

Edizioni dell'Assemblea
157

Studi

Una capitale europea: società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria

Atti delle giornate di studio
per i 150 anni di Firenze Capitale
Archivio di Stato di Firenze, febbraio – maggio 2015

a cura di
Piero Marchi e Laura Lucchesi

REGIONE TOSCANA



Consiglio Regionale

Febbraio 2018

CIP (Cataloguing in Publication)

a cura della Biblioteca della Toscana Pietro Leopoldo

Una capitale europea: società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria : atti delle giornate di studio per i 150 anni di Firenze Capitale : Archivio di Stato di Firenze, febbraio-maggio 2015 / a cura di Piero Marchi e Laura Lucchesi ; [presentazione di Eugenio Giani ; prefazione di Carla Zarrilli]. - Firenze : Consiglio regionale della Toscana, 2018

1. Marchi, Piero 2. Lucchesi, Laura 3. Giani, Eugenio 4. Zarrilli, Carla

945.5110842

Firenze – 1865-1871 – Atti di congressi

Volume in distribuzione gratuita



In copertina: Ruggero Panerai, Veduta di piazza San Gallo, collezione privata (courtesy Pandolfini, Firenze)

Consiglio regionale della Toscana

Settore "Biblioteca e documentazione. Archivio e protocollo.

Comunicazione, editoria, URP e sito web. Tipografia"

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Russo

Pubblicazione realizzata dal Consiglio regionale della Toscana quale contributo ai sensi della l.r. 4/2009

Febbraio 2018

ISBN 978-88-85617-06-3

Sommario

Eugenio Giani	
Presentazione	7
Carla Zarrilli	
Prefazione	9
Zeffiro Ciuffoletti	
Firenze Capitale: la “tazza di veleno” della capitale provvisoria come spinta alla città metropolitana	13
Presenze femminili nella Firenze Capitale d’Italia	
Rosalia Manno	
Premessa	43
Simonetta Soldani	
Il posto delle donne in Firenze capitale d’Italia	47
Maria Teresa Mori	
Donne che ricevono, donne che scrivono	81
Elisabetta Benucci	
Casa Peruzzi, un luogo di cultura	101
Atmosfere di Firenze Capitale: architettura, arte e storia	
Adalberto Scarlino	
Introduzione	127
Laura Lucchesi	
Una mattinata di studi per Firenze Capitale	129
Fabio Bertini	
Intellettuali, società e politica in Firenze Capitale	135
Grazia Gobbi Sica	
La Firenze degli stranieri	177
Ulisse Tramonti	
Firenze Capitale: “Un testo antico fagocitato da un commento a margine di stile giornalistico”	201
Silvestra Bietoletti	
Immagini di Firenze sabauda nella seconda metà dell’Ottocento	213
Francesca Carrara, Francesca Parrini	
Atmosfere di Firenze Capitale	225
Enrico Colle	
Arredo e decoro nella Firenze capitale	243
Il piano Poggi per Firenze Capitale e le trasformazioni delle città europee tra metà Ottocento e primo Novecento	
Antonio Chiavistelli	
Da Torino a Firenze. Una Capitale in transito (1865-1870)	269
Gianluca Belli	
Piani, progetti e trasformazioni entro la cerchia muraria nel periodo di Firenze capitale	301

Mauro Cozzi	
In riva d'Arno. Progetti e cantieri dai Bagni di Poggi a Bellariva	323
Andrea Giuntini	
Spostarsi passeggiare viaggiare: l'idea di mobilità nel piano Poggi	341
Raimondo Innocenti	
L'eredità del piano Poggi nello sviluppo urbanistico di Firenze	351
Giuseppina Carla Romby	
“Boulevards magnifici...piazze grandissime e belle...”.	
Le grandi città europee descritte da Giuseppe Poggi	371
Mario Bencivenni	
Il sistema del verde per Firenze capitale:	
la realizzazione di un progetto di respiro europeo	385

**Lo spettacolo a Firenze Capitale.
Spazi e programmazione teatrale nella Capitale**

Anna Maria Testaverde	
Introduzione	409
Leonardo Spinelli	
Teatri e sale di spettacolo al tempo di Firenze capitale	413
Antonella Bartoloni	
Musica alla corte di un lord: il Teatro Standish a Firenze	437
Maria Alberti	
Sulle tracce di Cesare Recanatini scenografo a Firenze Capitale	447
Víctor Sánchez Sánchez	
Verdi negli anni di Firenze Capitale d'Italia: da risorgimentale a cosmopolita	465
Francesca Simoncini	
Collodi drammaturgo e critico militante nel teatro dell'Italia unita.	481

Musica e critica al tempo di Firenze Capitale d'Italia

Mila De Santis	
Le ragioni di un incontro	493
Marcello de Angelis	
La scena musicale a Firenze Capitale	503
Gregorio Nardi	
Il dialogo di musicisti forestieri e fiorentini nella Firenze post-unitaria	511
Antonio Rostagno	
Il Lohengrin al teatro Pagliano (1871),	
sintomo di una mentalità in rapido cambiamento	531
Fiamma Nicolodi	
Giudizi, pregiudizi e lungimiranze di Basevi	
critico musicale dell'«Armonia» (1856-1859)	557
Antonella D'Ovidio	
Girolamo Alessandro Biaggi, critico musicale de «La Nazione»	
negli anni di Firenze Capitale d'Italia	583
Elena Oliva	
La musica a Firenze nella visione di Francesco D'Arcais (1865-1871)	607

La musica a Firenze nella visione di Francesco D'Arcais (1865-1871)

Nel giugno del 1865, una nuova voce si unisce al panorama della critica musicale fiorentina, che fino a quel momento aveva potuto contare sulla presenza di firme autorevoli come Abramo Basevi, Luigi Ferdinando Casamorata, Carlo Collodi, Ermanno Picchi e Girolamo Alessandro Biaggi¹. È la voce di Francesco D'Arcais², l'appendicista

