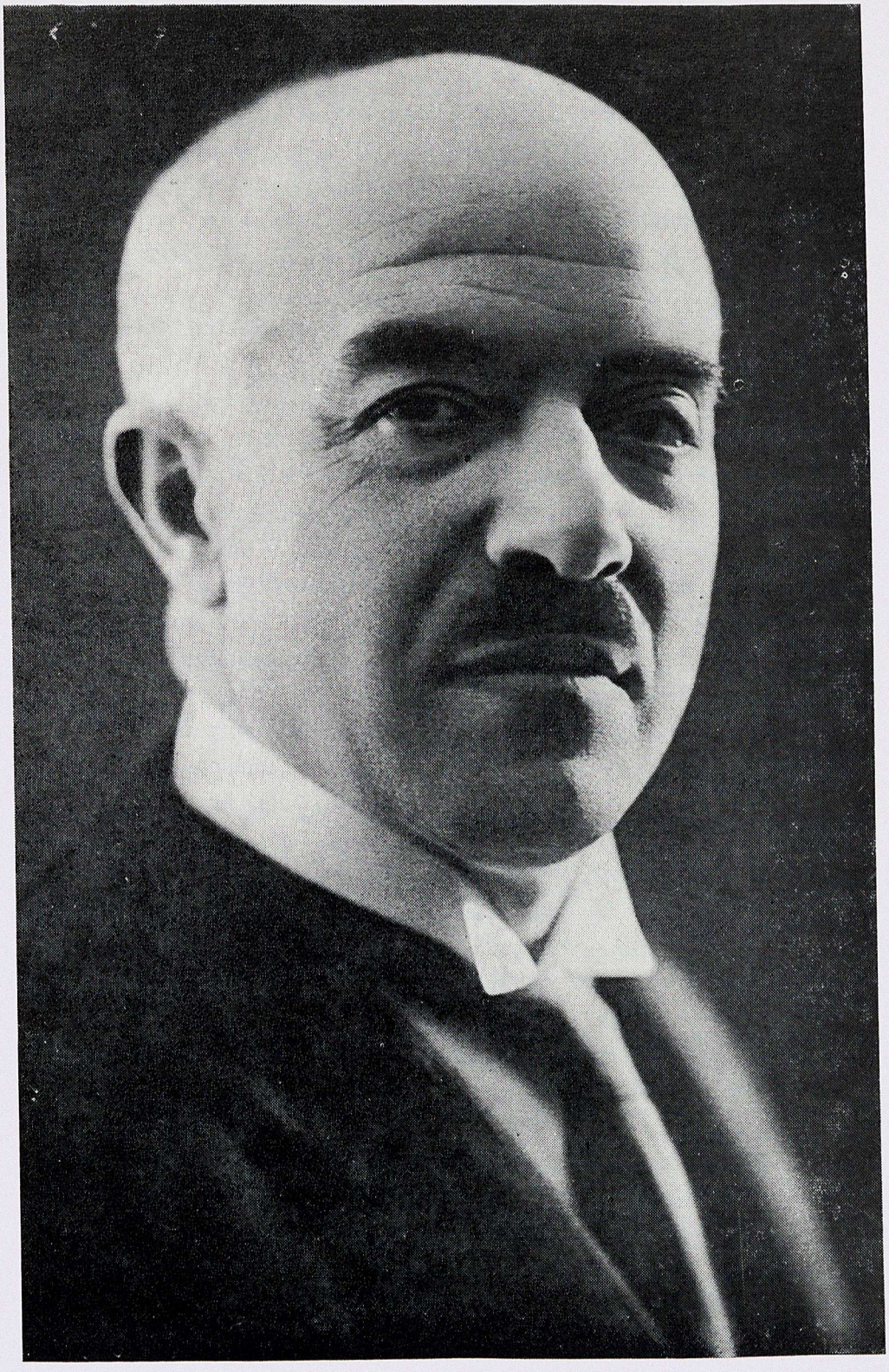
La manifestazione è stata organizzata dall'Amministrazione Comunale con la collaborazione del Gruppo Amici della Musica di Fano e del Gruppo Operativo Musicale di Pesaro (n.d.r.).

occupiamoci serenamente e realisticamente di Mezio Agostini. La sua figura uscirà più chiara e più credibile.

