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

Presentazione

L'eco delle celebrazioni per i 150 anni di Firenze Capitale si fa ancora sentire a distanza di oltre due anni. E non poteva essere altrimenti considerata la mole di iniziative di altissimo livello che sono state realizzate e di cui questo nuovo volume della collana Edizioni dell'Assemblea è vivida testimonianza. D'altra parte proprio lo scorso anno la collana aveva già ospitato due importanti edizioni su questo tema: *Firenze in salotto. Intrecci culturali dai riti aristocratici del Settecento ai luoghi della sociabilità moderna*, a cura di Francesca Fiorelli Malesci e Giulia Coco, e *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865 – 1870*, a cura di Cristina Frulli e Francesca Petrucci. Queste pubblicazioni, insieme ad almeno quattro iniziative e alla mostra *La Provvisoria. Firenze capitale raccontata dalla satira,* svoltasi nel novembre 2015 e allestita al primo piano del nostro palazzo del Pegaso, testimoniano l'importanza attribuita dal Consiglio regionale toscano allo studio di questo particolare periodo della storia d'Italia che ha segnato così profondamente la città di Firenze. Il volume a cura di Piero Marchi e Laura Lucchesi, ricco di contributi di straordinario interesse, aggiunge un nuovo tassello a questo mosaico così ricco ed è altresì testimonianza dell'intenso lavoro svolto da un'istituzione quale l'Archivio di Stato di Firenze, punto di riferimento per studenti, ricercatori, studiosi di tutto il mondo. Quindi ringrazio di cuore la sua Direttrice Carla Zarrilli per aver scelto la nostra collana editoriale per la pubblicazione degli atti delle giornate di studio che dal febbraio al maggio 2015 sono state organizzate proprio dall'Archivio di Stato fiorentino. Si tratta di un lavoro di enorme interesse che, ne sono certo, rappresenterà una lettura obbligata per tutti coloro che vorranno continuare a indagare su un periodo così rilevante del nostro passato.

Eugenio Giani
Presidente del Consiglio regionale della Toscana

Febbraio 2018

Prefazione

Sono veramente grata al Consiglio Regionale della Toscana e segnatamente al suo Presidente Eugenio Giani per aver accolto nella collana "Edizioni dell'Assemblea" gli atti degli incontri di studio organizzati dall'Archivio di Stato di Firenze per i 150 anni di Firenze Capitale d'Italia.

Le manifestazioni per tale importante anniversario hanno trovato nell'Archivio di Stato uno dei punti focali, con l'allestimento della mostra "Una Capitale e il suo architetto. Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici. Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi".

Nell'esposizione, così come nel relativo catalogo, l' attenzione era rivolta essenzialmente all'urbanistica, alle trasformazioni architettoniche che la città attraversò in quegli anni, ed a come si era arrivati, anche da un punto di vista di politica internazionale, alla scelta di Firenze quale seconda capitale del Regno.

Con gli incontri di studio, partendo naturalmente dalla mostra, si è voluto allargare la prospettiva, guardando ai tanti altri aspetti di mutamento o di conservazione, che si registrarono in città in quel breve, ma intenso periodo, in cui Firenze fu la capitale della giovane nazione italiana, e che naturalmente non potevano essere rappresentati nella mostra e nel catalogo, o che in essi trovavano solo qualche accenno.

Di qui il ciclo di incontri, nella cui organizzazione all'Archivio si sono affiancati associazioni culturali, comitati, Dipartimenti e Dottorati di ricerca dell'Università. Le relazioni sono poi state tenute da studiosi di svariate discipline, segno credo che l'Archivio è riuscito a catalizzare tante energie, ad attrarre tante diverse professionalità facendole convergere su un unico progetto dai molteplici risvolti, e questo per l'Istituto è naturalmente motivo di orgoglio.

Dopo l'ampia relazione di Zeffiro Ciuffoletti, che disegna mirabilmente le vicende politiche italiane, che portarono al controverso spostamento della capitale da Torino a Firenze, e gli effetti anche economici che ebbe questo evento sulla città, i cinque incontri di studio focalizzano di volta in volta aspetti particolari di quella realtà, aprendo prospettive nuove.

Nel caso del convegno: *Il piano Poggi per Firenze Capitale e le trasformazioni delle città europee tra metà Ottocento e primo Novecento*, vengono approfondite le tematiche a cui era dedicata precipuamente la

mostra. Sull'opera del Poggi e sul suo celebre piano di 'ingrandimento' della città vengono presentati nuovi studi, facendo anche interessanti rimandi alle altre città europee, che nel medesimo volgere di anni, subirono degli importanti cambiamenti.

Alla profonda trasformazione urbanistica attuata dal Poggi si accompagnarono in quegli anni anche l'introduzione di nuovi elementi architettonici e decorativi, nonché profonde mutazioni sociali e di mentalità, a tutto ciò è stata dedicata la mattinata di studi: *Atmosfere di Firenze Capitale: architettura, arte e storia*.

In una città che cambiava, un ruolo importante lo giocarono naturalmente le donne. La giornata: *Presenze femminili nella Firenze Capitale d'Italia* ha voluto concentrare l'interesse proprio sull'universo femminile: dalle signore dell'alta società, che tenevano importanti salotti, in cui si davano anche le linee della politica nazionale e cittadina, alle popolane che trovarono modo di sbarcare il lunario lavorando come domestiche nelle case delle tante famiglie dei funzionari che giunsero da Torino.

In una città che si rinnovava, che diveniva per molti versi una capitale europea anche la musica, lo spettacolo vissero stagioni nuove. La giornata di studi: *Lo spettacolo a Firenze Capitale. Spazi e programmazione teatrale nella Capitale* presenta grandi elementi di originalità. E' la prima volta, infatti, che si fa una precisa ricognizione del teatro -sia musicale che di prosa- fiorentino dell'Ottocento (sinora un po' trascurato rispetto a quello di ancien régime), delineando delle linee guida, che potranno essere applicate dagli studiosi della materia anche in altre e più ampie realtà.

Rimanendo sulle tematiche dello spettacolo, l'ultimo incontro è stato dedicato alla musica: *Musica e critica al tempo di Firenze Capitale d'Italia*. La giornata è ben inserita nell'ambito dei molti studi sulla musica dell'Ottocento in Italia, concentrando l'attenzione sui luoghi di Firenze in cui la musica nasceva e sulla pubblicistica, in costante sviluppo, che sempre in città di musica si occupava.

Proprio alla musica, questa volta da ascoltare, è stato dedicato dall'Archivio di Stato –sempre nell'ambito delle manifestazioni per Firenze Capitale- un ciclo di 7 concerti: *La musica nei salotti e nei teatri fiorentini negli anni di Firenze Capitale*, che ha avuto un grandissimo successo.

I concerti, così come la mostra si devono essenzialmente all'iniziativa di Piero Marchi, che ha ideato anche il ciclo di manifestazioni di cui oggi pubblichiamo gli atti; atti di cui è naturalmente il curatore. Al collega

Piero Marchi va il mio più sentito ringraziamento.

Concludendo: le celebrazioni per i 150 anni di Firenze Capitale hanno dato luogo a una messe veramente copiosa di convegni, articoli, volumi, in questo panorama credo che questi 'atti' si inseriscano a pieno titolo, accrescendo le nostre conoscenze su quegli anni, brevi ma fondamentali, che nel bene e nel male hanno dato un nuovo volto a Firenze.

Carla Zarrilli
Direttrice dell'Archivio di Stato di Firenze

Abbreviazioni

ACGV: Firenze, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux
ASCF: Archivio Storico del Comune di Firenze
ASFi: Archivio di Stato di Firenze
BNCF: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
CMTCST: Trieste, Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl
CSAC: Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione
DBI: Dizionario Biografico degli Italiani

Zeffiro Ciuffoletti

Firenze Capitale: la "tazza di veleno" della capitale provvisoria come spinta alla città metropolitana

Le vie della storia sono, spesso, tortuose, ma i risultati, altrettanto spesso, sono imprevedibili. La città di Firenze, un vero e proprio modello della moderna città occidentale, secondo Cattaneo, aveva più volte abbattuto la cinta delle mura prima di diventare una delle città più grandi e ammirate dell'Occidente cristiano. Si pensi che fra il 1284 e il 1333 Firenze costruì la sua terza cerchia di mura più ampia della precedente e degna di una città che sfiorava i 100 mila abitanti, una cifra enorme per quei tempi, ma non sarebbe finita lì[1]. Era una città di mercanti-banchieri e di artigiani, ricca di chiese grandiose, logge, piazze, palazzi, pieni di "bellezze e armamenti", ma pur sempre una città dall'impronta medievale, stretta nelle strade e separata dal contado da mura e porte. Prima della grande peste della metà del Trecento e del fallimento di case bancarie, Firenze era una metropoli circondata da un vasto contado assai popolato, tanto che in tutta Europa solo Milano e Parigi potevano sopravanzarla. Dopo il disastro della peste perse quasi un terzo della popolazione e per riaversi penò qualche tempo, ma vennero alla ribalta nuove famiglie di mercanti-banchieri come, ad esempio, i Medici, e così si rilanciò la sua economia e la dinamica urbana.

Nel Quattrocento si costruirono ancora più splendenti palazzi privati dallo stile mirabilmente classicheggiante. Poi arrivarono le cappelle gentilizie, nuove piazze, nuove chiese, nuovi campanili, nuovi palazzi e nuovi giardini. Quattro o cinque tracciati di nuove mura che via via perdevano sempre più le originarie funzioni difensive motivandosi con la crescita della città, non tanto sulla base della popolazione, quanto nelle funzioni e nella nuova dimensione di città dominante e poi capitale dello stato mediceo e sede del governo. Lo splendore del Rinascimento e la proiezione internazionale delle sue case commerciali, la cultura, l'arte e le lotte intestine fra consorterie avevano accompagnato la storia di

1 Cfr. G. Spini, A Casali, *Firenze*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 13. cfr. anche J.M. Najemy, *Storia di Firenze 1200-1575*, Torino, Einaudi, 2014; P. Gualtieri, *Il Comune di Firenze fra Due e Trecento*, Firenze, Olschki, 2009; F. Cardini, *Storia illustrata di Firenze*, Pisa, Pacini, 2012.

Firenze che si allargò nel suo dominio su altre città e terre diventando una città-stato sempre più grande. Quando la penisola italiana, divisa in città-stato e staterelli, divenne preda delle grandi potenze europee, solo l'abilità di Cosimo I dei Medici seppe preservare e anche ingrandire lo stato fiorentino inglobando Siena e gran parte della Toscana. La città perse la sua spinta espansiva quando i grandi mercanti fiorentini si dovettero ritirare e restringere i loro affari investendo capitali nelle campagne, dove costruirono ville e fattorie. Alla fine anche i Medici dovettero cedere il passo alle potenze europee e il Granducato nel 1737 passò in mano ai Lorena e poi agli Asburgo-Lorena.

Iniziò, allora, un'altra storia e la Toscana divenne una terra di florida agricoltura mezzadrile, mantenendo uno straordinario equilibrio fra città e campagna. La politica liberista dei Lorena favorì questo ripiegamento nell'agricoltura, ma nello stesso tempo valorizzò la vocazione di Firenze come città di arte e cultura, ammirata in tutto il mondo anche per le sue ville, i suoi giardini e i suoi paesaggi collinari. Così descriveva Firenze a metà Ottocento Emanuele Repetti nel suo famoso *Dizionario corografico della Toscana*[2] :

> La città di Firenze, bipartita dal fiume Arno, che quattro ponti di pietra in un sol corpo riuniscono, presenta la figura di un pentagono con cinque miglia di mura che la chiudono, tre lati della quale sono sulla destra e due sulla sinistra del fiume con otto porte e una postierla, dalle quali sviluppano ampie strade, in mezzo a popolatissimi borghi e sobborghi; a case di piacere che si alzano sopra amene colline, circondate da una popolosa, fiorente e salubre campagna, in guisa che vista Firenze dal poggio più elevato di Fiesole o dalla Lastra sopra la Loggia lungo la via regia postale Bolognese, sembrano anche i suoi contorni un'immensa città unita a Firenze (p. 354).

Fuori dalla città murata e fortificata c'era in realtà un'"altra città" che presto, grazie all'abbattimento delle mura, al momento della Capitale, si sarebbe collegata con i quartieri esterni e i "comunelli" fino a formare una nuova città. Finalmente Firenze si avvicinava a toccare i 160 mila abitanti, una metropoli rispetto a quella decritta dal Repetti a metà Ottocento. Per lungo tempo la storiografia, specialmente quella del secondo dopoguerra, si è esercitata nel criticare, spesso in chiave ideologica, la grande operazione urbanistica di Firenze capitale.

2 E. Repetti, *Dizionario corografico della Toscana*, Milano, Civelli, 1855.

Da qualche tempo però, e la mostra allestita dall'Archivio di Stato in occasione del 150° di Firenze capitale ne è un esempio importante, si è cominciato a guardare a quella straordinaria stagione con maggiore intelligenza, recuperando tesi già avanzate in passato da Edoardo Detti e Franco Borsi, che, nella sua monografia del 1970, definì l'architetto artefice dell'operazione della capitale, cioè Giuseppe Poggi, "l'unico urbanista moderno che Firenze abbia avuto"[3]. Gli studi successivi di Gabriele Morolli, carissimo amico rimpianto, Renzo Manetti, Gabriele Corsani, e di recente Mauro Cozzi e Franco Lensi[4] , a volte anche da punti di vista specialistici, non hanno fatto altro che confermare e argomentare un giudizio più ponderato e positivo.

Di questa nuova stagione storiografica è parte anche il mio recente volume su *La città capitale*[5], che inserisce tutta la vicenda della capitale in una visione più lunga nel tempo e comparata a ciò che contemporaneamente accadeva nelle maggiori capitali europee, investite dal progredire tumultuoso dell'urbanesimo e dall'avvento della rivoluzione industriale e dei trasporti rappresentata dalle ferrovie e dalle metropolitane. Per fare una storia di Firenze capitale non bisogna dividere gli aspetti politici da quelli urbanistici e sociali, ma occorre ricomporli in una visione d'insieme, appunto più dinamica e larga. La questione di Firenze capitale, infatti, è una questione che si inserisce in un problema cruciale cioè i rapporti fra le grandi potenze europee, in cui si collocava lo stato unitario appena nato. In effetti i rapporti Chiesa e Stato in Italia, come e forse più dei rapporti Nord-Sud, diedero vita, fin da subito, a *clevages* cruciali per l'intera storia italiana. In questo contesto lo spostamento della capitale a Firenze, quando Roma sembrava ancora lontana, fu una decisione di straordinaria valenza politica e per la città un'occasione irripetibile. La decisione, però, fu presa nel quadro della trattativa per risolvere la questione romana, e le relazioni fra l'Italia e la Francia di Napoleone III.

Il progetto che prese forma con la firma della Convenzione di settembre nel 1864, risaliva ai tempi di Cavour e cioè all'aprile del 1861 ed era,

---

3 Cfr. F. Borsi, *La capitale a Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, Roma, Colombo, 1970. Cfr. anche il catalogo della mostra tenutasi nel febbraio 2015 all'Archivio di Stato di Firenze: *Una capitale e il suo architetto,* catalogo a cura di L. Maccabruni e P. Marchi, Firenze, Polistampa, 2015.

4 Cfr. *Firenze Capitale. Città, infrastrutture e igiene*, Firenze, I.G.M., 2016.

5 Cfr. Z. Ciuffoletti, *La città capitale Firenze prima, durante e dopo*, Firenze, Le Lettere, 2015.

allora, pienamente condiviso da Bettino Ricasoli[6]. Era stato messo a punto da Cavour e dal principe Gerolamo Napoleone, ma l'imperatore Napoleone III lo accantonò, almeno per il momento. Quando la delicata questione fu ripresa in mano da Bettino Ricasoli, succeduto a Cavour alla guida del governo nel giugno del 1861, incontrò resistenze sia a Roma, sia a Parigi. Con la celebre lettera destinata a Pio IX del 10 settembre 1861 e poi con il "Capitolato di massima" inviato al ministro degli esteri francese Thouvenel, Ricasoli tentò di impostare la questione di Roma non solo come risoluzione diplomatica e politica della fine dello Stato della Chiesa, ma come esigenza spirituale in chiave di «renovatio ecclesiae»[7]. La risoluzione della questione temporale, per Ricasoli, poteva aprire «la via alla Chiesa di riformare se stessa, dandole quella libertà e quella indipendenza che le siano di mezzo e stimolo a rigenerarsi nella purità del sentimento religioso, nella semplicità dei costumi, nella severità della disciplina, che con tanto onore e decoro del Pontificato fecero gloriosi e venerati i primitivi suoi tempi»[8]. Lo slancio innovatore di Ricasoli andava oltre l'impostazione della formula cavouriana, «libera Chiesa in libero Stato», perché mirava ad integrare la dimensione politico-giuridico-diplomatica, fondamentale per Cavour, con la dimensione più delicata che era quella del rinnovamento della Chiesa ed ovviamente era proprio questo aspetto che non poteva convincere né Napoleone III, né tantomeno Roma, che non era disposta né a rinunciare a quel che restava dello Stato pontificio, né ad accettare ingerenze su un terreno che considerava suo proprio.

Venne poi, nel 1862, il tentativo garibaldino di Aspromonte che, come è noto, fallì per la intempestività e l'avventatezza del Rattazzi e di Garibaldi. Così, solo nell'estate del 1864, il tentativo di trovare una intesa per rispettare, da un lato l'inviolabilità di quel che restava dello Stato pontificio e dall'altro il ritiro delle truppe francesi da Roma, prese forma in gran segreto per concludersi il 13 settembre. Quell'accordo internazionale aveva come corollario lo spostamento della capitale, visto che, come aveva

---

6 G. Spadolini, *Prolusione* in *Ubaldino Peruzzi, un protagonista di Firenze Capitale*, a cura di P. Bagnoli, Firenze, Festina Lente, 1994, p. 11; Cfr. anche G. Spadolini, *Firenze capitale. Gli anni di Ricasoli*, Firenze, Le Monnier, 1979.

7 Cfr. A.C. Jemolo, *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni*, Torino, Einaudi, 1949, p. 272; F. Chabod, *Storia della politica estera italiana (1870-1896)*, Roma-Bari, Laterza, 1951, vol. I, p. 218.

8 Intervento di B. Ricasoli in B. Ricasoli, *Discorsi parlamentari (1861-1879)*, a cura di A. Breccia, Firenze, Polistampa, 2012, p. 13.

detto Ubaldino Peruzzi fin dal 1862, da Torino non si poteva governare l'Italia. Quando Giuseppe Zanardelli polemizzò con il toscano, l'allora Ministro degli Interni Peruzzi rispose che lui non aveva mai detto questo: «Io dissi; credo che, non per colpa di alcuno, ma per necessità delle cose, sia *difficilissimo* dare all'amministrazione un indirizzo schiettamente, interamente italiano, finché la sede del Governo sia qui»[9].

In realtà, aldilà dei motivi strategici che rendevano Torino esposta ad un'offensiva austriaca, c'erano valide ragioni per desiderare una capitale diversa per l'Italia appena unita e questa non poteva essere che Roma che il 27 marzo del 1861 alla Camera dei Deputati era stata proclamata capitale *in pectore* del nuovo Regno. Cavour nei tre memorabili interventi sulla questione romana aveva esplicitato la necessità che Torino rinunciasse al ruolo di capitale e che a questo fine ricevesse un risarcimento per il sacrificio sopportato in favore dell'unità nazionale. Ora «il sacrificio» si riverberava su Firenze, capitale provvisoria, in attesa di Roma. Infatti dietro la Convenzione c'era l'ombra di Roma. Tuttavia Roma che tutti pensavano come la città capitale d'Italia per storia e destino, era anche la sede del Papato e la capitale di quello che restava dello Stato pontificio. Sciogliere il dilemma di Roma non era facile per nessuno, né per chi voleva agire per via rivoluzionaria come Mazzini e Garibaldi, né per chi voleva agire per via politica e diplomatica come Cavour e poi il suo successore Bettino Ricasoli[10]. Roma era inevitabilmente una meta difficile per tutti e una complicata questione internazionale non solo per il peso della Chiesa cattolica nel mondo intero, ma anche perché Napoleone III aveva legato il consenso dei cattolici all'Impero anche grazie al fatto che si era sempre proposto come il difensore del papato[11].

Roma univa destra e sinistra, ma, per ora, la sua annessione all'Italia era ancora incerta e problematica, mentre Torino appariva sempre più il simbolo della conquista regia dell'Italia. Per cui, ad esempio, un napoletano di sentimenti democratici, come Giuseppe Ricciardi, in pieno Parlamento poteva dichiarare che i napoletani non avrebbero pianto per la «perduta autonomia», ma non amavano, però, essere «torineggiati». La Sinistra puntava tutto su Roma sino a rischiare di apparire una forza eversiva, ma

9 Cfr. Jarro (G. Piccini), *Vita di Ubaldino Peruzzi*, introduzione di G. Spadolini, Firenze, Società toscana per la storia del Risorgimento, 1992, p. 136.

10 Cfr. F. Chabod, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

11 Cfr. P. Milza, *Napoleone III*, Paris, Éditions Perrin, 2004.

anche per la Destra storica, Cavour in testa, Roma era la capitale desiderata e destinata a coronamento dell'Italia unita. Ora con la Convenzione bisognava decidere dove spostare la capitale.

Dopo i fatti d'Aspromonte si paventava una intesa austro-francese per la difesa di Roma e ciò appariva pericoloso per gli interessi del nuovo regno nazionale almeno quanto se non di più del timore di iniziative rivoluzionarie su Roma. La Convenzione italo-francese, siglata a Parigi il 15 settembre del 1864, conteneva un protocollo segreto in base al quale la Convenzione avrebbe avuto effetto solo dopo che il re d'Italia avesse trasferito la capitale «dove a lui fosse piaciuto». Il trasferimento avrebbe dovuto verificarsi entro sei mesi dall'approvazione parlamentare del trattato. Era come un ultimatum e Napoleone III pensava che il trasferimento della capitale avrebbe dissuaso ogni tentativo su Roma e avrebbe creato tali interessi da rendere improbabile un nuovo trasferimento, almeno nel breve periodo. La trattativa con Napoleone III fu condotta da Minghetti, Peruzzi e Visconti Venosta, coadiuvati da Gioacchino Pepoli e Costantino Nigra, mentre il Re fu informato solo in un secondo tempo dell'articolo segreto concernente il trasferimento della capitale[12].

Il 19 novembre 1864 la Camera approvò il trasferimento della capitale a Firenze, nonostante l'opposizione accanita dei parlamentari piemontesi e la rivolta popolare che scoppiò il 21 e 22 settembre, dopo che la "Gazzetta del popolo", il quotidiano torinese più diffuso e popolare, diede la notizia. Ci furono una cinquantina di morti e 159 feriti, compresi fra morti e feriti anche alcuni giovani carabinieri che avevano partecipato alla brutale repressione. Questo spiega anche la rabbia e le minacce che si scaricarono sul Ministro dell'Interno Peruzzi e su Silvio Spaventa, suo segretario generale, che La Marmora definì una «canaglia».

Nel Consiglio dei Ministri, Ubaldino Peruzzi aveva proposto la candidatura di Napoli, ma i generali sostennero che oltre «l'indole della città», Napoli poneva gravi problemi di difesa per la sua posizione sul mare. Tutto sembrava convergere su Firenze, capitale e simbolo della cultura italiana, ed in più posta in posizione centrale rispetto al nuovo regno. Nel mese di agosto del 1864 a Firenze cominciarono a circolare voci di una possibile cessione delle province del Sud ad un principe francese e Luigi Guglielmo Cambray-Digny, gonfaloniere di Firenze, era preoccupato

12 Cfr. U. Levra, *Dalla città "decapitalizzata" alla città del Novecento*, in *Storia di Torino*, vol. VII a cura di U. Levra, Torino, Einaudi, 2001, p. XX.

del clima politico della città. Scrivendo a donna Emilia Peruzzi, la vivace consorte di Ubaldino, nel cui «salotto rosso» di Borgo dei Greci si radunava il mondo politico e intellettuale che circolava a Firenze, Cambray Digny suggeriva di avvertire il Ministro dell'Interno, sulla necessità di inviare in città un «prefetto di una certa energia» e nello stesso tempo far sentire la presenza della monarchia, magari con la residenza del principe Amedeo[13]. Il 27 agosto Ricasoli, che aveva ricevuto a Brolio la visita di Silvio Spaventa inviatogli da Minghetti per informarlo delle clausole dell'accordo, scriveva al fedele Celestino Bianchi ricordando le origini della trattativa che aveva portato alla Convenzione e sottolineando il ruolo che egli aveva svolto nel sostenere il progetto[14]. Il 13 settembre commentava, sempre con Celestino Bianchi, il "Grande avvenimento", «la fausta e grande notizia»[15]. «L'Imperatore – scrive Ricasoli – non volendo avere il peso e la responsabilità per la caduta del potere temporale, e volendo che il Trattato abbia tutto il carattere della serietà, e di buona fede, lo sottopone alla condizione che sia traslocata la capitale o a Napoli o a Firenze. Nella discussione quale delle due, il parere dal punto di vista strategico militare ha prevalso in Consiglio dei Ministri e nell'animo del Re… A Napoli non potrebbe porsi, e per l'indole della città, e per la posizione geografica; eliminate queste due veniva Firenze che è restata accettata».[16] Ricasoli considerava questa decisione una «tazza di veleno» per Firenze[17], ma il barone di Brolio pensava che la morte di Pio IX, allora ammalato, avrebbe potuto risolvere la situazione e spianare la strada per Roma. «Lo desidero – scrisse – per il bene di quella città dove sono nato». Ricasoli scriveva a Celestino Bianchi, dicendo che compiangeva più «Firenze che Torino» e aggiungeva «Tocca ora a quella Provvidenza, cui ella presta poco fede, a torre alla nostra città nativa questa tazza di veleno, che oggi si chiama Capitale provvisoria»[18]. La Provvidenza era imperscrutabile non solo per chi non ci credeva come Celestino Bianchi, ma anche per chi, come Ricasoli, ci credeva ed infatti sulla morte di Pio IX si sbagliava di grosso: morì nel 1878, un mese dopo Vittorio Emanuele II, esattamente quando la «tazza di veleno» provocò il

13 Cfr. A. Paoletti, *Ubaldino Peruzzi e Luigi Guglielmo Cambray-Digny sullo sfondo di Firenze capitale*, in *Ubaldino Peruzzi, un protagonista di Firenze capitale*, cit., p. 241.
14 Cfr. G. Spadolini, *Prolusione*, cit., p. 12.
15 Ivi, p. 13.
16 Ivi, p. 13.
17 Lettera a Celestino Bianchi del 23 settembre 1864.
18 Ivi, p. 14.

fallimento e poi il commissariamento di Firenze. Quello di Pio IX fu il papato più lungo della storia, dopo quello di S. Pietro.

Celestino Bianchi, invece, si sbagliava sui «dispetti dei napoletani», ma non sui «risentimenti piemontesi», che, come si è detto, esplosero drammaticamente prima nella piazza e poi nel parlamento. Subito dopo, il 24 settembre, il Re, che non amava i toscani, né Ricasoli, né Peruzzi, dimissionò senza tanti complimenti il ministro Minghetti e chiamò al governo La Marmora, piemontese ed esponente del partito di corte. Ubaldino Peruzzi, su cui si scaricò l'ira dei piemontesi e del Re, lasciò per sempre la livrea ministeriale. Si pensi che era stato ministro con Cavour, Ricasoli e Minghetti. Il Re, che pure aveva accettato lo spostamento della Capitale, era infuriato in primo luogo per il silenzio in cui i negoziatori della Convenzione, da Minghetti a Pepoli, avevano tenuto la Corte e poi per la «repressione» ordinata «dal signor Ubaldino»[19]. In quei giorni Peruzzi fu costretto a girare per Torino indossando un corpetto antiproiettile e antipugnale. Tutti gli amici lo consigliavano di lasciare, prima possibile, la città.

La rabbia del Re e della Destra piemontese si scaricò sui «consorti». Nessun toscano entrò nel governo, proprio mentre Firenze diventava capitale. Spadolini ha descritto magistralmente il clima pesante che si creò in quei mesi. Persino il misurato abate Raffaele Lambruschini rimarcò il furore dei «torinesi» e la loro grettezza: «Per loro la capitale doveva essere per sempre Torino, e il perderla non è per loro solamente un danno da calcolarsi a denaro, ma scendere da quel trono in cui si erano posti, e credevano aver diritto di sedere; dal quale intendevano di dar leggi a modo loro all'Italia e aggregare l'Italia a sé, non sé all'Italia»[20].

Dopo i gravi incidenti di Torino, Massimo D'Azeglio, che per primo fin dal 1861 aveva sostenuto apertamente di trasferire la capitale del nuovo Regno a Firenze, scrisse una lettera amara a Vincenzo Ricasoli, il fratello-ombra di Bettino: «Caro Cencio […] Avrai sentiti i tristi casi di Torino, quando li seppi, ci andai, ma arrivai a cose finite. Torino purtroppo ha perduto *son piccolage*, e dato il cattivo esempio […]. Tutti, Governo, Municipio e Popolo hanno avuto torto. Sciocchezze, birberie, bugie, dabbenaggine da tutte le parti. Il Re è bell'e servito. Tutti i Viva Vittorio Emanuele cancellati: pubblicamente lo chiamano il Re delle Puttane. C'è

19 Jarro (G. Piccini), *Vita di Ubaldino Peruzzi*, cit., p. III.
20 Citata in G. Spadolini, *Firenze capitale*, cit., p. 15.

chi gli disse in passato che così finiva… e amen. S'è voluto improvvisare una nazione senza avere uomini. I nostri posteri speriamo che ne abbiamo; e un'altra speranza vorrei avere, ma non l'ho: che gli italiani si accorgessero finalmente che coi caratteri onesti e col buon senso si fanno le nazioni. Cogli intrighi, le bugie, le speculazioni di borsa si disfanno… Dio ci aiuti»[21]. Bettino Ricasoli fu ancora più amaro: «Io reputo – scrisse al fratello Vincenzo prima ancora delle notizie di Torino – grande disgrazia per Firenze di essere scelta per Capitale Provvisoria, penso poi che la confusione nell'amministrazione nel primo tempo si accrescerà. Se si trattasse di andare a Roma tra venti anni, andrebbe in regola, ma ciò essendo contrario ad ogni calcolo, reputo che il traslocamento sarebbe un male, ma dirimpetto al trattato doveva subirsi anco questo»[22]. Come si vede Ricasoli sbagliò le previsioni sulla salute di Pio IX, ma non sui rischi per Firenze, che subì da subito l'ostilità della Destra piemontese e del Re. I toscani non entrarono più nei governi della Destra, salvo Cambray-Digny che godeva di particolari rapporti con la corte, essendo amministratore dell'Azienda della Casa Reale[23]. Anzi tutte le vicende parlamentari, comprese quelle relative al Comune di Firenze, negli anni tra il 1865 e il 1876, come ha scritto Arnaldo Salvestrini, non furono altro «che la storia fra i sostenitori dei ministeri espressi da questi opposti gruppi»[24] . Ubaldino Peruzzi, che rivestì un ruolo centrale nella gestione dell'amministrazione comunale, fu definito il «mitragliatore» e si trovò sempre privo del conforto del governo e del Re. Anzi tutti, o quasi, i governi che seguirono furono ostili non solo a Peruzzi, ma al Comune di Firenze e alla «consorteria».

Ubaldino Peruzzi, che Carlo Lorenzini, Collodi, definì un «Pericle» moderno, ritornò semplice deputato, ma in realtà fu l'uomo ombra del gonfaloniere di Firenze Cambray Digny e nell'ottobre del 1868 subentrò come facente funzione al sindaco Lorenzo Ginori Lisci, sino al 31 dicembre 1870. In effetti Peruzzi fu l'uomo che affrontò in prima linea la sfida di Firenze capitale e che dovette bere fino in fondo la «tazza di veleno», da ministro degli Interni che represse la reazione per lo spostamento della

---

21 ASFi, *Carteggio Ricasoli*, Cass. 117, Lettere di Massimo D'Azeglio a Vincenzo Ricasoli, Camera, 26 settembre 1864.

22 Ivi, cass. 62, Brolio, 14 settembre 1864.

23 Cfr. R. Romanelli, *Cambray-Digny Luigi Guglielmo*, in *Dizionario biografico degli italiani* (ad vocem), p. 155.

24 A. Salvestrini, *I moderati toscani e la classe dirigente italiana (1859-1876),* Firenze, Olschki, 1965, p. 67.

capitale da Torino e da sindaco di Firenze che gestì il trauma della perdita della capitale e poi subì il fallimento e il commissariamento del Comune.

Il nucleo centrale della Destra toscana era rappresentato dal patriziato e dallo stesso gruppo sociale provenivano tutti i gonfalonieri e i sindaci di Firenze, dal marchese Ferdinando Bartolommei, primo sindaco post-unitario dal 1859 al 1863, al conte Luigi Guglielmo di Cambray Digny, sindaco dal 1865 al 1867[25]. Ferdinando Bartolommei, mentre Ricasoli era primo ministro, dovette approntare la città per ospitare la prima esposizione nazionale italiana nel settembre del 1861. Cambray-Digny, ultimo gonfaloniere nella storia della città, invece, si ritrovò a gestire l'arrivo della capitale. Anzi in quello stesso tempo Firenze perse quella specificità amministrativa che persino Ricasoli considerava migliore rispetto all'assetto amministrativo alla francese e che risaliva alla legge comunale e compartimentale toscana, emanata dal Governo provvisorio toscano diretto dal barone di Brolio (fra dicembre 1859 e gennaio 1860), rimasta in vigore sino alle leggi di unificazione amministrativa del marzo 1865. Il senatore Cambray-Digny fu nominato sindaco con regio decreto il primo settembre del 1865. Firenze era ancora una città chiusa dentro le mura, piena di vie strette e palazzi monumentali. L'impronta medievale della città era evidente, anche se, come ha scritto Edoardo Detti, la modernizzazione urbanistica della città cominciò con l'avvento delle ferrovie e specialmente con l'apertura delle due stazioni della capitale granducale[26].

La Toscana alla fine del 1861 possedeva una rete ferroviaria di 361 chilometri (Firenze-Livorno, Empoli-Siena-Salarco, Pisa-Viareggio, Firenze-Pistoia-Lucca-Pisa). Una rete che era seconda solo a quella del Piemonte (688 chilometri) e della Lombardia asburgica (402 chilometri). Firenze era la città nodale dell'intera rete toscana. L'apertura delle prime due stazioni fiorentine risaliva al 1848 quando furono costruite la Maria Antonia, a Santa Maria Novella, e la Leopolda, vicino a Porta a Prato. Le due stazioni vennero raccordate nel 1860, quando iniziarono i lavori per fare della Maria Antonia la stazione principale di Firenze. Le conseguenze urbanistiche furono rilevanti con l'apertura dei due nuovi quartieri delle Cascine e di Barbano, e poi con l'allargamento di alcune importanti vie

25 Cfr. P. Causarano, *Il Comune e i professionisti in età liberale (1860-1899),* in *Professionisti e potere a Firenze tra Otto e Novecento*, a cura di F. Tacchi, Milano, Angeli, 2012; T. Kroll, *La rivolta del patriziato. Il liberalismo della nobiltà nella Toscana del Risorgimento*, Firenze, Olschki, 2005; A. Salvestrini, *I moderati toscani*, cit.

26 Cfr. E. Detti, *Firenze scomparsa*, Firenze, Vallecchi, 1970.

del centro storico come Via Cerretani, via Panzani e poi via Calzaiuoli. Poco dopo venne costruita una terza stazione per accogliere la linea Aretina a Porta alla Croce. Con una volontà di ferro, proprio Ubaldino Peruzzi, come ministro dei lavori pubblici (1861-62), si era impegnato a favorire la costruzione di una rete ferroviaria nazionale che proprio nel 1864-66 giunse al punto di collegare con la Bologna-Pistoia via Porretta, la rete padana con quella toscana, e poi con la linea Arezzo-Perugia-Foligno-Terni-Orte, Firenze con Roma. Nel 1865, quindi, Firenze, benché ancora restasse l'ultimo baluardo laziale dello Stato pontificio, rappresentava lo snodo centrale dell'Italia unificata dalle ferrovie e questo dato, spesso ignorato dalla storiografia, non può essere sottovalutato.

Altri importanti interventi urbanistici presero corpo nel 1861 per ospitare la prima Esposizione nazionale, ma Firenze non si aspettava una accelerazione della sua evoluzione urbanistica come quella prevista con la convenzione di settembre del 1864.

La sfida della capitale era arrivata all'improvviso e Firenze non poteva fare a meno di accettarla. I più moderati, ancora legati alla Toscanina, avrebbero volentieri evitato la capitale perché, come scrisse Leopoldo Galeotti, temevano che la città avrebbe perso la sua armonia. Lui stesso scrisse «temo forte che me la sciupino». Mentre il vecchio Gino Capponi colse perfettamente la situazione: «Firenze, in procinto di farsi capitale, è quasi come una fanciulla, che senza passione, stia per uscire dallo stato verginale».

Il gonfaloniere e senatore Cambray-Digny era uomo di grande esperienza e non si perse d'animo, ma voleva avere al suo fianco anche Ubaldino Peruzzi che, oltre che ingegnere, era stato Ministro dei Lavori Pubblici nel terzo e ultimo governo di Cavour e nel primo di Ricasoli, dal giugno 1861 al marzo 1862[27]. Il 15 novembre 1864 Cambray-Digny scrisse a Peruzzi per informarlo che in Consiglio comunale si era formata una «Commissione per studiare e proporre un progetto generale di nuovi lavori da farsi subito, e nel tempo stesso studiare e proporre i provvedimenti finanziari che possono dar modo di eseguire i lavori medesimi»[28].

Cambray-Digny ne faceva parte, ma in questo «affare delicato» voleva al suo fianco Peruzzi. Per «starmene molto ai tuoi consigli e ai tuoi

---

27 C. Pinzauti, *Le carte Ubaldino Peruzzi nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, in *Ubaldino Peruzzi, un protagonista di Firenze capitale*, cit., p. 225.

28 Lettera di Cambray-Digny a U. Peruzzi, 15 novembre 1864, in BNCF, *Carte Peruzzi*, X, 52, V.

suggerimenti – scrisse - e possibilmente aver teco concordato le cose da proporre»[29]. Addirittura Cambray-Digny voleva Peruzzi nella giunta comunale, ma Peruzzi gli rispose che voleva restare solo e «soltanto consigliere comunale nelle due stagioni delle ciliegie e dei fichi verdini»[30]. Frutti di cui era goloso, mentre per tutto il resto Peruzzi era così «parco» e frugale nel mangiare da destare meraviglia che potesse vivere con solo pane e olio e bere solo acqua.