-
- 1 Riguardo al pensiero critico di Abramo Basevi e Girolamo Alessandro Biaggi rimando ai saggi presenti in questo volume di Fiamma Nicolodi (*Giudizi, pregiudizi e lungimiranze di Basevi critico musicale dell'«Armonia». 1856-1859*) e Antonella D'Ovidio (*Girolamo Alessandro Biaggi, critico musicale de «La Nazione» negli anni di Firenze Capitale d'Italia*). Su Carlo Collodi si veda sempre di D'Ovidio, *Carlo Collodi "appendicista musicale": un itinerario di lettura tra le pagine dello «Scaramuccia» e della «Nazione» (1853-1860)*, in *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani. Atti del convegno "Articoli musicali nei quotidiani italiani dell'Ottocento: una banca dati ARTMUS"*, a cura di A. Guarnieri Corazzol, I. Macchiarella e F. Nicolodi, Roma, Aracne, 2017, pp. 55-83.
- 2 Sul critico, nato a Cagliari il 15 dicembre 1830 e morto a Roma il 14 agosto 1890, rimando a R. COSTA, *Un critico musicale cagliaritano del secondo Ottocento: Francesco Flores D'Arcais*, in *Cappelle, teatri e istituzioni musicali tra Sette e Ottocento*, a cura di M. Quaquero e A. Ligios, Sassari, Carlo Delfino, 2005 (*Musiche e musicisti in Sardegna*, 3), pp. 467-476, e al mio contributo in corso di stampa E. OLIVA, *Francesco D'Arcais critico dell'«Opinione» tra Torino, Firenze e Roma (1854-1890)*, in *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento*, cit., pp. 85-117. Altri aspetti dell'attività giornalistica di D'Arcais sono presenti in: A. DE ANGELIS, *Il marchese d'Arcais*, in «Musica d'oggi», a. VII, n. 12, dic. 1925, pp. 347-351; A. DELLA CORTE, *La critica musicale e i critici*, Torino, UTET, 1961, pp. 505-509; G. PESTELLI, *La critica musicale sui giornali torinesi dal 1860 al 1870*, in *Il giornalismo italiano dal 1861 al 1870. Dagli atti del 5° Congresso dell'Istituto nazionale per la storia del giornalismo* (Torino, 20-23 ottobre 1966), Torino, Edizioni 45° parallelo, 1966, pp. 203-209; ID., *Beethoven a Torino e in Piemonte nell'Ottocento*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», a. VI, n. 6, nov.-dic. 1970, pp. 1013-1086; A. SESSA, *Il Melodramma italiano (1861-1900). Dizionario Bio-Bibliografico dei compositori*, Firenze, Olschki, 2003, p. 199; C. PICCARDI, *Ossessione dell'italianità: il primato perduto tra nostalgia classicistica e riscatto nazionale*, in *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera tra '800 e '900. Atti del III convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo» (Locarno, Biblioteca Cantonale, 6-7 ottobre 1995)*, a cura di L. Guiot e J. Maehder, Milano, Sonzogno,

dell'«Opinione»³, noto per la sua solida preparazione, nonché per una spiccata lucidità d'analisi sulle questioni riguardanti il sistema produttivo musicale. D'Arcais giunge da Torino, insieme alla redazione del giornale, con alle spalle l'esperienza di cosa significasse per una città diventare capitale, e quindi a quali cambiamenti Firenze andasse incontro anche sul versante della produzione artistica. Il suo soggiorno toscano durò il tempo della capitale, che avrebbe seguito a Roma nel 1871: in questo lasso di tempo, attraverso le sue appendici, D'Arcais restituì un quadro lucido e disincantato della vita musicale cittadina. Sulla base di questa prospettiva personale, nelle pagine seguenti discuteremo alcuni articoli pubblicati nell'«Opinione» e nella «Nuova Antologia» tra il 1865 e il 1871, convinti che il punto di vista di D'Arcais sia da ritenersi fondamentale per una maggiore comprensione delle dinamiche produttive, delle tendenze e dei gusti che, sotto il profilo musicale, hanno caratterizzato Firenze negli anni in cui fu capitale del regno.

Com'è noto il trasferimento della capitale da Torino a Firenze determinò un cambiamento di portata storica per la città⁴. Per Firenze non si trattava solamente di accogliere l'ingente apparato amministrativo del regno, ma di espandere in più direzioni i confini urbani e culturali di una città che aveva vissuto fino ad allora in serena continuità con la sua matrice medievale e rinascimentale. L'operazione non fu certamente semplice, l'arrivo in città della “masnada” piemontese suscitò forti proteste tra i fiorentini che si sentirono quasi invasi. Proteste più che giustificate se si considerano i numerosi disagi provocati da quest'ondata di arrivi⁵,

1998, pp. 25-57; A. TEDESCO, *National Identity, National Music and Popular Music in the Italian Music Press during the Long 19th Century*, in «Studia musicologica», a. 52, n. 1-4, March 2011, pp. 259-270.

3 Giornale d'ispirazione cavouriana, fondato a Torino nel 1848, passò a Firenze il 6 giugno 1865, e il 5 agosto 1871 a Roma, seguendo gli spostamenti della capitale. La testata cessò le sue pubblicazioni il 20 dicembre 1900.

4 Per un inquadramento storico sul periodo di Firenze capitale si è fatto riferimento a U. PESCI, *Firenze capitale 1865-1870*, Firenze, Bemporad, 1904; G. SPADOLINI, *Firenze capitale. Con documenti inediti e un'appendice di saggi su Firenze nell'Unità*, Firenze, Le Monnier, 1966; S. CAMERANI, *Cronache di Firenze capitale*, Firenze, Olschki, 1971; A. BRILLI, *Il viaggio della capitale. Torino, Firenze e Roma dopo l'Unità*, Torino, UTET, 2010; ID., *Quando Firenze divenne capitale 1865-1871*, Bologna, Minerva, 2014; Z. CIUFFOLETTI, *La città capitale. Firenze prima, durante e dopo*, Firenze, Le Lettere, 2014.