Nel caso di Mezio Agostini infatti, il problema non è tanto stabilire se e quanto fosse grande musicista, quanto sia valida la sua musica, ma indagare perché abbia avuto soltanto una certa grandezza e perché la sua musica abbia conosciuto e conosca così scarsa diffusione. In altre parole: merita la musica di Agostini la nostra attenzione, e allora perché non gliela si concede? Oppure per quale motivo non la merita o non la consegue?

In realtà le cose sono raramente così chiare come si desidererebbe. La musica, poi, è un'arte che ha bisogno per vivere, e per sopravvivere, di tante altre arti intorno, ugualmente sottili se non ugualmente meritorie: l'arte di collocarla, quella musica, in società di concerto e in teatri (ciò che richiede spasmodica attività salottiera, alta considerazione di sé e totale disprezzo degli altri, assenza di autocritica oltre a una sublime — e qui il superlativo calza perfettamente — sensibilità per la mancia o per altre ricompense adeguate), l'arte di continuare a gestirla, quella musica una volta collocata, secondo una rete di relazioni di cui l'onorata società musicale italiana ha offerto ieri come offre oggi esempi continui e vistosi, l'arte di esaltarla al di là di ogni verosimile decenza perché continui ad essere gestita; ecc. Uno stuolo di cortigiani, insomma, deve accompagnare una pagina musicale perché venga accettata. Ma una volta accettata quella pagina entra in un ingranaggio autonomo, che la trasforma automaticamente in pagina celebre; e alla fine risulta talmente nota che non la si distingue più, non la si discute più, e neanche l'acume dei critici più abili riesce a spiegarla.

Facciamo degli esempi. Restiamo ai tempi di Mezio Agostini e vediamo un fatto storico. Nel 1890 la *Cavalleria Rusticana* rappresenta, per fortuito e non ripetuto incontro di fortunate circostanze, un successo esplosivo: da Roma rimbalza in tutti i maggiori teatri europei e costituisce l'ultima autentica esplosione del melodramma nel mondo. L'anno dopo Mascagni pre-



Mezio Agostini.

senta *L'Amico Fritz* e ritenta il colpo. Ma le fortunate circostanze non si presentano più. *L'Amico Fritz* è opera dilettantesca, discontinua: in un anno Mascagni è diventato il manierista di se stesso. Ma l'ingranaggio che si era mosso per la bomba di *Cavalleria Rusticana* continua a funzionare. *L'Amico Fritz* varca i confini e si diffonde nel mondo con un successo appena più tiepido di quello dell'opera precedente.

Ai nostri occhi, oggi, non c'è nulla che giustifichi quel successo; pure l'ingranaggio editoriale, a furia di imporre il lavoro ha avuto buon gioco, e non sono poche le persone che ancor oggi preferirebbero il taglio di una mano all'ammissione, con tutte le dimostrazioni possibili, che si tratti di opera fallita.

Ancora. Per celebrare il centenario di Cristoforo Colombo, Verdi propone al Teatro « Carlo Felice » di Genova, nel 1892, di commissionare un'opera ad Alberto Franchetti. Verdi vede giusto, e di fatti non c'è musicista nell'ultimo Ottocento, se non forse Catalani, che meriti l'attenzione che merita Franchetti. Ma all'editore Ricordi la proposta verdiana non piace: il meccanismo non viene predisposto, non scattano né i salotti né la stampa: l'opera viene eseguita e subito dimenticata.

In tempi più vicini a noi le cose non cambiano: si fanno più sottili. Uno dei musicisti più eseguiti del Novecento italiano, e il più noioso di tutti, è un musicista parmigiano noto per le metafisiche tristezze e per la benevolenza dimostratagli dal fascismo (con le benedizioni dell'immaginifico). Nessuno giurerebbe sulla bontà di una sola sua opera; pure non manca anno che i fasti editoriali non impongano le sue lacrimevoli opere nei teatri italiani. Così il più accreditato compositore italiano dalle prebende dei diritti d'autore non è, come si potrebbe pensare, Petrassi o Dallapiccola, o qualcuno di questi musicisti impegnati da decenni a smuovere la provincia musicale italiana, ma uno stanco epigono napoletano del tristo musicista parmigiano di cui si è detto.

E dunque; possedeva Mezio Agostini quel gusto per la vita

salottiera che è tappa fondamentale per un avvio sicuro? Aveva l'appoggio editoriale che garantisse la continuità del successo? Aveva amicizie tra i critici che ne esaltassero il valore aprioristicamente e nonostante tutto? Evidentemente no. Agostini è dunque condannato aprioristicamente al silenzio.