Come altri esponenti del patriziato cittadino, i maggiori dei «consorti» fiorentini che controllavano le istituzioni cittadine, erano fiorentini di spirito, ma europei per legami, a volte familiari, e per cultura. Conoscevano le capitali europee e avevano una mentalità aperta. Molti di loro, Ricasoli in testa, non avevano più la concezione di puri redditieri, ma avevano assunto la gestione delle loro fattorie con spirito moderno e imprenditoriale [31]. Erano liberisti ma non anti-industrialisti dogmatici, anche se non ignoravano i rischi sociali che l'industrializzazione poteva comportare[32]. In più Peruzzi per la sua attività nel campo delle ferrovie era noto in tutta Europa e parlava correttamente inglese, francese e tedesco. Nel 1870, recatosi a Londra, lord Meyor, il sindaco della città, lo invitò ad un pranzo ufficiale. I giornali londinesi parlarono di quell'invito e ricordarono il debito contratto da Edoardo III con la famiglia Peruzzi, un debito mai estinto. Peruzzi nel suo discorso di ringraziamento «rilevò», ironicamente d'aver letto sui giornali ch'egli era venuto in Inghilterra a «ripetere il credito, dalla sua famiglia ereditato»[33]. In realtà la sua famiglia non aveva dimenticato – disse - «ma, quanto a sé, si sarebbe guardato… di venir a rammentare un vecchio debito»[34]. Erano, questi signori, gente di larghe vedute e una vera classe dirigente, per questo sentirono il bisogno di rendere Firenze una città più bella e moderna, ora che era diventata capitale. Siccome erano essi, non solo possessori di immobili in città, ma

29 Ivi, p. 225.

30 BNCF, *Fondo Cambray-Digny*, cass. 42, Lettera di Ubaldino Peruzzi a L.G. Cambray-Digny, 29 sett. 1865.

31 Cfr. Z. Ciuffoletti, *Ricasoli-Bonaccorsi. Vicende di un patrimonio*, in D. Bronzuoli, *Matrimoni e patrimoni. La dote di Anna Bonaccorsi e la strategia imprenditoriale di Bettino Ricasoli*, Firenze, Ed. Polistampa, 2013, p. 10.

32 Cfr. R.P. Coppini, *Liberismo, Stato e iniziativa privata in Ubaldino Peruzzi* e S. Rogari, *Agricoltura e industria nel pensiero e nell'azione di Ubaldino Peruzzi*, entrambi in *Ubaldino Peruzzi, un protagonista di Firenze Capitale,* cit., pp. 35-44 e 45-60.

33 Jarro (G. Piccini), *Vita di Ubaldino Peruzzi*, cit., p. 177.

34 Ivi, p. 178.

anche di capitali si creò quella commistione di interessi privati in atti di ufficio che è stata, anche troppo, sottolineata dalla storiografia. Senza peraltro notare che molti di loro, come i Fenzi o il Peruzzi, pagarono un prezzo altissimo anche dal punto di vista personale e finanziario.

Il problema della capitale non era però questione di poco momento e Peruzzi, che era anche consigliere comunale, non poteva sottrarsi all'impegno. Nelle carte Peruzzi, conservate nella Biblioteca Nazionale di Firenze, c'è un ricco carteggio con l'ingegnere Giuseppe Poggi, a cui fu affidata la progettazione per la capitale. Firenze, allora, aveva intorno a 120 mila abitanti, ma nel pensare al futuro bisognava progettare una città in grado di ospitare 300.000 abitanti: «Si pensava – scrive Jarro – vi sarebbe stata numerosa immigrazione, aumento di popolazione, si voleva abbellire la città come si addiceva, fornirla di piazze, di larghe strade e viali, renderla simigliante a vera e grande città moderna»[35].

Per avere un'idea dell'andamento demografico della città, si deve pensare che nel 1841 la popolazione di Firenze città, ammontava a 81.000 abitanti, ma nei vent'anni successivi era cresciuta sino a sfiorare i 118.000 abitanti nel 1865. Si trattava quindi di una città in crescita, ma che fra il 1865 e il 1870 sarebbe addirittura esplosa, raggiungendo circa i duecentomila abitanti, calcolando l'allargamento del perimetro comunale e le popolazioni inglobate. Mentre dai tempi di Dante Firenze aveva avuto una popolazione oscillante intorno ai novantamila abitanti, ora in pochi anni subì un rapido e intenso processo di crescita che ne mutò inevitabilmente il volto urbanistico e sociale. Londra, una delle più grandi città d'Europa, al centro di un grande processo di crescita dell'economia industriale, celebrato con la grande Esposizione universale del 1851, aveva raddoppiato la sua popolazione in mezzo secolo, passando dal milione di abitanti del 1801 a due milioni di abitanti del 1850, ma Firenze nel suo piccolo aveva quasi raddoppiato la sua popolazione in soli trent'anni.

Quando cominciò il fermento per il trasferimento della capitale, Firenze subì il 6 novembre 1864 la seconda devastante alluvione nel giro di soli venti anni. Quell'evento evidenziò la fragilità di una città che affrontava la sua trasformazione sotto la spinta di eventi esterni. Chiusa nelle mura della «terza cerchia», edificate cinque secoli addietro, e da poco aggredite dalla ferrovia, sino alla soglia delle undici porte, Firenze era divisa dall'Arno, un fiume insidioso, attraversato da sei ponti. Le mura davano ancora a

35 Ivi, p. 183.

Firenze un «aspetto di fortezza», «chiusa come uno scrigno», ma quelle mura erano poco utili, ormai, per la difesa in caso di guerra, e «in pace» rappresentavano un impedimento alla libera viabilità e all'espansione urbanistica. La sola utilità si era vista proprio nell'alluvione del 1864. Come scrisse Poggi, che inizialmente era contrario all'abbattimento, le mura costituivano una salvaguardia durante le inondazioni come quelle prodotte dal Mugnone[36]. Sia dentro che fuori delle mura si era costruito nel tempo, sino ad occupare quasi tutti gli spazi degli orti, che negli statuti medievali per esigenze di buona alimentazione erano stati resi obbligatori, ma restavano ancora giardini e poderi. Fuori le mura si erano formati dei sobborghi «come fossero tante piccole altre città». «Terre» che «stringevano ai fianchi Firenze, che non stava più dentro i recinti urbanistici medievali»[37]. Ed infatti la città, anche in termini di abitazioni e servizi, era rimasta medievale. Per questo non c'era altra via che abbattere «la cinta delle antiche mura», che era la scelta portante di Cambray-Digny per fare di Firenze una città moderna, «comoda, civile, spaziosa», senza più «l'angustia delle vie la quale era tollerabile al vecchio tempo repubblicano e mediceo», ma che «si prevedeva intollerabile al moto di una grande città, sede e centro degli affari di un grande Stato»[38]. Dentro le mura insieme con grandiosi monumenti religiosi, chiese, case-torri e palazzi, c'erano quartieri popolari degradati dove si ammassavano famiglie di lavoratori e artigiani. Le strade e le piazze del centro erano invase da viandanti, venditori ambulanti di ogni tipo, artigiani che lavoravano sull'uscio delle loro botteghe anguste. Non c'erano ancora servizi pubblici adeguati: l'acqua si prendeva dai pozzi; la svuotatura dei pozzi neri avveniva durante la notte, quando i contadini riempivano le carrette per portare i liquami negli orti e nelle campagne; persino i trasporti urbani erano affidati alle carrozze dei fiaccherai che entravano anche nelle viuzze strette dei quartieri popolari. Solo nel 1865 arrivò il servizio degli "Omnibus", mentre l'illuminazione a gas si era inaugurata già da qualche anno, ma solo in alcune vie del centro.

Nell'alluvione del novembre '64, uscì dal suo letto il Mugnone, le cui acque arrivarono sino a porta a Pinti. Poi «diede di fuori» il fosso Macinante, il Bisenzio, ed infine l'Arno che, ingrossato dalla Sieve, diede di fuori e inondò le Logge del Grano, via della Torricella, corso Tintori,

---

36 Cfr. G. Poggi, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze. Relazione di Giuseppe Poggi*, Firenze, Barbèra, 1882.

37 M. Covoni Girolami, *Ricordi e Memorie*, vol. II, cit., p. 304.

38 *Ibidem*

Borgo San Jacopo, il fondaccio di Santo Spirito, Borgo San Frediano e tutto il quartiere di San Niccolò. La ferrovia fra Bologna e Pistoia fu interrotta e per più giorni Firenze restò isolata. Non era un buon segno, ma i fiorentini non si abbatterono più di tanto. La vera alluvione, del resto, stava appena per arrivare.

In Consiglio Comunale il 14 novembre 1864 si tenne infatti un'importante discussione in cui la questione delle ricorrenti inondazioni della città si incrociò con il trasferimento della capitale, reso ufficiale e urgente dal voto del Parlamento. Si nominarono due commissioni, una Straordinaria per «procurare tutti quei miglioramenti che sono indispensabili una volta che a Firenze sia trasferita la sede del Governo» ed una per verificare i danni derivati dall'esondazione del fiume Arno e del suo affluente Mugnone[39]. La prima Commissione fu presieduta da Ferdinando Bartolommei e composta fra gli altri da Guglielmo De Cambray-Digny. L'altra fu divisa in «quattro sezioni», corrispondenti ai quartieri nei quali l'inondazione aveva prodotto i danni maggiori: Quartiere di San Frediano, Quartiere di San Niccolò, Via delle Torricelle e strade adiacenti, Via degli Archibusieri e strade adiacenti. Non a caso erano quartieri popolati da artigiani con le case e le botteghe a piano terra. Per i primi soccorsi si stanziarono 5.000 lire e si fece appello al «concorso della carità». Persino il Re elargì una somma di seimila franchi dalla «sua cassetta privata», mentre il Ministero dell'Interno aprì un credito di ottomila lire.

Nella discussione venne fuori che dopo l'inondazione del 3 novembre 1844 erano state prese delle deliberazioni molto importanti che imponevano la chiusura di tutte le fogne private poste sotto la linea di massima piena accertata dell'Arno e che ordinavano la distruzione di tutte le costruzioni «prospicenti l'alveo del fiume». Secondo l'ingegnere Felice Francolini, relatore della II Commissione, nonostante le deliberazioni approvate dal Magistrato comunale il 5 settembre e il 14 novembre del 1845, rese esecutive per «rescritto del Principe», non fu fatto quasi nulla, per l'«importanza delle indennità»[40]. Secondo Francolini, occorreva ormai porre rimedio ed adottare altri provvedimenti come, per esempio, la realizzazione di cateratte e il prolungamento dell'emissario meridionale con sbocco in un punto del fiume dove le «piene si mantenevano più

39 A.S.C.F., *Atti del Consiglio*, adunanza del 14 novembre 1864.
40 A.S.C.F., *Atti del Consiglio,* adunanza del 14 novembre 1864.

depresse», salvando con ciò i quartieri di S. Niccolò e Borgo S. Jacopo[41]. Intanto questi lavori per regimare il fiume si andavano a incrociare con la più generale questione dei lavori necessari all'ingrandimento di Firenze. Nella seduta del 17 novembre il Consiglio comunale chiese alla Camera dei Deputati di approvare la legge relativa agli espropri e nello stesso tempo di ammettere ingegneri e architetti esterni all'Ufficio Tecnico del Comune al fine di accelerare gli studi occorrenti all'amministrazione per far fronte ai lavori. Il 22 novembre il facente funzione di Gonfaloniere, il solito Carobbi, inviò una lettera di incarico all'architetto Giuseppe Poggi, relativamente agli studi per il progetto di ingrandimento della città, «alla demolizione delle attuali mura urbane, ed alla formazione di un pubblico grandioso passeggio secondante la traccia delle medesime e comprendente la larghezza della via circondaria esterna ed interna e delle Ghiacciaie o altri spazi intermedi»[42]. Al Poggi venne affiancato per le «operazioni geodetiche» l'architetto ingegnere Tito Gori, ma nella lettera del Carobbi si precisava che gli studi avrebbero dovuto rendere il piano viabile «anco di congrua difesa dalle inondazioni e di collegazione fra le vie della vecchia città e quelle che dovranno aprirsi o modificarsi negli attuali suburbi»[43]. Nella lettera di incarico si chiedeva di indicare lo sviluppo planimetrico e altimetrico del progetto; la spesa per il municipio per l'attuazione del progetto, i costi degli espropri per lo stradone, il ricavato dei terreni da mettere in vendita «per fabbricarvi». Il problema più urgente era quello degli alloggi per far fronte ad una previsione di trentamila persone fra coloro che avrebbero seguito il trasferimento da Torino e coloro che sarebbero affluiti a Firenze per i lavori. La stampa democratica non andò per il sottile e chiese subito «la soppressione di tutti i conventi della città» per servire non solo ai pubblici uffici, ma alle abitazioni per «le classi più bisognose della popolazione»[44].

Nei progetti del Municipio, l'apertura di un nuovo quartiere nella zona della Mattonaia e quello in fase di realizzazione al Maglio, più i nuovi edifici che sarebbero sorti lungo i viali, potevano rappresentare una prima risposta. Per il quartiere della Mattonaia fu deliberato l'esproprio dei terreni

41 Ivi.

42 La lettera in G. Poggi, *Sui lavori di ingrandimento di Firenze*, cit., p. 2; cfr. anche C. Cresti, *Firenze capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi ad oggi*, Milano, Electra, 1995; F. Borsi, *La capitale a Firenze e l'opera del Poggi*, Firenze, Colombo, 1970.

43 Ivi.

44 «Il progresso», 19 novembre 1864.

del Marchese Lorenzo Ginori Lisci, del Marchese Ferdinando Panciatichi e del cavalier Costantino Marrocchi. I terreni del Ginori Lisci furono ceduti al Comune con una «trattativa amichevole» al prezzo di 110.000 lire, inferiore al prezzo stimato dall'ingegnere comunale Del Sarto[45]. Per l'espropriazione dei terreni del Panciatichi e del Marrocchi vi furono complicazioni perché essi cedettero le loro rispettive proprietà al banchiere Giacomo Servadio e al barone e banchiere veneziano Adolfo Levi, che alzarono i prezzi[46]. Non mancarono quindi operazioni speculative, ma queste non furono generalizzate, almeno per gli espropri.

Più complicata invece fu tutta l'operazione che mirava ad allargare, come sarebbe stato naturale, i confini del comune di Firenze a spese dei comuni limitrofi di Bagno a Ripoli, Galluzzo, Legnaia, Pellegrino, Fiesole e Rovezzano. Fin dall'aprile del 1863, il Comune di Firenze aveva formulato la proposta di estensione dei confini comunali. Proposta che fu affidata alla V Commissione, presieduta dall'ingegner Francolini, ma che incontrò subito forti resistenze. Ora, con il trasferimento della capitale, la questione dell'ingrandimento del perimetro comunale era diventata di grande attualità, così come era avvenuto in altre capitali europee. Oltre all'ampiamento territoriale per ragioni urbanistiche, c'erano valide ragioni di natura economica che consigliavano una sollecita attuazione del progetto. I 26.950 abitanti che risiedevano nelle comunità che si intendeva inglobare, avrebbero dovuto pagare le varie imposte al municipio fiorentino, che, in questa maniera, avrebbe potuto incrementare le sue entrate e fronteggiare le spese per la nuova cinta daziaria (12 uffici e 50 «casoni di sorveglianza») e per difendere la città «dai pericoli di inondazioni sia creando delle opere idrauliche, sia elevando i livelli dei nuovi quartieri da costruirsi» fra il lato destro dell'Arno e del Mugnone[47]. Il Nobili, Presidente della Commissione Straordinaria, sostenne che, nonostante le «gravi difficoltà», le esigenze della città capitale erano più importanti delle resistenze delle sei comunità. L'autorità legislativa andava subito investita per ottenere una sollecita risoluzione. Secondo il Nobili: «Il Municipio di Firenze verrebbe ad essere diviso in Comune chiuso ed in Comune aperto agli effetti del dazio di consumo e delle altre gravezze che peserebbero meno sul Comune aperto e così, mentre il nostro municipio si troverebbe

45 A.S.C.F., *Atti del consiglio*, adunanza del 17 dicembre 1864.
46 Cfr. S. Fei, *Nascita e sviluppo di Firenze città borghese*, cit., pp. 24-26.
47 A.S.C.F., *Atti del Consiglio*, Adunanza del 17 dicembre 1864.

alla pari di altri municipi del Regno per estensione territoriale, si avrebbe una sola amministrazione municipale in luogo di sette quanto sono oggi i Municipi, e così un minor aggravio per i Comuni e per il Governo»[48]. Dopo un'ampia discussione venne presentato il progetto di ampliamento, ma subito iniziarono le proteste, che alla fine ne limitarono drasticamente la portata. Con la legge del 19 gennaio 1865 si autorizzò l'estensione dei confini comunali di Firenze alle colline di Montughi e della Pietra, la piana di Legnaia fino a Varlungo, e infine si aggregarono i piccoli comuni del Pellegrino, di Careggi, Rovezzano e Legnaia, ma rimasero fuori Fiesole, il Galluzzo e Bagno a Ripoli, che trovarono i loro difensori in Parlamento. Così Firenze capitale si trovava già confinata in una dimensione che ne impediva le ambizioni metropolitane. Intanto con la fine dell'anno, il facente funzione di gonfaloniere Carobbi cessava l'incarico con «un voto di plauso» del Consiglio. L'incarico fu ricoperto dal Priore più anziano, il marchese Carlo Torrigiani[49], sino a che il 1 febbraio con Decreto Reale fu designato all'incarico di gonfaloniere Luigi Guglielmo di Cambray-Digny che fu preferito al Peruzzi per le ragioni che abbiamo raccontato. Il nuovo anno per Firenze si apriva con una sfida che sembrava impossibile.

La capitale infatti rappresentò per Firenze un fenomeno sconvolgente che, nonostante tanti studi, non è stato ancora ben valutato nella sua portata sociale e politica. Giuseppe Poggi, l'architetto-ingegnere, nonché patriota volontario a Curtatone e Montanara nel '48, che affrontò il progetto urbanistico di Firenze capitale, aveva visitato Parigi e Londra. Per questo si pose il problema con un'ampiezza di vedute che non si può trascurare[50], ma forse nemmeno lui, che pensava ad una città in grado di ospitare trecentomila abitanti, avrebbe potuto immaginare un'espansione tanto rapida e sconvolgente. Un'espansione che mise a dura prova il Comune di Firenze, che di questa operazione si fece carico e che pensava di non essere lasciato solo, ma di avere al suo fianco lo Stato e il governo. La Marmora, chiamato a presiedere il governo dopo le dimissioni di Minghetti, non esitava a dichiarare pubblicamente, che pur tenendo fede agli accordi della Convenzione, era contrario a quest'ultima, e che il trasporto della capitale sarebbe stato dannoso, anche per le condizioni finanziarie dello Stato[51]. Come scrisse Nino Bixio, molti nel governo non volevano «nel

48 A.S.C.F., *ibidem*.
49 Ivi, 4 gennaio 1865.
50 Cfr. E. Borsi, *La capitale a Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, Roma, 1970.
51 Cfr. A. La Marmora, *Lettera agli elettori di Biella*, Firenze, Barbèra, 1868.

loro cuore nemmeno il trasferimento e lo mostrano abbastanza chiaro»[52]. Il trasferimento doveva essere fatto in fretta e furia anche per contenere le spese[53].

Il re, irritato per non essere stato tenuto al corrente dei negoziati, dopo aver dimissionato il governo Minghetti, affidò al generale Alfonso La Mamora l'incarico di formare un nuovo governo. Un vero e proprio «governo del re», con tutti ministri scelti fra lombardi, piemontesi, siciliani e napoletani, ma nessun toscano. L'operazione 'Capitale a Firenze' non nasceva sotto la buona stella ed anzi con l'aperta ostilità del partito di corte. La convenzione di settembre, insomma, segnò la definitiva frattura fra la Consorteria e i deputati subalpini, esacerbata dalla nascita di un gruppo di piemontesi oltranzisti, la cosiddetta Permanente, con il preciso proposito di ostacolare il trasferimento della capitale a Firenze e «ristabilire l'egemonia piemontese anche a costo di disfare l'unità appena raggiunta»[54]. Quintino Sella, che era consigliere comunale a Torino ed era stato favorevole alla Convenzione, «più utile che dannosa all'Italia», entrò nel nuovo governo, ingoiò la «pillola amara», resa più amara dalle condizioni disastrose della finanza pubblica[55].

Alla fine del 1864 i mercati finanziari europei erano attraversati da tensioni monetarie fortissime («guerra di secessione americana») che avevano fatto aumentare i tassi di interesse e penalizzato i titoli italiani. Sella doveva mettere ordine ai conti pubblici e puntò sulle entrate fiscali. Innalzò le aliquote per le imposte esistenti, introdusse la tassa sui fabbricati e propose la creazione di una imposta indiretta: la famosa tassa sul macinato. Cercò inoltre «di portare a termine la fusione tra i principali istituti di emissione del paese – la Banca Nazionale degli Stati sardi e la Banca Toscana – per accelerare la crescita di una Banca d'Italia, che doveva assumere il servizio di Tesoreria per conto dello Stato nell'ambito di una più ampia riforma della contabilità»[56].

Il 4 di novembre 1864 Sella informò la Camera della situazione disastrosa in cui versava il Tesoro: l'Italia rischiava di trovarsi senza i mezzi per far

---

52 E. Morelli, *Epistolario di Nino Bixio*, Roma, R.I.S.R., 1942-54, p. 306.

53 Cfr. M.G. Missaggia, *Stefano Jacini e la classe politica liberale,* Firenze, Olschki, 2003, p. 101.

54 F. Salsano, *Quintino Sella ministro delle finanze. Le politiche per lo sviluppo e i costi dell'Unità d'Italia*, Bologna, Il Mulino, 2013.

55 Ivi, p. 93.

56 Ivi, p. 94.

fronte ai pagamenti. Era lo spettro della bancarotta. La capitale a Firenze stava per nascere nella situazione peggiore e all'amministrazione comunale spettava il compito titanico di affrontare i costi di una operazione caduta dall'alto e senza il sostegno del governo nazionale.

Nonostante la rabbia dei piemontesi che componevano il nuovo governo, a Firenze si aveva la fiducia che la città non sarebbe stata abbandonata. Del resto la città di Torino che aveva pagato un prezzo altissimo in termini di storia, di identità e anche di economia col trasferimento della capitale, aveva ricevuto un generoso compenso: uno stanziamento annuale di 1.067.000 lire a carico del bilancio dello Stato, pari al 5-7% dell'intero bilancio comunale[57]. Non solo, gli edifici pubblici rimasti inutilizzati furono messi a disposizione del municipio, che, come è noto, favorì una politica di sviluppo industriale[58]. In più gli impiegati pubblici non persero il loro impiego, come per molti accadde con la fine degli Stati preunitari. Su questo piano, come vedremo, le cose per Firenze non andarono per il verso giusto, perché tutti i governi della Destra si rivelarono di braccio corto non solo per ragioni politiche, visto l'isolamento dei consorti dopo i fatti di Torino, ma perché nel 1866 non ci fu solo la guerra, la III guerra d'indipendenza e le sue delusioni, ma ci fu una crisi finanziaria che mise in discussione l'affidabilità e il futuro del giovane Stato nazionale.

Nel giugno del 1866 le quotazioni dei titoli di Stato sui mercati finanziari europei crollarono e si profilava, come scrive James Rothschild, il «primo azionista estero» dell'Italia, la «rovina». Tutti si volevano liberare dei titoli della rendita e la Banca Nazionale subiva una emorragia di riserve auree. In giugno i titoli italiani raggiunsero il massimo storico arrivando al 13,8%. Lo spread con i titoli inglesi, allora usati come parametri di riferimento, sfiorò i 900 punti base. In questa situazione si arrivò al corso forzoso per un totale di 350 milioni di lire. Per cui per tutti i governi che seguirono si pose con urgenza assoluta il problema del risanamento del debito pubblico. Firenze e il suo gruppo dirigente concentrato nell'amministrazione comunale si ritrovò così ad affrontare la sfida della capitale in un quadro politico del tutto sfavorevole, con il «partito di corte» insediato al governo, ostile e astioso contro i «consorti» toscani.

La situazione che si era venuta a creare imponeva a tutti, e principalmente

---

57 Cfr. U. Levra, *Dalla città "decapitalizzata" alla città del Novecento*, cit., p. LI.

58 Cfr. F. Levi, *Da un vecchio a un nuovo modello di sviluppo*, in *Storia di Torino*, vol. VII, cit., p. 7.

all'amministrazione fiorentina, tempi estremamente ristretti sia per la redazione dei progetti, sia per la loro realizzazione. Un'impresa così complessa richiedeva, come si può capire, una sinergia fra intervento pubblico e interessi privati. Tutto ciò provocò una commistione di interessi che, anche per la ristrettezza della classe dirigente impegnata nell'uno come nell'altro campo, provocò fenomeni speculativi non di poco conto[59], ma l'impresa fu sicuramente tale da generare in un tempo incredibilmente breve «una città moderna, con le sue piazze, con i nuovi viali alberati, la splendida passeggiata del viale dei Colli, e la sua ossatura tecnica e di servizi, da quella che era ancora pochi anni prima una città medievale»[60]. Come scrisse nel 1876 il corrispondente della «Kölnische Zeitung», «quello che in altri luoghi si sarebbe fatto a stento in parecchi decenni, qui si è creato per incanto in pochi anni»[61].

Fra l'autunno del 1864 e l'inverno del 1865 Firenze sembrava un cantiere aperto a causa dei primissimi preparativi per accogliere la valanga di funzionari, più la Corte, il Parlamento e il Senato, più i ministeri in trasferimento da Torino. Già ai primi del 1865 si incominciò a lavorare per sistemare Palazzo Vecchio e poi ridurre il salone dei Cinquecento destinato ad ospitare la Camera dei Deputati. Un altro salone, conosciuto come il Teatro Mediceo, perché costruito da Bernardo Buontalenti per Cosimo I nel 1586, fu sistemato per accogliere il Senato. Il Ministero degli Affari esteri fu sistemato nella parte di Palazzo Vecchio verso via dei Leoni, nelle stanze di Leone X e in quelle di Eleonora. Il Ministero dell'Interno fu allocato in palazzo Medici-Riccardi in via Larga. Quello delle Finanze nel Casino di San Marco. Il Ministero di Giustizia e Grazia in via del Corso nel palazzo Portinari-Salviati. Quello della Guerra occupò il palazzo dietro l'orto dei Frati dell'Annunziata, detto già del Vescovo Osmond di Nancy. Il Consiglio di Stato occupò il Palazzo detto 'Non Finito' in via del Proconsolo, che era appartenuto alla famiglia Strozzi; la Corte dei Conti finì in Via della Crocetta. Antichi palazzi e conventi furono adibiti ad uffici governativi. I lavori in Palazzo Vecchio, sede del cuore delle istituzioni, erano diretti dall'ingegnere siciliano Carlo Falconieri, ispettore del Genio Civile, che per il suo operato fu coinvolto in un clamoroso scandalo e

59 Cfr. S. Fei, *Nascita e sviluppo di Firenze, città borghese*, Firenze, Giorgi e Gambi Ed., 1971; P.R. Coppini, *L'opera pubblica di Cambray-Digny. Sindaco di Firenze capitale e ministro delle finanze*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1975.

60 E. Detti, *Firenze scomparsa,* cit., p. 47.

61 Citato in G. Spini, A. Casali, *Firenze*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 231.

arrestato alla Stazione mentre si apprestava a fuggire con una borsa piena di soldi (10.820 lire). Fu condannato assieme ai suoi complici per «falsità strumentale» e tentata corruzione[62]. Il «barbaro ingegnere» calato da Torino, come lo definì «Il Lampione», «non contento di aver sfregiato San Pancrazio, devastato la scala del Cronaca, ha voluto demolire la volta del gabinetto di Cosimo de' Medici, così i fiorentini si son visti portare via fra i calcinacci uno dei più bei dipinti del Bronzino» (9 maggio 1865). Tuttavia, come molti scandali che seguirono, fu la stampa a gonfiare ogni cosa, tanto è vero che in secondo grado il Falconieri si vide scagionato da molte delle accuse che gli erano state addebitate. Ad esempio l'ingegnere si trovò a fronteggiare uno sciopero che bloccò i lavori di Palazzo Vecchio in un momento cruciale e per evitare gli inevitabili ritardi ingaggiò manodopera avventizia che poi fu costretto a ricompensare in maniera non del tutto trasparente. Non fu il solo scandalo che puntellò la grande impresa di Firenze capitale, ma come è noto gli uomini non sono angeli. I diavoli, però, non sono la maggioranza. E la corruzione non fu il carattere dominante dell'impresa e forse nemmeno la pura speculazione[63]. Del resto, come nella favola settecentesca di Bernard de Mandeville (*La favola delle api*), la somma dei vizi privati può produrre una combinazione virtuosa di dinamismo e di intraprendenza utile, nonostante tutto, per la collettività e la città. Firenze era bisognosa di una scossa per sprovincializzarsi e vincere le resistenze dei conservatori contrari a tutto, che a Firenze non mancano mai. Non a caso la spinta a modernizzare la città venne dall'esterno, non solo per la scelta politica, ma anche per i capitali e le capacità imprenditoriali. Si pensi al fatto che la realizzazione del piano Poggi, peraltro non ultimato, fu affidata in appalto all'inglese *Florence Land and Public Works Company*, presieduta da Sir James Hudson, già rappresentante diplomatico inglese presso la corte di Torino. Dietro la *Florence Land and Public Works Company*, a cui il Comune di Firenze aveva affidato per contratto l'abbattimento delle mura e delle porte per la realizzazione di gran parte del Piano Poggi, c'era l'*Anglo-Italian Bank*, promossa dall'ingegner Vincenzo Stefano Breda e altri italiani più un gruppo di finanzieri inglesi rappresentati da Cresswell. Un complesso di capitalisti italiani e toscani che avevano intrecciato, con il sostegno e la partecipazione dei politici, da Cambray-Digny a Peruzzi

62 Cfr. M. Dezzi-Bardeschi, *Lo stanzino del Principe in palazzo Vecchio. I concetti, le immagini, il desiderio*, Firenze, 1980, pp. 96-99.

63 Cfr. C. Cresti, *Firenze, capitale mancata: architettura e città dal piano Poggi ad oggi*, Milano, Electa, 1995, p. 24.

sino a Ricasoli, rapporti stretti con la finanza inglese, nel tentativo di emanciparsi dalla tutela del capitalismo francese, a lungo dominante negli affari italiani e nelle società per la costruzione delle ferrovie. Non a caso in quegli anni sorsero sulle rive dell'Arno filiali di società di assicurazione come la *Gresham life Assurance Society* o di imprese industriali come la *Cagliari's Gas and Water Company Limited* e la *Moncenis Railway Company*. Nel clima convulso dei lavori per la capitale, affluì a Firenze una miriade di speculatori piccoli e grandi, ma anche professionisti e imprenditori, spesso sperimentati, ma a volte improvvisati. Le maestranze e gli artigiani fiorentini diedero gran prova delle loro capacità sia nelle realizzazioni delle opere pubbliche e private, ma anche degli arredi interni delle case e dei giardini.

Il Comune, su cui gravavano gli oneri dei lavori di pubblica utilità e decoro per la città capitale, fu costretto ad aprire un prestito di trenta milioni, le cui obbligazioni furono sottoscritte dai notabili fiorentini e toscani, ma non bastarono. Tanto è vero che si dovette ricorrere ai prestiti delle banche e in primo luogo delle due banche di emissione nazionale: la Banca toscana di credito per le industrie e il commercio e la Banca Nazionale Toscana, più numerosi istituti, a partire dalla Cassa di Risparmio e dalla Banca del Popolo, fondata proprio nel 1865 dal medico e deputato Giuseppe Alvisi[64]; per non parlare della Banca Generale con la presenza dei Fenzi e dei finanzieri livornesi Maurogordato, Levi e Bondi. Firenze capitale era occasione di affari per i prestiti e gli investimenti legati alle ingenti necessità di credito per le tante società edili, ma anche commerciali, che avevano bisogno di fondi per comprare terreni da edificare e immobili da ristrutturare proprio mentre i prezzi lievitavano, facendo la fortuna di patrizi e borghesi proprietari di aree edificabili e immobili, dentro e fuori le mura. La legge che regolava gli espropri dei terreni per uso pubblico prevedeva il «giusto prezzo», ma in alcuni casi ci furono valutazioni e perizie «interessate», come nel caso dei beni Serristori per la costruzione del Lungarno da Ponte alle Grazie a Porta San Niccolò, oppure per i terreni dei Guicciardini nel quartiere della Mattonaia[65]. Alle attività speculative legate alla febbre immobiliare parteciparono in tanti, a volte dai nomi altisonanti, da Carlo Alfieri di Sostegno al marchese Vincenzo di Torrearsa,

64 Cfr. F. Conti, *Firenze massonica. Il libro matricolare della Loggia Concordia (1861-1921)*, Firenze, Polistampa, 2012, p. 19.

65 Cfr. S. Fei, *Nascita e sviluppo di Firenze, città borghese*, cit.

dal generale La Marmora, che non aveva visto con favore Firenze capitale, ma non disdegnava di guadagnarci bei soldoni, al senatore Giacomo Astengo, dal conte Francesco Arese a Francesco Crispi, capo della Sinistra storica, ecc. Tutto questo mentre molte famiglie del popolo di Firenze erano costrette a lasciare le case in affitto per far posto ai nuovi arrivati disposti a pagare di più. Il caro-fitti espulse dal centro storico migliaia di famiglie di piccoli artigiani o commercianti per far posto ai burocrati e alle loro famiglie che calavano da Torino. Il migliaio di baracche prefabbricate di ferro messe a disposizione dal Comune per alloggiare le famiglie operaie non erano una buona soluzione. Anzi si rivelarono un brutto affare perché troppo calde e troppo fredde per abitarvi. Così come i 3000 vani di case popolari, costruite dalla Società anonima edificatrice su terreni di proprietà comunale, finirono, nella maggioranza dei casi, a vantaggio di ceti che popolari non erano. Ci fu una oggettiva ridistribuzione urbanistica a danno dei ceti più deboli, così come del resto avveniva in tutte le grandi città europee investite dall'espansione dell'urbanesimo dell'800.

Fin dai primi di novembre, proprio dopo l'alluvione del '64, i torinesi cominciarono a calare su Firenze «a comprar case, prendere a pigione botteghe, mettere su osterie, trattorie, locande, caffè, banche, traffici fra onesti e disonesti, ad occupare, invadere quanto sapevano o potevano, mentre il Fiorentino diffidente sbalordiva tentennante, restava con le mani in tasca e la bocca aperta senza sapere cosa si faceva»[66]. Così Mario Covoni Girolami, grande proprietario terriero legato «per affezione» ai Lorena, cattolico, ma anche amministratore del Comune di Firenze al tempo della capitale, nonché Presidente della Cassa di Risparmio, considerò la calata di Torino una sorta di invasione barbarica e la capitale una decisione che lo Stato «imponeva» alla città di Firenze:

> Il loro [dei piemontesi] barbaro linguaggio contaminava l'idioma gentile toscano, i loro costumi, le loro idee, i loro gusti erano – scriveva Covoni – dai nostri diversi. Tutto trovarono brutto e antiquato in Firenze, e i fiorentini trovavano brutti loro, le loro donne e le usanze loro. La cosa sola che ai Piemontesi piacque a dismisura e parve squisita fu il vino toscano, quello di Chianti in specie, del quale diventarono intrinseci e fedeli amici[67].

---

66 M. Covoni Girolami, *Ricordi e memorie di un personaggio fiorentino*, Firenze, Giunti Marzocco,1981, vol. II, p. 296.

67 Ivi, p. 297.

Il senatore Antonio Ludovisi Boncompagni, che a Firenze era stato l'uomo di Torino nel '59-60, aveva detto che la città toscana era solo una «tappa» per Roma e così i torinesi per sfottere i fiorentini li chiamarono «tappini», ma i fiorentini li chiamarono a loro volta «buzzurri», come i venditori di castagne e polenta dolce che calavano in città a metà novembre dalla Valtellina. A Torino per preparare coloro che stavano per calare su Firenze fu pubblicata una guida assai interessante piena di consigli pratici e molto indicativa dei diversi costumi e delle diverse identità.

Proprio a Torino, mentre a Firenze fervevano i lavori, accadde un fatto clamoroso che accelerò il trasferimento del Re e del governo nella nuova capitale, ancora per niente preparata, perché semplicemente era impossibile farlo in nemmeno cinque mesi. Il 29 gennaio del '65 a Palazzo Reale a Torino si teneva la tradizionale festa da ballo, ma proprio quando le autorità e il corpo diplomatico si recavano a Palazzo, «una masnada» di popolo cominciò a urlare e protestare contro il trasferimento della capitale a Firenze. Le carrozze si trovarono bloccate dalla folla in un disordine e in un parapiglia che metteva paura. Il «popolaccio inferocito" cominciò a gridare «morte al Re, ai ministri, alle feste reali, ai nobili e via da questo posto». Alla fine arrivò la cavalleria al galoppo e con decisione riuscì a liberare la piazza. La bellissima duchessa Francesca Ruspoli, vedova del duca Torlonia e moglie del ministro di Russia Niccolai Dimitrievic, riuscì a entrare a Palazzo Reale sotto la scorta dei carabinieri. Fu proprio lei a raccontare a Covoni della paura e dei pericoli di quella notte a Torino[68]. Il Re impressionato e indignato, finita la festa, radunò il Consiglio dei ministri e annunziò che «si era risoluti a partire per Firenze» e ingiunse loro che «si affrettassero di sgombrare Torino con tutti i ministri»[69].

A Firenze, dove il trasferimento della «baracca governativa» era previsto per maggio, appena si seppe quello che era accaduto a Torino, la giunta comunale fu presa dal panico, ma i fiorentini la presero «in burletta». Sicché il Re, quando giunse a Firenze alla stazione, non trovò una grande accoglienza, ma solo una folla di curiosi e i soci del «Club delle Corse» che lo accolsero con i «torcetti di cera accesi», quando scese dalla carrozza davanti a Palazzo Pitti. Andò meglio la sera dopo al Teatro della Pergola, dove l'accoglienza fu preparata con tre ovazioni e lo sventolio dei fazzoletti.