5 Le cronache sono dense di lamentazioni sulle difficoltà determinate dall'aumento della

ma che contrastavano nondimeno con l'immagine più diffusa di Firenze, ossia di una città che si distingueva dagli altri centri italiani per il suo cosmopolitismo, dovuto alla forte presenza di stranieri. Se ci limitiamo a osservare la sfera musicale⁶, fu proprio la componente forestiera a stimolare l'affermazione di tendenze artistiche altrove guardate con sospetto. Firenze, infatti, fu la prima città in Italia a dare ospitalità alle opere di Meyerbeer⁷ e a diffondere il repertorio strumentale straniero. Questa predisposizione a essere, come dirà lo stesso D'Arcais, «il campo neutrale di tutte le arti»⁸, faceva di Firenze, almeno fino alla prima metà degli anni Sessanta, uno dei centri italiani più all'avanguardia nella produzione di musica strumentale e nella diffusione del repertorio operistico d'oltralpe.

popolazione, come il malfunzionamento della rete idrica e fognaria o gli schiamazzi del pubblico indisciplinato nei teatri che furono anche oggetto di ordinanze prefettizie.

- 6 Sulla musica a Firenze negli anni in questione si vedano: L. PINZAUTI, *Prospettive per uno studio sulla musica a Firenze nell'Ottocento*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», a. II, n. 2, mar.-apr. 1968, pp. 255-273; ID., *La musica*, in *Panorama di Firenze Capitale*, a cura di S. Camerani, Firenze, Il Fauno, 1971, pp. 83-95; Di grande utilità, per quanto si riferisca a un periodo precedente della vita musicale fiorentina, è lo studio di M. DE ANGELIS, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze. 1800-1855*, Firenze, Vallecchi, 1978. Per ciò che riguarda la musica strumentale a Firenze si rimanda a: S. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale italiano*, cit., pp. 137-149; P. PAOLINI, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento I*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», a. V, n. 5, sett.-ott. 1971, pp. 753-787; ID., *Beethoven a Firenze nell'Ottocento II*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», a. VI, n. 6, nov.-dic. 1971, pp. 973-1002. Per ciò che riguarda i teatri d'opera di Firenze si rimanda a *I teatri di Firenze*, a cura di P. Roselli, G.C. Romby, O. Fantozzi Micali, Firenze, Bonechi, 1978; *Lo "spettacolo meraviglioso". Il Teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, a cura di M. de Angelis, E. Garbero-Zorzi, L. Maccabruni, P. Marchi e L. Zangheri, Roma, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Pagliari Polistampa, 2000; M. DE ANGELIS, *Il melodramma e la città*, Firenze, Le Lettere, 2010; *L'accademia degli Immobili, "Proprietari del Teatro di via della Pergola in Firenze"*, a cura di M. Alberti. A. Bartoloni, I. Marcelli, Roma, Direzione Generale per gli Archivi, 2010.
- 7 Sulla ricezione di Meyerbeer a Firenze si veda F. NICOLODI, *Il grand opéra di Meyerbeer da fenomeno elitario a spettacolo di massa*, in EAD., *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 43-75; EAD., *Les grands opéras de Meyerbeer en Italie (1840-1890)*, in *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux. Actes du colloque franco-italien tenu à l'Académie musicale de Villecroze (16-18 octobre 1997)*, Paris, Société Française de Musicologie, 2000, pp. 87-115.
- 8 F. D'ARCAIS, *Appendice. Rivista drammatico-musicale*, in «L'Opinione», 31 lug. 1871, p. 2.

Lo stesso D'Arcais, in un articolo apparso nell'«Opinione» nel 1863, ancor prima, cioè, del trasferimento nel capoluogo toscano, nel paragonare la vita musicale torinese a quella fiorentina, ergeva questo secondo centro a modello per le altre città italiane:

Ma vi pare? Prendere la musica e il teatro sul serio! Un municipio occuparsi d'arte e d'artisti! Formare società, aprire concorsi, istituire premi per incoraggiare i giovani compositori! In verità i fiorentini hanno perduto il cervello!!! La *Società del quartetto* a Firenze è in fiore e va ogni giorno acquistando nuovi soci. E Milano e Napoli e Modena e molte altre città italiane muovono sulle orme della regina dell'Arno. – Che società! Che quartetti! Anche noi abbiamo valenti suonatori, e locali adatti e persone intelligenti di musica, ognuno se ne sta da sé, e attende tranquillamente ai fatti suoi⁹.

D'Arcais rilevava, tra le due città, una sostanziale differenza nei modi di fare e fruire musica. Per quanto a Torino non fossero mancate iniziative a favore della musica strumentale (si pensi a quelle portate avanti dalla famiglia Marchisio)¹⁰, su questo versante il pubblico torinese non possedeva la stessa sensibilità di quello fiorentino. Più concentrato sulla vita teatrale, anche qui mostrava preferenze diverse: Torino a suo tempo non aveva accolto con favore le opere di Meyerbeer, e aveva mostrato una certa resistenza nei confronti di Rossini, venerato invece nel capoluogo toscano. A riscuotere sempre grande plauso era invece Verdi, a differenza di Firenze, dove in certi ambienti non era molto apprezzato¹¹.

Siffatte premesse possono chiarirci a quali sfide doveva far fronte la Firenze dei teatri e delle società musicali nel momento in cui la città divenne capitale. La calata dei piemontesi, l'incidenza dei loro gusti,

9 ID., *Appendice. Rivista musicale*, ivi, 14 dic. 1863, p. 1.

10 Sulla musica strumentale a Torino e sull'attività della famiglia Marchisio si veda G. PESTELLI, *Beethoven a Torino*, cit.; A. COLTURATO, *La società torinese del quartetto (1854-1867)*, in *Miscellanea di studi 4, in onore di Alberto Basso*, a cura di I. Data, Torino, Centro studi piemontesi, Istituto per i beni musicali in Piemonte, 1996, pp. 167-218; EAD., *Ottocento strumentale torinese: le iniziative dei fratelli Marchisio, tra pionierismo e compromesso*, in *Accademie e Società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento. Atti del convegno di studi nel bicentenario di fondazione della Società Filarmonica di Trento (Trento, 1-3 dicembre 1995)*, a cura di A. Carlini, Trento, Provincia autonoma di Trento-Società Filarmonica di Trento, 1998, pp. 163-191.

11 L. PINZAUTI, *Prospettive per uno studio*, cit., p. 267.

meno elitari di quelli fiorentini, avrebbe potuto determinare uno scontro culturale difficile da superare a meno di non variare l'offerta musicale, non tanto nel senso di uno svecchiamento o di una sprovincializzazione, ma nella direzione di un aumento e di una diversificazione della produzione.