La riservatezza di Mezio Agostini si confonde con la ritrosia, la sua prudenza col timore, la sua autocritica con la rinuncia.

Mezio Agostini nasce nel 1875 e muore nel 1944. Attraversa quindi momenti cruciali della storia italiana: dai problemi dell'unificazione alle imprese coloniali, dalla prima guerra mondiale al fascismo, dalla seconda guerra mondiale alla resistenza. L'Italia di questo periodo conosce come unica forma di divertimento collettivo il teatro musicale: opera e operetta. Ma Agostini non ne approfitta. Scrive le sue otto opere quasi per se stesso; riesce a far rappresentare *Il Cavaliere del sogno* nel 1897 e *Ombra* (ossia *La figlia del Navarca*) nel '38 e nel '40: ma sempre nelle zone natali; Fano o, al massimo, Ancona. Non trova neanche chi le pubblichi (e lasciamo stare la questione del valore: si pubblicano e si eseguono opere talmente scadenti da non lasciar neanche porre la domanda sul merito). E le sue opere non saranno più rappresentate.

Mezio Agostini è direttore d'orchestra e viene chiamato a dirigere in molti e importanti teatri. Ma la sua rettitudine gli impedisce di approfittare dell'occasione per collocare qualche suo lavoro. Raramente esegue col suo trio i propri lavori. Generalmente sono altri esecutori a proporlo al pubblico: Vittore Veneziani, il celebre maestro di coro, o Vittorio Gui, o complessi cameristici di varia formazione. Neanche il fascismo, che pure vede Agostini sottoscrivere l'adesione alla Stirpe Italica (ma evidentemente per pure ragioni di sopravvivenza) viene sfruttato: non c'è una sola dedica o un titolo in tutta la sua produzione che testimoni un omaggio ai fasti del regime (e nessun musicista italiano, tra quelli rimasti, si sottrae all'imperativo della dedica o dell'esaltazione: neanche i maggiori).

Nel 1904 vince il premio a un concorso parigino col *Trio in fa maggiore op. 17.* Il premio gli è attribuito da Debussy, Dukas e Lalo. Neanche in questo caso Agostini sfrutta il momento. Sono pochissime le esecuzioni del trio e solo nel 1911 un editore si decide a pubblicarlo.

Mezio Agostini vive a Venezia in un ritiro che solo la solitudine lagunare riesce a eguagliare. Dirige il Conservatorio « Benedetto Marcello » dal 1909 al 1940 e in quell'occupazione spende gran parte delle sue energie. Con profitto, a quanto pare. 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.

Quando Agostini giunse al conservatorio veneziano, l'istituto era diretto, a norma di legge, con pieni poteri dal direttore. Un consiglio di vigilanza operava, raramente, e discretamente nell'ombra del direttore: al quale andava quindi l'intera responsabilità dalla conduzione della vita scolastica. Nel 1918 apparve un nuovo regolamento, in base al quale il consiglio direttivo assumeva più ampi poteri e sollevava il direttore da gran parte delle sue responsabilità. 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 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 di-

venuto 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 ora è 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, non tanto perché sia riuscito a reimporre l'autorità del direttore (la quale figura, sia detto tra parentesi, rappresenta in fatto di autorità e di potere un unicum della scuola italiana: nessun altro direttore di istituto ha legalmente poteri decisionali così illimitati come un direttore di conservatorio: donde quel clientelismo che ha ridotto la scuola musicale italiana a quell'informe fabbrica di soffiatori di tubi e raspatori dell'archetto che tutti sanno); quanto per la solidarietà degli allievi espressa pubblicamente per la prima volta. E questa solidarietà non poteva nascere che da profonda stima per il direttore: gli allievi del conservatorio, come tutti gli allievi, sono sempre perfidi con gli insegnanti incapaci o deboli, ma hanno sempre un senso di rispetto per quelli buoni (nonostante tutti i discorsi contrari e nonostante la severità dell'uomo, che qualcuno ancora ricorda).

E dunque riassumiamo. Abbiamo fin qui la figura di Mezio Agostini compositore appartato, restio ad immettersi nella mischia editoriale e concertistica, e quella di Agostini direttore di conservatorio, apprezzato dagli allievi. Quale sia il punto di sutura tra le due attività: ossia la reale capacità didattica di Agostini, non è dato sapere. Gli anni trascorsi al Liceo Musicale Rossini di Pesaro (dove era stato chiamato da Mascagni nel 1900) come docente di armonia sono privi di testimonianze. E non è casuale, giacché solo l'insegnante di alta composizione viene tramandato ai posteri nelle biografie degli allievi illustri. Pare comunque, anche attraverso le manifestazioni di solidarietà degli allievi, che si trattasse di reale capacità, tale almeno da riscattare la severità scolastica dell'uomo (dimostrata anche attraverso un uso improprio della bacchetta quando non da reazioni a suon di scapaccioni).