---

68 Cfr. M. Covoni Girolami, *Ricordi e memorie di un personaggio fiorentino*, cit., vol. II, p. 306.

69 Ivi, p. 306.

Siccome i giornali torinesi si erano soffermati sullo scarso rispetto dell'ordine e dello Stato nutrito dal popolo fiorentino[70], almeno in questa occasione, dovettero tacere.

Intanto partiva il piano Poggi, reso difficile, anche dal fatto che non si trattava di fare una città nuova, ma di rendere coerenti i pregi di Firenze dentro le mura con la nuova città, anzi addirittura esaltarli con il viale dei Colli e con il Piazzale Michelangelo, da dove si poteva ammirare uno dei più importanti e singolari centri storici urbani del vecchio continente[71].

La ristrettezza dei tempi era ancor più assillante della scarsità dei mezzi finanziari, visto che lo Stato non era in condizioni finanziarie e politiche compatibili con l'impresa della nuova capitale. La versione definitiva del piano Poggi, una sorta di vero e proprio *master plan* della capitale, fu varata nell'aprile del 1865 con la conferma del nuovo asse, detto Viale dei Colli, con una decisa variante del tracciato nella parte est, verso il ponte San Niccolò, mentre la parte ovest, da Porta Romana, mantenne il primo impianto salvo lievi modifiche sotto la basilica di San Miniato. Come dichiarò Ubaldino Peruzzi nel presentare la delibera per l'esecuzione del primo tratto del Viale, il 6 maggio 1865, si doveva "dotare Firenze di una delle più vaghe passeggiate del mondo, e dare alle sue colline meridionali una vita della quale difettavano per la gran pendenza delle strade che le attraversavano»[72]. Il viale con le sinuose curve esaltava la visuale del fiume e della città con le sue antiche fabbriche e nello stesso tempo manteneva quel mantello verde delle colline e lo arricchiva con l'accurata selezione di nuovi alberi che fiancheggiavano il piano stradale[73]. Si ponga mente che il piano stradale, previsto di una larghezza oltre i 40 metri, comprendeva lo stradone centrale per le vetture (m. 16) e i marciapiedi (m. 4½). Le file di alberi non solo fiancheggiavano la carreggiata, ma una seconda fila si sviluppava parallelamente lungo i viali pedonali. Ogni parte dello stradone era fiancheggiata da una doppia fila di alberi, tanto che Poggi poteva sostenere che i suoi *boulevards* superavano quelli parigini. Il riuso dei materiali di scavo utilizzati per ricoprire fosse e rinforzare la fiancata a

---

70 Cfr. «La Nazione», 5 gennaio 1865.

71 Cfr. *Firenze e l'Unità d'Italia: un nuovo paesaggio urbano*, a cura di G. Orefice, Firenze, Ed. Kappa, 2011, p. 8.

72 Atti C.G.F., 1865, volume dal 4 febbraio al 30 giugno 1865, p. 306, citato anche in *Firenze e l'Unità d'Italia*, cit., p. 66.

73 Cfr. G.C. Romby, *L'architetto e il giardino. Note sulle alberature dei Viale di Firenze*, in *Firenze e l'Unità d'Italia*, cit., p. 77.

valle dovrebbe far riflettere, così come l'impiego dei materiali delle mura abbattute utilizzati per le massicciate dei viali, erano soluzioni economiche, ma anche sagge, non a caso adottate anche in altre città europee. Assai rilevante, in prospettiva storica, fu l'occasione per l'ingrandimento della città-capitale grazie alla quale Poggi varò un progetto, poi in gran parte attivato, per dare a Firenze un grande piano di integrazione fra il nuovo sistema fognario[74] e il servizio dell'acqua potabile, ma anche a quello della pulizia delle strade e dello smaltimento dei rifiuti. Da questo punto di vista, dopo dieci anni di lavori, Firenze era diventata una delle città più moderne d'Europa, ma la sua dimensione metropolitana rimase interrotta così come la sua crescita e la sua stessa estensione amministrativa. Oggi Firenze è diventata, finalmente, una delle dieci città-metropoli d'Italia, ma statene certi, nel passare dalla forma legale alla forma reale, il cammino non sarà né facile, né lineare.

74 Cfr. D. Ottati, *L'acquedotto di Firenze,* cit.

Presenze femminili nella Firenze Capitale d'Italia

in collaborazione con
l'Associazione Archivio per la memoria
e la scrittura delle donne Alessandra Contini Bonacossi

Rosalia Manno

Premessa

La grande mostra organizzata dall'Archivio di Stato fiorentino per il 150° anniversario della proclamazione di Firenze a Capitale del Regno d'Italia è stata feconda anche di eventi culturali che hanno approfondito momenti e aspetti particolari, toccati dall'esposizione curata da Loredana Maccabruni e Piero Marchi e dal ricco catalogo pubblicato. I temi così sviluppati hanno creato, all'interno dell'ampia galassia costituita dalla mostra, punti luminosi alimentati dal contributo di studiosi di varie discipline.

Uno dei momenti di analisi ha riguardato la situazione delle donne a Firenze nel periodo che vide la città assurgere al ruolo di Capitale della nazione da poco costituita: anni di cambiamenti e di nuove speranze, ma anche di resistenze e di dialettica sviluppate di fronte al nuovo. L'associazione Archivio per la memoria e la scrittura delle donne ha accolto molto volentieri l'invito della direttrice dell'Archivio di Stato, Carla Zarrilli, a organizzare un incontro su questi temi, che si è tenuto il 18 aprile 2015 e di cui ora si pubblicano gli atti. *Presenze femminili nella Firenze Capitale d'Italia* è il titolo, declinato dai saggi di Simonetta Soldani, Maria Teresa Mori ed Elisabetta Benucci. Purtroppo, per motivi che esulano dalle loro volontà, Caterina Chiarelli e Luisa Tasca non hanno potuto mettere a punto per la stampa i testi degl'interventi allora tenuti.

Il lavoro, l'educazione, la sociabilità con le sue protagoniste, la scrittura sono i temi fondamentali svolti con ricchezza di dati e di informazioni nei tre saggi. Sullo sfondo delle analisi compiute è l'arretratezza della situazione femminile nell'assetto giuridico che il nuovo Stato nazionale veniva dandosi, con l'approvazione, nel 1865, del Codice Civile e della legge di unificazione amministrativa, che sancirono la negazione alle donne dei diritti civili fondamentali, l'esclusione da qualsiasi funzione pubblica e nell'ambito privato la subordinazione della moglie al marito, capo indiscusso della famiglia.

Simonetta Soldani coglie le "donne in movimento" nella capitale con uno sguardo che spazia dalla crisi delle tradizionali attività economiche femminili – in particolare la manifattura tessile -, al passaggio ad ambiti lavorativi già presenti nel territorio come quello della paglia, a mestieri

tradizionalmente maschili quali la manifattura tabacchi, ai servizi domestici alle famiglie che si insediavano nella città, fino all'affermarsi e diffondersi, non senza contrasti, di nuove professioni nel settore educativo, per rispondere alla crescente necessità di scuole femminili. A fronte di una crisi insuperabile dei periodici locali rivolti alle donne, Firenze si mostrò, leggiamo, «assolutamente impenetrabile a qualsiasi tentativo di aprirvi un periodico che prevedesse per la donna un destino diverso da quello di madre, o anche solo altri e più moderni modi di concepire e di vivere quello stesso destino». Il discorso attraversa anche il variegato mondo dei salotti e delle straniere che animavano l'ambiente cosmopolita ricevendo il pubblico colto della città; chiudono il racconto due episodi significativi, verificatisi alla vigilia del trasferimento a Roma della capitale d'Italia. L'arrivo a Firenze nel marzo 1871 di Anna Maria Mozzoni e Maria Antonietta Torriani, allora giovani emancipazioniste, intenzionate a tenere conferenze su vari temi, tra cui le problematiche relative alla condizione femminile; a differenza di quanto accaduto in altre città, incontrarono forti resistenze e poco successo in una Firenze che, nonostante il quinquennio vissuto da capitale, si manifestò lontana dalle istanze della modernità. In quegli stessi giorni, dopo una lunga preparazione e vari rinvii, si apriva la prima Esposizione nazionale dei lavori femminili, che si svolse con esiti deludenti e fu stigmatizzata da Mozzoni e Torriani, che di fronte a quelle «ragnatele di ricami» ribadirono «l'urgenza di valorizzare piuttosto l'intelligenza delle donne, offrendo loro il modo di svilupparla attraverso "studii seri e regolari"».

L'evoluzione dei salotti, organizzati fin dal Settecento da padrone di casa colte ed accoglienti, in un più marcato impegno politico e sociale, proiettato in esperienze quali la scrittura e l'educazione scolastica, è espressa da Maria Teresa Mori anche nel titolo del suo saggio: *Donne che ricevono, donne che scrivono*. Prima tra tutte Ludmilla Assing, giunta dalla Germania a Firenze nel 1861, che tradusse in tedesco le opere di Mazzini e dal tedesco in italiano molti articoli e saggi d'interesse letterario e politico. Tra i suoi ospiti figurava il giovane Giovanni Verga, arrivato a Firenze nel 1869 per conoscere e frequentare il mondo intellettuale e i letterati stranieri quali i tedeschi Charlotte e Philip Schwarzenberg, i polacchi Teresa e Ferenc Pulszky, Angelo De Gubernatis con la moglie russa Sofia Besobrasov. Da tempo era presente nella città Margherita Albana – nata a Corfù e sposata con il pittore greco Giorgio Mignaty - con il suo salotto aperto ad ospiti stranieri e italiani, come Francesco dell'Ongaro, Ubaldino

Peruzzi, Pasquale Villari. Il lungo sodalizio amoroso stabilito con lo storico originario di Napoli si sarebbe chiuso proprio quando l'Albana acquisì una propria autonomia come autrice di impegnativi studi su importanti personaggi storici, a partire dall'Alighieri. Anche le donne della famiglia Pozzolini, che per più generazioni fecero dei loro salotti vivaci luoghi d'incontro e di scambio intellettuale, approdarono alla fine degli anni Sessanta all'apertura, nei loro possedimenti di Bivigliano, di una scuola pubblica e gratuita per contadini, con un'iniziativa che si iscrive ormai in un «protagonismo femminile fuori dell'ambito domestico(e salottiero) – scrive Maria Teresa Mori -, verso una sorta di cittadinanza, legittimata da nuovi doveri nei confronti della collettività».

Figura centrale tra le personalità femminili attive nella Firenze capitale è Emilia Toscanelli Peruzzi e a lei e al suo celebre "salotto rosso" in Borgo de' Greci dedica il suo saggio Elisabetta Benucci. In questo caso le fonti disponibili sono numerose e ancora in parte da studiare, con un carteggio che conta ben 56.709 lettere e 2.296 mittenti, e memorie di migliaia di pagine. Tanti uomini politici e letterati frequentarono casa Peruzzi, «importante luogo di cultura» di rilievo nazionale, dove spesso con Emilia era presente il marito Ubaldino, che svolse rilevanti incarichi pubblici. Particolarmente intenso fu il rapporto tra Emilia e il giovane Edmondo De Amicis, che dopo la morte di lei rievocò l'esperienza della grande *salonnière* in *Un salotto fiorentino del secolo scorso*, che costituisce un'ulteriore fonte di conoscenza del luogo che Tabucchi ha definito «crogiuolo di vita culturale, laboratorio di idee, officina di innovative posizioni politiche, centro propulsore di novità nel campo della letteratura e dell'arte». Una lunga amicizia legò Emilia al genero di Manzoni, Giovan Battista Giorgini, molto apprezzato a casa Peruzzi proprio per il suo frequente parlare dei *Promessi sposi* e del loro autore. Negli anni di Firenze capitale la questione dell'unità linguistica della nazione fu assai dibattuta e la teoria espressa da Manzoni nella *Relazione* scritta in qualità di presidente della commissione incaricata dal Ministro della pubblica istruzione di avanzare proposte, suscitò vivaci polemiche, e trovò contrari illustri cruscanti e in particolare Marco Tabarrini. Il dibattito sulla questione della lingua interessò vivamente anche Emilia Peruzzi e risuonò con accenti discordanti durante le conversazioni che avvenivano nel suo salotto.

Ho ripercorso a volo d'uccello i saggi delle tre autrici di questi Atti, per evocare in breve soltanto alcuni dei temi da loro affrontati – quasi per un invito alla lettura -, senza presumere di poter restituire la ricchezza del

panorama che hanno delineato, densamente popolato anche da uomini che, con ruoli e atteggiamenti diversi, hanno vissuto e animato gli anni di Firenze capitale; un panorama dove le donne sono protagoniste numerose e significative e tracciano nel loro operare l'evolversi della condizione sociale e intellettuale femminile, in un periodo in cui i cambiamenti indotti dai mutamenti politici furono intensi e misero in moto nuovi e non scontati processi di emancipazione.

Simonetta Soldani

Il posto delle donne in Firenze capitale d'Italia

Molte sono state le pubblicazioni dedicate a Firenze capitale in occasione del centenario; e molto opportunamente esse hanno avuto per lo più come focus la città in quanto organismo complessivo, con le trasformazioni che ne alterarono in modo irreversibile la struttura e il volto, intensificando e in qualche modo legittimando mutamenti sociali e culturali già in atto, e con essi nuove modalità di qualificare e vivere lo spazio urbano[1]. Contrapporre una città dalle radici medievali e dal volto *ancien régime* ad una ansiosa di guardare in avanti e di assumere connotati modernamente borghesi, come pure è stato fatto più volte, costituisce senz'altro una forzatura[2]. Da almeno un decennio la città era percorsa da una più marcata propensione al cambiamento; ma è indubbio che presenze ed esperienze di quel breve quinquennio portarono una ventata d'aria nuova, che per reazione acuì la resistenza alle novità; favorirono contatti inediti, ma dettero anche corpo a diffidenze e tensioni reciproche tra "residenti" e "intrusi"; e soprattutto introdussero abitudini, bisogni e consumi a cui la Firenze centrata – anche se più in idea che nei fatti - su un mondo bipolare di patrizi e plebei era rimasta fino ad allora largamente impermeabile.

In che modo si riflettessero sull'universo femminile queste novità e queste ambivalenze, come vivessero le une e le altre le donne che popolavano la Firenze di quegli anni è difficile capirlo, vista la drammatica penuria di fonti; ma è vero anche che fin qui gli studi si sono occupati quasi soltanto di quel cruciale (ma numericamente esiguo) segmento di donne che popolava i salotti, le serate musicali e da ballo di cui senza

1 Cfr. ad es. A. Chiavistelli, *Introduzione* e saggio su «*Una potenza accanto alle potenze». Firenze Capitale d'Italia (1865-1870)*, in «Annali della storia di Firenze», 2015-2016, http://www.fupress.net/index.php/asf/issue/current.

2 Una delle prime sottolineature delle novità urbanistiche di tipo modernamente borghese rilevabili già prima del 1865 è in S. Fei, *Nascita e sviluppo di Firenze città borghese*, Firenze, G&G editrice, 1971, la cui lettura è largamente condivisa dagli studi più recenti. Ma sul complesso intreccio continuità/rotture nelle infrastrutture e nei servizi si veda ora *Firenze capitale: città, infrastrutture, igiene*, a cura di M. Cozzi e F. Lensi, Firenze, Istituto Geografico Militare, 2015.

dubbio la città divenne allora assai meno avara che in passato. Qualcosa di più ci suggeriscono le numerose incisioni e le rare foto d'epoca, che non mancano quasi mai di mettere in scena almeno qualche figura di donna abbigliata con tutta la modestia che si addiceva al sesso e – più raramente – qualche popolana con l'immancabile grembiule e un bambinello per la mano, mentre gazzette, guide e memorie segnalano (spesso con divertita arguzia) il moltiplicarsi di luoghi frequentati da donne: dalle botteghe di alimentari ai piani terra delle case e dei palazzi (fin lì prodighi al più di "sporti" e bugigattoli in cui vendere i prodotti delle proprie fattorie) ai negozi di bigiotterie e mode dotati di accattivanti vetrine; dagli affollati bazar nelle strade attorno al Vecchio mercato fino alle pasticcerie aperte fra il Duomo e la stazione ferroviaria, dalle rare piazze che offrissero un po' di verde alle vie interessate al (sin lì sconosciuto) passeggio serale...

Ma non è facile capire in che modo le abitanti vecchie e nuove della città vissero, agirono e patirono una stagione senza dubbio movimentata della loro vita, se e quanto riuscissero a mettere a fuoco le novità più significative e dense di futuro, che pure coinvolsero un buon numero di loro e che incisero sulla vita di tutte, attivando una catena di azioni e reazioni non sempre virtuosa e ricca di contraddizioni. Perfino ricomporre alcune istantaneee di base, indispensabili per dotarci dell'indispensabile contesto di fondo è risultato più arduo del previsto.

Alla vigilia del trasferimento della capitale, Firenze aveva all'incirca 116.000 abitanti, inegualmente divisi in 54.000 maschi e 62.000 femmine: una città "femminile", dunque, come accadeva spesso nei centri più cospicui e come sarebbe continuato ad accadere a lungo, visto che alla vigilia della prima guerra mondiale Firenze poteva vantarsi di essere la città più femminile d'Italia[3]; anche se va detto che proprio negli anni della capitale quello squilibrio si ridusse al minimo, per effetto dell'arrivo a Firenze di migliaia di uomini coinvolti nel funzionamento delle istituzioni e degli uffici, o attivi in professioni e affari che potevano trovare alimento nelle une e negli altri. E proprio quell'improvviso, massiccio arrivo di uomini giovani e maturi, spesso scapoli o almeno per qualche tempo lontani dalle mogli, è probabilmente all'origine della caduta dei tassi di mortalità e natalità che si ebbe a registrare in quel quinquennio[4]. Non si

3 Cfr. *Demografia fiorentina 1862-1914*, Firenze, Barbèra, 1916.

4 La natalità scese dalla media di 42,8 nati per mille abitanti degli anni 1862-65 ai 37,1 del 1866-70; la mortalità, per gli stessi periodi, dai 38,2 ai 29,1: *ivi*, pp. 34-35 e pp. 64-66.

hanno invece notizie certe sui matrimoni, visto che la diffusa renitenza a celebrare un matrimonio civile separato da quello religioso – come stabilito dal Codice civile del 1865 – finì anche a Firenze (città di diffuse simpatie «codine» e «paolotte»)[5] per celarne un buon numero all'anagrafe, rendendo più incerto il calcolo relativo al numero delle famiglie, che calcoli presuntivi suggeriscono essere passate da 31.000 circa a ben 43.000.

Il dato fondamentale, comunque, consiste nell'inedita impennata del numero di abitanti, che nel 1870, anche per effetto del contemporaneo ampliamento dei confini municipali, giunse a superare quota 194.000 (un tetto che verrà raggiunto di nuovo solo un quarto di secolo dopo, nel 1895), con l'ovvia conseguenza di rendere esplosiva la richiesta di alloggi – gran problema di Firenze capitale -, e di modificare in misura significativa anche la tipologia delle richieste, visto l'infoltirsi non solo di segmenti di piccolo ceto medio impiegatizio e commerciante desiderosi di una casa minimamente dignitosa, ma di presenze di rango, che fecero crescere la domanda di appartamenti, villini e ville di lusso, o almeno di qualche pretesa, e che interruppero la tendenza, in atto da decenni, ad una sensibile riduzione nel numero di famiglie patrizie e nobili, che una *Guida* dei primi anni Sessanta fissava, rispettivamente, in 352 e 130[6].

Ma se la grande novità di quegli anni furono sia le illustri dame delle famiglie di diplomatici e banchieri, di dignitari di corte, senatori e alti ufficiali dell'esercito giunte in città con le loro carrozze e le loro abitudini lussuose, sia le ben più numerose e visibili "signore" piemontesi orfane dell'ordine e della lingua di Torino, resta il fatto che la gran massa della popolazione femminile - che nel 1870 sfiorava le centomila unità, 23.000 delle quali avevano meno di 13 anni - era fatta di popolane in cerca di un lavoro che permettesse loro di sbarcare in qualche modo il lunario. Ed è appunto da qui che vorrei partire, anche a costo di arrampicarmi un po' sugli specchi e di tracciare un quadro fatto più di larghe pennellate di colore che di dati e profili operativi certi.

---

5 Un osservatore disinvolto quanto acuto come Lucio Capizucchi, ad esempio, non esitava a vedere nel "paolottismo" fiorentino (espressione che alludeva alla pervasività dell'influenza clericale, di cui la congregazione e le associazioni di S. Vincenzo de' Paoli erano un esempio eclatante) una delle ragioni della diffidenza dei "piemontesi" appena giunti in città: cfr. Id., *Firenze ed i nuovi venuti. Considerazioni*, Firenze, Tip. Cavour, 1865, p. 20.

6 *Nuova guida civile artistica amministrativa militare e commerciale della città di Firenze*, Firenze, A spese dell'Editore, 1863, pp. 5-35.

1. Popolane al lavoro

Punto di partenza obbligato di una ricognizione sul lavoro delle popolane di Firenze non può che essere il richiamo al crollo – dopo una lunga e penosa decadenza – della manifattura tessile, e di quella serica in particolare, che tradizionalmente faceva largo uso di manodopera femminile. I 7.000 telai da seta ancora attivi in città all'aprirsi degli anni Sessanta erano già crollati a 1.500 nel 1864; ma quando la capitale trasmigrò a Roma se ne contavano appena 320 a domicilio e altri 300 concentrati nell'unica azienda "moderna" del settore, mentre delle sedici filande ancora attive in città all'inizio di quella avventura, così come delle filatrici e incannatrici ad esse collegate, si erano perse quasi completamente le tracce.[7] Quanto alla lana, la sua presenza si riduceva ormai a poco più di un ricordo, al di là di una fabbrica di tappeti, che peraltro occupava poche donne, e quasi soltanto per le rifiniture.

Sappiamo d'altronde che «intrecciar paglia» era in larghissima misura «cosa da campagnole» o, al più, da pigionali dei sobborghi, anche se nelle aree del centro urbano messe in ginocchio dagli ultimi tracolli del tessile quell'attività cominciava ad essere presente, come risulta da alcuni cenni di viaggiatori e giornalisti dell'epoca, incuriositi dalle numerose bambine e adolescenti che se ne andavano in giro col loro «bravo mazzetto di pagliuzze a cintola, intessendo per abitudine e colla celerità del lampo [...] lunghe strisce, che piglieranno più tardi fogge diverse», dai celebri cappelli di paglia a oggetti che a partire da allora conobbero una fortuna crescente, come «cestini, guarnizioni, scatolette, ventagli, sporte, portasigari».[8]

A ciò si aggiunga che le attività tipiche di quella che intendeva

---

7 Utili notizie sulla situazione manifatturiera di Firenze alla metà del decennio in *Relazione della Camera di Commercio e delle Arti di Firenze sopra la statistica e l'andamento del commercio e delle arti del proprio distretto nell'anno 1865*, Firenze, Tofani, 1867. Ma cfr. ora M. Laguzzi, *La Convenzione di Settembre, le reazioni, la situazione socio-economica della città*, in *Una capitale e il suo architetto. Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici. Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, a cura di L. Maccabruni e P. Marchi Firenze, Polistampa, 2015, pp. 31-45, e A. Giuntini, *La vita quotidiana nella Firenze capitale*, in *1865. Questioni nazionali e questioni locali nell'anno di Firenze capitale*, a cura di S. Rogari Firenze, Polistampa, 2016, pp. 209-227. Accenna alla ditta Cantini, Bolognini e C. (che, dotata di «macchine diverse» e di oltre 300 telai, occupava circa 100 persone) C. Messina, *Firenze dopo il trasferimento della capitale. Rivista dei prodotti delle varie arti ed industrie*, Firenze, Ferroni, 1870, p. 19, aggiungendo che i suoi prodotti erano esportati quasi del tutto in Oriente.

8 C. Azzi, *Firenze e il suo avvenire*, Firenze, Barbèra, 1872, p. 5.

rilanciarsi come la «città più artigiana d'Italia»[9] lasciavano in generale ben poco spazio al lavoro femminile. Si trattasse di maneggiare il legno o la terracotta, il marmo o il gesso, l'oro o l'argento, il monopolio maschile era in quell'ambito un'ovvietà indiscutibile. E altrettanto valeva per il mosaico e la pittura – di storia o di genere che fosse –, per le attività tipografiche e per quelle connesse allo smercio di opuscoli e fogli volanti, giornali e libri. Tanto più che la crescente idolatria per un Medioevo altamente "civico" e "corporato" propria del periodo[10] finì per accrescere i tratti "virili" di quel composito ramo di attività, che peraltro negli anni di Firenze capitale avrebbero conosciuto larga fortuna, innescando una spirale virtuosa destinata a tradursi in un vero e proprio codice identitario di lunga durata.

Non da lì, certo, potevano venire opportunità lavorative di qualche rilievo per le donne del *menu peuple* cittadino, alle quali oltretutto l'arrivo della capitale portò, nell'immediato, sfratti e affitti alle stelle, coabitazioni forzate ed espulsioni verso le zone «fuori le mura», scompaginando le povere trame di lavoro a domicilio a cui era spesso affidato il mantenimento di un livello di vita accettabile. E tutto questo proprio mentre l'impennata dei prezzi rendeva arduo accedere a qualunque merce dovesse essere acquistata, e mentre la rivoluzione urbanistica in atto segnava la fine di quel po' di orti e di terreni dismessi a ridosso delle mura che aiutavano a campare la vita.

Ciò nonostante, leggere solo in negativo le ricadute dell'arrivo della capitale sulla vita delle "donne del popolo" sarebbe sbagliato. Quell'evento creò di fatto innumerevoli possibilità di nuove occupazioni: soprattutto per gli uomini, senza dubbio (con le ovvie ricadute per le loro famiglie), grazie all'impetuoso sviluppo dell'edilizia e dei lavori pubblici, all'accresciuto bisogno di una rete commerciale meno esigua e dei più vari servizi al pubblico, dei laboratori e delle botteghe tradizionali[11]; ma in qualche misura anche per le donne, il cui mondo resta peraltro avvolto

9 L'espressione è mutuata dal titolo della solida ricerca di A. Pellegrino, *La città più artigiana d'Italia. Firenze 1861-1929*, Milano, Franco Angeli, 2012.

10 Sull'importanza dell'idealtipo di un Medioevo dei Comuni e delle loro "arti" sia sul piano politico-culturale che economico e sociale cfr. *Arti e Storia nel Medioevo*, vol. IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino, Einaudi, 2004.

11 Per quanto si tratti di testi diversi per natura e finalità, per cogliere l'incremento di tutta una serie di attività artistico-artigianali e commerciali può essere utile confrontare la *Relazione della Camera di Commercio* del 1865 sopra citata con le notizie relative a cinque anni dopo, pubblicate in C. Messina, *Firenze dopo il trasferimento della capitale,* cit..

da una nebbia pressoché impenetrabile, visto il diffuso disinteresse verso la sua articolazione interna da parte delle fonti a stampa, ufficiali e non: un disinteresse che rende arduo capire perfino quante fossero le donne in cerca di una occupazione, anche se forse qualche indizio di massima possiamo ricavarlo dall'assai diversa quantità delle donne segnalate dal censimento del 1871 come «atte a casa» rispetto a quelle «senza professione determinata» - rispettivamente attorno alle 15.000 e alle 75.000 -, visto che le due dizioni sembrano alludere nel primo caso a quante vivevano in appartamenti decorosi e si occupavano (con diversa intensità) del *ménage* domestico, e nel secondo a quante, per l'estrema modestia delle loro abitazioni e per le difficili condizioni economiche, cercavano di industriarsi a guadagnare qualcosa, ma non avevano né occupazioni certe e continuative, né competenze specifiche da far valere sul mercato del lavoro.

Per quel che possiamo capire, fu proprio questo secondo e numeroso segmento femminile ad avvantaggiarsi della crescente domanda di servitù, sia generica che specializzata, innescata dalle dinamiche della capitale: una domanda che partiva da privati e da gestori di locande e alberghi, dalle centinaia di famiglie di notabili e grandi borghesi di nuova residenza, ma anche dalle migliaia di uomini soli che vivevano «a dozzina»[12] e di famiglie della piccola e media borghesia impiegatizia appena giunte in città e abituate a servirsi di donne a ore che pulissero la casa, facessero il bucato e magari la spesa ...

Come sappiamo, già alla metà del secolo quello sotteso al termine «servitù» era, a Firenze come altrove, un mondo non solo estremamente variegato, ma in via di lenta femminilizzazione, in virtù sia della crescente identificazione del "femminile" con la gestione degli spazi domestici, sia del peso crescente della richiesta borghese di manodopera servile non coabitante e non specializzata.[13] Ma è certo che quelle tendenze dovettero trovare largo alimento nella massa dei nuovi arrivati, oltre che nella folta presenza di illustri casate e di famiglie borghesi più o meno benestanti aduse a utilizzare servitù interna ed esterna, qualificata e non qualificata, e

---

12 La dizione – come il suo derivato «dozzinante» – nasceva dall'abitudine di riscuotere il dovuto per l'affitto della camera (a cui poteva aggiungersi la colazione e un pasto) ogni dodici giorni, e proprio per il carattere occasionale e informale di tale attività non se ne trova traccia nei censimenti o nelle *Guide*, che al più riferiscono di pochi «affittacamere» specificamente dediti a questa attività.

13 Cfr. M. Casalini, *Servitù, nobili e borghesi nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 197-212.

a largheggiare nel loro impiego ben più di quanto non facesse l'aristocrazia "nativa"[14].

Fissare dei numeri è azzardato, visto anche il diverso approccio alla questione del lavoro femminile delle rilevazioni censuarie del 1861 e del 1871; ad ogni buon conto, se intrecciamo i dati delle fonti a stampa con le valutazioni suggerite da Maria Casalini in base a una campionatura di fogli di famiglia di qualche anno prima, possiamo ipotizzare che quando iniziò il deflusso verso Roma le donne ascrivibili a quell'universo – 11.000 circa secondo il censimento del 1871 – fossero di fatto poco meno di ventimila[15].

Altrettanto impossibile è capire con precisione quante fossero le «cucitrici» e quanto aumentassero per effetto della nuova clientela borghese e ministeriale nel corso di quegli anni, che tra l'altro videro la comparsa anche a Firenze delle prime macchine da cucire. Ma che il fenomeno avesse una consistenza significativa è indubbio, e si concretizzò sia nel moltiplicarsi di una modesta schiera di aggiustatrici e fascettaie, rammendatrici e orlatrici, sia nell'accresciuta visibilità e dignità professionale di modiste e «modistine», di «negozianti di mode» e sarte (al femminile), con tanto di «ditte» che - come quella di Emilia Bossi - reclamizzavano la loro nobile clientela[16], oltreché nell'apparizione di un nuovissimo drappello di addette (a domicilio, per lo più, ma anche raccolte in piccoli e meno piccoli laboratori urbani) alla confezione di divise e indumenti militari, di oggetti in tela e accessori vari per l'esercito.

Ma anche la fortuna di tutte le attività connesse alla vendita di bevande e alla ristorazione – molto enfatizzata da ogni pubblicazione dell'epoca – ebbe ricadute positive sull'occupazione delle popolane, che sappiamo essere relativamente numerose soprattutto negli esercizi delle centinaia di vinai e bettolieri, caffettieri, osti e trattori che stavano imparando ad

---

14 Ivi, pp. 77-104.

15 Casalini ha calcolato che circa il 13% degli e delle abitanti nella Firenze del 1863 partecipava a vario titolo del variegato mondo della servitù – coresidente e non -, e che quella percentuale si traduceva in un numero di donne ascrivibili a quella coorte che sfiorava le 9.000 unità, mentre gli uomini erano poco meno di 5.000 (ivi, pp.165-195). Se applichiamo gli stessi parametri alla popolazione del 1871 otteniamo appunto una cifra (presuntiva) pari a circa 20.000 unità.

16 Ma è giusto precisare che le titolari di una sartoria risultano essere appena 2 su 135 (*Guida commerciale, artistica e scientifica della città di Firenze*, Firenze, Galletti e Cocci, 1873), a conferma del fatto che le donne esercitavano il mestiere di sarta – di recente e rapida femminilizzazione - su più modesta scala e in ambito quasi esclusivamente domestico.

affidare a una donna la preparazione dei cibi e i «servizi al banco»[17]. Poche, invece, continuano ad essere le donne citate nel pulviscolo delle decine e decine di piccoli e meno piccoli esercizi commerciali che, come tutte le testimonianze dell'epoca ci dicono, trasformò il volto e le abitudini della città[18], andando a integrare la rete dei mercati all'aperto e degli ambulanti, dove invece le presenze femminili erano numerose e "normali" da sempre. E poche, pochissime, risultavano essere le donne titolari di una attività in qualsivoglia ambito, visti anche i limiti posti alle maritate dal Codice civile varato nel 1865. Le rare volte che le pubblicazioni dell'epoca prestano loro una qualche attenzione a emergere sono solo poche decine di intestatarie di forni e pizzicherie, di caffè e ristoranti, di passamanerie, trine e ricami, di oggetti di cancelleria e di coloniali, di pannine, chincaglierie e «novità»... Perfino un settore a manodopera quasi esclusivamente femminile come quello della treccia e dei cappelli e oggetti in paglia vide addirittura contrarsi il numero delle ditte intitolate a donne (da 5 su 26 nel 1865 a 4 su 35 nel 1871), benché nel complesso esso aumentasse, così come aumentò significativamente il numero di coloro che avevano a che fare con quella manifattura, anche per effetto dell'ampliamento del territorio comunale, che trasformò in «cittadine» migliaia di trecciaiole dei sobborghi: da quelle di Legnaia e del Galluzzo a quelle di Brozzi, del Pellegrino e delle Cure su su fino a quelle che vivevano ai piedi della collina di Fiesole.

Anche in questo caso, peraltro, azzardare una stima è difficile. Sappiamo solo che subito fuori le mura erano moltissime le donne – bambine e adolescenti, giovani e vecchie – che occasionalmente o continuativamente «facevano la treccia», guadagnando pochi centesimi al giorno: ventuno appena in monete italiane (vale a dire quattro volte meno di un lavorante generico dell'edilizia), da cui andava detratta la spesa per la materia prima, come confessava nel 1861 una giovanissima trecciaiola fiorentina all'attenta

17 In una pubblicazione recente si ricorda che nel 1868 vi erano a Firenze 134 alberghi, 215 ristoranti, 188 bettole, 298 botteghe di pizzicagnoli, 247 fornai, 597 vinai, 178 caffè: cfr. *1865-1871: Firenze gli anni della capitale*, a cura di G.L. Canali, Pratovecchio-Stia, AGC edizioni, 2015, p. 61.

18 Indicativi i commenti di un clerico-legittimista come M. Covoni Girolami, *Ricordi e memorie di un personaggio fiorentino*, Firenze, Cassa di Risparmio, 1981, pronto a dipingere a tinte assai poco amichevoli i piemontesi, che «si precipitarono a Firenze a comprar case, prendere a pigione botteghe, mettere su osterie, trattorie, locande, caffè, banche, traffici fra onesti e disonesti, a occupare, invadere quanto sapevano e potevano, mentre il Fiorentino diffidente sbalordiva tentennante, restava colle mani in tasca e colla bocca aperta senza sapere che cosa si faceva»: ivi, vol. I, p. 296.

Caroline Crane Marsh, moglie dell'ambasciatore statunitense in Italia, stupita di sentirla dichiarare che lei, di carne, non ne mangiava mai[19].

Non meraviglia, quindi, che molte giovani cercassero di accaparrarsi le rare occasioni di un lavoro più sicuro perché di diretta o indiretta competenza statale che vennero allora profilandosi. Come accadde con l'apertura della fabbrica di munizioni alla Fortezza da Basso, dove nel 1872 lavoravano 64 operaie su un totale di 154 addetti, o con il potenziamento della Tipografia reale, che doveva assicurare la pronta pubblicazione di tutti gli atti ufficiali e che nello stesso anno contava ben 70 donne su 142 dipendenti[20]. La grande opportunità, però, venne soprattutto dalla svolta occupazionale operata dalla Manifattura Tabacchi, dove fin dall'ottobre 1864 si erano cominciate a rimpiazzare le decine e decine di lavoratori licenziati nel corso degli ultimi tre anni per via della crisi indotta dalla guerra civile americana con giovani donne, contando sulla loro «naturale» docilità per obbligarle a lavorare «qualunque tipo di foglia» e «a prepararsi la fascia» dei sigari da sole (a differenza di quanto era avvenuto fino ad allora), e ancor più sulla possibilità di corrispondere loro una paga nettamente inferiore: invece di una lira, appena 40 centesimi al giorno, che comunque per una donna era una vera fortuna rispetto a ciò che essa poteva ottenere da qualsiasi altro lavoro manuale[21]. Non per nulla le «sigaraie» (400 all'inizio del 1865, ma già più di 700 al momento della nuova stretta del 1869 - quando la società privata a cui lo Stato aveva appena trasferito il monopolio della Manifattura dei tabacchi decise di licenziare pressoché tutta la manodopera maschile -, e addirittura 939 nel 1872) furono ben presto percepite come una vera e propria "aristocrazia operaia" femminile.

---

19 M. Pacini, *La manifattura della paglia: il lavoro invisibile delle donne dietro l'immagine turistica di Firenze*, in *Una capitale per l'Italia. Firenze 1865-1871*, a cura di M. Poettinger e P. Roggi, Firenze, OpificiO, 2017, p. 410. Come ricorda Pacini, una inchiesta statistica condotta dalla Prefettura di Firenze nel 1861 segnalava ad esempio che l'allora comune di Legnaia (fuori porta S. Frediano, in direzione di Signa) contava 685 trecciaiole, su un totale di donne oltre i 10 anni che superava di poco le 4.000 unità (ivi, p. 401).

20 Cfr. *Guida commerciale, artistica e scientifica,* cit..

21 La cifra riguardava chi veniva pagato a giornata, ma era su quella che venivano poi modulati l'entità del cottimo e il numero massimo dei pezzi che si potevano produrre: cfr. G. Nencini, *Esposizione di fatti relativi al congedo de' sigarai della R. Manifattura dei tabacchi di Firenze*, Firenze, A spese dell'autore, 1866, in cui l'ex direttore della Manifattura – che allora aveva sede presso porta San Frediano - ricostruisce la controversa vicenda del licenziamento della manodopera maschile.