A dispetto di quanto dichiarato nel 1863, appena giunto a Firenze, D'Arcais riscontrò un'importante anomalia. Se la Firenze delle società musicali gli apparve ancora il motore propulsivo e vivificatore dell'arte musicale in città, per ciò che riguardava i teatri, il critico si trovò innanzi a una situazione nettamente critica, dovuta in larga parte al Teatro della Pergola, che non assolveva in maniera adeguata al ruolo di primo teatro d'opera della città. Lo stato di degrado e di abbandono in cui versava il teatro, secondo D'Arcais, non era dovuto solo alla mancanza di finanziamenti municipali consistenti, tali da non permettere di allestire spettacoli di prim'ordine, ma soprattutto alle scelte di repertorio incentrate prevalentemente sul balletto, genere troppo dispendioso e poco adatto alle scene del teatro:

La Pergola dovrebbe essere un teatro, se non esclusivamente, almeno principalmente musicale. L'opera dovrebbe venire in prima linea ed il ballo essere soltanto un accessorio. Per l'opera, la Pergola potrebbe avere veramente, quando volesse, il primato, sugli altri teatri di Firenze; pel ballo sarà sempre esposta a concorrenza, da cui difficilmente uscirà coll'onore delle armi. [...] Dunque, o l'opera o il ballo. Sventuratamente coloro che reggono i destini della Pergola hanno detto: vogliamo il ballo ad ogni costo; l'opera non sia che un più¹².

A ciò si aggiungeva un generale pressapochismo nell'allestimento delle opere, spesso soggette a vistosi tagli e stravolgimenti. Si veda, ad esempio, il caso della *Semiramide* rappresentata nel giugno del 1865:

E tant'è! Venni a Firenze col fermo proposito di lasciare un po' in disparte i teatri, e le ubbie dei virtuosi di canto, e le profanazioni che deturpano la maggior parte delle scene italiane, per sollevarmi nelle pure regioni dell'arte, ma sventuratamente, se voglio adempiere il mio compito di appendicista ebdomadario, convien ch'io faccia ritorno alle bolgie teatrali [...].
Incominciamo dal teatro della Pergola, dove abbiamo avuto non la *Semiramide* con le sorelle Marchisio, ma le sorelle Marchisio nella *Semiramide* – ch'è cosa ben diversa. [...]

12 D'ARCAIS, *Appendice. Rivista musicale*, in «L'Opinione», 6 mar. 1871, p. 1.

La *Semiramide* che qui si presenta è una *Semiramide ad usum delphini*. [...]. Non si fece assegnamento sulla *Semiramide*, ma sulle sorelle Marchisio e siccome queste dopo il loro famoso duetto dell'atto secondo, non hanno più gran che da fare, si stabilì addirittura che l'opera dovesse terminare sin dalla prima sera col duetto sovracitato omettendo per tal modo tutto il rimanente dell'atto secondo [...]. Mi si dirà che non voglio tener conto delle circostanze attenuanti e in primo luogo della difficoltà di dare una buona riproduzione della *Semiramide* in questi tempi. E qui rispondo francamente che non ne devo tener conto, perché si tratta della Pergola e non del teatro di qualche meschina città di provincia¹³.

Un teatro di terz'ordine, dunque, incapace oltretutto di offrire novità significative al pubblico:

Povera Pergola! Il pubblico quest'anno fugge da lei. Maometto vedendo che la montagna non gli veniva incontro, andò egli verso la montagna. Così dovrebbero fare anche i signori Immobili e allettare i fiorentini e i nuovi venuti con qualche cosa di meglio che un'opera stantia [*Poliuto* di Donizetti] e un ballo noioso [*La giocoliera* di Giorza]. Io non voglio, come si suol dire, fare i conti nelle tasche degli immobilissimi accademici e dell'impresa della Pergola. Ma mi pare che con un po' di buon senso sia facile avvedersi del mutamento avvenuto in questa città da qualche mese. Si è ripetuto qui ciò che era avvenuto a Torino nel 1848. Un nuovo elemento si è aggiunto all'antica popolazione ed incomincia a modificarne profondamente le abitudini. Anche gl'impresari devon tener conto di questo fatto importante. La Pergola, negli anni addietro, era considerata, nella stagione di carnevale, un teatro affatto secondario. Il pubblico fiorentino, che in autunno ed in primavera voleva spettacoli di prim'ordine, in carnevale si contentava di meno. Ma ora che Firenze è divenuta capitale di un gran regno è egli possibile che non si abbia in carnevale uno dei migliori spettacoli d'opera e ballo della penisola?¹⁴

A Torino, nel 1848, con l'istituzione del parlamento subalpino si verificò un boom demografico, pari a quello che si registrò a Firenze negli anni in cui fu capitale. L'incremento della popolazione ebbe un impatto anche sulla vita teatrale, che dovette aumentare e variare la produzione per venire incontro a una nuova domanda. Fu perciò superata la vecchia

13 Id., *Appendice. Rassegna musicale*, ivi, 26 giu. 1865, p. 1.

14 Id., *Appendice. Rivista drammatico-musicale*, ivi, 2 gen. 1866, p. 1.

formula delle due opere che coprivano l'intera stagione di carnevale, in favore di un cartellone plurimo¹⁵: un'importante conquista per i torinesi i quali cominciarono a vivere quel periodo dell'anno come un momento di grande mondanità.

Il teatro che, a parere del critico, rispondeva meglio alle esigenze della neocapitale invece della Pergola era il Pagliano, che grazie alla sua ampia sala sapeva attirare un pubblico più ampio e variegato, proponendo una programmazione più allettante a prezzi più vantaggiosi. Ad attirare l'attenzione del critico fu soprattutto la rappresentazione del *Don Giovanni* di Mozart nell'aprile del 1866, il cui successo spinse l'allora impresario Luigi Marzi a riproporlo in settembre come spettacolo di apertura della stagione autunnale. Il recupero di quest'opera assumeva, agli occhi di D'Arcais, un significato importante, che andava ben oltre le logiche di cassetta. Con il *Don Giovanni* si inaugurava una nuova era per i teatri della città. Finalmente Firenze si allineava alle altre capitali europee, dove l'opera di Mozart non era mai uscita dal repertorio, segnando un'importante svolta nell'orientamento di gusto del pubblico¹⁶. Non meno importanti furono le rappresentazioni della *Dinorah* di Meyerbeer nel 1867¹⁷ e del *Don Carlo* di Verdi nel 1868¹⁸, che sancirono l'ingresso del Pagliano nel circuito delle prime nazionali, privando così il Teatro della Pergola di tale esclusiva.