Ma uscendo dai confini scolastici, qual'era la capacità di Agostini compositore? Ossia: di chi è allievo Agostini, quali influssi subisce nei suoi anni formativi, quali orizzonti ha davanti a sé? Studia pianoforte con Mario Vitali, eccellente didatta del Liceo pesarese, e studia composizione con Carlo Pedrotti. Mentre Vitali si confonde nel numero dei sostenitori accaniti di una didattica virtuosisticamente precisa ma musicalmente sterile, Pedrotti è una delle figure più stimolanti del secondo Ottocento italiano. Come compositore continua a muoversi nel solco donizettiano-verdiano; come direttore d'orchestra è attivo in teatro e in concerto praticamente in tutta Europa, come organizzatore è l'anima dei cosiddetti concerti popolari di Torino insieme con Giovanni Depanis. In un'Italia preda di quello che Giannotto Bastianelli definiva il morbus melodrammaticus, un'Italia che respingeva acriticamente in nome della cabaletta i contatti con la musica strumentale, cameristica e sinfonica, e che solo nell'ultimo Ottocento si apriva ai primi stupori nei confronti di un mondo completamente ignorato: ossia nella provinciale Italia musicale del secondo Ottocento l'insegnamento di Pedrotti è

stato determinante. Su un piano di più aperta formazione, a livello europeo ma contemporaneo, agivano musicisti come Sgambati, Martucci e Bossi: musicisti che nessun cantante ha mai sentito nominare ma che incisero profondamente nel costume musicale italiano, avviando quell'abitudine alla musica strumentale che darà frutti consistenti con la cosiddetta generazione dell'ottanta: Casella, Ghedini, Malipiero, Rieti, ecc. In fondo Agostini rientra in questa generazione dell'ottanta, anche se su un piano non protagonistico.

Da Pedrotti Agostini imparò a scrivere sinfonie e pagine cameristiche. Un'elenco delle opere sue non teatrali offre indici statistici confortanti: 3 sinfonie, 1 concerto per pianoforte e orchestra, 3 suites orchestrali, 15 pezzi vari per orchestra, composizioni corali, 6 trii con pianoforte, 6 quartetti per archi (uno incompiuto), 2 sonate per violino e pianoforte, una per violoncello e pianoforte, un centinaio di pagine cameristiche per strumenti vari o per voce e pianoforte. Sono pezzi di fattura molto pregevole, che testimoniano un impegno preciso e orizzonti abbastanza ampi. Pensiamo a Puccini, che oltre a una Messa (per altro tradizionalmente obbligatoria per i neo-diplomati lucchesi) e un paio di composizioni non scrisse nulla che non fosse teatrale; pensiamo a Mascagni, autore di due cantate, di due sinfonie in un tempo e di altre due pagine sinfoniche tra cui l'esilarante *Rapsodia satanica;* pensiamo ai pochi e scadenti lavori cameristici di Leoncavallo; pensiamo a Giordano, che pure era allievo di Martucci e di Bossi, autore di tre o quattro paginette vocali da camera. L'interesse dimostrato da Mezio Agostini per la musica cameristica sale, a livello statistico, a dimensioni ragguardevoli. Non importa poi che i titoli di alcune opere siano preoccupantemente allusivi a modi assai provinciali di vedere la musica: *Bordeggiando, Coccodé, Festa Campestre, Cavalieri al trotto, Seguendo la processione,* ecc. E' importante invece che quei pezzi insistano nel proporre esempi musicali che si sottraggano programmaticamente alla mercificazione della vi-

ta musicale imposta dalle ugole d'oro e dai loro trionfi più circensi. Agostini offre un'alternativa; e in ciò va comunque apprezzato. Proprio in virtù di tale alternativa anzi risorge il problema degli appoggi editoriali e impresariali: appoggi che Agostini non ebbe e che verosimilmente rifiutò. Più abili fiutatori di eventi e più sottili venditori delle proprie opere, i colleghi della generazione dell'ottanta non esitarono a coltivare utili amicizie, a frequentare insigni salotti e ancor più redditizie alcove; e solo quando l'ultima barbarie pretese di riconoscere le caratteristiche razziali delle persone frequentate cominciarono ad aprire gli occhi sui problemi civili e a domandarsi se non fosse preferibile un'orgogliosa solitudine a una vita sociale redditizia ma demenzialmente esigente.