E come tale finirono per comportarsi, mettendo in campo una turbolenza molto superiore a quella che gli ispiratori della "sostituzione" avevano sperato, e che si era cercato di evitare assumendo solo donne che potessero esibire una dichiarazione di buona condotta morale da parte del parroco di loro competenza[22].

2. Un alfabeto a valenza civica

Ma l'arrivo della capitale finì per avere anche altre e meno ovvie ricadute: prima su tutte quella di ricordare anche ai membri più renitenti della classe dirigente locale che favorire l'incontro delle bambine - di tutte le bambine - con l'alfabeto costituiva un obiettivo di civiltà imprescindibile, e che dunque le autorità pubbliche non potevano disinteressarsene, o limitarsi a sussidiare chi avesse voluto farlo in un'ottica compatibile con i loro principi. Come ricordava nel dicembre del 1865 ai colleghi del neo eletto consiglio comunale di Firenze l'assessore alla pubblica istruzione, il liberale Dino Carina, il nuovo ruolo che la città si trovava a ricoprire richiedeva che ci si affrettasse a «pareggiare nel numero e coordinare nelle discipline a quelle delle primarie città d'Italia»[23] le scuole primarie comunali, e in particolare quelle femminili, del tutto inesistenti fino a pochi mesi prima e richieste a gran voce dalla massa di famiglie ben altrimenti abituate che stavano riversandosi in città.

Non che la città non offrisse nulla per l'alfabetizzazione delle bambine. C'erano quattro «benemeriti» Asili di carità, pallidi e clericalizzati eredi delle iniziative degli anni Venti e Trenta in cui, oltre alla custodia disciplinante e all'istruzione catechistica, donne di buona volontà e poco sapere avviavano a un primo incontro con l'alfabeto bambini e bambine fra i 3 e i 7 anni; e c'erano altrettante scuole «per fanciulle povere» dai 7 ai 18 anni - dette Leopoldine dal suo fondatore, Pietro Leopoldo –, che oltre a insegnare a filare e a tessere, a cucire e a fare la maglia, avrebbero dovuto dedicare un

22 Così F. Pieroni Bortolotti, *Vita di fabbrica e attività politica delle sigaraie fiorentine dal 1874 al 1893* (1964), poi in Ead., *Socialismo e questione femminile in Italia 1892-1922*, Firenze, Mazzotta, 1974, pp. 149-176, che parla di 777 lavoranti a cottimo, 157 a giornata, 4 agenti subalterne e 1 maestra. A quella data, la paga giornaliera era tornata ad essere £. 1,68 per gli uomini (come prima del 1862) e cent. 45 per le donne.

23 D. Carina, *Rapporto sullo stato della pubblica istruzione nel Comune di Firenze*, Firenze, Barbèra, 1865, p. 4. Sulla figura di Carina cfr. *Dizionario biografico degli italiani* (d'ora in avanti *DBI*), 1977, vol. 20, *ad vocem* (B. Cherubini).

po' di tempo ad insegnare a leggere, scrivere e far di conto, ma dove ormai da molto tempo – come tutti riconoscevano – questo secondo obiettivo era largamente trascurato[24].

Vi erano poi alcuni educandati di buon livello, frequentati soprattutto da bambine e «giovinette» di civile condizione e provvisti di «scuole esterne» (cioè diurne) per le meno abbienti, e rinomati collegi per benestanti e nobili retti da religiose - delle Mantellate, delle Montalve, delle suore di Ripoli – oltre a quello (laico, pubblico e ancor più elitario) della SS.ma Annunziata, a cui la presenza della capitale apportò nuovo prestigio[25]. C'erano, infine, decine di scuolette private, in molte delle quali si insegnava quasi solo a leggere e pregare, a cucire e a fare la maglia, ma che talvolta si pregiavano di fornire, spesso nelle abitazioni di vere e proprie "famiglie insegnanti", un'istruzione meno minimale, e che più di rado risultavano provviste di una sede e di una articolazione didattica meno sommaria: come la scuola aperta da Carolina Nencioni in via delle Oche, che per anni aveva avuto il privilegio di muovere i suoi passi sotto l'egida di Pietro Thouar e di veder entrare nelle sue stanze un maestro d'eccezione come il giovane Giosuè Carducci[26].

Il punto è però che all'aprirsi della breve parentesi di Firenze capitale in città non c'era nemmeno l'ombra di scuole assimilabili a quelle prescritte dalla legge Casati, vale a dire normate dallo Stato e governate dal Comune: e questo per effetto di convinzioni (ampiamente condivise e largamente trasversali in area toscana) secondo cui era preferibile che le scuole - specie se di base, e in particolare se femminili – nascessero dall'iniziativa (e sotto l'ala moralmente protettrice) di ordini religiosi, società filantropico-caritative di privati e «padri di famiglia», e che le istituzioni pubbliche le sussidiassero se ritenevano utile e apprezzabile la loro opera: come accadeva

24 *Relazione sulla istruzione pubblica municipale in Firenze*, Firenze, Cotta, 1870, pp. 31-32.

25 Su cui cfr. S. Franchini, *Élites ed educazione femminile nell'Italia dell'Ottocento. L'Istituto della SS. Annunziata di Firenze*, Firenze, Olschki, 1993.

26 La *Nuova Guida* del 1863 citava, oltre all'Istituto Nencioni (sul quale cfr. B. Cicognani, *L'età favolosa*, Milano, Garzanti 1940, pp. 11-29), gli Istituti Cappelli, Palomba, Meucci e, a conferma della presenza non estemporanea di colonie straniere, un Istituto italo-francese e uno Francese-inglese-italiano (*op. cit.*, p. 275). Per un quadro analitico relativo alla situazione di dieci anni prima cfr. S. Franchini, *Scuola, conservatorio, educandato e tradizioni familiari: l'istruzione femminile a Firenze verso la metà dell'Ottocento*, in «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», a. V (1998), pp. 165–182.

ad esempio sul versante maschile con le Scuole Pie degli Scolopi[27].

Quale fosse la conseguenza di queste scelte lo dice in modo eloquente il fatto che nel 1861 le analfabete totali erano in città quasi il 55% della popolazione femminile, e che appena fuori le mura quella percentuale schizzava a oltre l'80%.[28]

Il passaggio di Firenze a capitale d'Italia ebbe su questa realtà un effetto dirompente, visto il montare delle proteste dei "piemontesi", abituati a disporre per figli e figlie di scuole pubbliche non perché «aperte al pubblico», come amavano dire i toscani, ma perché fondate e rette da istituzioni pubbliche, oltre che guidate da personale da esse scelto e assunto. Fu così che fin dal gennaio del 1866 vennero aperte in città le prime scuole comunali femminili - due «complete», vale a dire con sei classi, e una soltanto con le prime tre -[29], subito prese d'assalto da oltre 400 alunne, mentre si avviava una prima normalizzazione delle quattro scuolette monoclasse presenti nelle aree fuori le mura appena inglobate nel Comune di Firenze e fin lì luoghi di custodia disciplinante più che di effettiva alfabetizzazione, come del resto pensavano che si dovesse fare con le «bambinelle del popolo» gran parte dei maggiorenti fiorentini[30].

Tre anni dopo le scuole femminili erano salite a 11, anche se nemmeno

---

27 Del resto, anche in ambito maschile Firenze offriva allora solo quattro scuole elementari rette dal Comune: e quale fosse il loro stato lo dice il fatto che nel 1864-65 avevano avuto appena 241 iscritti. Sulla nitida connotazione privatistica e localistica che ebbe a lungo la politica scolastica della «consorteria» toscana mi sono soffermata in *A ciascuno il suo. Scelte e iniziative scolastiche nella Firenze dei consorti (1860-1880)*, in *La Toscana nella costruzione dello Stato nazionale (1848-1948)*, a cura di M. Cervelli e C. De Venuto, Firenze, Olschki, 2013, pp. 229-259.

28 Traggo la rielaborazione dei dati del censimento di quell'anno da J.M. Sallmann, *Les niveaux d'alphabetisation en Italie au XIXe siècle*, in «Mélanges de l'École française de Rome», 1989, n. 1, pp. 270-298.

29 Diversamente da quanto fissato dalla legge Casati, il ciclo elementare era articolato a Firenze in una classe preparatoria e una prima inferiore (modellate di fatto sulle ultime due degli Asili di carità), a cui seguivano prima superiore, seconda, terza e quarta.

30 Come risulta chiaro, ad es., dalla lettera indirizzata ai componenti del Consiglio comunale, della Giunta provinciale e della Congregazione di carità da G.A. Franceschi, *Istruzione pubblica e primaria nel Comune di Firenze*, Firenze, Barbèra, 1866**.** Ma sull'argomento cfr. V. Monastra, *L'educazione delle "figlie del popolo" nella Firenze della Consorteria*, in *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di S. Soldani, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 233-252.

la metà aveva tutte le classi: delle 1.974 bambine iscritte, ben 1.253 lo erano alla classe preparatoria e alla prima inferiore, dove a malapena si imparava a compitare una sillaba e a «disegnare» il proprio nome, mentre solo 117 e 77 frequentavano le 6 classi di terza e le 5 di quarta.

Che quei primi risultati fossero dovuti più alla pressione di genitori insofferenti delle abitudini locali che alle convinzioni del Comune lo dicevano il pessimo stato di sedi e di arredi, le tasse di iscrizione richieste a chiunque non fosse «miserabile», e soprattutto le molte precauzioni assunte perché esse non potessero configurarsi come una alternativa ideologico-politica alle «scuoline dei preti». Del resto, era proprio Leopoldo Galeotti, succeduto a Carina nell'assessorato alla pubblica istruzione per effetto del successo della lista clerico-conservatrice alle elezioni comunali dell'autunno 1867 e portavoce del più cauto moderatismo e autonomismo toscano, a sostenere che l'obiettivo della giunta doveva essere quello di evitare che il Comune creasse le condizioni di una «concorrenza sleale» con i privati istituendo un robusto reticolo di scuole «in larga misura gratuite» e pericolosamente egualitarie, frequentate com'erano, anche in ambito femminile, da bambine di assai diversa classe sociale, e non necessariamente povere[31]. Aggiungendo subito dopo, peraltro, che la situazione poteva considerarsi sotto controllo, visto che comunque le bambine iscritte a scuole private continuavano ad essere più numerose – anzi, quasi il doppio - di quelle che frequentavano le scuole comunali.

Ma lo straordinario incremento di scuole femminili (pubbliche o private che fossero) portava con sé un altrettanto straordinario incremento di domanda di insegnanti. E più in particolare di insegnanti donne, visto che era convinzione diffusa, sulla scorta della lezione di Raffaello Lambruschini, che almeno nei primi anni l'insegnamento dovesse avere un carattere prettamente «materno», e che questo valesse sia per le classi femminili che per quelle maschili: convinzione che implicava un impegno

31 *Relazione sulla istruzione pubblica* cit., p. 108. In realtà, i dati relativi alla condizione familiare – purtroppo indivisi fra maschi e femmine - indicavano sì che un allievo su quattro aveva il certificato di miserabilità (1.070), ma dicevano anche che un numero di poco inferiore (879) era figlio/a di «impiegati regi, comunali, ecc.», che molti erano, accanto ai padri segnalati come «coloni» o «calzolai», quelli catalogati come «negozianti», e che nove di loro risultavano addirittura «banchieri o agenti d'affari» (ivi, pp. 14-16). Vale la pena ricordare che il Comune di Firenze si rifiutava di applicare il principio della gratuità e della obbligatorietà, e che continuò a farlo anche dopo l'approvazione della legge Coppino (luglio 1877).

preciso nella formazione di giovani donne non solo adeguatamente istruite, ma fornite - più e prima che di astratte tecniche didattico-pedagogiche - di un'adeguata consapevolezza dell'importanza morale e sociale della «missione» loro affidata, che era quella di «educare al consenso attraverso l'istruzione», insistendo sul primato della religione, sull'obbedienza verso «i maggiori» e sul rispetto dell'ordine costituito.

Non per nulla fino dal 1860 era stata aperta in Borgo Pinti una scuola femminile «normale e sperimentale» che, grazie all'annessa «scuola modello», dava ampio spazio alla «pratica dell'insegnare» e che - diretta dalla lucchese Luisa Amalia Paladini e ricca di insegnanti e assistenti - si dimostrò subito più vitale della consorella maschile, per quanto proprio negli anni di Firenze capitale essa pure entrasse in una sorta di cono d'ombra da cui sarebbe riuscita a risollevarsi solo all'aprirsi degli anni Settanta, adeguandosi al modello nazionale[32]. Naturalmente, non tutte le sue allieve la frequentano per dedicarsi all'insegnamento: ma a Firenze come altrove l'esistenza stessa di una scuola post-elementare pubblica esplicitamente indirizzata a tale scopo ebbe come effetto non secondario quello di dare dignità e prestigio sociale all'«umile» professione magistrale. Già al primo concorso indetto in loco per selezionare 14 maestre da impiegare nelle istituende scuole elementari comunali si presentarono ben 84 candidate. Tre anni dopo quell'avanguardia si era trasformata in un drappello di 95 fra maestre titolari, assistenti e supplenti, 33 delle quali insegnavano in scuole maschili (ma solo nella «preparatoria» e nella prima inferiore) e 62 in scuole femminili; e nell'ultimo anno di Firenze capitale il loro numero era giunto a quota 141[33].

Certo, le «maestrine» che - provviste talvolta di un diploma di scuola normale, ma più spesso di semplici attestati di frequenza a sommarie «conferenze magistrali» – riuscivano a ottenere un posto «comunale» dovevano per lo più accontentarsi di ruoli di basso profilo, e avere piena

---

32 Sui lineamenti e sugli obiettivi della scuola normale femminile nel primo decennio di vita cfr. M.T. Mori, *Le origini della scuola normale femminile di Firenze (1859-1869). Una scuola per le ragazze*, in «Rassegna storica toscana», 2004, n. 1, pp. 93-112.

33 *Relazione sulla istruzione* cit., p. 10, e *Guida commerciale, artistica e scientifica della città di Firenze*, Galletti e Cocci, 1873, che ne segnalava 95 in scuole femminili e 48 nelle maschili, dove stavano cominciando a insegnare anche nella prima superiore. Alle maestre si chiedeva inoltre di insegnare - con una minima aggiunta di stipendio - anche nelle «scuole per adulte» del giovedì e della domenica, a cui nell'a.s. 1868-69 si iscrisse un migliaio di giovani donne, quasi tutte fra i 10 e i 20 anni.

consapevolezza che neppure il buon nome delle famiglie da cui provenivano (spesso già coinvolte in attività connesse con il mondo della scuola e della carta stampata) poteva salvarle da dubbi e pregiudizi che, diffusi ovunque a livello di opinione pubblica, trovavano a Firenze più di un avallo in quanti avrebbero preferito che comunque esse continuassero a muoversi nella sfera privata, senza trasformarsi in figure pubbliche e «salariate»: come ribadiva appunto nel 1868 Niccolò Tommaseo in uno degli scritti raccolti ne *La donna* rilanciando il suo velenoso anatema contro le maestre delle scuole comunali, spesso «inesperte del loro ministero, e troppo esperte d'altre cose non necessarie a insegnarsi ai fanciulli»[34].

Le fonti dell'epoca – qualitative o quantitative che siano - mostrano con tutta evidenza che quella di Tommaseo e di quanti la pensavano come lui era decisamente una battaglia persa, sia in ambito nazionale che locale. Non solo qualunque opportunità di conquistarsi un impiego onorevole (e remunerato) nelle scuole pubbliche trovava pronte a cercare di profittarne schiere di giovani donne più o meno acculturate e di civile condizione, ma di anno in anno quella prospettiva acquistava dignità e pregio sociale: tanto che al momento della rilevazione censuaria del 1871 a dichiararsi maestre, nel circondario di Firenze, erano ben 950 donne, a cui andavano aggiunte una quarantina di istitutrici, mentre a fare altrettanto erano appena 463 uomini, professori compresi[35].

Attribuire *in toto* quei risultati alle sollecitazioni e alle opportunità connesse col ruolo di capitale e con l'arrivo in città di migliaia di appartenenti a ceti medi acculturati e interessati a dotare le loro figlie di quel bene immateriale, ma sempre più prezioso e apprezzato, che era l'istruzione sarebbe una semplificazione indebita. Ma sembra difficile negare l'importanza di un *input* del genere sulla fortuna di quella che, per quanto modesta, si presentava pur sempre come la prima professione intellettuale aperta alle donne: una professione la cui rilevanza era accresciuta dall'insistita denuncia della drammaticità sociale e della pericolosità politica degli impressionanti tassi di analfabetismo con cui si aveva a che fare in larga parte del paese, aggravati dalla massiccia ignoranza della lingua italiana, che proprio in Firenze aveva la sua culla, e che si era

34 N. Tommaseo, *La Donna. Scritti varii*, Milano, Agnelli, 1868, p. 72.

35 Inutile dire che anche in questo caso siamo di fronte a ordini di grandezza, più che a cifre esatte, visto l'ambito territoriale a cui si fa riferimento e visto l'ancora incerto ambito semantico del termine maestra.

soliti considerare e additare come prova e pegno di nazionalità[36].

Intendiamoci. Nulla faceva pensare, per il momento, alla vivacità delle inizative che sarebbero state promosse e agite da donne insegnanti e aspiranti tali nella Firenze degli anni Settanta, scanditi dall'accavallarsi di periodici per maestre e madri-maestre, e dall'infittirsi di firme di «donne educatrici» in calce a testi scolastici, libri premi e racconti morali. Per il momento, anzi, proprio il 1865 vide spengersi senza eredi la pionieristica esperienza lanciata due anni prima, con il periodico «La educatrice italiana», dalla direttrice della Scuola Normale femminile fiorentina, Luisa Amalia Paladini[37], mentre i pochissimi nomi che, in calce a testi a stampa, richiamano donne a vario titolo attive nell'insegnamento – da Emilia Rondoni a Lidorina Fiaschi, da Deifile Bindi a Luisa Casari-Piana e Teresa Costetti-Biagi – rinviano quasi soltanto a modestissimi manuali di grammatica, a sillabari, a raccomandazioni rivolte ad altre maestre o a rari interventi su un periodico d'altri tempi come le «Letture di famiglia», intriso di un moralismo pedagogizzante sempre uguale a se stesso, su un quindicinale dal profilo incerto come «La Gioventù» o su un mensile come il «Pietro Thouar» (1868-81), schierato fin dal titolo a difesa di un nome e di una tradizione in via di rapido appannamento.

Ma il sasso era lanciato, e non avrebbe tardato a mettere in movimento e in rete altre intelligenze e antiche sensibilità[38].

3. All'ombra della carta stampata

Le resistenze da vincere perché ciò potesse accadere erano molte, anche se il vivace afflusso di donne acculturate da altre parti d'Italia e da altri paesi del mondo fece emergere bisogni, sensibilità ed esperienze irriducibili al poco che Firenze poteva offrire e che - nonostante l'eccezionale quanto comprensibile rigoglio di tipografie e attività editoriali, di manuali, guide

---

36 Ho insistito su questi temi in *Nascita della maestra elementare*, in *Fare gli Italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, a cura di S. Soldani e G. Turi Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 67-130.

37 Si veda in proposito la scheda di Maria Teresa Mori su quel periodico in S. Franchini, M. Pacini, S. Soldani, *Giornali di donne in Toscana. Un catalogo, molte storie*, Firenze, Olschki, 2007, vol. I, pp. 202-207, *ad nomen*; più in generale, sulla figura della Paladini cfr. S. Simonetti, *Luisa Amalia Paladini: vita e opere di una donna del Risorgimento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.

38 Sulle peculiarità di quelle esperienze cfr. le mie *Suggestioni di lettura fra testi e contesti*, in S. Franchini, M. Pacini, S. Soldani, *Giornali di donne in Toscana*, cit., vol. I, pp. 54-63.

e periodici che il ruolo di capitale portò con sé – si riduceva a poche pubblicazioni dalla marcata tonalità moral-pedagogica, l'unica ritenuta adatta a «oneste madri di famiglia» dell'oggi e del domani. Non per nulla ciò che caratterizza quel breve giro di anni è piuttosto il venir meno di alcune esperienze di lunga data e la difficoltà di sostituirle con collane economiche specificamente dedicate a donne o con periodici attenti alla gestione del tempo libero e della casa, alla cura dell'igiene e dei «lavori donneschi» che altrove – sulla scorta di quanto già da decenni accadeva nelle maggiori capitali europee – avevano già cominciato a incontrare largo favore, come dimostrava il caso milanese[39].

Nel 1867 si spense «Il Folletto», un giornale di figurini e mode fondato quarant'anni prima e ridotto da tempo all'ombra di se stesso, mentre il «Corriere delle Dame e dei Teatri» (la cui esistenza si era più volte incrociata con quella del «Folletto») solo a fatica riuscì a sopravvivere fino al 1872, per quanto si affannasse a dare uno spazio crescente a notizie di teatro e cronache mondane. Perfino un settimanale dal titolo particolarmente gradevole a orecchie toscane come «La Famiglia», diretto da Teresa De Gubernatis Mannucci e nato nel 1869, preferì chiudere i battenti non appena si seppe del trasferimento della capitale a Roma, mentre Sonzogno, che aveva inizialmente scelto Firenze come sede editoriale di due giornali rivolti a operatrici del settore sartoriale e a signore di ceto medio come «L'Eco della Moda» (1865-68) e «Il Paniere del lavoro» (1866-68), dovette convincersi presto che quella scelta non aveva futuro[40].

Tutto lascia pensare che la già fragile e vetusta offerta fiorentina non riuscisse a sopravvivere – per ragioni di qualità editoriale e di prezzo - all'inevitabile confronto con la stampa più smaliziata e corriva rispetto ai gusti di una piccola e media borghesia affamata di svaghi, curiosità e storie, e che d'altro canto le lettrici di periodici per donne appartenenti a famiglie giunte a Firenze al seguito della capitale preferissero restare fedeli, anche per ragioni per così dire identitarie, ai giornali a cui erano abbonate. Tanto più che le fonti dell'epoca sono concordi nel registrare che proprio le "signore" appartenenti a quei ceti medi minimamente acculturati le cui condizioni e inclinazioni erano tali da farne altrettante lettrici (potenziali

39 Per il caso di Milano – dove nel 1865 si pubblicavano 13 periodici per donne, divenuti 17 nel 1871 - cfr. *Bibliografia dei periodici femminili lombardi, 1786-1945*, a cura di R. Carrarini e M. Giordano, Milano, Editrice Bibliografica, 1993.

40 Si vedano in proposito le schede dedicate a ciascuna di queste testate in S. Franchini, M. Pacini, S. Soldani, *Giornali di donne,* cit., vol. I, *ad nomina*.

o reali) di periodici di varietà e di mode si dimostravano in ogni campo le adepte più fedeli delle rispettive appartenenze regionali: sempre pronte a contrapporre una piccola patria all'altra, si trattasse del cibo o della lingua, degli agi urbani o delle occasioni di socialità, del modo di concepire lo spazio domestico e il decoro personale, i costumi familiari e i ritmi della vita quotidiana. D'altronde, cinque anni sono davvero troppo pochi perché in segmenti di popolazione che – come le donne di cui parliamo – avevano assai poche occasioni di conoscersi e di frequentarsi con una certa regolarità potessero mettersi visibilmente e immediatamente in moto dinamiche concrete di integrazione e di nazionalizzazione.

Ma neppure si può sottovalutare il ruolo che sulla scarsa fortuna di iniziative volte a promuovere la pubblicazione di periodici del genere finì per avere l'ossessiva campagna del moderatismo toscano contro la cura delle apparenze e dell'etichetta, contro la moda e i «belletti», contro il culto delle «fantasticherie» e delle novelle, a cui faceva da controcanto il continuo monito a ricordarsi che la vita della donna doveva essere consacrata a due soli «ministeri: l'ubbidienza e l'amore», e che dunque le sue letture dovevano essere pressoché esclusivamente «libri semplici di religione, di morale, di storia», come scriveva Tommaseo[41] e come ripetevano in molti, presentando romanzi e giornali di mode in cerca di un pubblico femminile come poco meno che potenziali attentati alla morale.

Su questo sfondo, tra l'altro, non può certo stupire che Firenze si rivelasse una fortezza assolutamente impenetrabile a qualsiasi tentativo di aprirvi un periodico che prevedesse per la donna un destino diverso da quello di madre, o anche solo altri e più moderni modi di concepire e di vivere quello stesso destino. Non riuscì nell'intento l'intrepida piemontese Giovanna Bertòla[42], che dovette accontentarsi di realizzare il suo sogno a Parma, dove era stato trasferito il marito, ex garibaldino e sottufficiale dell'esercito italiano, e dove il primo giornale emancipazionista italiano, «La Voce delle Donne», che fin dal titolo evocava ricordi fourieristi, sarebbe uscito tra mille difficoltà per due anni, venendo poi a morire a Firenze nella primavera del 1867, in un estremo quanto vano tentativo di rilancio[43]. E

41 N. Tommaseo, *La donna,* cit., p. 256.

42 Accenna ai suoi tentativi Salvatore Morelli nell'introduzione a *I tre disegni di legge sulla emancipazione della donna, riforma della pubblica istruzione e circoscrizione legale del culto cattolico nella Chiesa*, Firenze, tip. Franco-italiana 1867, dicendoli volti a fondare un giornale intitolato «L'emancipazione delle donne».

43 Oltre alla voce dedicata al periodico in *Giornali di donne*, cit., vol. I, pp. 216-218,

tanto meno ci riuscì l'altrettanto animosa Gualberta Alaide Beccari, che nello stesso anno – l'anno delle inquietudini garibaldine e parlamentari chiuse dalla tragedia di Mentana – scriveva delle sue intenzioni a Tommaseo e che, dopo la gelida risposta negativa giuntale da Firenze, decise di avviare a Padova la cruciale e lunga avventura de «La Donna», il cui sottotitolo, accanto alla rassicurante specificazione «periodico morale ed istruttivo», ricordava con orgoglio che quella era e voleva essere una «compilazione di donne italiane», vale a dire un giornale scritto e diretto da donne: proprio quello che Tommaseo aveva ritenuto inaccettabile in via di principio, per quanto «retti» potessero essere i sentimenti che animavano il progetto, e «modesti» i toni usati per esporlo[44].

Naturalmente, non erano poche le donne residenti a Firenze che scrivevano e pubblicavano. Se ne trovavano anche fra quelle "devote" a Tommaseo, come la marchigiana Caterina Franceschi Ferrucci, che oltre a predicare religione e virtù in necrologi e prose morali non esitava – benché lontana ormai dalla vita pubblica - a partecipare al grande dibattito sulla lingua italiana che l'avrebbe portata ad essere la prima donna associata all'Accademia della Crusca[45]. Ma per lo più coloro che osavano pubblicare avevano retroterra assai diversi. Penso alla tedesca Ludmilla Assing che, grande ammiratrice della democrazia risorgimentale, ne stava proprio allora ripercorrendo e facendo conoscere anche all'estero le vicende attraverso le biografie di Piero Cironi, Giuseppe Mazzini e Giovanni Grillenzoni, anche se poi preferiva affidare a un periodico milanese assai periferico rispetto al tema trattato le sue riflessioni su *La posizione sociale della donna*: riflessioni in cui, pur ammettendo la centralità e superiortà maschile in ogni campo dell'ingegno, richiamava all'urgenza di riconoscere alle donne «la libertà e i diritti che spettano ad ogni essere umano», ivi compresa quella «coltura

---

cfr. V. Teti, *Il patriota e la maestra. La misconosciuta storia d'amore e di ribellione di Antonio Garcèa e Giovanna Bertòla ai tempi del Risorgimento*, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 202-215.

44 S. Soldani, *Suggestioni di lettura,* cit., p. 57.

45 Cfr. C. Barbarulli, *Caterina Franceschi Ferrucci accademica della Crusca. Il "sapere" di una donna nell'800*, in *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana,* atti del congresso internazionale, Firenze, dall'Accademia, 1985, pp. 335-356. Sull'importanza degli scritti della Franceschi Ferrucci e del suo ruolo nella temperie del neoguelfismo quarantottesco cfr. C. Allegretti, *L'educazione nazionale nella vita e negli scritti di Caterina Franceschi Ferrucci*, Firenze, Le Monnier, 1932 e S. Soldani, *Il Risorgimento delle donne,* in *Storia d'Italia. Annali*, 22, *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti e P. Ginsborg, Torino, Einaudi, 2007, pp. 183-224.

della mente» che troppo spesso in rapporto a loro era giudicata «secondaria o totalmente inutile»[46].

Sul finire del decennio, poi, si sarebbe stabilita a Firenze – per rimanerci fino alla morte (1888) - l'albanese-rumena principessa Elena Ghika, ovvero Dora d'Istria, donna di grande cultura e di molteplici interessi, che negli ultimi anni Sessanta aveva pubblicato saggi di ricerca storica ed etno-antropologica relativi ai popoli balcanici sulla «Nuova Antologia», sulla «Rivista orientale» e sulla «Rivista europea» di Angelo De Gubernatis[47]. E sempre sulla prestigiosa «Nuova Antologia» troviamo altri scritti di donne residenti a Firenze, ma non fiorentine: dalla torinese Luisa Saredo - moglie di Giuseppe, docente di diritto pubblico a Siena – alla milanese Emilia Ferretti, alias Emma, autrice di lì a poco di romanzi veristi che ebbero qualche fama; dalla "napoletana" Grazia Mancini[48], allora nota soprattutto per le sue traduzioni di Charles Dickens, alla veneta Erminia Fuà, che a Firenze era giunta nel 1865 per ricongiungersi col marito Arnaldo Fusinato, e che qui era riuscita a pubblicare *Le confessioni di un ottuagenario* di Ippolito Nievo, di cui la coppia era stata calda amica e felice ospite in gioventù.

L'elenco potrebbe continuare, se non altro per ricordare gli ultimi versi – per lo più in nozze, o come ricaduta delle ormai rare improvvisazioni – della teramana Giannina Milli, giunta a Firenze con la capitale e qui rimasta fino al 1871, o della celebre Laura Beatrice Oliva, moglie di Pasquale Stanislao Mancini, che oltre a comporre versi per romanze – grande passione dell'epoca – non mancava di ribadire le proprie idealità risorgimentali scrivendo e pubblicando, nel 1868, un carme dedicato *Ad Adelaide Cairoli*, che nella spedizione di Mentana dell'anno prima aveva visto morire il terzo figlio e ferirne in modo irreparabile un quarto. Al confronto, davvero poche e assai meno prestigiose – anche dal punto di vista della collocazione sociale - erano le scrittrici cresciute a Firenze, come

---

46 Cfr. «Giornale di Igiene e di Medicina preventiva», a. IV (1866), pp. 7-8. Si è soffermata sul percorso intellettuale della Assing, nipote di Kal August Varnhagen, M. P. Casalena, *Ludmilla Assing. Storia e politica in una donna dell'Ottocento*, in «Passato e presente», 2002, n. 56, pp. 57-84.

47 Cfr. A. d'Alessandri, *Il pensiero e l'opera di Dora d'Istria fra Oriente europeo e Italia*, Roma, Gangemi, 2007, in particolare capp. VI-VII.

48 Figlia di Pasquale Stanislao Mancini e della poetessa Laura Beatrice Oliva, Grazia sposò a Firenze, nel 1868, Augusto Pierantoni, docente di diritto a Modena: cfr. *DBI*, 2007, vol. 68, *ad nomen* (L. Guidi).

la giovanissima Evelina Cattermole, futura Contessa Lara, che appena diciottenne aveva pubblicato quei *Canti e Ghirlande* che le avevano dato fama immediata, e come la sua "maestra" Marianna Giarré, vicina agli ambienti moderati, ma troppo fiera dei propri trascorsi patriottici per seguirne la diffusa involuzione conservatrice e per rinunciare all'amicizia e alla frequentazione di letterati, musicisti e poeti non immemori dei trascorsi risorgimentali, pronti ad apprezzare i suoi versi per musica e le sue facili poesie colme di domestiche dolcezze, ma anche di fiero apprezzamento per la "risorta" patria italiana[49].

Colpisce semmai, e va rilevato, che a legare donne diversissime per età ed estrazione sociale, per cultura e provenienza è il filo rosso della comune partecipazione all'obiettivo di un generale e paritario «riscatto nazionale» dei popoli, e la convinzione che il diritto delle donne ad una solida istruzione e ad una presenza attiva nella vita culturale fosse inscritto nel loro essere parte irrinunciabile della nazione, della sua genesi e delle sue sorti future[50]. E certo non è un caso che quelle «donne della nazione» – che tali erano e si sentivano anche se e quando il loro orizzonte era inter-nazionale e sovra-nazionale, come nel caso di Dora d'Istria, indagatrice appassionata delle genealogie storiche delle popolazioni balcaniche – si sentissero parte di una stessa sfida, si scambiassero lettere e lodi, dediche e versi, o frequentassero - con maggiore o minore assiduità e accordo politico e ideale - ambienti, eventi e salotti connotati da un alto tasso di compatibilità, trovando benevoli ammiratori e mentori non tanto nel notabilato locale quanto piuttosto in uomini politici dai vivaci trascorsi risorgimentali come Cesare Correnti e Michele Coppino, Salvatore Morelli e Atto Vannucci, e soprattutto nel variegato mondo di intellettuali dai vividi interessi politici che vivevano a Firenze, fossero essi poeti come Mario Rapisardi, Giovanni Prati e Francesco Dall'Ongaro o docenti dell'Istituto di studi superiori

---

49 Per un rapido profilo della Cattermole, che nel 1867 pubblicò la raccolta di versi *Canti e Ghirlande*, cfr. *ivi*, 1979, vol. 22, *ad nomen* (A. Briganti), e per la Giarrè - che nel 1851 aveva osato sfidare le forze di polizia incaricate di soffocare la questua in favore delle famiglie dei caduti di Curtatone e Montanara e che avrebbe poi insegnato a lungo al Magistero femminile di Firenze - *ivi*, vol. 54, 2000, *ad nomen* (F. Conti).

50 Sulle molteplici ricadute di questo sia pur elitario orgoglio dell'appartenenza nazionale della prima generazione di "italiane" cfr. S. Soldani, *Una patria «madre e matrigna»*, in *Di generazione in generazione,* cit., pp. 37-60. Ma nello stesso volume si vedano anche i saggi dedicati a Giannina Milli e a Erminia Fuà Fusinato, rispettivamente da M.T. Mori e N.M. Filippini (pp. 61-86).

come Paolo Mantegazza e Pasquale Villari, Alessandro Herzen e Angelo De Gubernatis.

4. Segmenti di sociabilità mondana

È appunto sui salotti - appuntamenti in dimore private (ma dalla indubbia rilevanza e ricaduta pubblica) a giorni e orari fissi, e, salvo eccezioni, su invito specifico dei padroni di casa - che è giocoforza puntare l'obiettivo se si vogliono comprendere pratiche e ricadute della sociabilità femminile a livello medio-alto: tanto più che l'incerto consolidamento di uno Stato nuovo di zecca come il Regno d'Italia ne faceva dei luoghi privilegiati e preziosi di incontro informale fra segmenti di mondi che avevano un gran bisogno di conoscersi, frequentarsi, parlarsi.

Di salotti, del resto, si è parlato e scritto molto negli ultimi vent'anni, proprio in rapporto al marcato interesse per i processi di formazione dell'opinione pubblica e della società civile, incrementato dalla fortuna della nuova storia culturale: e com'era ovvio e opportuno, altrettanto è accaduto negli studi più recenti su Firenze capitale[51]. È mia opinione, però, che nell'affrontare il tema si sia finito col privilegiare in modo eccessivo la loro funzione di "miscelatori" di mondi diversi e lontani, e quindi di costruttori di opinioni trasversalmente condivise[52], dimenticando forse che ancora alla vigilia della Grande guerra un osservatore acuto come Roberto Michels sottolineava il permanere nei «ceti più elevati» della penisola di un robusto «spirito di casta»: spirito di cui egli vedeva un chiaro segnale proprio nella rigida segmentazione sociale dei salotti, ovvero, come scriveva, nel fatto che «l'italiano aristocratico [...] oltre la soglia di casa sua, e in particolare oltre quella del salotto di sua moglie», continuava a lasciar «passare solo le persone che appartengono al suo stesso ambiente sociale»[53].

---

51 Si vedano ad es. M.T. Mori, *La sociabilità dei salotti*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica*, a cura di G. Manica, Firenze, Polistampa, 2014, pp. 85-99 (ma la Mori si era occupata dei salotti di Firenze capitale già anni prima, in *Salotti. La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2000, pp. 82-90); *Firenze in salotto. Intrecci culturali dai riti aristocratici del Settecento ai luoghi della sociabilità moderna*, a cura di F. Fiorelli Malesci e G. Coco, Firenze, Edizioni dell'Assemblea, 2017, e Z. Ciuffoletti, *Mondanità e salotti. Tra sociabilità, cultura e politica*, in *1865*, cit., pp. 229-236.

52 Come in qualche misura fa anche l'acuto saggio di M.T. Mori, *Maschile, femminile: l'identità di genere nei salotti di conversazione*, in M.L. Betri ed E. Brambilla, *Salotti e ruolo femminile,* cit., pp. 3-87.

53 Per una più argomentata presentazione del tema, e per il richiamo a Michels cfr. il

In effetti, se puntiamo l'obiettivo sul sistema dei salotti di Firenze capitale, la prima cosa che balza agli occhi è la marcata segmentazione - sociale e politica - che li connota: un tratto che peraltro non inficia la loro altrettanto nitida attitudine a mettere in comunicazione e in rapporto ambienti socialmente, politicamente o idealmente contigui e potenzialmente dialoganti, e insomma la loro capacità di favorire e costruire convergenze tra posizioni viciniori, mettendo la sordina a eventuali principi e orientamenti divisivi. Fu proprio questa attitudine, anzi, a rendere particolarmente preziosi i salotti dell'alta società in cui convergevano i grandi nomi della nobiltà di sangue e dell'aristocrazia del denaro - Corsini e Panciatichi, Strozzi e Incontri, Fenzi e Bastogi ... – che costituivano la spina dorsale della classe dirigente toscana, ancora segnata dalla frattura fra granduchisti e unitari intervenuta nel 1859, e chiamata per via del ruolo di capitale affidato alla città a misurarsi continuativamente e organicamente sia con titolati e signori della finanza di tutta Italia, sia con presenze internazionali assai più numerose e strutturate, che avevano il loro punto di riferimento nelle delegazioni diplomatiche e consolari: molte delle quali erano fortemente interessate, dopo l'esito della guerra del 1866, a favorire una ricomposizione che rafforzasse la componente conservatrice della nuova Italia, come del resto suggerisce in modo esplicito nei suoi *Ricordi* un emerito reazionario come Mario Covoni, richiamando il ruolo avuto dai salotti facenti capo ad alcune di quelle legazioni nel facilitare il riavvicinamento fra ex-legittimisti e conservatori unitari[54].