La concorrenza che veniva dal Pagliano e da altri teatri della città evidentemente non stimolava la Pergola a migliorare: fatta eccezione per le rappresentazioni dell'*Africana* (1866)¹⁹, della *Stella del nord* (1867)²⁰ e del *Conte Ory* (1869)²¹, rimaneva un teatro incapace d'incidere a livello cittadino e nazionale. Ecco come D'Arcais descrive la situazione dei teatri musicali a Firenze all'altezza del 1871, quando la capitale sta per essere

15 A tal proposito si veda *Storia del Teatro Regio di Torino*, 5 voll., a cura di A. Basso, *Il Teatro della Città. Dal 1788 al 1936*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, vol. II, 1976, pp. 266-267. Non è un caso che a partire dal 1866 a Firenze si assista a una proliferazione di balli in maschera durante il periodo di carnevale. Fenomeno nuovo per la città, affermatosi proprio su spinta dei torinesi, che non seppero rinunciare a tale consuetudine.

16 D'ARCAIS, *Appendice. Rivista musicale*, in «L'Opinione», 23 apr. 1866, p. 1.

17 ID., *Appendice. Rassegna musicale*, ivi, 1 apr. 1867, pp. 1-2.

18 ID., *Appendice. Rassegna musicale*, ivi, 24 giu. 1867, pp. 1-2.

19 ID., *Appendice. Rassegna musicale*, ivi, 22 ott. 1866, pp. 1-2.

20 ID., *Appendice. Rassegna musicale*, ivi, 28 ott. 1867, pp. 1-2.

21 ID., *Appendice. Rivista drammatico-musicale*, ivi, 15 mar. 1869, pp. 1-2.

trasferita a Roma e le speranze di cambiamento per il principale teatro della città si affievoliscono sempre più:

Firenze in questi ultimi anni aveva acquistata un'influenza grandissima sui progressi della musica in Italia. Questa influenza, però, venne esercitata dai teatri minori e non dalla Pergola. Quando le condizioni della città saranno mutate, riuscirà difficile ai teatri minori di mantenersi in quel grado di splendore a cui erano giunti mercé l'aumento della popolazione. Il teatro della Pergola ritornerà ad essere l'unico rappresentante della musica in Firenze, e se rimarranno *immobili* gli ordinamenti, si può esser certi che l'influenza e l'autorità del pubblico fiorentino nelle materie musicali scompariranno affatto²².

La Pergola, che negli anni Quaranta era riuscita ad imporsi a livello nazionale grazie alla diffusione del repertorio meyerbeeriano, non era più in grado di attirare il pubblico, come invece facevano altri teatri della città, che sapevano diversificare la loro offerta culturale, accogliendo in cartellone nuove forme spettacolari e di intrattenimento. Tra questi il Teatro Niccolini, principale teatro di prosa della città, che pur avendo lo stesso assetto gestionale della Pergola, durante gli anni di Firenze capitale continuò a essere uno dei teatri più frequentati. L'attrattiva principale era costituita dalle compagnie di prosa francesi che giungevano ogni anno nelle stagioni di primavera e autunno con le ultime novità parigine. Si deve in particolare alla compagnia di Eugène Meynadier l'arrivo delle operette di Offenbach in città²³, già presenti da oltre un decennio nei teatri europei. Il successo fu dirompente e l'operetta s'impose da subito come uno dei generi prediletti dal pubblico fiorentino, restando in auge per molti decenni.

Quest'ondata di novità coinvolse anche altre sale della città, che oltre ad accogliere i lavori di Offenbach e di Hérve, aprirono la strada ad altre forme di teatro musicale 'leggero', come la rivista, che in quegli anni si andava affermando nei teatri milanesi. D'Arcais non vide di buon occhio questo genere di spettacoli, temendo per i teatri fiorentini una deriva verso un'offerta artistica di basso livello. La rivista *Se sa minga* di Scalvini, con le musiche di Gomes, andata in scena al Teatro Nuovo nel gennaio del 1867,

22 Id., *Appendice. Rivista drammatico-musicale*, ivi, 6 mar. 1871, p. 2.

23 La prima operetta di Offenbach a essere rappresentata fu *M. Choufleuri restera chez lui...* il 4 marzo 1865 al Teatro Niccolini.

costituì il segnale più preoccupante di questa tendenza. Rappresentata per la prima volta a Milano nel dicembre del 1866, divenne nel giro di pochi mesi uno degli spettacoli più amati dal pubblico meneghino, arrivando a totalizzare più di un centinaio di repliche in un solo anno. La critica milanese aveva accolto con favore il lavoro di Scalvini per la sua innovatività, D'Arcais invece lo ritenne un 'precedente pericoloso' per gli argomenti trattati e per gli effetti che avrebbe potuto avere sul pubblico:

L'autore di tanti drammi epilettici, non è ad un tratto diventato un Aristofane di *buona lega* (la *buona lega* del *Se sa minga* è stata cantata in tutti i toni dai giornali milanesi) e non è il caso d'invitare il colto pubblico a recarsi a udir lezioni di buon senso e di sana politica al Teatro Nuovo. Se non si trattasse di un precedente che stimo pericoloso, tacerei, ma credo fermamente che le lodi prodigate alla Rivista dello Scalvini, possano tornar funeste all'arte drammatica ed anche al senno politico del pubblico e perciò non voglio lasciare i trionfi del Teatro Nuovo senza una buona protesta. [...]