Bisognava scegliere. Ma Agostini aveva già scelto da tempo la via della solitudine, la via dei lavori scritti per sé e per se solo. Quanto alla qualità di quella musica occorrerebbe fare diverso discorso. Agostini attraversa l'esperienza verista, quella impressionista, quella naturalista; assiste alla progressiva emancipazione del linguaggio musicale dai vincoli della tonalità: le esperienze atonali e seriali si succedono tra il 1910 e il 1940 con contributi che rimangono caposaldi dell'esperienza novecentesca; nel frattempo appaiono le meteore pirotecniche delle invenzioni timbriche dei futuristi, dei dadaisti. Agostini continua a scrivere come se quelle esperienze appartenessero a un altro mondo: il suo voler restare fuori della mischia gioca qui un ruolo negativo. Agostini ha un suo mondo interiore, di buoni sentimenti, una sua autentica necessità di euforia, di equilibrio, di gentilezza sonora: atteggiamenti che nascono come esigenze interiori dello spirito, che non si scontra con le vicende del mondo nel quale pure è costretto a vivere il corpo. In questo senso Agostini è un musicista antico, uno degli ultimi a portare avanti la vecchia dicotomia tra il vivere e l'operare estetico: una dicotomia che oggi non comprendiamo più. Agostini propone ancora una volta la torre d'avorio dell'artista, dell'esteta che si isola dal mondo

e si appaga della sua sensibilità. La sua quindi è una musica consolatoria, semplice, suadente, con sue velleità di innocenti dissonanze immediatamente composte, una musica che accetta come unica manifestazione di libertà di agitare la forma entro rigiditissimi vincoli formali assunti senza discussione, alludendo continuamente a possibilità di evasione dagli impacci del rigore tonale e continuamente censurandosi. Mezio Agostini è un tipico musicista decadente, consapevole fino in fondo della propria decadenza e ben deciso a viverla coerentemente. 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. Pascoli, Gozzano, Corazzini svolgono i medesimi temi; la letteratura d'appendice, su un piano meno nobile, li assume ugualmente come disperata ultima difesa di un mondo che li denuncia con crescente acrimonia come elusivi, mistificatori. 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 sopranili dalla scuola cosiddetta verista; e l'orchestra sottolinea con buona duttilità le movenze del canto. Ma i cori, anche quelli più polifonicamente spessi, sono sorprendentemente omofoni. Ciò che conta per Agostini è ancora la liberazione della melodia, rispetto alla quale gli altri parametri compositivi (armonia, ritmo, timbro, dinamica, ecc.) svolgono soprattutto ruoli complementari, ossequienti alla gerarchia dei valori proposta dal melodramma del primo Ottocento.

I debiti col passato, quindi, per mancanza di prospettive e di utili alternative, vengono pagati fino alla fine; e non si apre nella musica di Agostini un nuovo credito con le generazioni suc-

cessive. Ma questo non è soltanto il caso di Agostini; è il caso di tanti altri. Nel loro difficilissimo momento storico molti suoi colleghi ebbero la stessa sorte. E quella sorte (e qui come rappresentanti delle generazioni successive ce ne addossiamo parte di colpa) è vissuta da noi come ostinato rifiuto a valutare un passato che non si sia espresso secondo linee chiare e distinte: e per valutazione non intendiamo qui la ricerca di improbabili crediti quanto una serena e doverosa necessità di capire. Non abbiamo voluto rivedere un certo passato. Non dimentichiamo che l'Ottocento non verdiano è ancora tutto da scoprire: chi sa qualche cosa di Gomes, Faccio, Bottesini, Franchetti, Gobatti, Mancinelli, Catalani, Ponchielli che non siano brevi pagine eseguite di quando in quando dalle bande? E si trattava di musicisti ben compromessi nel gioco mondano-editoriale. Non stupiamoci allora del fatto che Agostini sia un musicista ignorato.

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 valere come autocritica. E l'autocritica dovrebbe spingerci finalmente a una chiara proposta: di smetterla una buona volta di occuparci soltanto dei mostri sacri e di occuparci anche dei minori.

MICHELANGELO ZURLETTI

143761