Di quel mondo però sappiamo assai poco, al di là del fatto che i salotti erano molti, che non tutti prevedevano la presenza di donne, e che i loro ospiti fissi appartenevano a una fascia sociale sostanzialmente omogenea. A ciò si aggiunga che le scarse informazioni disponibili segnalano anche a quel livello modalità di fare e tenere salotto irriducibili a unità, come ci

---

mio *Salotti dell'Ottocento: qualche riflessione*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di M.L. Betri ed E. Brambilla, Padova, Marsilio, 2004, pp. 553-568. Analoga segmentazione sociale è stata rilevata da Raffaele Romanelli in rapporto alle associazioni ricreative e sportive: cfr. *Il casino, l'accademia, il circolo. Forme e tendenze dell'associazionismo d'élite nella Firenze dell'Ottocento*, in *Fra storia e storiografia. Studi in onore di Pasquale Villani*, a cura di P. Macry e A. Massafra, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 809-851.

54 M. Covoni Girolami, *Ricordi e memorie*, cit., vol. 2, pp. 321-322. Vale la pena di ricordare che all'indomani della sconfitta asburgica nella guerra del 1866, che siglò il consolidamento internazionale del Regno d'Italia, le legazioni estere balzarono da 5 a 17, e che ad esse andavano aggiunte 6 sedi consolari.

dicono i due casi eccellenti (ed estremi) della severa Giuseppina Benso di Cavour, moglie di Carlo Alfieri di Sostegno, e della chiacchieratissima Madame Rattazzi, nipote di Luciano Bonaparte[55].

L'unico dato certo e comune è che la partecipazione femminile diventava rilevante se e quando si dava spazio alla musica e al canto, a brevi recitativi e rappresentazioni teatrali, per crollare nel caso che l'asse dell'intrattenimento si presentasse come direttamente o indirettamente politico. Ne è un esempio perfino lo studiatissimo salotto di Emilia Toscanelli Peruzzi, che – aperto a professori, letterati e politici di sicura fede italiana e di «beninteso moderatismo», fossero essi vecchie glorie locali o giovani ingegni in cerca di futuro - conobbe proprio negli anni di Firenze capitale il suo momento di maggior fulgore, ma che – incentrato com'era su conversazioni che avevano per oggetto tendenze, umori e scelte del mondo politico, e magari giornali, testi e autori che di esso si occupavano - era popolato esclusivamente da figure maschili, fatte salve le occasioni dedicate appunto ad una «conversazione mista», e perché tale assai meno legata all'orizzonte della politica[56].

L'altro snodo emblematico dei salotti di Firenze capitale è quello che vede all'opera più o meno sapienti s*alonnières* di ascendenza straniera, aperte alle più diverse inflessioni della democrazia liberale e sociale, dalla polacca Teresa Pulszky, amante della buona musica e decisamente sbilanciata sul *coté* democratico della politica del tempo, alle tedesche Malwida von Meysenbug, amicissima degli Herzen, e Charlotte Schwarzenberg, approdata in Italia col marito dopo i tracolli del '48, nella cui casa ospitale molto si discuteva delle nuove tendenze dell'arte e della letteratura. Ma quali e quante fossero poi le donne – e le donne italiane - che partecipavano a quelle serate è difficile dire anche nei casi in cui sappiamo che la loro

55 Più che del salotto, le cronache del tempo e gli studi successivi parlano delle serate teatral-musicali di palazzo Guadagni e della spiccata tendenza allo scandalo della intraprendente e colta Maria Letizia: ma cfr. almeno U. Pesci, *Firenze capitale* cit., pp. 345-348 e U. Rogari, *Due regine dei salotti nella Firenze capitale. Emilia Peruzzi e e Maria Rattazzi fra politica, cultura e mondanità*, Palermo, Sandron, 1992.

56 Lo studio più analitico è senza dubbio quello di L.M. Fortunato De Lisle, T*he Circle of the Pear: Emilia Toscanelli Peruzzi and her Salon. Political and cultural reflection, issues, and exchange of ideas in the new Italy, 1860-1880*, Boston 1988. Un'attenta bibliografia sull'argomento si può leggere in calce all'edizione, a cura di E. Benucci (Pisa, ETS, 2002), di E. De Amicis, *Un salotto fiorentino del secolo scorso*, corredata anche da un mio saggio su *Emilia Toscanelli Peruzzi, o la passione della politica* (ivi, pp. 11-26).

presenza era gradita, come nel salotto di Ludmilla Assing. La quale a Firenze si era trasferita nel 1860 e qui sarebbe rimasta – sia pure con molti e lunghi intervalli – per tutto il resto della vita, fiera di aprire le stanze del suo villino moderno e luminoso poco fuori la stazione ferroviaria Maria Antonia (l'attuale S. Maria Novella) a ospiti di mezzo mondo, a musicisti di qualche fama, a studiosi delle più diverse discipline e a democratici di ogni colore, come si addiceva a chi aveva conosciuto di persona un buon numero di fondatori della Prima internazionale, Karl Marx compreso[57].

Quasi soltanto maschile, almeno per il momento, oltre che di orientamento decisamente più cauto sul piano politico, era il salotto tenuto da Margherita Albana, nata a Corfù inglese e vissuta per anni in India: un salotto «dall'arredamento suggestivo ed esotico, colorato da vivaci paraventi di lacca e scialli orientali», in cui la fascinosa moglie del pittore greco Giorgio Mignaty (ma anche amante di lungo corso di Pasquale Villari, e negli anni Settanta del letterato alsaziano Edouard Schuré), corrispondente per anni del «Daily News» e appassionata di Dante, sapeva tessere fili sapienti di conversazione seria e giocosa, riuscendo a «destare l'amor proprio degli scrittori e degli artisti che la circondavano [...] col calore del suo affetto», e ad «accendere in ogni ingegno, anche modesto, un bel fuoco ideale», come avrebbe riconosciuto *in mortem* un assiduo frequentatore di quelle stanze, Angelo De Gubernatis[58].

Anche in questa cerchia in cui le voci liberali si aprivano talvolta ad accenti più o meno apertamente democratici ogni salotto aveva comunque un suo timbro e un suo proprio nucleo di ospiti fissi, per quanto il ricorrere di alcuni nomi emblematici in più salotti faccia pensare a una platea di persone abbastanza ristretta, oltre che – si direbbe - a netta prevalenza maschile. Uno dei rari casi in cui voci e corpi di donne occupano con forza la scena è quello del modesto salotto domenicale di Francesco Dall'Ongaro,

---

57 Sulla rilevanza di questi salotti cosmopoliti di area liberal-democratica cfr. M.T. Mori, *La sociabilità dei salotti* cit., pp.91-96.

58 A. De Gubernatis, *Margherita Albana Mignaty. Parole di compianto proferite sopra la salma in una sala della stazione ferroviaria di Firenze nel pomeriggio del 30 settembre 1887*, Niccolai, Firenze 1887, pp. 5-6. La descrizione del salotto è tratta da M.T. Mori, L. Scaraffia, *Premessa* a *Una donna dimenticata: Magherita Albana Mignaty* in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2005, n. 1, pp. 97-136. Nel 1865 Margherita Albana aveva dato alle stampe *An historical sketch illustrative of the life and times of Dante Alighieri, with an outline of the legendary history of Hell, Purgatory and Paradise previous to the Divina commedia*, Bertini, Firenze, 1865.

dove era la sorella Maria a fare da *salonnière*, e dove accanto a musicisti e artisti, politici e giornalisti di parte democratica, o a scrittori come Mario Rapisardi e Giovanni Verga, erano ospiti fisse giovani e meno giovani donne appassionate di Dante e di «italianità», di romanze e «barcarole», di melodrammi e poesie popolari[59].

Certo è che quando si esce dai piani alti dell'intrattenimento politico-culturale ci imbattiamo sempre più spesso in salotti intenti non solo (e non tanto) in «conversazioni» più o meno colte[60], ma in giochi da tavolo, suonate di pianoforte, canti e recitativi, e talvolta – dove l'atmosfera era più amicale - anche in qualche passo di danza. Non a caso erano questi gli ingredienti che davano sapore anche al più moderato e conformista di questi salotti medio-borghesi, quello tenuto dalla livornese Gesualda Malenchini Pozzolini, partecipe degli entusiasmi risorgimentali del fratello Vincenzo e impegnata come le figlie Cesira e Antonietta in iniziative volte a favorire l'alfabetizzazione dei ragazzi di campagna[61]: un salotto in cui Giannina Milli e Erminia Fuà Fusinato erano di casa, e in cui ogni venerdì arrivavano «amici e conoscenti» – letterati e filosofi, eruditi ed educatori, ma anche un Atto Vannucci e un Cesare Correnti - per scambiarsi «pensieri e opinioni»; uno scambio prezioso - commentava Antonietta nel 1870 offrendoci una preziosa chiave di lettura dall'interno (e da un interno "medio") su quale fosse il valore percepito dei salotti -, «perché ne nasce quella generale armonia che si chiama civiltà e che porta miglioramenti notevoli nei nostri costumi»[62].

---

59 Si veda ad esempio la vivace immagine che di quel salotto emerge da A. De Gubernatis, *F. Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto: ricordi e spogli*, Firenze, Tipografia dell'Associazione, 1875, pp. 107-110. Ma è opportuno aggiungere che i pochi nomi femminili noti rinviano una volta di più a una netta prevalenza di straniere, anche se "stanziali".

60 Come era tipico dei salotti tardo-settecenteschi (lo sottolinea opportunamente M. I. Palazzolo, *Leggere in salotto. Le funzioni della letteratura nei ricevimenti mondani tra Sette e Ottocento*, in *Salotti e ruoli femminili*, cit., pp. 19-27), ma come non sembra invece accadere in gran parte dei salotti più titolati di Firenze.

61 Approfondimenti sulle relazioni e sulle attività delle tre Pozzolini sono venuti dal convegno *Per la civiltà dei luoghi. Una famiglia toscana nella quiete operosa di Bivigliano* (22 maggio 2017, Bivigliano, Vaglia).

62 A. Pozzolini, *Scritti editi ed inediti*, a cura di G. Rigutini, Firenze, S. Jouhaud, 1877, p. 232. Sul carattere di quel salotto (dove peraltro era frequente che si facesse anche musica) cfr. M.A. Signorini, A. Visconti, *Il salotto di Gesualda e Cesira Pozzolini nella Firenze del 1859*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia,* cit., pp. 381-403.

5. Modernità contese, contese di modernità

L'accelerazione dinamica impressa dalla capitale a Firenze conobbe un improvviso e drammatico arresto, com'è noto, per effetto della disfatta francese di Sedan. Ben prima che i bersaglieri entrassero in Roma, fu chiaro infatti che la breve stagione di Firenze capitale si era conclusa. Fin dai primi di settembre «una moltitudine di piemontesi, bottegai, sarti, tappezzieri, ebrei, tipografi e gente di ogni fatta» cominciò ad affollare i treni per Roma, «tutti per essere i primi» a trasferire «nell'eterna città [...] i loro fondaci, negozi, locande, trattorie». Già prima che l'anno si chiudesse, poi, venne l'inesorabile partenza di molte "grandi famiglie" e delle sedi diplomatiche di maggior rilievo, seguita da quella della «malsana coorte» di giornalisti, clienti e faccendieri strutturalmente abbarbicata ai luoghi del potere: e tutto questo mentre si consumavano gli ultimi scampoli di attività ministeriale e parlamentare, con «la colonia travettista» in «trepidante attesa del giorno di un'altra trasmigrazione»[63].

A rendere più denso di nubi il futuro prossimo, però, era soprattutto il fatto che nella Firenze chiamata a far fronte ad un così radicale e rapido cambiamento di prospettiva, il tono prevalente non era quello – preoccupato e proiettato in avanti – della relazione con cui poco prima che il 1870 finisse Ubaldino Peruzzi aveva assunto a pieno titolo la carica di sindaco,[64] ma quello alimentato dalle opposte partigianerie "regionali", che non vedevano l'ora di liberarsi l'una della «empia setta dei moderati toscani», l'altra della «laida burocrazia piemontese»[65]: con la conseguenza di far brillare di nuovo le inesauste mitologie della *Toscana felix* di granducale memoria, e di dare forza alle retoriche populistico-reazionarie delle forze clericali che, grazie anche alla benevola gestione delle leggi sulla soppressione degli enti eccelesiastici da parte delle autorità fiorentine, consideravano ormai la città un baluardo della resistenza e della controffensiva allo «Stato persecutore»[66].

---

63 M. Covoni Girolami, *Ricordi e memorie* cit., p. 368 e p. 375: la testimonianza si riferisce alla sera del 7 settembre.

64 Cfr. *Relazione del sindaco Ubaldino Peruzzi al Consiglio Comunale di Firenze nell'Adunanza del 16 dicembre 1870*, Firenze, Le Monnier, 1870.

65 Le parole, attribuite rispettivamente a Madame Rattazzi e a Bettino Ricasoli, sono citate da G. Spadolini, *Firenze capitale. Con documenti inediti*, Firenze, Le Monnier, 1966, p. 69 e p. 89.

66 Pochi gli studi sul blocco reazionario-clericale fiorentino e sulle sue dinamiche interne, di cui ha tratteggiato di recente alcuni lineamenti G. Cipriani, *Reazionari*

La crisi che investì fin da allora Firenze, insomma, non era solo finanziaria, ma identitaria, figlia dell'impossibile convivenza e degli attriti crescenti fra anime diverse, che negli anni avevano visto modificarsi i rapporti di forza reciproci senza però che nessuna riuscisse a sparigliare le altre, come risulta evidente se si appunta lo sguardo sul diverso modo di guardare alle donne e alla "questione della donna" – grande sfida del secolo XIX – che emerge da due mini eventi della primavera del 1871 che le videro protagoniste: la venuta in città di due giovani lombarde decise a parlare in pubblico di questione sociale, di diritti delle donne e di letteratura femminile, e la prima Esposizione nazionale dei lavori femminili che, prevista da tempo e più volte rinviata, finì per svolgersi in formato ridotto e in mezzo all'indifferenza generale dal 15 marzo al 19 aprile di quell'anno fatale.

Le due lombarde erano Anna Maria Mozzoni e Maria Antonietta Torriani, futura marchesa Colombi, che, giunte a Firenze negli ultimi giorni di marzo del 1871, si trovarono di fronte a un compatto quanto inaspettato muro di riprovazione e di ostilità: tutt'altra cosa dal clima di affettuosa simpatia che le aveva avvolte a Genova e che avrebbero ritrovato a Bologna e perfino a Parma, vale a dire nelle altre tappe di quel breve quanto temerario *tour d'Italie*. Scrivendo quasi "in diretta" di quella esperienza per il periodico torinese «Il Passatempo», che di lì a pochi mesi avrebbe cambiato il suo titolo in «Giornale delle donne», Maria Antonietta Torriani ricordava con garbo e ferocia la fatica di riuscire a trovare in tutta Firenze una sala disposta ad accoglierle per le loro conferenze, «tanto è grande lo sgomento che ispirano allo spirito occulto di questa città le scienze e le lettere quando, con un'infrazione alle leggi dello status quo, si permettono di scegliere ad interpreti delle voci femminili»[67]. Anzi – aggiungeva -, quando la direttrice di una scuola privata per adolescenti, la mantovana Marianna Majolarini (un'altra «donna della nazione» che per tutta la vita si sarebbe battuta a favore del diritto delle donne ad una

---

e clericali in Firenze capitale, in *1865*, cit., pp. 141-164. Vale la pena ricordare che proprio a Firenze – auspice l'«intransigente» arcivescovo Limberti – dalla fine di dicembre 1870 si pubblicava, oltre a «L'Armonia», «La Civiltà cattolica», e che fin dal 1868 era sorta in città una fiorente Società cattolica promotrice delle buone opere.

67 *Dietro le scene*, in «Il Passatempo», 1871, n. 15, p. 647; il resoconto apparve a puntate, nei nn. 12-15 e 18-19. Su M.A. Torriani cfr. M. T. Cometto, *La Marchesa Colombi, la prima giornalista del Corriere della sera*, Torino, B.L.U. editoriale 1996. Ampia la bibliografia sulla Mozzoni, per la quale cfr. *DBI*, 2012, vol. 77, *ad vocem* (S. Soldani).

solida cultura e a una vita attiva anche fuori dall'ambito familiare), aveva osato offrire loro il salone delle feste del suo «Istituto materno», si era vista minacciare lo sfratto se non avesse fatto marcia indietro[68].

Per chi veniva da Milano, dove esperienze del genere erano ormai entrate nell'uso senza che nessuno ne menasse scandalo[69], lo sconcerto dovette essere davvero grande. Firenze forse non era più «una cittaduzza agghindata ad uso medio evo»[70], ma certo la modernità non era ancora entrata a far parte del dna della sua classe dirigente. Ci vollero tre settimane e la calda intercessione di Francesco Dall'Ongaro presso il ministro della pubblica istruzione Cesare Correnti – che finì col finanziare e sostenere l'iniziativa - per riuscire a sbloccare la situazione; e quando ogni difficoltà sembrava superata si intromise il prefetto, che prima cercò di impedire le conferenze e poi di sanzionare chi le aveva tenute per «omesso pagamento di tassa sui pubblici spettacoli» (e fu necessario far intervenire il ministro Sella perché si soprassedesse).

Ma soprattutto, dopo tanto affanno, l'esito fu davvero deludente: qualunque fosse il tema trattato - un *divertissement* sulla «storia delle rose», il poema di Victor Hugo sulla *Povera gente*, la condizione sociale della donna, la necessità di potenziare l'istruzione femminile... – le serate ebbero sì un uditorio «sceltissimo» - come riferiva «La Donna» della Beccari ricordando «la Fusinato, la Giarrè-Billi, ed altre italiane e straniere» -[71], ma anche

68 Appartenente a una famiglia di patrioti di Castiglione dello Stiviere, la ritroviamo anni dopo direttrice della Scuola superiore femminile di Firenze, inviata allo World's Congress of Representative Women di Chicago del 1893 e attiva esponente della sezione femminile della Croce Rossa toscana.

69 Di quei cicli pubblici di «conferenze scientifico-letterarie», tenute a partire dal 1869 da uomini e donne delle più diverse opinioni e competenze su iniziativa di Vincenzo De Castro, la Torriani aveva scritto poco prima sullo stessso periodico (1871, n. 4, pp. 160-165), sottolineando il richiamo da esse esercitato su «un pubblico intelligente e disinteressato, che si aduna per udire la dimostrazione del vero, il sentimento del giusto, la rivelazione del bello» (ivi, p. 164). Ma già prima, e a più riprese, la Mozzoni aveva parlato in pubblico, sia parlando di diritti delle donne, sia leggendo nella sala della Società Politica una memoria su *Il bonapartismo in Italia*, pubblicata (con ampliamenti) subito dopo (Milano, Terzi, 1867).

70 C. Messina, *Firenze dopo il trasferimento della capitale,* cit., p. 5. L'espressione voleva essere un apprezzamento per la conclusione dell'abbattimento delle antiche mura.

71 Il breve resoconto, pubblicato nel numero del 10 maggio 1871, era firmato da Serafina Botto, genovese, pittrice e moglie dello scultore Giovan Battista Tassara, garibaldino, anticlericale e più tardi socialista. Le conferenze si tennero, alla fine, in una «sala per musica» in Borgo La Croce di cui il Ministero della pubblica istruzione

assai poco numeroso. A ciò si aggiunga che in tutto quel tempo ben poche erano state le case disposte ad aprir loro il proprio salotto, e «pochissime» le persone che le due giovani erano riuscite a incontrare, nonostante il gran numero di salotti e di «belle intelligenze» presenti in città[72]: e certo non stupisce che fra loro si annoverassero due delle *femmes savantes* più libere da pregiudizi sociali e più cosmopolite della città, Ludmilla Assing e Dora d'Istria.

Della prima, nel suo diario-cronaca, la Torriani levava alle stelle «il tatto squisitissimo» con cui a più riprese le aveva benevolmente accolte nelle sue sale ospitali, guidandole personalmente verso il gruppo di persone che le sembrava più vicino ai loro interessi; così come ricordava con piacere i ripetuti incontri con Dora d'Istria, «bellezza fiera e ardita» che, allergica a «circoli e adunanze», preferiva «ricevere» tutti i giorni ad ore fisse e in piena tranquillità, trattando tutti da eguali, fiera della sua casa appena fuori Porta S. Gallo e del grande giardino che la circondava e che aveva appena cominciato ad allestire[73].

Ad aprire loro la strada era stato, in tutti e due i casi, Francesco Dall'Ongaro, nel cui salotto e nella cui casa, d'altronde, esse erano state accolte con grande calore, incontrandovi a più riprese il deputato simbolo delle battaglie sui diritti paritari delle donne, Salvatore Morelli; così come era stato Dall'Ongaro a presentarle a Cesare Correnti per un colloquio nel suo «gabinetto ministeriale», ad accompagnarle a una seduta del Parlamento e a passeggio per Firenze e nei dintorni, in visita nello splendido «giardino di camelie» aperto da Cesare Franchetti in via Indipendenza e alle «sacre tombe» di Santa Croce, oltre che – appunto - alla controversa Esposizione

---

si accollò le spese di affitto.

72 M.A. Torriani, *Dietro le scene*, in «Il Passatempo» cit., p. 651.

73 Ivi, n. 16, pp. 703-705, dove si riferisce di colloqui particolarmente intensi di Dora d'Istria con Anna Maria Mozzoni; e la cosa non stupisce, ove si pensi all'interesse della padrona di casa per la condizione sociale delle donne, i loro diritti e la loro istruzione: un interesse testimoniato dal volume *Des femmes par une femme* (Paris, Lacroix, 1865) da lei scritto pochi anni prima, e del quale si era parlato molto anche in Italia, specie dopo i tempestivi apprezzamenti di C. F. Gabba, *La questione femminile e la principessa Dora d'Istria. Considerazioni*, Firenze, Le Monnier, 1865. Ne ha scritto di recente F. Bertini, *La questione femminile e Dora d'Istria: un dibattito del 1865*, in *1865*, cit., pp. 189-205. Sulle modalità usate da Elena Ghika in questi incontri si soffermava, con qualche punta di acidità, Angelo De Gubernatis scrivendo di lei *post mortem*: cfr. *Dora D'Istria,* in «Revue internationale», 10 gennaio 1889, pp. 58-74.

nazionale dei lavori femminili, da poco inaugurata[74].

Ideata sull'onda del trionfale «ritorno all'artigianato» che costituì una delle cifre più fortunate della Exposition universelle di Parigi del 1867, l'iniziativa intendeva sensibilizzare imprenditori e opinione pubblica all'importanza economica e sociale di lavori che potevano essere svolti dalle donne fra le pareti domestiche e che proprio per questo si configuravano come un prezioso antidoto contro il moderno industrialismo e il conseguente proliferare della figura «empia» dell'operaia di fabbrica[75]. L'area fiorentina, dove esistevano già, soprattutto grazie alla paglia, circuiti produttivi e mercantili dotati di un qualche retroterra organizzativo e ideologico, sembrava poter essere un buon punto di partenza, benché la principale delle "arti" a cui si pensava, vale a dire il ricamo, fosse per il momento di competenza quasi esclusiva di istituzioni caritative e conventuali, o di qualche «virtuosa dell'ago» che la esercitava per pura passione.

Gli entusiasmi iniziali del comitato promotore, però, si erano trovati di fronte a un vero e proprio muro di diffidenza sia da parte delle istituzioni che dei potenziali investitori e imprenditori, che neppure la tenacia del conte Demetrio Carlo Finocchietti - ministro di cerimonie di Casa Savoia, cognato del sindaco Ubaldino Peruzzi e personalmente impegnato nella promozione delle «arti industriali» - riuscì a far cadere[76]. Se si poté andare avanti fu solo perché accettarono di presiedere il comitato due nobili di sicura fede clerico-conservatrice del calibro della principessa Antonietta Strozzi e del principe Carlo Poniatowski, perché se ne fece garante dal

---

74 Per una sommaria descrizione dell'evento cfr. D. Scannapieco, *La prima Esposizione nazionale dei lavori femminili di Firenze (1871)* in *Le artigiane della moda e la creatività femminile. Le Esposizioni dei lavori femminili a Firenze, Parigi e Milano (1871 – 1890 – 1902 – 1906)*, a cura di Z. Ciuffoletti, Firenze, Aska, 2014, pp. 17-27.

75 Cruciale sembra essere stato, per il rilancio del lavoro a domicilio, il celebre scritto di J. Simon, *L'ouvrière* (parola da lui definita appunto «impie, sordide»), edito a Parigi nel 1861. Dell'importanza della Esposizione parigina (e di quella viennese del 1873) per dare slancio alle «arti femminili» ho scritto in *Il libro e la matassa. Scuole per «lavori donneschi» nell'Italia da costruire*, in *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di S. Soldani, Milano, FrancoAngeli, 1989, pp. 87-129 e, più in generale, in *Scuole per l'arte quotidiana*, in *Storia dell'Istituto d'arte di Firenze (1869-1989)*, a cura di V. Cappelli e S. Soldani, Firenze, Olschki, 1994, pp. IX-LXII.

76 Sull'interesse di Finocchietti per quelle che cominciavano a chiamarsi le «arti applicate all'industria» e le relative scuole professionali cfr. *Storia dell'Istituto d'arte*, cit., *ad nomen*.

punto di vista finanziario un banchiere come Emanuele Fenzi e perché, *dulcis in fundo*, la principessa Margherita accettò di porre l'iniziativa sotto la sua «augusta protezione».

Ma le perplessità e le reticenze per una iniziativa che tendeva a dare valore economico alle opere femminili - e che dunque valorizzava sì il lavoro delle donne in famiglia, ma non per la famiglia – restarono. Nata sotto una cattiva stella, l'Esposizione si sarebbe rivelata, nonostante il sostegno finanziario del governo e la cura posta dagli organizzatori nel renderne attraente la sede di via Jacopo da Diacceto con giardini e caffè, poco meno di un fallimento. Delle 10.000 persone circa che la visitarono nei 35 giorni in cui rimase aperta, più della metà si componeva di allieve di scuole per «ragazze povere» e di ospiti di istituti di beneficenza e carità, a cui andavano aggiunti i molti curiosi, attratti – come scriveva sconfortato Finocchietti– più dai lavori «frivoli ed improduttivi», vero e proprio «sciupio di occhi» e «inutile passatempo», che non da quelli «smerciabili» che gli organizzatori avrebbero voluto fossero al centro dell'attenzione e che invece ebbero scarsissime attenzioni anche da parte dei pochi potenziali acquirenti, tanto che neppure il gran ballo finale a pagamento riuscì a colmare le perdite[77]. E se le espositrici risultavano molte – quasi tremila – restava il fatto che in buona misura esse facevano capo ai 120 istituti caritativi e scolastici che avevano risposto all'appello, che i luoghi delle loro residenze disegnavano una geografia dell'Italia più ricca di vuoti che di pieni, e che – appunto – gli oggetti esposti sembravano assai poco funzionali alla dimensione economico-commerciale che si sarebbe voluto imprimere all'iniziativa.

Non sappiamo quanti visitatori condividessero il severissimo giudizio delle due ardite conferenziere di passaggio a Firenze su quella pletora di assurde «ragnatele di ricami» e sul vero e proprio «stringimento di cuore» provato alla vista di tanta sterile fatica, che le spingeva a ribadire l'urgenza

77 D. C. Finocchietti, *Della prima Esposizione nazionale dei lavori femminili tenutasi in Firenze nel 1871*, Milano, Wilmant, 1871, p. 33 e pp. 21-22. Ma c'era anche chi ricordava come i «lavori utili» ora esposti fossero il 53% del totale, mentre nel settore femminile dell'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 erano appena il 31%: cfr. N. Corazzini, *La donna e la prima Esposizione italiana femminile. Considerazioni critiche*, Firenze, Società dei compositori tipografi, 1871, che dopo aver sottolineato i molti riferimenti a «temi patriottici» dei lavori esposti, auspicava che le donne venissero «giuridicamente e intellettualmente» parificate agli uomini, anche se non, per ora, nei «diritti politici» (ivi, p. 10). Abbastanza positivo anche il giudizio di G. Sacchi, *Rendiconto dell'esposizione nazionale dei lavori femminili di Firenze*, in «Annali universali di statistica», aprile 1871, n. 136, pp. 96-105.

di valorizzare piuttosto l'intelligenza delle donne, offrendo loro il modo di svilupparla attraverso «studii seri e regolari», e non per via di letture portate avanti da poche giovani donne «nell'isolamento delle loro stanze, talvolta con tutto il mistero con cui si compirebbe un misfatto»[78]. Certo è che anche i meglio disposti, nel recensire l'iniziativa, non si spinsero al di là di una generica ammirazione per la prova di «infinita pazienza» che quei lavori dimostravano[79], mentre le sotterranee polemiche della vigilia sulle forti resistenze della giuria ad ammettere una «seconda sezione» che oltre alle «belle arti» comprendesse le «opere d'ingegno» letterario, ritenute socialmente diseducative, esplosero quando, a conclusione dell'iniziativa, la giuria decise - per esplicita e fermissima opposizione di un'autorità come Niccolò Tommaseo - di escludere a priori dai premi le pochissime opere «di amena letteratura» che si era riusciti a far ammettere per qualche «dedica speciale»[80].

Ancora una volta, per far emergere un diverso modo di guardare alle donne, alle loro capacità e potenzialità, dovette intervenire dall'alto della sua carica Cesare Correnti, pronto a varare non previsti riconoscimenti ministeriali per sanare il *vulnus* della mancata premiazione a Erminia Fuà Fusinato, colpevole agli occhi dei più retrivi di dare evidenza pubblica alla propria passione politica (anche se lei avrebbe rifuggito dal definirla tale), come era accaduto proprio nel corso del 1870, quando era stata chiamata a declamare versi da lei scritti in occasione della festa dello Statuto e dell'inaugurazione degli ossari di Solferino e San Martino o, più di recente, in solidarietà dei «feriti francesi» appena giunti in Firenze dopo i disastri della guerra: carmi che invocavano la pace e la pacificazione fra gli opposti schieramenti, ma che suonavano comunque del tutto eterodossi alle orecchie dei difensori di una idea di donna totalmente votata alla domesticità dei pensieri, delle azioni e degli affetti[81].

---

78 M.A. Torriani, *Dietro le scene*, cit., p. 649.

79 L. Capizucchi, *Un saluto a Firenze,* cit., p. 42, che, pur lodando «il magnifico campionario di trine», passava rapidamente oltre.

80 D.C. Finocchietti, *Della prima Esposizione nazionale dei lavori femminili,* cit., p. 48 e M.A. Torriani, *Dietro le scene,* cit., p. 649. Premi minori furono dati solo a quattro o cinque maestre, e solo per operette strettamente scolastiche.

81 Cfr. Ead., *La festa dello Statuto nel chiostro di S. Maria Novella*, Firenze, Tip. della «Gazzetta d'Italia», 1870; E. Fuà Fusinato, *Il 24 giugno 1870*, Firenze, Botta, 1870; *Versi di Giannina Milli e di Erminia Fuà Fusinato detti in occasione della rappresentanza al Teatro delle Logge per i feriti francesi la sera del 15 ottobre 1870,* Firenze, Stab. Chiari, 1870.

Un atteggiamento tanto rigido aveva tutta l'aria di voler frenare i progetti di chi intendeva rilanciare su un altro piano il ruolo nazionale di Firenze facendone la «capitale dell'intelligenza», «l'Atene d'Italia» - come aveva proposto il sindaco Peruzzi -, e parlava di potenziare scuole e istituti culturali a tutti i livelli, di attirare professori e studenti, di favorire in ogni modo (ora che i prezzi potevano scendere) quel turismo internazionale che era da sempre un vanto e una ricchezza di Firenze, e che anche dopo l'inserimento della città nei viaggi di gruppo organizzati dell'agenzia Cook manteneva connotati culturali di tutto rilievo.

Ma è un fatto che la tenace paura di cambiare – e tanto più quando si trattava di donne – doveva ormai fare i conti con novità troppo numerose e apprezzate perché anche a Firenze potesse perpetuarsi l'egemonia di un linguaggio tanto desueto come quello caro a Tommaseo. La città dei grandi passeggi misti alle Cascine divenute parco pubblico e delle molte linee di omnibus frequentati da un numero crescente di donne, delle scuole pubbliche fitte di maestrine sempre più orgogliose e consapevoli del loro ruolo sociale e di modeste signore e signorine che affollavano i grandi magazzini «Duilio: il '48», scintillanti di merci a prezzi accessibili, era un organismo troppo intercettato da barbagli di modernità perché il pressante invito alle sue donne di vivere nell'ombra e nel silenzio potesse avere largo ascolto ed effettivo successo. Forse la discontinuità col passato era nelle cose, e ci sarebbe stata comunque: ma è sicuro che per le donne di Firenze il passaggio della capitale – che aveva offerto incentivi e occasioni irripetibili di fuoriuscita da una ormai consunta toscanità sia sul piano pratico che mentale – non era stato invano.

Maria Teresa Mori

Donne che ricevono, donne che scrivono

> Credimi, caro amico, se tu frequentassi quella signora per un mese, riacquisteresti piena fiducia in te stesso, ti sentiresti rinvigorito e rasserenato. Non c'è affetto né di madre né di amico che (…) valga a rialzare un uomo dinnanzi a se stesso quanto la parola brillante e gentile d'una signora coltissima, che indovina alla prima tutti i più riposti segreti di un cuore d'artista, e gli rivela, per incoraggiarlo, delle qualità che egli non sapeva nemmeno di avere[1].

Così, nel 1874, Edmondo De Amicis scriveva a Giuseppe Giacosa, invitandolo a recarsi a Firenze per conoscere Emilia Peruzzi – la signora citata - sicuro che la frequentazione con lei avrebbe avuto per l'amico un valore taumaturgico decisivo, guarendolo dalla profonda crisi personale e creativa che in quel momento lo tormentava. Sono parole che sintetizzano lucidamente il fascino e l'influenza che ancora, ad Ottocento inoltrato, la padrona di casa poteva esercitare nei confronti dei giovani intellettuali che ne frequentavano il salotto: uno spazio di sociabilità informale, ereditato dall'antico regime, gestito in prima persona dalle donne, che ne costituivano il centro organizzativo e simbolico[2]. Erano loro, infatti, a scegliere gli ospiti, a guidare la conversazione, a stabilire le regole non scritte che governavano l'incontro mondano: qui esse, all'interno della dimora domestica, esercitavano una propria forma di potere, pubblicamente riconosciuta e legittimata. Ricevere uomini intellettuali e politici e sostenerne le carriere era parte integrante del loro ruolo: un compito di grande prestigio che, però, le vincolava all'esercizio di virtù come la dedizione agli altri, la cura, la predisposizione materna, storicamente ritenute femminili. Sono gli aspetti che De Amicis enfatizza nella lettera a Giacosa, tratteggiando una signora Emilia generosamente dedita ai giovani protetti e capace di iniziarli alla scoperta delle proprie potenzialità, così

1 Cit. da L. Gigli, *De Amicis*, Torino, UTET, 1962, p. 101.

2 Per quanto riguarda i salotti italiani cfr. M.I. Palazzolo, *I salotti di cultura nell'Italia dell'800. Scene e modelli*, Milano, Franco Angeli, 1985. Ne ho proposto una lettura attraverso la categoria storiografica della sociabilità in M.T. Mori, *Salotti. La sociabilità delle élites nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2000.

come lui stesso l'aveva conosciuta qualche tempo prima, nel celebre salotto rosso di Borgo de' Greci.

Nel 1867, quando lo scrittore, poco più che ventenne, era giunto a Firenze, in città era presente una vivace rete di salotti di conversazione, variamente articolata, che rifletteva problematiche culturali e politiche di ampio respiro e dove convergevano i numerosi giovani - intellettuali, artisti, giornalisti – attratti nella capitale, come lui, dalle nuove possibilità offerte dalla presenza del Parlamento e degli organi di stampa[3]. Le donne che governavano questo mondo di intensi scambi e relazioni, donne colte appartenenti all'*élite* aristocratica o borghese, condividevano alcuni tratti inerenti alla tradizionale educazione femminile, come la capacità di organizzare il proprio circolo e l'eleganza mondana, e se non tutte potevano esercitare il talento straordinario della signora Emilia nell'intrecciare relazioni affettuose con i propri protetti, rientrava comunque nello statuto della *salonnière* un atteggiamento di benevola accoglienza nei confronti degli intellettuali, soprattutto i più giovani[4].

Sono aspetti che però, in pieno Ottocento, convivevano con esperienze diverse, in uno scenario articolato e complesso che vedeva emergere ed affermarsi un nuovo protagonismo femminile. Le donne che ricevevano, nella città capitale d'Italia, erano spesso donne impegnate anche in esperienze diverse, per cui la protezione e la cura riservata agli uomini di cultura ospiti del salotto non escludevano la ricerca di spazi autonomi di ricerca ed espressione intellettuale.

Tra i primi nomi che si impongono all'attenzione, sotto questo profilo, c'è senza dubbio quello di Ludmilla Assing. Trasferitasi dalla Germania a Firenze nel 1861, per sfuggire al procedimento giudiziario intentatole per aver pubblicato i Diari dello zio Karl August Varnhagen von Ense,

---

3 Sui salotti di Firenze capitale cfr. M.T. Mori, *La sociabilità dei salotti*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica. La vigilia del 1865. Atti del convegno di studi. Firenze 21-22 novembre 2013*, a cura di G. Manica, Firenze, Edizioni Polistampa, 2014 pp. 85-99.