Lo scrivere una rivista non è impresa difficile. *Recipe* gli articoli e le caricature di un qualche giornale umoristico diluiti con una decozione di predicazzo morale; *recipe* inoltre una buona dose d'incenso al popolo modello di tutte le virtù; *recipe* una patente d'ignoranza, d'ignavia e di vigliaccheria a tutti i governanti passati e presenti; *recipe* finalmente l'indispensabile *luce del bengala*... ed avrete una rivista co' fiocchi, una *Rivista* che farà correre al teatro tutta quella parte del pubblico che si pasce sui paroloni, che è lieta di fischiare i ministri, i generali, e i deputati sulla scena. Una volta la platea grugniva alla vista del tiranno: ora grugnisce all'indirizzo del ministro. Educazione politica!²⁴

Non era solo l'irrompere del discorso demagogico in teatro a contrariare D'Arcais, ma l'eccessiva importanza che era stata data a questo evento. I giornali milanesi non parlavano d'altro; altrettanto quelli fiorentini che avevano annunciato a gran voce l'arrivo di *Se sa minga* in città. Ma ciò che il critico sardo ritenne scandaloso oltre misura fu l'aver consentito a uno spettacolo di così basso livello di uscire fuori dal circuito dei teatri popolari:

Io dichiaro che se il rampollo del signor Scalvini fosse nato e morto nelle modeste regioni del Fossati o del teatro di Santa Radegonda, se

24 ID., *Appendice. Rivista drammatico-musicale*, ivi, 28 gen. 1867, p. 1.

tutt'al più, venendo a Firenze, avesse chiesto ospitalità al Borgognisanti o alla Piazza Vecchia, non me ne sarei dato pensiero. Ma il guaio si è che qui il *Se sa minga* ha invase le scene di uno dei principali teatri di Firenze; è stato annunziato colla tromba epica come un grande avvenimento. Quando ho veduto ciò [...] ho creduto fosse necessario di opporsi a questa *Sesamingomania*²⁵.

Un evento che, a parer suo, ebbe un'influenza positiva sulla vita teatrale fiorentina, fu la rappresentazione del *Matrimonio segreto* di Cimarosa, nel maggio del 1868 al Teatro Nuovo. L'opera, scomparsa dai teatri italiani da oltre trent'anni, fu accolta con grande entusiasmo dal pubblico fiorentino, che si scoprì ancora una volta appassionato del repertorio prerossiniano. Questa operazione, a dire di D'Arcais, rappresentò finalmente l'occasione per accrescere la visibilità di Firenze a livello nazionale. Era da anni che la critica musicale italiana dibatteva sull'importanza di rimettere in scena le opere di Cimarosa, eventualità che non a tutti piaceva, specialmente ai progressisti²⁶. D'Arcais, invece, riteneva questo ritorno alle 'origini' un passaggio fondamentale per la tenuta del teatro d'opera italiano contro la 'minaccia wagneriana', i cui effetti, secondo lui, si erano già manifestati in modo evidente nel *Mefistofele* di Boito, rappresentato a Milano giusto pochi mesi prima del *Matrimonio segreto* fiorentino²⁷. Di qui la necessità di rimettere al centro i modelli della scuola italiana, in particolare l'opera buffa, per tutelare e consolidare l'identità e la tradizione nazionale: con il recupero del passato, spiega D'Arcais «la musica italiana si ritempra alla sua pura sorgente e si riannodano le tradizioni della nostra scuola, che, non a torto, ebbe il primato nel mondo intero»²⁸.

Da un lato la rappresentazione fiorentina del *Matrimonio segreto* veniva inserita da D'Arcais in un discorso più ampio che riguardava la crisi del melodramma italiano, dall'altro egli vi riconobbe il segno di un

25 ID., *Appendice. Rivista drammatico-musicale*, ivi, 4 feb. 1867, p. 2.

26 Riguardo alla ripresa di Cimarosa nella seconda metà dell'Ottocento si veda: B.M. ANTOLINI, *Domenico Cimarosa nell'Ottocento italiano. Sopravvivenza o ansia di novità?*, in *Musica se extendit ad omnia. Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno*, 2 voll., a cura di R. Moffa e S. Saccomani, Lucca, LIM, 2007, vol. II, pp. 671-686.

27 A tal proposito si veda l'articolo che D'Arcais scrisse da Milano: D'ARCAIS, *Appendice. Rassegna musicale*, in «L'Opinione», 9 mar. 1868, p. 1.

28 ID., *Appendice. Rivista musicale*, ivi, 12 mag. 1868, p. 1.

cambiamento nelle forme di produzione e di consumo teatrale in città. L'opera di Cimarosa si collocava per D'Arcais nella scia del *Don Giovanni* rappresentato al Pagliano qualche anno prima: l'opera di Mozart aveva dettato una nuova tendenza di gusto che con *Il matrimonio segreto* si radicò maggiormente. Un fatto talmente evidente da spingere l'impresario del Teatro Nuovo, Giuseppe Coccetti, a continuare sulla stessa strada allestendo altre opere della scuola buffa italiana (*Le nozze di Figaro* di Mozart, *La serva padrona* di Pergolesi, *Camilla* di Paër, *Le cantatrici villane* di Fioravanti), ottenendo ogni volta grande successo di pubblico. Altri teatri della città come il Teatro della Piazza Vecchia, il Teatro Niccolini, e il Teatro Principe Umberto vedendo in questo rispolvero del passato un'opportunità di guadagno, accolsero nelle loro stagioni, non solo *Il matrimonio segreto*, che diventò una vero e proprio oggetto di culto a Firenze, ma anche rarità più ardite come *Giannina e Bernardone* sempre di Cimarosa²⁹, opera caduta da anni nel dimenticatoio.

Oltre a rimarcare con enfasi eccessiva la rilevanza culturale di queste esumazioni, D'Arcais comprese che dietro questo tipo di iniziative si celavano anche altre ragioni:

Non passò quasi mese senza ch'io non pregassi gl'impresari di riprodurre il *Matrimonio segreto*. E dalli, e batti, e picchia, finalmente s'è trovato in Firenze un teatro che tentò la prova. [...] Non intendo però arrogarmi il merito di questa riproduzione. Esso è dei tempi, delle condizioni presenti dell'arte, e soprattutto di coloro i quali, spingendo la musica in una via nella quale il pubblico, che ha più buon senso di loro, non vuol seguirli, hanno suscitato una reazione salutare. Gl'impresari collo stolido sistema di imporre tasse sui maestri esordienti, si sono ridotti a non aver più novità. È adunque necessario che rimettano sulle scene l'antico repertorio per tanti anni dimenticato³⁰.