4 Sui rapporti tra le padrone di casa ed i giovani intellettuali che si raccoglievano nei loro salotti, con riferimento anche alla dimensione simbolica, cfr. M.T. Mori, *Maschile, femminile: l'identità di genere nei salotti di conversazione*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di M.L. Betri e E. Brambilla, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 3-18. Per un'analisi dei salotti dal punto di vista di genere, utili spunti, se pure riferiti al contesto francese dell'antico regime, in D. Goodman, *The Republic of Letters. A cultural history of the French Enlightenment*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1994.

intellettuale di orientamento repubblicano[5], essa aveva aperto in via Alamanni un importante salotto, straordinario miscuglio di impegno e di eleganza, dove raffinati ricevimenti convivevano con serissime discussioni sull'attualità internazionale: se da un lato la polizia lo sorvegliava in quanto covo di democratici[6], dall'altro la padrona di casa si distingueva per raffinatezza e *usage du monde*, come si conveniva ad una persona che fin da giovanissima aveva partecipato alla vita salottiera nella casa materna, ad Amburgo[7]. «A casa mia – scriveva lei stessa – ci sono soprattutto i tedeschi (…) molti patrioti italiani (…) e poi stranieri di ogni paese, fiori e luci in abbondanza e tra i ritratti dei miei familiari e dei miei amici di Berlino i ritratti di Mazzini e Garibaldi»: anche l'arredamento del salotto rifletteva il composito carattere dei suoi convegni cosmopoliti, tra icone rivoluzionarie in bella vista e cura dell'eleganza[8]. In contatto con molti protagonisti della Sinistra europea, da Bakunin ad Aleksandr Herzen a Marx, fervente seguace di Mazzini, anticonformista nelle scelte di vita (fu compagna di due esponenti di spicco del repubblicanesimo, Piero Cironi ed Andrea Giannelli, avendo da quest'ultimo un figlio), Ludmilla Assing fu una complessa figura di letterata e scrittrice, all'insegna del più appassionato impegno politico[9]: per citare solo qualche momento del suo vastissimo lavoro di pubblicista, oltre ai Diari ed alle corrispondenze di Varnhagen curò la traduzione tedesca delle opere di Mazzini, e, in lingua italiana,

---

5 *Aus dem Nachlass Varnhagen's von Ense. Tagebücher von K. A. Varnhagen von Else*, a cura di L. Assing, Leipzig, Brockhaus, 1858-1865. Ludmilla, nata ad Amburgo nel 1821, da una famiglia ebrea, si era trasferita dopo la morte dei genitori a Berlino a casa di Varnaghen. La moglie di quest'ultimo, Rahel Levin, morta nel 1833, era stata una intellettuale di spicco nella società colta berlinese, e aveva gestito un salotto frequentato dalle maggiori personalità del Romanticismo tedesco. Su di lei cfr H. Arendt, *Rahel Varnhagen: storia di un'ebrea*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1988.

6 In un rapporto prefettizio redatto in seguito alla visita di Herzen a Firenze si legge: «La maggior parte dei democratici si recavano a complimentarlo. (Essi) si riuniscono per ordinario nella casa della nota corrispondente di Mazzini signora Ludmilla Assing». In P.C. Masini, *Quattro lettere di Bakunin a Ludmilla Assing*, in «Nuova Antologia», luglio-settembre 1979, p. 280.

7 La madre di Ludmilla, Rose-Marie Varnhagen, poetessa e scrittrice, aveva tenuto ad Amburgo un importante salotto letterario. Cfr. M. Casalena, *Ludmilla Assing. Storia e politica in una donna dell'Ottocento*, in «Passato e presente», maggio-agosto 2002, p. 62.

8 *Ibid*. p. 74.

9 Sui rapporti politici di Ludmilla cfr. C. Arrigoni, *Giuseppe Mazzini e una scrittrice tedesca*, in «Rassegna storica del Risorgimento», luglio-dicembre 1951, pp. 214-220.

numerosi articoli a carattere letterario e non, saggi sul romanzo in Germania, sulla questione femminile, su temi del repubblicanesimo risorgimentale[10]. Un'ampia produzione che corrispondeva ad una concezione militante della scrittura, intesa come impegno rivolto a propagandare l'ideale democratico ed a ricostruirne la memoria, come dimostra la sua *Vita di Piero Cironi*, una biografia dettata dall'esigenza di fondare una ricostruzione storiografica alternativa a quella ufficiale del moderatismo liberale[11].

Al di là delle rappresentazioni caricaturali che qualche testimone ne ha tratteggiato, essa era un'intellettuale a tutto tondo, che si muoveva con grande attivismo nel mondo del giornalismo e dell'editoria, anche se, sorprendentemente, si nascondeva spesso dietro l'anonimato o lo schermo di pseudonimi, a riprova dei condizionamenti più o meno espliciti che, in quei decenni, ancora influenzavano l'agire di una scrittrice dichiaratamente politica[12].

Anche lei, come le altre signore di salotto, apriva le sue porte a giovani intellettuali in cerca di un pubblico. Giovanni Verga fu uno di questi: nella primavera del 1869 egli, infatti, si trasferì per qualche mese a Firenze, attratto in riva all'Arno non tanto dal lascito della tradizione letteraria e dall'autorità della lingua, quanto piuttosto dalle possibilità offerte da un ambiente sociale vivace e ricco di opportunità per le ambizioni di un giovane provinciale[13]. La corrispondenza con i familiari dello scrittore siciliano, allora ventinovenne, testimonia come, per lui, l'assidua frequentazione dei luoghi deputati all'incontro mondano avesse un ruolo assolutamente

---

10 Tra l'altro, Assing curò la pubblicazione di lettere e scritti della zia Rahel Levin, dove erano affrontati temi come l'emancipazione femminile e la condizione degli ebrei in Germania: R. Levin, *Aus Rahel's Herzenslebens. Briefe und Tagebuchblätter*, Leipzig, Brockhaus, 1877. Tra i suoi numerosi scritti in italiano cfr. *La posizione sociale della donna,* Milano, Tipografia e Libreria di Giuseppe Chiusi, 1866. Per quanto riguarda l'opera giornalistica e letteraria di Assing rimando a A. De Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1879, ad vocem; M. Casalena, *Ludmilla Assing. Storia e politica in una donna dell'Ottocento*, cit.; M.C. Mocali, *Le scrittrici Ludmilla Assing, Malwida von Meysenbug, Ricarda Huch,* in *Cultura tedesca a Firenze. Scrittrici e artiste tra Otto e Novecento,* a cura di M.C. Mocali e C. Vitale, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 141-169.

11 L. Assing, *Vita di Piero Cironi*, Prato, Tip. Giachetti, 1865.

12 Cfr. M. Casalena, *Ludmilla Assing. Storia e politica in una donna dell'Ottocento*, cit., p. 64, n. 22

13 Su Verga a Firenze cfr. I. Gambacorti, *Verga a Firenze. Nel laboratorio della «Storia di una capinera»*, Firenze, Le Lettere, 1994.

strategico, perché proprio lì, come scriveva al fratello Mario, si potevano avvicinare le «illustrazioni» più importanti del momento: le passeggiate alle Cascine, i teatri, il caffè Doney, e, soprattutto, i salotti delle case private, erano tappe obbligate di una formazione professionale ed umana che aveva come esplicito obiettivo quello di «riuscire a qualche cosa» e raggiungere il successo letterario[14]. Raccomandato da una lettera del conterraneo Mario Rapisardi, Verga incontrò Francesco Dall'Ongaro che esercitò da subito, su di lui, un ruolo di affettuoso *patronage*, introducendolo nell'ambiente della sociabilità cosmopolita legata al variegato mondo della Sinistra politica di quegli anni: oltre alla casa dello stesso Dall'Ongaro, dove si riuniva «la più scelta società letteraria di Firenze»[15], quella dei coniugi tedeschi Charlotte e Philip Schwarzenberg, dei polacchi Teresa e Ferenc Pulszky, e, naturalmente, di Ludmilla Assing[16]. Angelo De Gubernatis – che frequentava questo ambiente e teneva a sua volta un salotto insieme alla moglie Sofia Besobrasov, cugina di Bakunin – calcava forse un po' la mano, sull'onda dei ricordi giovanili, quando nelle pagine delle sue memorie lo descriveva come pervaso dal «ruggito selvaggio della rivoluzione», ma è sicuro che si trattava di ritrovi non conformi all'ufficialità politica e culturale, dove si potevano incontrare, come lo stesso De Gubernatis racconta, «antichi esuli mazziniani, parecchi garibaldini, poeti, letterati, artisti indipendenti"»[17]. In questo mondo lo scrittore siciliano trovò non solo un'atmosfera culturale aperta, di respiro europeo, consona alle sue inquietudini e curiosità intellettuali ma anche un sostegno concreto al proprio lavoro: qui fece circolare *Una peccatrice*, raccogliendo unanimi apprezzamenti, e qui elaborò *Storia di una capinera*, di cui Francesco Dall'Ongaro promosse la pubblicazione presso l'editore Treves. La casa di Ludmilla Assing fu per lui un'autentica scoperta:

---

14 Le citazioni sono tratte da una lettera datata 7 maggio 1869. In G. Verga, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Roma, Bonanno, 2011, pp. 93-94.

15 Così G. Verga, lettera alla madre del 22 maggio 1869, *Ibid.,* p. 111.

16 La corrispondenza di Verga costituisce una rara testimonianza in diretta su questo ambiente. Cfr. Z. Ciuffoletti, *Esilio, massoneria e circolazione delle idee nella Firenze post-unitaria: il conte Ferenc Pulszky*, in «Rassegna storica toscana», 1993, 39, pp. 409-414; I. Gambacorti, *Verga a Firenze*, cit., in particolare pp. 35-79; M.T. Mori, *I salotti di conversazione e la comunità straniera nella Firenze post-unitaria*, in *Cultura tedesca a Firenze*, cit., pp. 171-181.

17 A. De Gubernatis, *Fibra. Pagine di ricordi*, Roma, Forzari e c., 1900, p.201.

> Lunedì poi Dall'Ongaro mi presentò in casa della signora Assing, - scrive alla madre - la quale di recente ha fabbricato un bel palazzino in via Luigi Alamanni, e fui accolto in modo assai lusinghiero da quella signora e dalla scelta società che vi trovai. (…) Il salone è assai bello ed il ricevimento distintissimo, con rinfreschi serviti ogni mezz'ora, quantunque non si faccia altro che discorrere di letteratura e di politica[18].

Come si vede, Ludmilla si comportava da perfetta padrona di casa e, come tale, accolse con benevolenza il giovane intellettuale che si presentava alla sua porta. In seguito, si interessò generosamente al suo lavoro letterario, leggendone i primi romanzi e lusingandolo con espliciti apprezzamenti, come Verga non manca di raccontare alla madre, con eccitato compiacimento[19]. Ma questo sostegno incondizionato non si limitava alla conversazione salottiera né alla sponsorizzazione di un buon recensore: da intellettuale e letterata, le recensioni la Assing le scrisse lei stessa, sia su *Una peccatrice* che su *Storia di una capinera*[20]. La funzione protettiva nei confronti del giovane scrittore si ridefiniva, assumendo i contorni di un ruolo di potere non riconducibile puramente alla dimensione materna, mentre il confronto intellettuale tra la dama del salotto ed il suo ospite diventava paritario: nella biblioteca di Verga risultano presenti alcune opere di Ludmilla, che molto probabilmente lei stessa gli aveva regalato, in uno scambio di doni reciproco[21].

Il caso di Ludmilla Assing spicca nel panorama fiorentino dato il particolare contesto politico in cui si colloca, ma non si tratta di un esempio isolato. A poca distanza dalle eleganti stanze di via Alamanni, in un diverso salotto altrettanto raffinato, un'altra signora straniera condivideva l'impegno e le ambizioni dell'intellettuale tedesca, di cui era

---

18 Lettera alla madre del 26 maggio 1869, in G. Verga, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, cit., p.116.

19 Ecco come Verga riferisce alla madre le parole di Ludmilla a proposito di *I Carbonari della montagna:* «Ella ha il segreto di farsi leggere sempre con interesse fino all'ultimo (…) Ho letto 150 pagine tutte d'un fiato, (…) e ne avrei letto di più se non fossero venute delle visite ad interrompermi». Lettera del 26 giugno 1869, in G. Verga, *Ibid.*, p. 140.

20 Cfr. I. Gambacorti, *Verga a Firenze*, cit., p. 51, n. 34.

21 Si tratta, oltre alla *Vita di Piero Cironi*, di *In memoria di Giovanni Grilenzoni*, Genova, Stab. Degli Artisti tipografi, 1868 e *Saggio critico sul romanzo in Germania*, Siena, Stab. Tip. A. Mucci, 1870. Cfr. *Biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, a cura di C. Lanza, S. Giarratana, C. Reitano, Catania, Edigraf, 1985, pp. 20-21.

amica e corrispondente nonostante la distanza delle posizioni ideologiche: Margherita Albana Mignaty. Originaria di Corfù e moglie di un pittore greco, Giorgio Mignaty, essa si era trasferita a Firenze intorno al 1844-45, e qui aveva incominciato a gestire un salotto dall'impronta cosmopolita e aperta, luogo di incontro per gli stranieri di passaggio ma anche per molti esponenti dell'*élite* locale[22]. Le sue stanze di via Larga (oggi via Cavour), arredate in maniera colorata e suggestiva, con vivaci paraventi di lacca e scialli esotici, eco degli anni da lei trascorsi in India[23], costituivano uno spazio di contatto tra la Destra moderata e un'area di opinione più articolata, come dimostra la varia compagine dei frequentatori, da Ubaldino Peruzzi a Francesco Dall'Ongaro, da Angelo De Gubernatis a Pasquale Villari. Proprio con quest'ultimo, conosciuto nella primavera del 1850, Margherita aveva instaurato un intenso rapporto amoroso destinato a durare per oltre un ventennio, passando attraverso le diverse fasi che dalla passione portano ad un sodalizio amicale, ben oltre i contorni dell'affettuosa amicizia che caratterizzava, usualmente, la dinamica tra la padrona di casa ed il suo *protégé*. Villari era giunto a Firenze poco più che ventenne, in seguito al fallimento dei moti napoletani del 1848: un esule in difficoltà, in piena crisi ideale e materiale, sradicato e desideroso di inserirsi nel circuito editoriale toscano (aveva pronto un impegnativo studio su Savonarola) ma alle prese con immediati problemi di sopravvivenza. Seguendo le orme di tanti altri intellettuali aveva cercato contatti nella sociabilità cittadina «colla speranza di ottenere qualche vantaggio materiale» (come scriveva all'amico Domenico Morelli)[24]: l'incontro con Albana era stato decisivo, soddisfacendone non solo le esigenze di sostegno e conforto nel proprio percorso di iniziazione alla vita intellettuale cittadina, ma anche coinvolgendolo in una intensa esperienza affettiva dai toni esclusivi. Per tutta la durata della loro relazione, Margherita sarà la signora ispiratrice e benefica, disponibile a consolare e a guidare, cui Villari affiderà

22 Sulla biografia di Margherita Albana Mignaty cfr. A. De Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, successori Le Monnier, 1879, ad vocem; M.T. Mori e L. Scaraffia, *Premessa* a *Alla scoperta di una donna dimenticata: Margherita Albana Mignaty.*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2005, 1, pp. 97-99.

23 Margherita, giovanissima, era stata in India al seguito dello zio Frederick Adam e della moglie, quando egli ricoprì la carica di governatore di Madras, dal 1832 al 1837.

24 Lettera dell'aprile 1850 in A. Villari, *Introduzione* a D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari (1849-1859)*, vol. I, Napoli, Bibliopolis, 2002, p. XLIX, n. 85.

completamente non solo le ansie e le insicurezze di un uomo affaticato a costruirsi la propria strada nel mondo, ma anche i risultati dell'impegno intellettuale, sottoponendolo continuamente al giudizio dell'amica. E' a lei che fece leggere il corposo lavoro su Savonarola, pubblicato tra il 1859 e il 1861, è con lei che, inviato a Napoli durante la spedizione dei Mille come segretario del Comitato dell'ordine costituzionale, discuteva per corrispondenza i tanti problemi che travagliavano la città, quasi un abbozzo delle future *Lettere meridionali*[25], chiedendo e ottenendo pareri, è ancora a lei che confidava le difficoltà dell'insegnamento universitario a Pisa, dove aveva ottenuto una cattedra nel 1860, pregandola di intervenire per favorire il trasferimento a Firenze[26]. Le lettere dell'intellettuale napoletano rivelano una stima ed un'ammirazione incondizionate per l'amica, considerata interlocutrice preziosa per condividere non solo le problematiche più intime, ma anche quelle pubbliche, dalla politica alla letteratura. Questo atteggiamento, però, se da un lato riconosceva a Margherita intelligenza e cultura, dall'altro tendeva a irrigidirne il ruolo nei rassicuranti contorni della Ninfa Egeria e della dama benevola, generosamente dedita ad interpretare i bisogni del proprio protetto ed a gratificarne le aspettative, come rivela il ritratto che lui stesso ne tracciava diverso tempo dopo la fine della relazione: «Potevo parlare a lungo delle mie ricerche d'archivio, di quel che trovavo nei manoscritti ed ella senza mai dar segno di stanchezza ascoltava sempre con grande attenzione. A me pareva di sognare e fui lungamente sotto il suo fascino»[27]. Ma Albana non era solo la dama esperta, affabile e capace di ascoltare che domina le lettere di Villari: era anche una donna intraprendente e piena di interessi, che padroneggiava correttamente quattro lingue (oltre all'italiano ed il greco, il francese e l'inglese), che voleva scrivere ed aveva ambizioni editoriali. Nelle pochissime lettere all'amico che ci rimangono di lei, emerge quanto cercasse di coinvolgerlo nella revisione delle proprie opere, in uno scambio intellettuale da lei vissuto come paritario, non riuscendovi però mai a pieno. La corrispondenza di Pasquale[28] ignora le ambizioni editoriali di

25 Il riferimento è a P. Villari, *Le lettere meridionali e altri scritti sulla questione sociale in Italia,* Firenze, Le Monnier, 1878.

26 Ho ricostruito il rapporto tra Pasquale Villari e Margherita Albana in M.T. Mori, *Margherita Albana Mignaty e Pasquale Villari*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2005, 1, pp.101- 123.

27 *Ibid.*, p. 104.

28 Presso la Biblioteca Nazionale di Firenze sono conservate 32 lettere di Villari ad

Margherita e il suo impegno di scrittrice: come se gli fosse impossibile prevedere per la sua Signora (è questo l'appellativo con cui la chiama nelle lettere, fin dai primi tempi della loro relazione) un ruolo di autonoma affermazione intellettuale, differente da quello di cura e di "tessitrice di relazioni" che la cultura del salotto prevedeva. Varie e complesse furono le motivazioni della rottura tra i due (tra l'altro Albana, che aveva una figlia, non volle mai uscire dal *ménage* con il marito, con cui condivideva affetti e relazioni), ma forse queste difficoltà ne ebbero una parte, a segnalare i limiti e le contraddizioni del ruolo della "donna che riceve", un ruolo promosso ed esaltato dall'ideologia ottocentesca, tanto da farne un modello di comportamento femminile[29]. Proprio nel 1865, quando Pasquale Villari otteneva il trasferimento all'Istituto di Studi Superiori di Firenze e, nella città capitale, consolidava la propria posizione di uomo pubblico[30], Margherita – che dal 1859 aveva scritto apprezzate corrispondenze per il «Daily News» sul processo di unificazione italiana - incominciava a concretizzare l' attività editoriale, pubblicando un volume sulla *Divina Commedia* ed il suo autore, in concomitanza con l'anniversario dantesco[31]. A questo ne seguirono altri, che riflettevano l'interesse da parte dell'autrice

---

Albana, mentre sono disponibili solo tre lettere di quest'ultima all'amico, conservate nel Carteggio Villari della Biblioteca Vaticana.

29 Angelo De Gubernatis, amico ed estimatore di Margherita, nel discorso tenuto in occasione dei suoi funerali, ne tracciava un ritratto del tutto coerente con un tipo ideale di dama da salotto, dedita all'ascolto e all'incoraggiamento degli uomini che la circondano: «Con mirabile intuizione, in ogni nuovo ospite che ella accoglieva nel suo salotto ospitale, ricercava la scintilla latente crescendo coraggio anche a più umili, ed accendendo in ogni ingegno, anche modesto, un bel fuoco ideale.» in *Margherita Albana Mignaty. Parole di compianto proferite sopra la salma in una sala della stazione ferroviaria di Firenze nel pomeriggio del 30 settembre 1887 da A. De Gubernatis ed E. Schuré*, Firenze, Tip. Luigi Niccolai, 1887, pp. 5-6. Attraverso questi tratti, la dama del salotto si connetteva all'immagine materna della donna, pervasiva nella cultura liberale. Cfr. su questo tema M. D'Amelia, *La mamma*, Bologna, Il Mulino, 2005, in particolare il capitolo *Il codice dell'amore materno nell'Italia liberale,* pp. 91-129.

30 Su Villari a Firenze, cfr. G. Spadolini, *La Firenze di Pasquale Villari*, Firenze, Cassa di Risparmio, 1989 e F. Bertini, *Villari e l'ambiente culturale fiorentino negli anni sessanta*, in *Pasquale Villari nella cultura, nella politica e negli studi storici. Atti del convegno di studi, Firenze 20-21 marzo 1997*, in «Rassegna storica toscana», gennaio-giugno 1998, pp. 115-128.

31 M. Albana Mignaty, *An historical sketch illustrative of the life and times of Dante Alighieri with an outline of the legendary history of Hell, Purgatory and Paradise*, Firenze, Bettini, 1865.

per temi spiritualistici ed esoterici: particolarmente impegnativi i saggi su Correggio, dove l'autrice interpretava l'artista come un mediatore tra la realtà sensibile ed il Bello assoluto, e quello su Santa Caterina da Siena, imperniato sull'esperienza delle estasi mistiche[32].

I casi di Ludmilla Assing e Margherita Albana ci hanno portato nell'ambiente cosmopolita di Firenze, in quella comunità di signore straniere, colte e anticonformiste, che ne caratterizzavano la socialità fin dal Settecento, e ci hanno fatto intravedere l'esperienza di un'editoria al femminile che da un lato si conciliava con l'arte di ricevere, dall'altro si situava ancora al di qua di una modalità professionale. Le loro pubblicazioni muovevano da una forte spinta personale e culturale, dall'urgenza di esprimere idee in cui credevano e di farlo pubblicamente: l'una perseguendo l'ideale politico democratico-repubblicano, in connessione con la ricca pubblicistica femminile di stampo risorgimentale, l'altra volendo comunicare una propria filosofia del mondo mistica ed esoterica. Del resto, la pratica letteraria non era una novità nella storia di salotti: basti pensare al contesto veneziano del secolo dei Lumi, dove signore raffinate come Giustina Renier o Isabella Teotochi si erano confrontate con una impegnativa creatività letteraria esplicitamente destinata all'editoria[33]. Nella stessa Firenze, i primi veri salotti di conversazione erano nati, nel Settecento, intorno a figure di poetesse improvvisatrici, come Maria Maddalena Morelli o Fortunata Sulgher Fantastici, il cui prestigio letterario era pienamente riconosciuto dal circolo che si riuniva nelle loro case[34]. L'attività creativa delle pastorelle arcadi, però rientrava ancora

---

32 Cfr. M. Albana Mignaty, *Le Correge: sa vie et son oeuvre*, Paris, Fishbacher, 1885 e *Catherine de Sienne. Sa vie et son rôle dans l'Italie du quatorzième siècle*, Paris, Fishbacher, 1886. Dal 1872 Margherita, allora più che cinquantacinquenne, iniziò un altro intensissimo rapporto sentimentale con il trentenne Edouard Schuré, uno dei massimi interpreti dell'esoterismo europeo, che rievocò la figura dell'amica in *Femmes inspiratrices et poètes annonciateurs*, Paris, Librairie accademique Perrin et C.ie, 1908. Sulla relazione tra i due e sulla produzione letteraria di Albana cfr. L. Scaraffia, *«Lo splendore del Vero»: l'incontro di Margherita Albana Mignaty con Edouard Schuré*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 1, 2005, pp. 125-136.

33 Cfr. I. Teotochi Albrizzi, *Ritratti scritti da Isabella Teotochi Albrizzi*, Brescia, per Nicolò Bettoni, 1807 (ma dell'opera vi furono numerose altre edizioni accresciute) e G. Renier Michiel, *Origine delle feste veneziane*, Venezia, Alvisopoli, 1817-1827, 5 voll..

34 Sul rapporto salotti Arcadia cfr. E. Graziosi, *Presenze femminili: fuori e dentro l'Arcadia*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia*, cit., pp. 67- 96.

nella dimensione accademica (una dimensione che, va ricordato, aveva sdoganato il protagonismo letterario delle donne, legittimandolo), mentre, alla metà degli anni Sessanta, l'orizzonte si era definitivamente ampliato, e le ambizioni intellettuali di queste *salonnières* spaziavano ben al di là della poesia estemporanea.

Se ci spostiamo nell'ambito della borghesia mercantile toscana, in un *milieu* socio-culturale molto diverso da quello delle straniere residenti a Firenze, le donne della famiglia Pozzolini costituiscono un nuovo caso esemplare di come la pratica della conversazione salottiera, che pure ne costituiva un tratto comune, convivesse con esperienze diverse. La capostipite della famiglia, Gesualda Malenchini, originaria di Livorno e sorella di Vincenzo, figura di spicco nel patriottismo risorgimentale, aveva sposato nel 1828, diciannovenne, il mercante Luigi Pozzolini, trasferendosi poi a Firenze ed aprendo qui, a partire dagli anni Cinquanta, un salotto dal carattere marcatamente intellettuale, che verso la fine del decennio, in prossimità della guerra per l'unificazione nazionale, assunse una forte coloritura politica e patriottica. Le figlie di Gesualda, Cesira e Antonietta, nate rispettivamente nel 1839 e nel 1844 ed educate in casa da Pietro Thouar, erano anch'esse protagoniste, a fianco della madre, delle vivaci riunioni del venerdì nella casa di via de' Pilastri: proprio Cesira, nel suo diario, ce ne ha lasciato una testimonianza diretta[35]. La presenza di personaggi importanti dell'ambiente culturale cittadino garantiva alle conversazioni un carattere impegnato (per alcuni anni, ad esempio, vi brillò la stella del botanico e naturalista Filippo Parlatore), ma questo nulla toglieva al carattere mondano delle riunioni, che non di rado prevedevano momenti ludici come la festa, il rinfresco, il ballo. Anche in piena guerra di indipendenza, in serate effervescenti di passione patriottica, quando, come scriveva Cesira, non si faceva che parlare e pensare di politica, e l'ansia per i volontari al campo rendeva talvolta assai languida la conversazione, non mancavano le danze e «nelle diverse figure di cotillon i nomi di Piemonte,

35 Il diario di Cesira Pozzolini, inedito, consiste in tre quaderni, datati dal 1859 al 1864. Cfr. M.A. Signorini e A. Visconti, *Il salotto di Gesualda e Cesira Pozzolini nella Firenze del 1859*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia,* cit., pp. 381-403 e P. Guida, *La scrittura diaristica di Cesira Pozzolini*, in *Pietro Siciliani e Cesira Pozzolini: filosofia e letteratura, Atti del convegno nazionale, Galatina, 18-19 settembre 2014*, a cura di F. Luceri, Lecce, Grifo, 2015, pp. 259-272. Sulle donne della famiglia Pozzolini cfr. A. Savelli, *Esempi e modelli femminili nella Firenze dell'Ottocento: Gesualda, Cesira e Antonietta Pozzolini*, *ibid*., pp. 219-236.

di guerra, di Napoleone, di Vittorio Emanuele, di tricolore, d'Italia, di nazionalità echeggiavano ovunque»[36].

La dimestichezza con la mondanità era un'abitudine condivisa dalle signore Pozzolini, in sintonia con modelli educativi e consuetudini familiari. Che i doveri sociali fossero un obbligo imprescindibile per ogni buona padrona di casa, ad esempio, è quanto esprimeva Cesira a Rosario Siciliani, fratello del marito Pietro, originario di Galatina, contrapponendo le proprie pratiche sociali a quelle pugliesi: «Da voialtri si vive esclusivamente per la famiglia; qui bisogna vivere anche per la società. E questo ti porta dietro un mondo di brighe, di visite, di doveri, di lettere di raccomandazioni, di opere buone; un da fare che non finisce mai»[37]. Un concetto che la sorella Antonietta rielaborava, attribuendo alla conversazione un ruolo fondamentale di civilizzazione: «Il ricambiarsi visite e il trovarsi spesso insieme con persone amabili e care è cosa utilissima e gentile» - scriveva - perché «dallo scambio dei pensieri e delle opinioni nascono nuove idee», buone per migliorare la vita[38]. Per lei, la tradizionale propensione femminile all'arte di ricevere si rivestiva di una nuova consapevolezza, in armonia con quella cultura risorgimentale che assegnava un valore educativo al ruolo della donna impegnata nella gestione di un salotto.

Il salotto, però, non era l'unico spazio in cui si manifestava l'iniziativa delle Pozzolini. Intorno al 1868, infatti, esse avviarono la gestione di una scuola pubblica e gratuita, collocata in una proprietà della famiglia presso il paese di Bivigliano, a pochi chilometri da Firenze, e destinata alla popolazione contadina: bambine, bambini e, in seguito all'introduzione di corsi serali, anche adulti[39]. Attività che valse a Gesualda, nel 1870, un

---

36 M.A. Signorini e A. Visconti, *Il salotto di Gesualda e Cesira Pozzolini*, cit., p. 393. La pagina del diario citata è datata 8 aprile 1859.

37 Lettera a Rosario Siciliani del 30-1-1877, in *Il carteggio familiare di Pietro Siciliani (1850-1914)*, a cura di F. Luceri, Lecce, Centro di studi salentini, 2013, vol. II, p. 591.

38 A. Pozzolini, *Scritti editi ed inediti*, Firenze, S. Jouhaud, 1877 p. 234.

39 Aurelia Folliero de Luna ci ha lasciato una testimonianza diretta di questa scuola, la cui particolarità consisteva nel fatto che qualche insegnante era sempre a disposizione degli allievi, in qualunque ora del giorno: «Dalle otto del mattino alle undici di sera la villa Pozzolini accoglie ed ammaestra tutti quelli che vi vanno per tale oggetto». A. Folliero de Luna, *Lagune, monti e caverne: ricordi dei miei viaggi*, Firenze, Tipografia Cooperativa, 1880, p. 49. Sulla scuola di Bivigliano cfr. F. Luceri, *«Le abitudini, i fatti, le cose, i pensieri e sinanco le considerazioni». Introduzione* a *Il carteggio familiare di Pietro Siciliani (1850-1914),* cit., in particolare il paragrafo *La famiglia Pozzolini-*

riconoscimento ufficiale: il ministro della pubblica istruzione, Cesare Correnti, si recò personalmente a Bivigliano per insignirla di medaglia d'argento e ghirlanda d'alloro, come benemerita dell'istruzione popolare, alla presenza delle figlie e delle poetesse Giannina Milli e Emilia Fuà Fusinato, frequentatrici abituali di casa Pozzolini, che recitarono versi adatti all'occasione[40]. L'iniziativa si inseriva coerentemente nella tradizione toscana di un liberalismo sensibile al tema del ruolo donne, la cui funzione educante veniva proiettata in una dimensione civile, rendendole protagoniste di quel progresso della nazione su cui doveva basarsi il futuro dell'Italia: l'alfabetizzazione dei figli dei ceti più umili, come i contadini di Bivigliano, declinava il protagonismo femminile fuori dall'ambito domestico (e salottiero), verso una sorta di cittadinanza, legittimata da nuovi doveri nei confronti della collettività[41].

Più moderna l'esperienza della figlia di Gesualda, Cesira. Oltre a partecipare alla scuola di Bivigliano, infatti, essa insegnò dal 1863, per circa un anno, alla Scuola Normale femminile di Firenze, chiamata dall'allora direttrice Luisa Amalia Paladini. Si trattava, questa volta, di un lavoro pagato, di un'autentica professione, come non mancava di fare notare Pietro Siciliani, allora fidanzato di Cesira, presentandola per lettera al fratello maggiore Rosario, arciprete di Galatina e patriarca della famiglia: «Giovane istruitissima - scriveva – la qual cosa a me piace oltremodo; tanto istruita d'aver meritato il posto di Maestra di letteratura nello Istituto femminile di Firenze, da cui riceve buon mensile»[42]. Come vediamo, non solo la cultura della promessa sposa, ma anche il suo stipendio veniva citato per far pendere la bilancia a pro di un parere favorevole al matrimonio: in quegli anni Siciliani era semplice insegnante di filosofia al liceo Dante di Firenze, e un'integrazione finanziaria non doveva sembrargli fuori luogo, data la minuziosità con cui le due famiglie discussero i termini economici

---

Malenchini: filantropia e politica, pp. CXV-LXXVII.

40 L'episodio è descritto da Cesira in una lettera a Rosario Siciliani, datata 5 novembre 1870, in *Il carteggio familiare di Pietro Siciliani (1850-1914)*, cit., vol. II, p. 475.

41 Su questi temi cfr. S. Soldani, *Il Risorgimento delle donne*, in *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti e P. Ginsborg, Torino, Einaudi, 2007, pp. 183- 224. Sul ruolo delle professioni magistrali per l'ingresso delle italiane nel mondo del lavoro, cfr. l'ormai classico saggio di S. Soldani, *Nascita della maestra elementare*, in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, a cura di S. Soldani e G. Turi, vol. I, *La nascita dello Stato nazionale*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 67-129.

42 Lettera di Pietro Siciliani al fratello Rosario, datata 10 giugno 1863, in *Il carteggio familiare di Pietro Siciliani (1850-1914),* cit., vol. I, pp. 200-201

del contratto nuziale[43]. Nonostante ciò, il matrimonio, celebrato nel 1864, causò comunque l'allontanamento della giovane dal mestiere di insegnante: una decisione «lungamente ponderata», come scriveva ella stessa nel diario, con un'espressione che la dice lunga sui dubbi ed i ripensamenti che devono averla tormentata[44]. Alla fine, i doveri di famiglia le sembrarono inconciliabili con quelli di un lavoro, ed essa si limitò al volontariato nella scuola di Bivigliano, in cui continuò ad operare, almeno nei mesi estivi, anche dopo il trasferimento nel 1867 a Bologna, dove il marito aveva ottenuto la cattedra di filosofia teoretica[45]. Fu più tardi, negli anni Ottanta, con i figli ormai cresciuti, che Cesira trovò altri strumenti per allargare la propria esperienza, ritornando a quella passione per la scrittura che, segretamente coltivata fin dalla prima giovinezza, era poi stata accantonata, probabilmente per gli stessi motivi che l'avevano condotta a rinunciare all'insegnamento: in famiglia lo scrittore era Siciliani, e persino la stesura del diario fu da lei interrotta dopo il matrimonio, forse perché considerata un'attività da ragazza, non consona al ruolo di una madre di famiglia che non poteva più permettersi l'intimità di una stanza tutta per sé. In quel decennio, ormai donna matura, essa intraprese un'attività editoriale che porterà avanti fino alle soglie del nuovo secolo, scrivendo soprattutto racconti e impressioni di viaggio: opere che rientravano in un genere tradizionalmente sperimentato dalle donne e, in continuità con l'eredità materna, portavano il segno di una volontà di testimonianza patriottica, spesso esplicitamente connessa alla memoria risorgimentale, come dimostra l'opuscolo *Una visita agli ossari di S. Martino e Solferino*[46].

---

43 Cfr. la puntuale ricostruzione di questa vicenda in F. Lamberti, *Cesira Pozzolini fra affari di cuore e affari di famiglia: volti e risvolti dell'amore nell'Ottocento*, in *Pietro Siciliani e Cesira Pozzolini: filosofia e letteratura,* cit., pp. 289-321.

44 Sulle contraddizioni di Cesira cfr. M. Forcina, *Politiche di famiglia e politiche del sé nelle testimonianze di Cesira Pozzolini*, *ibid*. pp. 237-258, da cui è tratta anche la citazione dal diario, p. 247.

45 Pietro Siciliani era vicino all'area del positivismo, se pure su posizioni autonome, e si occupò anche di pedagogia, dedicando a Gesualda Pozzolini il volume *Rivoluzione e pedagogia moderna (*Torino, Camilla e Bertolero, 1882). Su di lui cfr. F. Luceri, *«Le abitudini, i fatti, le cose, i pensieri e sinanco le considerazioni»*. Introduzione a *Il carteggio familiare di Pietro Siciliani* cit., pp. XIX-CXXXIII.

46 C. Pozzolini, *Una visita agli ossari di S. Martino e Solferino*, Bologna, Zanichelli, 1881. Tra le altre opere, mi limito a citare *Napoli e dintorni: impressioni e ricordi*, Napoli, Morano, 1880 e *Lettere da Parigi*, Firenze, Tip. Barbera, 1904. Sulle prime storiche del Risorgimento cfr. I. Porciani, *Les historiennes et le Risorgimento*, in

Una produzione che si innestava nel boom editoriale al femminile degli anni Ottanta, anche se rimaneva molto al di qua della nuova frontiera che, proprio in quel decennio, vedeva uscire alla ribalta una schiera di donne scrittrici - romanziere, pubbliciste, giornaliste – per cui l'esercizio della penna si connotava ormai come un'autentica professione[47].

Ho ricordato soltanto indirettamente, fino ad ora, quella che è stata una vera icona della memorialistica liberale, Emilia Toscanelli Peruzzi, la regina del più famoso salotto post-unitario. Come si colloca nel panorama del protagonismo femminile di Firenze capitale? La lettera di Edmondo De Amicis, che ho citato in apertura di questo saggio, propone con nettezza, per lei, l'immagine consueta della *salonnière* materna, lungimirante, generosa, pronta ad accogliere l'intellettuale alle prime armi, per aiutarlo nella costruzione del successo professionale. De Amicis, giunto a Firenze come collaboratore dell'«Italia Militare», periodico stampato a cura del Ministero della Guerra e destinato all'esercito, aveva trovato nel salotto Peruzzi i contatti intellettuali attraverso cui affinare il proprio apprendistato letterario ed ideologico, e ne era diventato il beniamino per i cinque anni di permanenza in città. Qui egli aveva elaborato i suoi racconti per l'«Italia militare», trampolino di lancio verso la notorietà letteraria, discutendoli puntualmente, nel contenuto e nello stile, con la padrona di casa e con gli altri ospiti (come Marco Tabarrini), fino alla pubblicazione in volume presso l'editore Treves[48]. Il rapporto con Emilia – al di là delle sospirose intemperanze espresse nelle lettere del giovane scrittore, coinvolto in un platonico innamoramento per la più anziana protettrice – rifletteva le consuete dinamiche che si instauravano tra una padrona di casa, colta e influente, ed il suo giovane amico: da una parte incoraggiamento ed attenzione, dall'altra devozione assoluta e qualche sconfinamento emotivo[49]. Era un tipo di relazione in cui Emilia si trovava a suo agio,

---

«Mélanges de l'Ecole française de Rome», 1, 2000, pp. 317-357.