Dunque, erano la mancanza di novità e le storture del sistema produttivo

29 Andata in scena al Teatro della Piazza Vecchia il 17 maggio 1870 e ripreso dal Teatro Niccolini il 15 settembre dello stesso anno. D'Arcais stesso ne farà una riduzione per canto e pianoforte edita da Ricordi (*Giannina e Bernardone dramma giocoso in due atti di Domenico Cimarosa. Opera completa per canto e pianoforte, riduzione di Francesco D'Arcais*, Milano, Ricordi, [1870?]). Sul frontespizio: «Rappresentato per la prima volta al teatro San Samuele in Venezia nel 1781. Riprodotto al teatro della Piazza Vecchia di Firenze il 17 maggio 1870»).

30 D'ARCAIS, *Appendice. Rivista musicale*, in «L'Opinione», 12 mag. 1868, p. 1.

a spingere gli impresari a guardare al passato, e il pubblico, stanco di sentire le stesse opere, le accoglieva di buon grado. Un cambiamento di prospettiva legato principalmente a logiche di guadagno, ma che aveva altresì il vantaggio di proporre una valida alternativa a operette, riviste e *cancan*, che in quegli anni imperversavano a Firenze.

Non meno intenso è l'interesse con cui D'Arcais segue la musica strumentale. La presenza in città di numerose società musicali gli dà finalmente l'occasione di esprimere più concretamente la sua opinione su argomenti che non riguardino solamente il melodramma. La Società del quartetto diretta da Abramo Basevi e proprietà dell'editore Giovanni Gualberto Guidi e la Società fiorentina per l'esecuzione del quartetto diretta da Jefte Sbolci, in particolare, furono quelle a cui dedicò maggiore attenzione. D'Arcais descrive l'ostilità esistente tra le due associazioni, in disputa per motivi non ben precisati ma facilmente intuibili: un regime concorrenziale tutto sommato salutare per l'arte musicale a Firenze:

Da tutte queste società rivali trae profitto l'arte, giacché fra gli artisti fiorentini va destandosi straordinaria emulazione. Certo è che in nessuna città d'Italia si eseguisce la musica classica come in Firenze, e, senza parlare del Becker che non ha qui stabile dimora, credo difficilmente si trovi un violoncello che raggiunge lo Sbolci e violini che superino il Giovachini ed il Bruni. Come altre volte ho accennato, qui fra gli artisti agita la sua face la discordia. E sia pure; se la si ha da fare con armi cortesi, gareggiando di zelo e d'abilità nell'interpretazione de' lavori dei grandi maestri, sia benedetta la discordia, mercè la quale invece di una sola società ne abbiamo due [...] ³¹.

Sono anni, questi, in cui si ponevano in evidenza musicisti di assoluta importanza per Firenze, come Jean Becker (violino), Enrico Masi (violino), Luigi Chiostrì (viola), Alessandro Jandelli (violoncello), Friederich Hilpert (violoncello), attivi nella Società di Basevi, Giovacchino Giovacchini (violino), Giovanni Bruni (violino), Luigi Laschi (viola), Jefte Sbolci (violoncello) alla Società Sbolci. Per quanto l'attività che queste due società svolgevano nella promozione della musica strumentale fosse apprezzata dal critico, non mancavano di tanto in tanto rimbrotti per scelte di repertorio troppo audaci, tra cui i «tentativi di avvelenamento per mezzo di un quartetto di Brahms» nel 1866:

Il Brahms è un apostolo dell'avvenire. In linguaggio volgare le sue

31 Id., *Appendice. Rassegna musicale*, ivi, 4 dic. 1865, p. 2.

armonie si direbbero sbagliate, ma nel linguaggio dell'avvenire quegli accordi sgangherati, quelle false relazioni, quello studio incessante di straziar gli orecchi, si chiamano trovati sublimi, *nuovi orizzonti* e via dicendo. Spogliate di quel lusso disarmonico le idee musicali del Brahms sono antediluviane, sono idee fossili, preadamitiche, compresa una trivialissima canzonaccia che fa parte dello *Scherzo*. Pigliate qualunque canzone delle nostre bettole, accompagnatela con armonie false e impossibili ed avrete un quartetto secondo il sistema Brahms³².

Stesso copione alla conferenza-concerto di Filippo Filippi su Schumann tenutasi nel maggio del 1865 alla Società del quartetto:

L'egregio Filippi ch'era incaricato della Conferenza su Schumann ha letto un discorso, nel quale manifestò alcune opinioni che io assolutamente non potrei accettare senza grandi riserve. Non basta ripudiare com'egli ha fatto, le dottrine troppo spinte della musica cosiddetta dell'avvenire, non basta il dichiarare che si vuole ad ogni costo conservata la melodia; è ancora necessario d'intendersi su questa parola melodia. I trattatisti di musica vi diranno ch'è melodia qualunque successione di suoni, ed in questo senso anche le ultime opere del Wagner sono melodiche. Ma se diamo a quella parola un significato più ristretto, se per melodia intendiamo un pensiero musicale che incomincia, si svolge e termina chiaramente, un pensiero che va dritto allo scopo senza divagazioni, oh! in tal caso non dovette collocare lo Schumann tra i padri della melodia [...] la mia opinione è questa, che dopo Beethoven è incominciato per la musica strumentale tedesca un periodo di regresso. Nella musica dello Schumann non solamente non si trova più quella mirabile chiarezza d'idee che è pregio principale dei Bach, dell'Haydn, del Mozart, del Beethoven, ma neppure quell'arte squisita con cui i grandi maestri della scuola germanica sapevano condurre, ingrandire, intrecciare, riunire i loro concetti³³.

Emerge qui la posizione di D'Arcais sulla musica tedesca, condivisa da gran parte della critica di stampo conservatore e strettamente connessa alla valutazione del fenomeno Wagner. Avvalendosi delle classiche argomentazioni della critica antiwagneriana, come la percezione distorta del concetto di melodia e la mancanza di «chiarezza» nel discorso musicale,

32 ID., *Appendice. Rassegna musicale*, ivi, 15 gen. 1866, p. 1.

33 ID., *Appendice. Rassegna drammatico-musicale*, ivi, 14 apr. 1868, p. 1.

D'Arcais mette in guardia ancora una volta l'ambiente della Società del quartetto dal pericolo di una deriva eccessivamente orientata sul moderno, cosa che stava già avvenendo in altre città italiane quali Milano. In questo senso la Società corale Cherubini, diretta da Jessie Loussot, rappresentava agli occhi del critico una minaccia più che concreta per Firenze. L'esclusiva attenzione che la società dedicava alle opere di Liszt, con cui «il povero Cherubini ci ha da fare come i cavoli a merenda», le faceva meritare l'appellativo di «Sancta sanctorum della musica dell'avvenire»³⁴. Per D'Arcais tutti questi erano chiari segnali di una volontà, sempre più diffusa a Firenze, di aprire la strada al wagnerismo. Pochi mesi dopo la sua partenza per Roma, nel dicembre del 1871, al Teatro della Pergola andò in scena il *Lohengrin*, rappresentazione a cui il critico non assistette, ma che commentò ugualmente sostenendo che la solida conoscenza che il pubblico fiorentino aveva dell'antico e più in generale della tradizione musicale italiana (a cui anche Meyerbeer era debitore), gli permetteva di poter affrontare Wagner senza cedere a facili entusiasmi:

A Firenze è risorto Cimarosa, a Firenze ebbe veramente cittadinanza italiana il Meyerbeer del *Roberto il Diavolo* e del *Profeta*, a Firenze, in questi ultimi anni, furono applauditi il *Conte Ory*, e *Don Giovanni* e *Giannina e Bernardone* e *Dinorah*. Vi è dunque posto pel *Lohengrin*.³⁵

Ritornando alla musica strumentale, anche qui D'Arcais non manca di mettere in luce gli effetti negativi che la capitale aveva avuto sull'andamento delle principali società musicali, rilevandone una progressiva decadenza:

Le nuove condizioni di Firenze, divenuta capitale del Regno, non hanno giovato alla musica. Il numero dei concerti quest'anno si può dir diminuito. La Società Guidi, che per l'addietro levò tanta fame di sé, coll'esecuzione de' quartetti strumentali, ora tace. Un'altra società, chiamata fiorentina, del quartetto ha dato una serie di concerti, ai quali uditori non accolsero numerosi come avrebbero dovuto [...]. Le cagioni di quest'apatia non sono ignote. L'aumento delle pigioni, il caro dei viveri hanno allontanato da Firenze un buon numero di quei forestieri che erano il pubblico ordinario de' concerti di musica classica.³⁶

34 ID., *Appendice. Rassegna drammatico-musicale*, ivi, 18 mag. 1868, p. 2.

35 ID., *Appendice. Rivista drammatico-musicale*, ivi, 11 dic. 1871, p. 1.

36 ID., *Rassegna musicale*, in «Nuova Antologia», vol. IV (fasc. I), 1 gen. 1867, pp.

Anche in altre occasioni sostenne che la presenza della capitale a Firenze non si era rivelata positiva per la produzione musicale. Quanto di buono c'era stato negli anni di Firenze capitale, secondo D'Arcais, era dovuto alle cinquantamila e più persone che si erano trasferite in città, contribuendo a creare una nuova domanda e un nuovo pubblico. Circostanza che aveva avuto un impatto sull'offerta musicale ben superiore alla presenza delle istituzioni governative, che di fatto non fecero niente di utile, anzi si fecero notare per norme penalizzanti come tasse e divieti³⁷.

In virtù di questo nuovo pubblico, il consumo musicale, specialmente nei teatri, da elitario si era massificato³⁸. Chi meglio seppe intercettare le nuove tendenze di gusto per D'Arcais fu in parte il Teatro Pagliano, ma soprattutto i teatri minori. L'iniziativa del ritorno all'antico, come ha giustamente rilevato il critico, va intesa non come un'operazione culturale, simile a quelle portate avanti in ambito strumentale, ma secondo un'ottica differente: il pubblico era bramoso di novità e la rappresentazione del *Matrimonio segreto* rispondeva a questa richiesta. Al tempo stesso, quelli che storicamente erano stati gli attori principali della vita musicale fiorentina perdevano visibilità: già da anni il Teatro della Pergola non offriva novità significative al pubblico ed era al di fuori del circuito nazionale delle prime; le società musicali dovevano lottare da un lato contro l'emorragia dell'abituale pubblico straniero, dall'altro contro la sempre più accanita concorrenza dei teatri minori, frequentati adesso non solo dalla nascente borghesia, ma anche da certi segmenti dell'aristocrazia, che dinanzi a un'offerta così variegata non disdegnavano l'intrattenimento popolare. All'offerta culturale cittadina si aggiunge, quindi, un nuovo elemento, tipico delle capitali moderne, ossia l'intrattenimento di massa, che però, a differenza delle grandi città europee, a Firenze non fu sempre affiancato da una valida proposta d'arte 'alta'. È anche in virtù di questa mancanza

192-198: 197.

37 Come ad esempio l'art. 23 della Legge 19 luglio 1868 n. 4480 (*Modifiche alla legge del registro e bollo*), che introdusse la tassazione del 10% sugli introiti lordi degli spettacoli. A tal proposito si veda F. NICOLODI, *Il sistema produttivo in Italia, dall'Unità a oggi*, in *Storia dell'opera italiana*, 6 voll., a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, vol. IV (*Il sistema produttivo e le sue competenze*), Torino, EDT, 1987, pp. 169-180: 176, e I. PIAZZONI, *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Roma, Archivio Guido Izzi - Istituto per la storia del Risorgimento, 2001, pp. 281-286.

38 Già Fiamma Nicolodi ha sottolineato come questa tendenza avesse riguardato la ricezione del repertorio meyerberiano: NICOLODI, *Il grand-opéra di Meyerbeer*, cit., p. 44.

che il contraccolpo dell'esodo di una parte della popolazione alla volta di Roma capitale, fu particolarmente drammatico per molti teatri della città che affrontarono un periodo di crisi, arrivando persino a chiudere. Tale circostanza era stata più volte paventata da D'Arcais, che con lungimiranza fu tra i pochi a cogliere le criticità di questo periodo espansivo e apparentemente glorioso della vita teatrale e musicale fiorentina.