47 Sul fiorire di scrittrici femminili negli ultimi decenni dell'Ottocento mi limito a citare M. Zancan, *Fervori letterari tra Milano e Roma*, in *Di generazione in generazione. Le italiane dall'Unità a oggi*, a cura di M.T. Mori, A. Pescarolo, A. Scattigno, S. Soldani, Roma, Viella, 2014, pp. 99-120. Più in generale, cfr. *A history of women's writing in Italy*, editors L. Panizza, S. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

48 E. De Amicis, *La vita militare: bozzetti*, Milano, Treves, 1868

49 Sulla corrispondenza tra De Amicis ed Emilia Peruzzi, conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, cfr. M. Dillon Wanke, *De Amicis, il salotto Peruzzi e le lettere ad Emilia*, in *Edmondo De Amicis, Atti del convegno nazionale di studi, Imperia 30 aprile-3 maggio 1981*, a cura di F. Contorbia, Milano, Garzanti, 1985, pp. 55-145 e S.

e che riproponeva con naturalezza nei confronti di altri intellettuali che approdavano nel salotto, come si vede dalla corrispondenza con Sidney Sonnino: anche quest'ultimo – che la conobbe nei primissimi anni Settanta, quando era ventiquattrenne - vedeva in lei una confidente, nelle cui mani riporre amarezze e frustrazioni per riceverne incoraggiamento e fiducia, mentre l'interlocutrice si atteggiava a madre che consola e rimprovera, nel contempo dolce e severa[50]. Nelle lettere ai due giovani amici, De Amicis e Sonnino, risuona una ripetitività di argomentazioni e di tono che rivela quanto la dimensione di donna capace di accogliere fosse per Emilia Peruzzi una scelta, coerente con la sua personalità e con la funzione che voleva deliberatamente assolvere nel proprio circolo. Sappiamo però come la sua inesauribile attività, dentro e fuori le stanze di Borgo de' Greci, non si compendiasse semplicemente in questo ruolo: il criterio che calibrava presenze, assenze, temi di discussione nelle sue riunioni mondane era un criterio squisitamente politico, e politico era il ruolo della padrona di casa. Affidiamoci a lei stessa, per una testimonianza di prima mano sulle modalità con cui organizzava e gestiva il proprio salotto:

> Uomini giovani e maturi – poeti letterati, politici, artisti. Si parla a lungo della rappresentanza delle minoranze – v'è chi pretende che sono più e meglio rappresentate in Italia le minoranze delle maggioranze! Hillebrand si esprime eloquentemente contro, il Giorgini fa mille osservazioni sottili. (…) Il Fucini segna sul taccuino. L'Auteri e il Bazzini parlano di musica – arrivano delle Signore e segue una interruzione. Vado raggranellando i fuggiaschi: presento il Fucini già noto – si chiedono dei sonetti; chi ne vuole uno e chi un altro – sonetti e osservazioni per più di un'ora (…) Partono le Signore. Fo passare la conversazione dalla poesia alla politica. La Francia, L'Imperatore, Roma, il papato, l'avvenire – era bene era male andare a Roma? Come sarà il nuovo Papa...[51].

Spandre, *Le lettere di Edmondo De Amicis a Emilia Peruzzi: l'evoluzione di un rapporto e di una personalità*, in «Studi Piemontesi», 1, 1990, pp. 31-49.

50 Cfr. *Lettere di Sidney Sonnino ad Emilia Peruzzi, 1872 – 1878. Con in appendice alcune lettere di Emilia Peruzzi ed un articolo di S. Sonnino*, a cura di P. Carlucci, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998. Altri giovani protetti da Emilia furono Francesco Genala e Wilfredo Pareto.

51 Lettera a Sonnino del 16 giugno 1872, *ibid*. p. 292. I personaggi citati sono Karl Hillebrand, Gian Battista Giorgini, Michele Auteri, Antonio Bazzini. Sul salotto Peruzzi rimane un classico il bel volume di Edmondo De Amicis, *Un salotto fiorentino del secolo scorso* (Firenze, Barbera, 1902), recentemente ristampato. Cfr. E. De Amicis,

Da questo vivace spaccato, emerge non solo il carattere impegnato delle riunioni di casa Peruzzi ma, soprattutto, il ruolo centrale di Emilia, che organizzava la conversazione e, dopo la pausa "al femminile" intorno ai sonetti del Fucini, la conduceva abilmente sulle tematiche che più le stavano a cuore, gli argomenti scottanti della politica nazionale ed internazionale[52]. Era tanto appassionata delle cose del mondo, da sentirsi in contraddizione con la propria appartenenza di genere, così come veniva sancita dal contesto sociale. «Forse io non sono abbastanza donna per essere madre. - scriveva in una pagina del diario datata 18 novembre 1855 - I miei gusti sono piuttosto quelli degli uomini che delle donne. Le cose patrie, gli studi, le occupazioni tutte, escluso i lavori donneschi, i viaggi, l' operosità, la politica, la vita pubblica sono le mie passioni, le cose a cui mi dedico con trasporto»[53]. Interessi e curiosità a tutto campo dunque, ben lontani dagli stereotipi ottocenteschi sulla "natura" femminile, che si riverberano nella mole impressionante di corrispondenza che Emilia gestiva[54]: la scrittura che prediligeva – insieme ai quaderni di diario

---

Un salotto fiorentino del secolo scorso, a cura di E. Benucci, Pisa, Edizioni ETS, 2002), in particolare l'*Introduzione* di E. Benucci (cui rimando anche per l'ampia bibliografia), pp. 27-55.

52 Sulla passione politica di Emilia Peruzzi cfr. S. Soldani, *E. Peruzzi, o la passione della politica*, *ibid*. pp. 11-26.

53 E. Toscanelli Peruzzi, *Diario (16 maggio 1854-1 novembre 1858)*, a cura di E. Benucci, Firenze, Società editrice fiorentina, 2007. p. 76. Un'altra parte del diario di Emilia è stato pubblicato a cura della nipote: cfr. E. Peruzzi, *Vita di me, raccolta dalla nipote Angiolina Altoviti Avila*, a cura e con note di M. Puccioni, Firenze, A. Vallecchi, 1934. Sulla scrittura diaristica cfr. i saggi contenuti in *Scritture di desiderio e di ricordo. Autobiografie*, *diari, memorie tra Settecento e Novecento*, a cura di M.L. Betri e D. Maldini Chiarito, Milano, Franco Angeli, 2002.

54 «Una vita senza corrispondenze con i lontani mi sembrerebbe una mezza vita.»: così scriveva Emilia nel suo diario, in data 19 ottobre 1855 (E. Toscanelli Peruzzi, *Diario (16 maggio 1854-1 novembre 1858),* cit., p. 61). In un altro passaggio collega la propria propensione verso la scrittura all'amore per la parola, definendo lo scrivere «un conversare da sé a sé». (16 maggio 1854, *ibid.*, p. 3) Sulla corrispondenza di Emilia e la sua scrittura diaristica cfr. E Benucci, *Introduzione*, *ibid.*, pp. IX-CXXXVI. Per quanto riguarda il valore delle lettere nella scrittura femminile mi limito a citare D. Fabre, *Corrispondenti: scritture di donne e cosmologia della modernità*, in *Scritture di donne. Uno sguardo europeo*, a cura di A. Iuso, Arezzo, Protagon editori toscani, 1999, pp. 79-102 e M. Caffiero, *Per una storia delle scritture delle donne a Roma in età moderna e contemporanea* in *Scritture di donne. La memoria restituita. Atti del convegno, Roma 23-24 marzo 2004*, a cura di M. Caffiero e M.I. Venzo, Roma, Viella, 2007, pp. 9-27.

- difficilmente definibile come "privata", dato che era spesso indirizzata ad uomini pubblici, e pubblici erano i temi che trattava[55]. Una sorta di prolungamento della conversazione svolta nel salotto: argomenti che lì si erano agitati, dal dibattito sulla questione femminile a quello sul voto proporzionale, uscivano dalle mura domestiche per diramarsi verso una fitta rete di interlocutori (ma anche di interlocutrici), rilanciando le tante discussioni e iniziative che maturavano nella casa di Borgo de' Greci e trovando magari una sponda in altre sedi più istituzionalizzate, come il Circolo filologico fiorentino[56].

A fronte di questo straordinario attivismo e di una propensione altrettanto straordinaria ad esprimersi con la penna, la signora Emilia rimase però sempre al di qua della frontiera che la separava da un esplicito impegno come pubblicista e da ogni velleità editoriale, incarnando a tutto tondo il ruolo della *salonnière* che si identifica completamente nella propria funzione e vuole rimanere dietro le quinte, se pure come presenza nota a tutti e da tutti riconosciuta. Scriveva in una lettera databile 1870: «Indipendenza, compagnie, amicizie. (…) Scrivere, leggere, partecipare - da lontano – alla vita del mio paese e del mondo. Fra recitare e stare a vedere c'è un abisso, e se una commedia o un dramma attirano la mia attenzione e mi ispirano un interesse, non significa né punto né poco di essere uno dei personaggi che stanno in scena»[57]. Un passaggio che sembra compendiare la visione che essa aveva di se stessa e del ruolo che si era scelto e in cui convergevano molti fattori: la sua sensibilità, certo, ma anche l'educazione ricevuta e il vivere a fianco di un marito ingombrante come Ubaldino Peruzzi, scelto prima ancora di conoscerlo proprio in quanto personalità pubblica, ed alla cui carriera essa dedicò tutte le proprie energie e capacità

55 Un esempio del carattere impegnato della corrispondenza di Emilia Peruzzi è quella con Vilfredo Pareto. Cfr. V. Pareto, *Lettere ai Peruzzi: 1872-1900*, a cura di T. Giacalone, Monaco, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1968.

56 Un esempio di questa attività è il questionario che Emilia Peruzzi inviò a molte personalità della sua cerchia (tra gli altri, Ruggero Bonghi, Pasquale Villari, Vilfredo Pareto), sui temi dell'emancipazione femminile. Cfr. L. Tasca, *Emilia Peruzzi e la questione delle donne in un dibattito del 1872-1873*, in *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo. Atti della giornata di studio, Firenze 5 marzo 2001*, a cura di A. Contini e A. Scattigno, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp.119-144.

57 Lettera senza data, in E. Ferrini, *Emilia Toscanelli Peruzzi: una biografia attraverso lo studio del carteggio (1850-1870),* tesi di dottorato, Università degli studi di Pisa, 2000, p. 556.

mondane.

Entrare nei salotti di Firenze capitale ha voluto dire incontrare figure di *salonnières* complesse, per cui l'esercizio dei doveri abituali connessi all'arte di ricevere conviveva con la ricerca di nuove esperienze e spazi altri, rispetto al mondo tradizionale della conversazione, in cui esercitare competenze e realizzare se stesse. La stessa Emilia Peruzzi, con la sua passione politica, la sua lettura dei giornali, il suo continuo sollecitare le opinioni altrui è un personaggio dalle molte sfumature, tutt'altro che riconducibile al modello a tutto tondo della dama salottiera che governa la socialità, stemperandone le tensioni e prendendosi cura degli altri: modello che, del resto, esisteva forse più nell'iconografia liberale che nella realtà effettiva dell'Italia ottocentesca. Con gli anni Settanta, sfumava l'ultima stagione dei salotti, che, in un momento storico caratterizzato dal passaggio verso rapide trasformazioni sociali e culturali, cessavano di costituire quell'occasione fondamentale di aggregazione sociale che erano stati nella prima metà del secolo, affiancati e sostituiti da circoli, redazioni di giornali e riviste, sedi di partito. Dal canto loro, quei settori di italiane provenienti dai ceti borghesi e cittadini che, pure escluse dall'esercizio della cittadinanza, avevano avuto accesso all'istruzione, sperimentavano nuove pratiche ed opportunità - dalla scrittura alle professioni magistrali – attraverso cui costruire un nuovo protagonismo sociale, pur con molte difficoltà e contraddizioni[58].

58 Cfr. su questi temi S. Soldani, *Una patria «madre e matrigna»*, in *Di generazione in generazione. Le italiane dall'Unità a oggi*, cit., pp. 37- 60.

Elisabetta Benucci

Casa Peruzzi, un luogo di cultura

1. Anche i salotti hanno contribuito a fare una parte d'Italia, come hanno ben delineato gli studi di Maria Iolanda Palazzolo e di Maria Teresa Mori.[1] Nati nel Settecento, nelle grandi città europee, i salotti ebbero prima nella Toscana della Restaurazione poi in quella del Risorgimento il momento di più alto prestigio, poiché diventarono luoghi di incontri politici e letterari, spazi di formazione intellettuale e di scambi di notizie, espressione di quella conversione all'ideale unitario che divenne la principale molla politica dei gruppi alto borghesi. I salotti furono importanti centri di aggregazione e di riconoscimento di gruppi sociali nei quali, per la prima volta, era una donna di spicco ad esserne l'animatrice e la regista. Quella donna che ancora non aveva accesso diretto ai luoghi della politica e della scienza, che continuava ad essere sottoposta alla tutela del marito, che veniva considerata giuridicamente incapace ed esclusa dai diritti civili e politici.[2] Ma fu proprio ad opera di alcune notevoli personalità femminili che il salotto toscano diventò come ha scritto Giorgio Luti, «crogiuolo di vita culturale, laboratorio di nuove idee, e di innovative posizioni politiche, vero centro propulsore di spiriti aperti e cosmopoliti. Qui, in Toscana, ai "riti" della cortesia mondana […] si sovrammettono e s'intrecciano gli accesi ideali del romanticismo europeo, del patriottismo risorgimentale e dello spirito idealistico che contraddistinsero la Firenze pre e post unitaria»[3].

---

1 Si vedano pertanto M.I. Palazzolo, *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento*. *Scene e modelli*, Milano, Angeli, 1985, M.T. Mori, *Salotti: la sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*. Prefazione di M.Meriggi, Roma, Carocci, 2000 e Ead., *La sociabilità dei salotti*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica. La vigilia del 1865*. Atti del convegno di studi (Firenze, 21-22 novembre 2013), a cura di G. Manica, Firenze, Polistampa, 2014, pp. 255-268, 85-99.

2 Cfr. i volumi *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento* a cura di M.L. Betri ed E. Brambilla, Venezia, Marsilio, 2004 e L.M. Fortunato De Lisle, *The Circle of the Pear: Emilia Toscanelli Peruzzi and her dalon. Political and cultural reflection, issues, and exchange of ideas in the new Italy, 1860-1880*, Boston College, 1989.

3 G. Luti, *La presenza femminile nei salotti letterari in Toscana tra 800 e 900*, in *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, in «Chroniques Italiennes

Con questa premessa il salotto che nei primi anni dell'Unità assunse grande rilevanza nazionale fu quello della nobile famiglia Peruzzi, animato e magistralmente organizzato da Emilia Toscanelli, moglie di Ubaldino Peruzzi, figura di primo piano dell'ambiente politico risorgimentale toscano e nazionale. Quello dei Peruzzi fu senz'altro il più famoso salotto politico-letterario dell'Italia di allora e trovò il suo momento di massimo splendore negli anni in cui Firenze diventò la capitale provvisoria del nuovo Regno.

Ugo Pesci, noto giornalista fiorentino che combatté nel 1866 a Custoza, nel ripercorrere la storia e le cronache di *Firenze Capitale* si soffermava anche sulla vita mondana della città caratterizzata non solo dalla presenza di tutti coloro che facevano parte della corte reale, del parlamento e del governo, ma anche dalla partecipazione dei rappresentanti degli stati stranieri e delle ricche famiglie nazionali e forestiere che erano giunte a Firenze[4]. A proposito di casa Peruzzi, Pesci scriveva[5]:

> V'erano poi i salotti più serii, dove si riceveva spesso, quasi tutte le sere, con maggiore o minore sfoggio di eleganza mondana. Fra questi teneva il primo posto, sotto l'aspetto intellettuale, quello di casa Peruzzi. Intorno al "Salotto rosso" di Borgo de' Greci si sono scritti articoli di giornali e riviste, in Italia e fuori; si sono scritti perfino dei libri. Non ripeterò male quanto Edmondo De Amicis ha detto da par suo: mi basterà rammentare che intorno alla signora Emilia Peruzzi Toscanelli e ad Ubaldino, deputato e poi sindaco di Firenze, si adunavano Ruggero Bonghi amicissimo de' padroni di casa e loro compagno in un viaggio in Egitto; Giovanni Battista Giorgini, Silvio Spaventa, Romualdo Bonfadini, Fedele Lampertico, Emilio Broglio, che vi difendeva le sue idee sulla superiorità della musica Rossiniana sopra ogni altra musica, Marco Tabarrini, Emilio Visconti-Venosta, qualche volta il Minghetti, Cristoforo Negri, Domenico Berti, Renato Fucini, Edmondo De Amicis, Ernesto Masi, questi tre ancora molto giovani, come il Genala, Sidney Sonnino e Leopoldo Franchetti che vi facevano le loro prime apparizioni;

- Université de la Sorbonne Nouvelle», 1994, 39-40, pp. 175-188. Cfr. anche i contributi di C. Rotondi, *Vita mondana nella Firenze capitale*, in *Copyright 1988-1990. Biblioteca Marucelliana*, a cura di E. Zampini, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1990, pp. 13-22, e di U. Rogari, *Due regine dei salotti nella Firenze capitale. Emilia Peruzzi e Maria Rattazzi fra politica, cultura e mondanità*, Firenze, Sandron, 1992.

4 U. Pesci, *Firenze capitale*: *1865-1870: dagli appunti di un ex cronista,* Firenze, Bemporad, 1904. Ristampa anastatica: Firenze, Giunti, 1998, p, 325.

5 Ivi, pp. 338-339.

> e Pasquale Villari, Leopoldo Galeotti, Adriano Mari, Isidoro Del Lungo, il generale Cadorna, Sansone d'Ancona, Celestino Bianchi, oltre quanti illustri stranieri passavano da Firenze o vi abitavano, come Carlo Hillebrand, Paolo Heyse, l'Homberg, Adolfo Trollope, Vittorio Cherbuliez e tanti altri.

In questo pur breve medaglione, il cronista Pesci condensava tutti gli elementi essenziali che caratterizzarono l'*entourage* dei coniugi Peruzzi. Il «salotto rosso» – «indimenticabile ambiente» lo ha definito Giuseppina Rossi nel suo studio sulla Toscana dei salotti[6] – era ospitato nel palazzo Peruzzi di Borgo de' Greci, nel quartiere di S. Croce, al numero 12 ed era denominato così per il colore della tappezzeria[7]. Accanto alle personalità politiche più importanti (ministri, deputati, segretari) vi erano uomini di lettere di grande spessore (storici, filosofi, filologi, linguisti) nonché giovanissimi scrittori.

Sigmund Münz in un articolo pubblicato sulla «Neue freie Presse» il 27 luglio 1900 ricordava che Emilia «aveva intelletto virile, fluente facondia, oltre alla inesauribile bontà che la rendeva benefattrice massima della città di Firenze e una delle più grandi d'Italia! e, con tutta la sua esuberante energia, non una favilla di vanità!»[8]. Elena Cini French scriveva il 29 maggio 1900 nel proporre ad Adolfo Orvieto un numero unico del *Marzocco* in omaggio a Emilia da poco scomparsa[9]:

---

6 G. Rossi, *Salotti letterari in Toscana*: *i tempi, l'ambiente, i personaggi*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 100-104.

7 Ivi, p. 101, che ne dà una descrizione sulla base di una fotografia eseguita intorno al 1870 dai fratelli Alinari: «il lungo divano con la spalliera ornata di finissimo pizzo bianco, quadri, stemmi e miniature su cui cade con discrezione la luce di un grande lampadario di Murano […] seggiole dalla linea elegante, poltrone e sgabelli imbottiti, alcuni tavoli, la bella stufa di maiolica». Durante il periodo estivo i Peruzzi ricevevano nella villa La Torre all'Antella (cfr. U. Bardi, M. Casprini, M. Marchi, M. Turchi, *I Peruzzi all'Antella*, Antella, Edizioni C.R.C. Antella, 1998 e il più recente M. Casprini, *La signora Emilia e quel salotto dell'Antella,* Bagno a Ripoli, eChianti, 2015, opuscolo pubblicato in occasione dell'evento del 7 e 8 novembre 2015 dedicato a Ubaldino ed Emilia).

8 L'articolo di Münz, insieme ad uno scritto di Hernest Steinmann (apparso in «Beilage zur Allegemeinen Zeitung», 11 e 13 agosto 1900), sono stati tradotti in italiano da Giuseppe Biagi e pubblicati in S. Münz, *Emilia Peruzzi*, Firenze, Ufficio della Rassegna Nazionale, 1901 (la citazione è a p. 40).

9 Si cita da A. Panajia, *Elena Cini French: dal borgo di San Michele degli Scalzi al Petit Cénacle au Nido di San Marcello Pistoiese*, con inediti di Massimo D'Azeglio, Guido

> Io non so se Ella abbia conosciuto la Sig. Emilia Peruzzi – una donna non rara, ma unica credo. Unica non solo per l'ingegno e la bontà, ma per questa sua attività fenomenale, per la freschezza d'animo e l'ingenuità, direi, sempre in lei giovanili, per una grazia di spirito tutta sua originalissima. Quanti non sono stati da lei aiutati o moralmente o intellettualmente? Perciò a me sembra che essa e l'ambiente intellettuale che fino a pochi anni fa la circondava, sarebbe oggetto genialissimo per un Numero Unico. Ma un Numero Unico un po' fuori dall'usuale, un po' originale come era lei[10].

2. Ai primi del Novecento si è insistito molto sul carattere politico del circolo Peruzzi. Sebbene in quelle stanze si continuassero davvero le discussioni politiche che giornalmente animavano le sedute parlamentari, si è sorvolato troppo sull'aspetto culturale, che frettolosamente veniva liquidato ascrivendo la presenza di letterati, artisti, scienziati alla cortesia e alla buona educazione della padrona di casa. Lo fa, per esempio, il giurista e storico Domenico Zanichelli, professore di diritto costituzionale al "Cesare Alfieri" di Firenze, il quale, rievocando la figura di Emilia Peruzzi il 16 giugno 1900 sulle pagine della «Nuova Antologia», scriveva che «incontestabilmente dal 1860 al 1870, il salotto della signora Emilia ebbe uno spiccato carattere politico, ma poiché la regina, per così dire, di quello non era una volgare politicante, ma invece aveva un tatto squisito e una cultura sana e varia, non mai pedantesca, gli elementi della nuova vita sociale, anche i più disparati, vi si trovarono a loro agio e come in casa propria»[11].

Ancora negli anni sessanta del ventesimo secolo, Giovanni Spadolini, nell'ottica storiografica dei movimenti politici-civili in lotta per l'unificazione e per l'assestamento della nuova realtà, parlava del salotto politico di donna Emilia come il «simbolo» di un'Italia nuova, «con prevalenza moderata ma senza esclusioni verso un futuro socialista come il De Amicis […] un Ruggero Bonghi accanto a un Romualdo Bonfadini, un Cesare Alfieri di Sostegno, con la sua accigliata fedeltà cavouriana, accanto a un Silvio Spaventa […] un Emilio Visconti Venosta, il lombardo artefice delle Guarentigie, accanto ad un Michele Amari, il simbolo vivente

---

Mazzoni, Enrico Mayer e Carl Snoilsky, Pisa, ETS, 2000, p. 53.

10 In realtà non uscì un numero unico, ma una breve notizia dal titolo *Le vicende della Signora Emilia Peruzzi,* in «Il Marzocco», 1° luglio 1900.

11 D. Zanichelli, *La Signora Emilia Peruzzi*, in «Nuova Antologia», 684, xxxv, 16 giugno 1900, pp. 696-709, p. 701.

dell'emigrazione meridionale, un Pasquale Villari accanto ad un Marco Tabarrini, il genero di Manzoni accanto al padre di Fogazzaro»[12].

Solo in anni più recenti, quando si è cominciato ad indagare più da vicino la società civile di quel periodo (certamente sorella ma non necessariamente ancella della politica), l'attenzione si è rivolta ai salotti, come «uno dei luoghi strategici di quel processo di riformulazione della morfologia delle élite sociali che è tipico dell'intera Europa dell'Ottocento»[13]; e, nello specifico, si è cominciato a indicare timidamente il ruolo culturale sostenuto dalla moglie di Ubaldino Peruzzi. È indubbio che Emilia rappresentò per la cultura toscana e italiana di quegli anni un elemento di forte coesione tra ambiente politico e letterario: dotata di una solida formazione intellettuale, seppe sviluppare un rapporto efficace e dinamico con i suoi ospiti che provenivano da ogni parte d'Italia e d'Europa. Emilia svolse questa funzione soprattutto negli anni dorati del cosiddetto «salotto rosso» che corrispondono al periodo di massima fortuna di Ubaldino Peruzzi giunto a far parte del governo della nuova Italia; ed è proprio alla presenza di Emilia che si deve il fiorire di un'efficace incontro tra mondo letterario e mondo politico attraverso un'opera di attenta valorizzazione di ogni personalità di rilievo con cui veniva in contatto.

Nuovi studi e nuove ricerche su Emilia, soprattutto la lettura delle sue carte private e dei suoi corposi carteggi[14], portano adesso a ridisegnarne

---

12 G. Spadolini, *Firenze capitale. Con documenti inediti e un'appendice di saggi su Firenze nell'Unità*, Firenze, Le Monnier, 1967 (terza edizione riveduta), p. 172.

13 M. Meriggi, *Prefazione* a M.T. Mori, *Salotti: la sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento,* Roma, Carocci, 2000, p. 9.

14 Le carte di Emilia Peruzzi sono conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dove furono depositate dagli esecutori testamentari dieci anni dopo la sua morte. Una parte delle sue memorie autobiografiche inedite (per gli anni 1854-1858) sono state trascritte e pubblicate nel 2007 a cura di chi scrive: cfr. E. Toscanelli Peruzzi, *Diario (16 maggio 1854 – 1° novembre 1858)*, a cura di E. Benucci, «Quaderni Aldo Palazzeschi», Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, che si aggiunge alle pagine già edite nel 1934 in E. Toscanelli Peruzzi, *Vita di me,* raccolta dalla nipote A. Toscanelli Altoviti Avila, con sua prefazione riordinata a cura e con note dell'avv. Mario Puccioni, Firenze, Vallecchi, 1934 (a tal proposito si veda anche E. Benucci*, La scrittura privata. A proposito del «Diario» di Emilia Toscanelli Peruzzi*, in *Per un archivio delle scritture femminili del primo Ottocento italiano*, Atti del seminario di studi presso il Dipartimento di Italianistica e spettacolo, Università di Roma "La Sapienza" (Roma, 4 dicembre 2006), in «Dimensioni e problemi della ricerca storica». Rivista del Dipartimento di Storia della "Sapienza" Università di Roma, 2010, pp. 61-92, con una bibliografia, aggiornata al 2010, su

la figura e a definire con più precisione l'importante ruolo che ebbe nel panorama letterario postunitario. Sappiamo bene che Emilia esercitò un ruolo di *patronage-maternage* eccezionale verso Edmondo De Amicis[15]. Meno acclarato è stato finora il ruolo che la nobildonna sostenne nel

---

Emilia Peruzzi; cfr. inoltre R. Melis, recensione ai volumi: E. Toscanelli Peruzzi, *Diario (16 maggio 1854 – 1° novembre 1858)*, a cura di E. Benucci, cit.; *Un carteggio di fine secolo. Renato Fucini-Emilia Peruzzi (1871-1899)*, a cura di C. Lazzeri, Firenze, Firenze University Press, 2006, in «Giornale storico della letteratura italiana», 2008, 611, pp. 466-471. Per la corrispondenza ancora indispensabile rimane l'inventario di S. Fontana Semerano, P. Gennarelli Pirolo, *Le carte di Emilia Peruzzi nella Biblioteca Nazionale di Firenze,* in «Rassegna storica toscana», xxvi, 1980, pp. 187-245 (i); 1984, 30, pp. 283-305 (ii). «La sua corrispondenza è più vasta di quella di un ministro», scrisse Emile De Laveleye, uomo politico belga e grande amico di Emilia Peruzzi. La corrispondenza di Emilia consta di 196 cassette, 4.471 inserti, 2.296 mittenti, per un totale di 56.709 lettere, che coprono un arco di tempo compreso tra il 1847 e il 1900 (cfr. http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/cartedidonne/cdd_13_manetti.pdf. consultato il 30/8/2016). Edizioni di lettere in: C. Ceccuti, *Il salotto di Emilia Peruzzi*. Documenti: *Dalle lettere di Pasquale Villari a Emilia Peruzzi*, in *Ubaldino Peruzzi, un protagonista di Firenze capitale*. Atti del Convegno di Firenze, 24-26 gennaio 1992, a cura di P. Bagnoli, Firenze, Festina Lente, 1994, pp. 17-24; M. Dillon Wanke, *De Amicis, il salotto Peruzzi e le lettere ad Emilia*, in *Edmondo De Amicis*. Atti del convegno nazionale di studi (Imperia, 30 aprile-3 maggio 1981), a cura di F. Contorbia, Milano, Garzanti, 1985, pp. 55-145; T. Giacalone Monaco, *Alcune lettere di Raffaele Pareto ad Emilia Peruzzi*, in «Archivio storico italiano», 1966, 1, pp. 82-116; V. Pareto, *Lettere ai Peruzzi: 1872-1900*, a cura di T. Giacalone Monaco, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968, 2 voll.; M. Scardozzi, *Amiche, lettere di Marianna, Regina e Lina Uzielli a Emilia Toscanelli Peruzzi*, in *Donne nella storia degli ebrei d'Italia.* Atti del IX Convegno internazionale «Italia Judaica» (Lucca, 6-9 giugno 2005), a cura di M. Luzzati e C. Galasso, Firenze, Editrice La Giuntina, 2007, pp. 373-401; S. Spandre, *Le lettere di Edmondo De Amicis a Emilia Peruzzi: l'evoluzione di un rapporto e di una personalità*, in «Studi Piemontesi», 1990, xix, 1, pp. 31-49; L. Tamburini, *Confidenze tra signore: lettere inedite di Teresa Busseti a Emilia Peruzzi*, in «Studi Piemontesi», 1992, xxi, 2, pp. 485-510; e nei vari contributi di Rossana Melis; cfr. inoltre *Lettere di Sidney Sonnino ad Emilia Peruzzi, 1872/1878*, a cura di P. Carlucci, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998 e *Un carteggio di fine secolo. Renato Fucini-Emilia Peruzzi (1871-1899)*, a cura di C. Lazzeri, Firenze, Firenze University Press, 2006 (corrispondenza Renato Fucini-Emilia Peruzzi).

15 Cfr. M. Dillon Wanke, *De Amicis, il salotto Peruzzi e le lettere ad Emilia*, in *Edmondo De Amicis,* cit., S. Spandre, *Le lettere di Edmondo De Amicis a Emilia Peruzzi: l'evoluzione di un rapporto e di una personalità*, cit. e E. De Amicis, *Un salotto fiorentino del secolo scorso*, cit., in particolare le pp. 30-37.

promuovere le opere di altri scrittori e scrittrici, a cominciare dalle *Confessioni di un ottuagenario* di Ippolito Nievo e da *Miranda* di Antonio Fogazzaro (pubblicati non a caso a Firenze da Le Monnier rispettivamente nel 1867 e nel 1874), fino alle prove di Emilio De Marchi e di Enrico Nencioni, come ampiamente e con dovizia di particolari documentano le pagine di Rossana Melis[16]. E poi le frequentazioni, spesso epistolari, con Renato Fucini, Arnaldo Fusinato, Ada Negri, Mario Pratesi, Carlo Tenca, Giacomo Zanella, per limitarci agli autori più noti. Anche Matilde Serao, inviata dal «Corriere di Roma illustrato» a Firenze nel 1887 per la festa annuale del Calendimaggio e per altre solenni cerimonie (come lo scoprimento della facciata di Santa Maria del Fiore), avvertì la necessità, quasi il dovere, di renderle omaggio, visitando la nobildonna nella villa dell'Antella, dove si era ritirata per una grave malattia agli occhi[17]. Insomma, nell'*entourage* di Emilia c'è molta parte della letteratura italiana che caratterizzò il secondo Ottocento e i primi anni del secolo scorso. Non a caso Bernardino Zendrini, letterato e poeta italiano, la definiva, scrivendo nel 1875 a uno scrittore tedesco amante dell'Italia e della sua cultura, «una specie di madame di Staël fiorentina»[18]: e davvero Emilia Peruzzi, con la sua cultura, la sua arte di ricevere, il peso del suo ruolo, sebbene potenziati dalle cariche di Ubaldino, fu per l'Italia un'eccezione.

3. Per comprendere la funzione intellettuale svolta da Emilia, bisogna preliminarmente considerare le sue origini, la sua formazione, l'ambiente culturale in cui crebbe e visse. Di ricca e liberale famiglia borghese, Emilia

---

16 Si vedano nello specifico R. Melis, *La presenza di Nievo nella cultura fiorentina attraverso i carteggi di Emilia Peruzzi*, in *Ippolito Nievo (Atti del Convegno di Udine del 24-25 maggio 2005)*, a cura di A. Daniele, in «Filologia veneta. Lingua, letteratura, tradizioni», Padova, Esedra, 2006, pp. 145-179; R. Melis, *«Il giudizio di Firenze»: la corrispondenza di Emilio De Marchi con Emilia Toscanelli Peruzzi*, in *Emilio De Marchi. Un secolo dopo*, a cura di R. Cremante, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 257-315; R. Melis, *I Fogazzaro e il circolo fiorentino di Emilia Peruzzi*, in *Fogazzaro nel mondo*, Atti del Convegno (Vicenza, 10-12 ottobre 2011), a cura di A. Chemello e F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica, 2013, pp. 295-321.

17 Cfr. R. Melis, *Un incontro all'Antella: Matilde Serao e Emilia Toscanelli Peruzzi*, in *Discorsi di Lingua e Letteratura Italiana per Teresa Poggi Salani*, a cura di N. Maraschio e A. Nesi, Pisa Pacini editore, 2008, pp. 229-237, dove si riproduce anche l'articolo della Serao, *Ne la Città del Fiore / Calendimaggio*, edito nel maggio 1887 sul «Corriere di Roma illustrato».

18 R. Melis, *Un incontro all'Antella*, cit., p. 233.

aveva potuto assistere fin da bambina agli incontri e alle conversazioni che si tenevano nel salotto di famiglia, sul Lungarno di Pisa, dove si riunivano le personalità più importanti dell'Ateneo pisano. Aveva potuto beneficiare di un'educazione familiare accurata, fondata sullo studio di varie discipline, non ultime alcune lingue moderne, come il francese, l'inglese, lo spagnolo, il tedesco (per il ruolo della cultura tedesca nel suo circolo avrà molta importanza la presenza di Karl Hillebrand, che in quegli anni era frequentemente a Firenze, dove si stabilì definitivamente nel 1871)[19]. Giovanissima, era nata nel 1827, aveva vissuto intensamente, sempre a Pisa, la stagione risorgimentale, che l'aveva ancora di più direttamente coinvolta quando nel 1850 aveva sposato il nobile fiorentino Ubaldino Peruzzi[20]. Come documentano le migliaia di pagina delle sue memorie, Emilia fu una donna di elevata cultura, interessata a conoscere, oltre i fatti storici e politici che appartennero al suo tempo, quanto di letterario appariva sul panorama editoriale fiorentino, nazionale e internazionale. Accanto alle letture di argomento storico, politico, e scientifico, Emilia apprezzò le opere di Foscolo e di Leopardi, s'appassionò alla lettura dei *Promessi sposi* di Manzoni e agli *Scherzi* di Giusti, lesse i romanzi di Guerrazzi. Conobbe in breve quelle opere che, soprattutto con il tragediografo Giovan Battista Niccolini che aveva personalmente conosciuto nel salotto di casa a Pisa, e i già ricordati Giusti e Guerrazzi, avevano contribuito a quella letteratura militante toscana dei primi decenni dell'Ottocento. Una letteratura in verità destinata a un rapido declino dopo gli anni sessanta del XIX secolo, della quale Giosue Carducci per primo ha rivendicato il primato e la specificità quali armi nella lotta per l'unità e l'indipendenza dallo straniero[21].

---

19 Si vedano a tal proposito: il paragrafo *La cultura di Emilia*, in E. Toscanelli Peruzzi, *Diario (16 maggio 1854 – 1° novembre 1858)*, cit., pp. lxxxix-cv; E. Benucci, *Donne colte dell'Ottocento: la lettura e lo studio per Paolina Leopardi, Caterina Franceschi Ferrucci, Emilia Toscanelli Peruzzi*, in *Una sfida difficile. Studi sulla lettura nell'Italia dell'Ottocento e del primo Novecento*, a cura di G. Tortorelli, «Bollettino del Museo del Risorgimento», 2009, LIV, Bologna, Comune di Bologna, pp. 113-114; cfr. inoltre R. Melis, *La presenza di Nievo nella cultura fiorentina attraverso i carteggi di Emilia Peruzzi*, cit., pp. 146-147 e, più in generale, M.P. Cuccoli, *Emilia Toscanelli Peruzzi*, in «Rassegna storica toscana», 1966, xii, pp. 187-211, e N. Fatichi, *Profilo di gentildonna italiana (Emilia Peruzzi)*, Firenze, Tipografia di Salvadore Landi, 1902.

20 Cfr. S. Soldani, *Emilia Toscanelli Peruzzi, o la passione della politica*, prefazione a E. De Amicis, *Un salotto fiorentino del secolo scorso*, cit., in particolare pp. 13-15.

21 G. Carducci, *Prose e saggi*, Bologna, Zanichelli, 1889, pp. 427-428: «Allora fu bello veder la Toscana levarsi d'un tratto a contrastare non di lingua né di forma, ma

Fra il 1865 e il 1870 il panorama letterario italiano subì profondi cambiamenti. Al primato della letteratura toscana si sostituì la letteratura nuova dell'Italia unita, costituita da autori che provenivano da luoghi diversi della penisola. Firenze non era più quell'«Atene d'Italia» degli anni della Restaurazione, né quella «Biblioteca della democrazia», come l'aveva definita Giuseppe Montanelli per rappresentare la funzione politico-culturale della Toscana prima del 1849[22]. Si trattava di una nuova letteratura di provenienza borghese, nella quale diventava sempre più evidente la dipendenza dal mercato di molta produzione artistica del periodo, come già messo in rilievo da Carlo Tenca[23]. Anche Fogazzaro, per esempio, traspose l'originaria formazione tardo romantica nella temperie decadente, sapendo di rispondere così alle attese di un nuovo pubblico borghese in cerca di ben misurate novità. Una nuova letteratura emergente, dunque, della quale Emilia Peruzzi seppe cogliere con finezza intellettuale alcuni aspetti, mostrando così un'apertura inusuale, per i ruoli femminili dell'epoca, a ciò che la nuova nazione andava proponendo ma soprattutto a ciò che il mercato editoriale richiedeva. Ci sembra infatti di poter affermare che la nobildonna fu capace di comprendere le mutazioni letterarie ed editoriali che si andavano verificando. E con un occhio rivolto alla letteratura appena passata (l'amato Giusti, per esempio) ma con la lungimiranza di chi sa vedere avanti, sentì di dover aiutare alcuni giovani talenti (come De Amicis, Fogazzaro, Fucini), che lasceranno un segno importante nella letteratura del secondo Ottocento. Non bisogna però dimenticare che la letteratura più incisiva della nuova Italia coincise con la generazione degli anni Quaranta (quella, per intendersi, di Tarchetti,

---

di pensieri e di massime; levarsi a difendere la vecchia tradizione del suo Dante, del suo Machiavelli, del quasi suo Alfieri […]. E allora l'autore del *Nabucco* [Niccolini] insorse alla sua volta col *Procida* e coll'*Arnaldo*; allora contro gl'innaioli e gli scrittori di ballate, contro i menestrelli e i trovatori in caricatura, contro i 'geni incompresi' e non comprendenti, contro gli arcadi nuovi, insorse la satira del Giusti: allora contro i romanzi moltiplicati fino al fastidio da ispirazioni e reminiscenze feudali o di sagrestia insorse F.D. Guerrazzi col maggior suo romanzo […]. E a questi tre scrittori massimamente si ha obbligo, se la Toscana, non ostante la sua gloriosa autonomia, non ostante le tradizioni di democrazia recenti e vive nel suo popolo, gridò prima l'unità, trascinò seco nel concetto dell'unità tutta Italia».

22 E. Ghidetti, *«La biblioteca della democrazia». Niccolini Guerrazzi Giusti*, Firenze, RM Print Editore, 2013, pp. 4-10.

23 C. Gaiba, *Carlo Tenca e la nascita del pubblico moderno*, in «Intersezioni», 2004, 2, pp. 239-254, pp. 242 e sgg.

Praga, Boito, Dossi, Capuana, Verga, oltre a Fogazzaro), che poco ebbe a che vedere con Emilia Peruzzi e con le sue idee sulla letteratura e sulla lingua.

4. Casa Peruzzi fu dunque un importante luogo di cultura, dove si raccolse e si accolse "la migliore gioventù" letteraria e artistica del tempo. In particolare, resta memorabile il rapporto che si stabilì proprio nel salotto fiorentino fra la nobildonna toscana e Edmondo De Amicis, il quale aveva iniziato a frequentare quella casa fin dal 1867 quando venne distaccato a Firenze e cominciò a collaborare alla rivista «Italia militare». Il giovane si inserì perfettamente in quella compagine, legandosi in particolare a Emilia, con la quale iniziò un rapporto che durò fino alla morte di lei. Proprio a Emilia e Ubaldino Peruzzi, ai loro ricevimenti e ai frequentatori di essi, De Amicis dedicò le delicate pagine del libro *Un salotto fiorentino del secolo scorso,* pubblicato nel 1902 a Firenze da Barbèra in un'elegante edizione illustrata[24].

Emilia prese molto a cuore le sorti di questo giovane esuberante ed ambizioso, introducendolo nel mondo letterario e seguendo passo passo la sua formazione e il suo esordio come scrittore; «consigliera gentile», fu una preziosa e instancabile maestra di lingua e di stile, come si evince soprattutto dalle prime lettere di Edmondo, dove pressanti sono le richieste di aiuto e di consigli[25]. Proprio le doti di Emilia, le sue qualità il suo interessamento costante e la sua costante disponibilità fecero innamorare il giovane di questa signora di vent'anni più grande di lui; ma Emilia, donna dai costumi irreprensibili, che non ebbe figli e che fu sempre legatissima al marito, troncò immediatamente ogni equivoco, trasformando a poco a poco i sentimenti di passione di Edmondo in un legame di amicizia e di affetto, di natura soprattutto intellettuale, che durò per sempre. Proprio per sancire il suo magistero, Emilia impose a Edmondo di rivolgersi a lei, chiamandola «mamma», «mammina», appellativi che il giovane accettò di malavoglia, ma che poi adottò dall'ottobre del 1870 in poi. Dalle lettere deamicisiane si ha l'impressione di come la signora Emilia sia stata, dopo la

24 Ristampato nel 2002: cfr. il volume De Amicis, cit.. Il testo era già stato ripubblicato dallo stesso De Amicis, con il titolo *Emilia e Ubaldino Peruzzi e il loro salotto (1865-1870)*, in *Ultime pagine*, I, pp. 1-122. Si veda anche R. Melis, *Elaborazione di un «Salotto fiorentino del secolo scorso» di Edmondo De Amicis*, in «Studi Piemontesi», 2004, xxxiii, 2, pp. 325-349.

25 Cfr. Dillon Wanke, cit. e Spandre, cit.

madre Teresa Busseti, colei che ha esercitato più influenza sul giovane. Ne sono anche indizio le numerose missive che la stessa Teresa Busseti inviò per trent'anni alla Peruzzi, alla quale confidò, nel più stretto riserbo, le sue ansie e le sue confidenze personali, mostrando di sapere del figlio più di quanto egli sospettasse. Un triangolo in cui ogni lato trasuda affetti e che è un gioco di rifrazioni[26].

L'estremo e postumo omaggio di De Amicis a Emilia fu tributato proprio nelle pagine di *Un salotto fiorentino*, dove la descriveva donna felice, portata a riversare nell'amicizia quell'affetto che non aveva potuto donare ai figli; per questo il suo atteggiamento verso i giovani era materno, con la «tendenza ad assumere la direzione del loro spirito, per volgerlo al bene». Amante della cultura – parlava molto, di arte e di letteratura, ma senza ombra di presunzione e di saccenteria – Emilia suscitava stupore per l'infinita varietà di sfumature del suo linguaggio, la delicatezza finissima con cui sapeva dire le cose più difficili e, soprattutto in tema di letteratura, «aveva un senso della lingua quale pochi scrittori credo abbiano avuto». Il ritratto di De Amicis termina con il ricordo della sua bontà, della sua gentilezza, dell'«armonia meravigliosa» e della «forza benefica che erano nell'anima sua»: una frase che racchiude tutta la gamma dei sentimenti da lui provati per la nobildonna fiorentina.

5. È dunque il libro di De Amicis ad offrire la testimonianza più viva e partecipata sul salotto e sulle numerose personalità che lo frequentavano nel periodo di Firenze capitale. Già l'esordio, con la finezza e l'eleganza descrittiva che contraddistinguono la prosa deamicisiana, ci introduce nell'atmosfera del circolo dei Peruzzi[27]:

> Non so se il salotto di casa Peruzzi sia stato il più notevole, o il primo, come si diceva senz'altro da molti, di Firenze capitale, poiché non ne conobbi altri in quel tempo; ma certo fu il più originale, a mio giudizio, e il più attraente di quanti ne vidi in anni posteriori, anche fuori d'Italia. E si poteva dir tale appunto perché era tutt'altro da quella specie di cenacolo aristocratico, tutto politica arcigna e letteratura accademica, che non pochi lo credevano, non conoscendolo che per fama […]. Con l'indole e con le maniere dei padroni di casa era in armonia la casa stessa, ampia e decorosa senza sfarzo,

26 Cfr. l'analisi di L. Tamburini, *Confidenze tra signore: lettere inedite di Teresa Busseti a Emilia Peruzzi*, in «Studi Piemontesi», 1992, xxi, 2, pp. 485-510.

27 De Amicis, cit., p. 65.

> dove pareva di respirar l'aria di Firenze antica. Al modo come v'eran ricevuti non si sarebbe distinto il patrizio illustre dal borghese oscuro, il ministro dal capo sezione, il generale famoso dal modesto professore di ginnasio. La società che vi si raccoglieva era delle più varie che si possan dare fra le pareti d'una casa privata, pure essendo assai men numerosa di quella che si suole affollare in certi salotti, dove s'entra poco meno facilmente che in una loggia pubblica. A vecchi amici della famiglia, di nomi ignoti, si mescolavano i personaggi più eminenti del partito moderato; ad allegri signori che bazzicavano tutti i salotti della capitale, vecchi uomini di scienza e di governo, ritirati dal mondo, che non andavan più che là, e soltanto in grazia della signora, alla quale quasi unicamente parlavano; a giovani esordienti nelle arti e nelle lettere, magnati dell'arte e della letteratura, che non avevan più alcun gradino da salire sulla scala della celebrità e degli onori. I nuovi deputati del partito vi si recavano a ricever la cresima; gli artisti, che avevan riportato il primo successo clamoroso, v'andavano a chiederne la consacrazione; vi passavano uomini cospiscui di tutte le città d'Italia e di tutti i paesi d'Europa.

De Amicis scandisce e fotografa in modo preciso, quasi animato, i momenti che caratterizzarono il salotto. Basta sfogliare le sue pagine per vedere Ubaldino che parla energicamente delle sedute parlamentari insieme a Minghetti, Fucini che declama i suoi sonetti, Villari che discute con Tabarrini, la signora Emilia che passa da un crocchio all'altro. Dalle descrizioni della padrona di casa e di suo marito fino a quelle dei notabili italiani e stranieri, tutto è curato da De Amicis con esattezza di particolari e con vivace narrazione aneddotica. E le figure, i tipi che da quelle pagine emergono pieni di vita con i loro pregi e i loro difetti, i loro giudizi e pregiudizi sull'arte e sulle lettere, danno un'idea più netta e precisa di quello che fosse la vita intellettuale fiorentina d'allora meglio di altre opere di carattere storico o erudito.

> Vedo il viso sbarbato e pallido del Lampertico, che mi faceva sempre pensare a Silvio Pellico, e che mi par sempre di risentire quando parlava le prime volte del poeta Zanella, il quale ebbe poi in casa Peruzzi un breve regno glorioso, turbato da molte ribellioni individuali; vedo il cranio nudo e lucente del Bonfadini, di cui era molto ascoltata la voce sonora, che faceva un accompagnamento di contrabasso a quella di tenore raffreddato del Bonghi; il viso napoleonico del marchese Alfieri; quello aristocraticamente letterario del Comparetti, quello abbronzato e accigliato di Emilio Broglio, che si diceva rassomigliasse al diavolo. Formano un gruppo a parte

> nella mia memoria i deputati veneti, fra cui giganteggiano il Fambri e il Tenani, e spicca in bianco nel gruppo la testa del deputato Fogazzaro, l'autore dell'autore di *Miranda*, un caro vecchio con due grand'occhi ingenui e un sorriso amorevole di buon padre goldoniano; del quale ricordo ancora con tenerezza le prime parole che mi rivolse con la sua schietta pronuncia vicentina: – È lei il giovanotto che fa piangere i deputati? – Pasquale Villari lo vedo sempre alle prese in una calorosa discussione sull'ideale con un vecchio professore tedesco, il quale si dibatteva tra le sue lucide argomentazioni come dentro a una rete, fremebondo dal sospetto di essere canzonato[28].

Tra le personalità che De Amicis descrive, di alcune è rimasta memoria perché consegnate alla storia, di altre sono rimasti sbiaditi ricordi. Senz'altro ancora conosciuti sono gli esponenti politici di spicco che frequentarono il salotto, come il palermitano Michele Amari, il lombardo, originario di un paese nei pressi di Sondrio, Romualdo Bonfadini, il napoletano Ruggero Bonghi, il milanese Emilio Broglio, il veneziano Paolo Fambri, il bolognese Marco Minghetti; e poi Cristoforo Negri, originario di Milano, Silvio Spaventa, abruzzese originario di Bomba, nei pressi di Chieti, Emilio Visconti Venosta, nobiluomo milanese. Di Milano era anche Gabrio Casati, presidente del Senato, che da ministro della Pubblica istruzione nel 1859 aveva varato la famosa legge di riordino del sistema scolastico che fu, per oltre mezzo secolo, la base dell'organizzazione scolastica italiana; infine non possiamo dimenticare il napoletano Pasquale Villari, ministro e docente di storia dal 1865 all'Istituto di studi superiori di Firenze, autore di biografie di Machiavelli e di Savonarola, descritto da De Amicis impegnato sempre in appassionate discussioni[29]. Erano, in gran parte, uomini che univano alla sagacia politica una profonda passione per la cultura; anzi, si potrebbe affermare che spesso erano uomini di lettere impegnati nella politica.

Tuttavia sono i letterati nel senso più stretto del termine ad essere al centro della nostra ricostruzione; quei letterati che caratterizzarono, anche in questo caso con più o meno fortuna, la storia letteraria e culturale

---

28 De Amicis, cit., p. 84.

29 Su Villari nel salotto di Emilia si vedano i contributi di C. Ceccuti, *Il salotto di Emilia Peruzzi*. Documenti: *Dalle lettere di Pasquale Villari a Emilia Peruzzi*, cit. e di M.L. Cicalese, *Pasqualino Villari nel salotto di Emilia Peruzzi*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di M.L. Betri ed E. Brambilla, cit., pp. 407-428.

italiana del secondo Ottocento. Sicuramente i più noti di casa Peruzzi, oltre a De Amicis e a Fucini, sono il milanese Carlo Tenca e il vicentino Giacomo Zanella, due esempi molto diversi di come si poteva intendere l'impegno letterario. Da un lato infatti la critica militante di un giornalista di spessore come Tenca – una critica tesa alla costruzione di una nuova coscienza nazionale e morale – dall'altro i versi di Zanella, il poeta che a un sincero spirito religioso associava un altrettanto sincero patriottismo e una certa apertura al progresso scientifico. Proprio negli anni di Firenze capitale e di frequentazione del salotto Peruzzi, Zanella aveva pubblicato la sua prima raccolta di *Versi* (Firenze, Barbera, 1868), dove compariva anche la celebre ode *Sopra una conchiglia fossile*, che lo aveva fatto conoscere ai contemporanei. Ma in quel salotto si potevano incontrare anche Arnaldo Fusinato, Emilio Frullani, Giuseppe Revere[30], e non solo. Di quel «circolo magico», così sapientemente orchestrato da Emilia[31], facevano inoltre parte i letterati Marco Tabarrini, maestro di lingua e politico, Isidoro Del Lungo, filologo e lessicografo, Domenico Comparetti, anch'egli filologo di vasti interessi, Giuseppe Passerini, bibliofilo e direttore della Biblioteca

30 «Non accenno che di passata altri poeti, non più giovani, che frequentavano il salotto: primo di tutti Arnaldo Fusinato, il quale, oltre che per la grande bontà e per la semplicità amabile dei modi, m'è rimasto impresso per questa sua qualità singolare: che ogni volta che gli si parlava dei suoi versi faceva il viso d'un uomo a cui si pesti un piede, e saltava subito a discorrere d'Ippolito Nievo, per consigliar di leggere le Confessioni d'un ottuagenario: dando così un esempio non meno saggio che raro a tutti quegl'illustri uggiosi infelicissimi, che nell'ultimo periodo della vita non son più che vivi salici piangenti sulla tomba della propria gloria. Egli somigliava per questo rispetto a Emilio Frullani, un poeta gentiluomo, nel quale l'esser tramontato nel cielo della fama non scemava la benevolenza paterna per la gioventù che era all'aurora: un buon vecchio toscano, in cui pareva che con gli anni fosse rinata una specie di timidezza d'adolescente, che lo faceva parlare a voce sommessa, volgendo intorno gli occhi guardinghi, anche quando parlava di letteratura, come se fosse diventata per lui una merce di contrabbando. Un altro poeta vidi là per la prima volta, Giuseppe Revere, che non conobbi intimamente se non più tardi, perché ci veniva di rado» (De Amicis, cit., p. 117).

31 «Che sarebbe la vita sociale di Firenze senza le conversazioni della signora Erminia? Che cosa ha quel salone per essere sempre il più affollato […] e per attrarre ogni sera le celebrità, sia politiche che letterarie, e non solamente una volta, ma mesi ed anni, tenendole sotto l'influenza di un circolo magico?». La citazione è tratta dall'articolo intitolato *Le conversazioni della signora Erminia* (probabilmente pseudonimo per *Emilia*), pubblicato nel giornale fiorentino «L'eco dell'Arno» nel gennaio 1868 (e menzionato in Ceccuti, cit., pp. 18-19).

Laurenziana. C'era poi Giovan Battista Giacomelli di Livorno – medico caratterista come lo aveva soprannominato Giuseppe Giusti –, «unico per rallegrare le brigate», amico di lunga data di Emilia e sempre presente tanto da essere indicato da De Amicis come colui che, oltre ad essere il più originale e il più divertente, era il più assiduo di tutti nel salotto[32]. Giacomelli dedicò un lungo componimento ad Emilia, dove, negli ultimi quattro versi, delineava il proprio profilo: «Nell'immortal soggiorno / Dirò fui di Livorno / Ero uno spirto strambo / Da non cavarci un ambo / Giacomelli ebbi nome / E vissi non so come». Le sue poesie furono pubblicate postume a Firenze, da Le Monnier nel 1876, con una prefazione di Tabarrini.

C'era infine Giovan Battista Giorgini, insigne latinista, docente universitario di diritto civile, penale e canonico a Pisa e a Siena; fu senatore del Regno nel 1872. Il giovane, originario di Lucca, riusciva a eccellere, come scrisse Ferdinando Martini, «in tutto ciò che facesse: così nella filosofia come nella meccanica, così nell'economia pubblica e nel diritto, come nella poesia latina»[33]. Genero di Alessandro Manzoni – aveva sposato nel 1846 la figlia Vittoria dalla quale ebbe tre figli –, era considerato nel salotto Peruzzi «principe della parola e idolo intellettuale delle signore», perché parlava spesso di Manzoni e della sua opera: «I *Promessi Sposi* erano per lui una miniera d'oro senza fondo, dalla quale cavava continuamente, da anni e anni, nuovi tesori. Ci avrebbe potuto far su un corso di cento lezioni preziose»[34]. Emilia fu legata da un lungo rapporto di amicizia e di stima con Giorgini, che l'8 settembre 1856 era stato inconsapevole spettatore della curiosità della giovane signora che per la prima volta, forse anche l'ultima, aveva incrociato il «grande» Manzoni alla stazione di Pisa, come ella ricorda nel suo diario: «Il giorno in cui tornammo da Livorno vedemmo alla stazione di S. Romano il Manzoni che scese, per recarsi supponemmo a Varramista da Gino Capponi. Il Giorgini era con lui; seppi che era il Manzoni ma non lo vidi bene come volevo. Mi sembrò che avesse l'aria di un vecchio sempre ben portante ma non da colpire come uomo di genio»[35]. Il settantunenne scrittore milanese stava proprio recandosi dal marchese fiorentino, ospite nella villa cinquecentesca di Varramista, dove, nel 1852 e nel 1856, i due s'incontrarono per approfondire e confrontare

32 De Amicis, cit., pp. 87-91.

33 *Manzoni intimo*, a cura di M. Scherillo, Milano, Hoepli, 1923, 3 voll., I, pp. 275 ssg.

34 De Amicis, cit., pp. 79-82.

35 Toscanelli Peruzzi, *Diario*, cit.,p. 164.

le proprie teorie sulla lingua: «A Varramista s'è lavorato a cercar parole» scriveva Manzoni alla moglie il 12 settembre 1856, «e se t'ho detto in un'altra mia, che lui [Capponi] non ci s'annoiava, ora ti posso dire che ci aveva preso gusto davvero»[36].

6. Capponi e Manzoni, arciconsolo della Crusca dal 1859 al 1865 il primo, accademico corrispondente dal 1827 il secondo, continuarono le loro discussioni linguistiche anche al tempo di Firenze capitale. La questione della lingua fu infatti al centro di un'importante partita che si giocò proprio in quel periodo: quel lustro rappresentò una breve, ma importantissima tappa per la lessicografia, per la letteratura divulgativa sulla lingua – cioè per il sentimento linguistico che andava crescendo nell'Italia unita –, per la nuova sensibilità alle esigenze del parlato, che proprio dall'esperienza fiorentina e nazionale traevano lo spunto[37]. Sono gli anni della *Relazione* sulla lingua di Manzoni (1868)[38], il quale, convinto che il trasferimento della capitale a Firenze avrebbe favorito la sospirata unità linguistica, era stato incaricato dal ministro Broglio di presiedere la doppia commissione (milanese e fiorentina) al fine di «ricercare e di proporre tutti i provvedimenti e i modi coi quali si possa aiutare e rendere più universale in tutti gli ordini di popolo la notizia della buona lingua e della buona pronunzia». Ma sono anche gli anni della preparazione del *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze* di Emilio Broglio e di Giovan Battista Giorgini (1870)[39], del saggio di Gino Capponi sui *Fatti relativi alla nostra lingua* (1869)[40], del *Proemio* di Graziadio Isaia Ascoli al primo fascicolo dell'«Archivio Glottologico Italiano» (1872). Nel 1863 era cominciato a uscire «il gran libro della Nazione», il vocabolario della Crusca nella sua

36 Cfr. G. Nencioni, *Alessandro Manzoni e l'Accademia della Crusca*, in *Alessandro Manzoni*, a cura di G. Tellini, Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, 1986, 4, pp. 45-66.

37 E. Benucci, *Letterati alla Crusca nell'Ottocento*, Firenze, Accademia della Crusca, 2016, pp. 44-45.

38 Edita contemporaneamente sulla «Perseveranza» di Milano (5 marzo 1868) e sulla «Nuova Antologia» (marzo 1868).

39 Il riferimento è al *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze* ordinato dal Ministero della pubblica istruzione; compilato sotto la presidenza di Emilio Broglio dai signori Bianciardi Stanislao [*et alii*], Firenze, Coi tipi di M. Cellini e c., alla Galileiana, 1877-1897, 4 voll.

40 Pubblicato sulla «Nuova Antologia» dell'agosto 1869, pp. 665 ssg.; nello scritto Capponi, con spirito risorgimentale, metteva in rapporto diretto il rigoglio della lingua e della letteratura con quello della vita civile e politica della nazione.

quinta edizione. Cruscanti erano poi i membri della sottocommissione fiorentina, presieduta da Raffaello Lambruschini e composta da Capponi, Giuseppe Bertoldi, Achille Mauri e Niccolò Tommaseo, i quali avevano espresso parere negativo sulla relazione di Manzoni[41].

Le polemiche linguistiche che infiammarono Firenze capitale trovarono eco nelle conversazioni di casa Peruzzi, tra sostenitori di Manzoni, come Giorgini e Bonghi, e antagonisti cruscanti, rappresentati principalmente da Tabarrini. La questione della lingua e l'unità linguistica nazionale erano argomenti che stavano a cuore a Emilia, la quale con puntiglio si dedicava all'uso corretto della lingua toscana/italiana; lo dimostra ampiamente il magistero da lei esercitato nei confronti di De Amicis e di Sidney Sonnino che aveva comportato per loro un vero e proprio apprendistato linguistico.[42] L'interesse per la lingua, per i vocabolari e per le grammatiche aveva accompagnato costantemente la giovane donna negli studi e nelle letture, tanto da farne argomento di conversazione al fine di domandare chiarimenti agli esperti che la circondavano. Ne rimangono tracce nel suo diario, dove a tal proposito scriveva[43]:

> Non ho studiato la mia lingua e posso dire e non per modestia ma per verità che non ne so il primo principio ma mi ci sento un grande trasporto e quasi dovento intollerante delle altre lingue tanto la nostra sembrami a tutte superiore. Se non fosse vergogna vorrei un letterato per maestro per leggere scrivere correggere e discutere (8 luglio 1857).
>
> Gran vergogna che non si sappia tutti bene la nostra lingua e si barbottino quattro o cinque lingue senza sapere la nostra! (9 luglio 1857).

---

41 Sull'argomento cfr. C. Marazzini, *Firenze capitale: questioni linguistiche*, in *Firenze e la lingua italiana fra Nazione ed Europa*, Atti del Convegno di studi (Firenze, 27-28 maggio 2004), a cura di N. Maraschio, con la collaborazione di P. Belardinelli e M. Bongi, Firenze, University Press, 2007, pp. 98-101. Per l'attività della Crusca nel periodo di Firenze capitale si veda il contributo di N. Maraschio, *L'Accademia della Crusca*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica. La vigilia del 1865*, cit., pp. 255-268.

42 R. Melis, *«Una babelica natura»: Sidney Sonnino, Emilia Peruzzi e il problema della lingua a Firenze dopo l'Unità*, in «Lingua nostra», 2003, lxix, 1-2, pp. 1-28, pp. 13 e ssg. Si veda anche il volume *Lettere di Sidney Sonnino ad Emilia Peruzzi, 1872/1878*, a cura di P. Carlucci, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998.

43 Toscanelli Peruzzi, *Diario*, cit., p. 233.

Convinta della teoria manzoniana del fiorentino parlato colto quale soluzione per la lingua nazionale (non va dimenticata la predilezione per Giusti, considerato fino allo scadere dell'Ottocento maestro di prosa per la lingua viva utilizzata negli scritti e nell'epistolario), Emilia ascoltava con devozione i suggerimenti linguistici dell'amico sincero Tabarrini[44]. A lui aveva chiesto un parere sulla *Relazione* di Manzoni; e sempre a lui chiedeva di correggere gli scritti che De Amicis le consegnava[45]. Ancora Tabarrini, in qualità di compilatore del *Vocabolario* e di arciconsolo della Crusca (dal 1865 al 1869), si trovò a dover prendere posizioni pubbliche sulla lingua; ma senza intransigenze puristiche aveva detto con tanto buon senso:

> Le mutate sorti d'Italia gioveranno senza fallo ad estendere l'uso della lingua comune; e questo rimescolarsi d'italiani dalle Alpi all'Etna, che si guardano in viso per la prima volta, e si stringono la mano col sentimento d'appartenere ad una sola nazione sarà un gran fatto, dal quale si voglia o non si voglia, la lingua uscirà notabilmente modificata. Né io mi dorrò di questi mutamenti, perché il trasformarsi è legge universale delle cose viventi.

Marco Tabarrini, che per Emilia rappresentava la più vitale e nobile cultura fiorentina (amico di Giusti, intimo di Capponi, era da tempo collaboratore dell'«Archivio storico italiano» di Giovan Pietro Vieusseux), non era l'unico accademico della Crusca a visitare casa Peruzzi. Non è stato infatti sottolineato abbastanza lo stretto rapporto di casa Peruzzi con i membri della famosa e antica istituzione. Molte delle personalità che frequentavano assiduamente il circolo della nobildonna o che erano in contatto epistolare con lei furono, o saranno nominati in anni successivi, accademici residenti o corrispondenti della Crusca. Lo erano i più volte menzionati Bonghi, Comparetti, Del Lungo, Frullani, Giorgini, Tenca, Zanella. Ma lo erano anche Michele Amari, Domenico Berti, Maurizio Bufalini, Augusto Conti, Raffaello Fornaciari, Aurelio Gotti, Andrea Maffei, Marco Minghetti. Bisogna inoltre ricordare che Ubaldino, sebbene in veste prima di facente funzioni di sindaco di Firenze (30 ottobre 1868-31 dicembre

44 Ivi, p. 246: «Il Tabarrini è un caro amico, fidato, sincero, da non obbliarsi giammai ci scriviamo raramente, viviamo lontani ma pensiamo l'uno all'altro con immutabile affetto. La sua affezione è una di quelle che durano tutta la vita e nel suo cuore si hanno pochi rivali - le persone cui porta affetto si contano e si va poco innanzi» (6 luglio 1858).

45 Melis, *«Una babelica natura»,* cit., pp. 8-9.

1870), poi di sindaco (1 gennaio 1871-15 maggio 1878), veniva regolarmente invitato alle solenni tornate pubbliche che la Crusca teneva di settembre nella sala grande del Convento di san Marco, sua sede di allora[46].

Stretti dunque furono i rapporti di casa Peruzzi con i cruscanti, i quali costituirono un ulteriore elemento di ricchezza culturale di quel cenacolo. Quanto Emilia ammirasse l'Accademia e i suoi componenti è testimoniato da una frase annotata nel suo diario in data 24 giugno 1857: «sul serio credo che se nascevo uomo avrei potuto diventare accademico residente della Crusca tanto mi seduce e mi alletta l'avere uno di questi libroni fra le mani»[47]. E spesso su questi "libroni" Emilia andava alla ricerca di termini desueti, di significati precisi di certe parole[48], e di proverbi, dei quali aveva messo insieme addirittura una raccolta[49] sulla scia del famoso repertorio Giusti-Capponi pubblicato a Firenze nel 1853[50].

È nell'ambito di questi rapporti e nella considerazione di cui godeva la nobildonna che allora si spiega come nel *Vocabolario della lingua parlata,* compilato da Giuseppe Rigutini e da Pietro Fanfani (ancora due accademici della Crusca) e stampato a Firenze nel 1875, alla voce *Cicerona* si leggesse: «Si dice nell'uso familiare a donna che parla molto e con facondia, e sentenziosamente: la signora Emilia è una Cicerona che tiene a bada un'in-

---

46 Cfr. le due lettere di Ubaldino Peruzzi all'arciconsolo Marco Tabarrini, datate 10 settembre 1870 e 8 settembre 1871, conservate presso l'Archivio dell'Accademia della Crusca, nel fondo Carteggi, fascicoli 145 e 146, rispettivamente n° 293 e n° 318. Peruzzi si interessò anche, ma senza successo, di far avere all'Accademia un «locale» più adatto (Diario accademico, IV, p. 303, segnato n° 366).

47 Toscanelli Peruzzi, *Diario*, cit., p. 215.

48 Ivi, p. 213 (annotazione del 23 giugno 1857: «L'altro giorno non so per quale parola mi venne il pensiero di consultare il gran codice [il dizionario della Crusca]. Presi il volume della lettera «P» mi posi a sfogliettarlo a notare i proverbi i modi di dire il significato delle parole e insomma non la finivo più. Mi è saltata ora in testa la parola «preoccupazione» «preoccupato» e subito il mio volume che portai meco e poi U[goli]ni e poi l'Alberti. Si usa spesso «preoccupare essere preoccupato» nel senso di avere delle cose non piacevoli e non liete per la mente e ora vedo che non ha questo significato e ci rifletto sopra e me la prendo coll'U[goli]ni che si è dimenticato di registrare questo modo errato».

49 Ivi, p. 118 (annotazione del 19 maggio 1856); e cfr. p. 192 (annotazione del 13 novembre 1856: «Facemmo dei giuochi al canto del fuoco e imparai dei proverbii da aggiungersi alla mia collezione»).

50 Si tratta del volume curato da Gino Capponi, *Raccolta di proverbi toscani, con illustrazioni cavata dai manoscritti di Giuseppe Giusti ed ora ampliata ed ordinata*, Firenze, Le Monnier, 1853.

tera accademia». Un atto di ossequioso riconoscimento, come giustamente faceva notare Pio Rajna il 10 maggio 1925 sulle pagine del «Marzocco»[51], perché tutti a Firenze in quel periodo intendevano chi fosse quella signora Emilia. Anche De Amicis ammirava la nobildonna per «l'infinita varietà di sfumature del suo linguaggio», per essere riuscita a crearsi una lingua sua «ristretta e scelta, composta d'una quantità di espressioni scolpite, nette, cristalline, che maneggiava con maestria ammirabile», per la capacità di cogliere nella prosa altrui improprietà di stile[52].

7. Nel libro di De Amicis si condensa dunque lo spaccato di vita culturale legato agli anni del suo soggiorno fiorentino, che tutto sommato coincide con gli anni di Firenze capitale. Le figure da lui indicate come frequentatori di casa Peruzzi sono tuttavia solo uno *specimen* della «bella e operosa fucina intellettuale» che si era raccolta e si raccoglierà intorno ad Emilia prima e dopo il periodo 1865-1870. È quanto rileva nel 1902 Mario Manfroni, il giovane avvocato al quale Emilia aveva chiesto di tradurre un racconto dell'amico tedesco Heinrich Homberger, dove lei figurava come protagonista[53]:

> Ma il De Amicis si ferma al 1871, cioè al termine di quello che fu certamente il periodo più brillante del salotto della signora; e non andò più innanzi forse perché allontanandosi da Firenze, gli mancò di conoscere da vicino gli uomini del periodo susseguente. Ed è

---

51 P. Rajna, *«La signora Emilia». Venticinque anni dopo la sua morte*, in «Il Marzocco», 10 maggio 1925, p. 1.

52 «Nell'arte della parola, per altro, non aveva nulla da imparare da nessuno. Non era tanto la facilità straordinaria dell'eloquio quello che in lei maravigliava: era l'infinita varietà di sfumature del suo linguaggio, la delicatezza finissima con cui sapeva dire le cose più difficili a dirsi [...]. Singolarissimo era il suo modo di parlare: non aveva un vocabolario né un frasario ricco, poiché le mancava la memoria delle parole: s'era come fatta una lingua sua, ristretta e scelta, composta d'una quantità di espressioni scolpite, nette, cristalline, che maneggiava con maestria ammirabile, e con cui diceva tutto. E in materia di letteratura aveva un senso della lingua e dello stile quale pochi scrittori credo abbiano avuto: avvertiva nella prosa sconvenienze leggerissime di gusto, disarmonie appena sensibili, improprietà di parole che nessun altri afferrava, e le faceva sentire agli altri con una finezza d'osservazioni che li stupiva» (De Amicis, cit., p. 68-69).

53 H. Homberger-M. Manfroni, *Il bamboccio. Novella toscana con prologo e epilogo*, Firenze, Civelli, 1902, p. 111. A tal proposito cfr. anche Melis, *Elaborazione*, cit., p. 327.

> davvero un peccato perché tra questi figurano persone notevolissime per qualità d'animo e altezza d'ingegno, che seppero se non aumentare almeno conservare in molta parte al Salotto la sua antica reputazione d'asilo di cortesia, e palestra di discussione letterarie e politiche, aggiungendole anche quella di officina di uomini di stato.

E infatti per comprendere al meglio quanto casa Peruzzi sia stato uno straordinario e singolare luogo di cultura nel secondo Ottocento italiano bisogna andare oltre i confini temporali del breve periodo di Firenze capitale e considerare che i coniugi Peruzzi catalizzarono intorno a loro per circa quarant'anni (dal 1850, anno del loro matrimonio, al 1891, anno della morte di Ubaldino) un'innumerevole schiera di personalità impegnate nella società civile.

Ma è stata Emilia a tessere con intelligenza e acume una fittissima ragnatela di rapporti con gli intellettuali del tempo che fu suo. E allora sono ancora i suoi carteggi e le sue memorie a restituire la folta rete di frequentazioni e amicizie: si pensi che soltanto nelle memorie relative al periodo 1854-1858, per circa mille pagine di scrittura, sono circa novecentocinquanta i nomi che ne compongono l'indice. Le memorie mostrano un vero e proprio spaccato della società granducale ed italiana di metà Ottocento, con la presenza dei casati nobiliari più antichi della Toscana e della penisola (Corsini, Capponi, Gentile Farinola, Ricasoli, Ridolfi, Cambray-Digny, Pazzi, Guicciardini, Torrigiani, de' Larderel, Serristori, Serradifalco, Conestabile Della Staffa, Carega, Guerrieri Gonzaga, Sclopis), di personalità politiche di alto profilo, di giovani patrioti, di banchieri potenti, di letterati e di intellettuali, di presenze femminili italiane e straniere di rilievo, quali Angelica Palli, Giannina Milli, Costanza Arconati, Giuseppina Alfieri di Sostegno, Mary Somerville.

Tra gli *habitué* di casa Peruzzi sfilarono pertanto, in questo lungo quarantennio, lo storico e politico Cirillo Monzani, l'avvocato Leopoldo Galeotti, il giurista e politico Vincenzo Salvagnoli, il fisico Gilberto Govi, il matematico Giovanni Maria Lavagna, l'archivista Francesco Bonaini, il latinista e professore universitario Michele Ferrucci (marito della letterata Caterina Franceschi Ferrucci, prima donna accademica della Crusca), il letterato e poi senatore Vito Beltrani, l'avvocato Adriano Mari, il bibliotecario della Palatina Francesco Palermo, promotore dell'acquisto, su consiglio di Vieusseux e a spese del granduca, dei manoscritti e dei libri di Louis de Sinner, tra i quali vi erano anche gli scritti filologici di Leopardi. E ancora Carlo Balboni e Paolo Fodale, spesso compagni di se-

rate musicali e teatrali, il filosofo Giacomo Barzellotti, il medico Giuseppe Barellai, il chirurgo Carlo Burci, il celebre compositore e direttore d'orchestra Fabio Campana, il glottologo Angelo De Gubernatis, lo storico Augusto Franchetti, il fisico e fisiologo Carlo Matteucci, il fisico-matematico Ottaviano Mossotti, lo scienziato Pietro Paleocapo, il principe Carlo Poniatowscki, Francesco Protonotari direttore della «Nuova Antologia», l'egittologo Ernesto Schiaparelli, l'abate letterato Giuseppe Tigri, il critico letterario Bonventura Zumbini. E infine Sidney Sonnino, Wilfredo Pareto, Pio Rajna, Alessandro D'Ancona, Francesco Genala.

Questo parzialissimo elenco di personalità del circolo Peruzzi, enucleato dalla bibliografia a stampa esistente su Emilia, permette dunque di avere un'idea abbastanza precisa dell'importanza culturale di quel circolo in un secolo complesso come il XIX. Tuttavia rimangono da indagare e da studiare la maggior parte delle carte di Emilia, le quali potranno riservare ancora novità sui rapporti con tanti uomini di cultura, anche stranieri.

Di certo, ogni volta che si torna a parlare di Emilia e di casa Peruzzi si rimane stupiti dall'ampio ruolo culturale e sociale svolto dai coniugi, che si adoperarono per valorizzare non solo gli aspetti storici, letterari, artistici, linguistici, ma anche quelli scientifici e tecnici del nuovo e miracoloso Regno d'Italia.

Palazzo Peruzzi in Borgo de' Greci a Firenze (da *Un Salotto fiorentino*, 1902)

Emilia e Ubaldino nel 1850 (da *Vita di me*, 1934)

Salotto del Palazzo Peruzzi in Borgo de' Greci (da *Un Salotto fiorentino*, 1902)

Atmosfere di Firenze Capitale: architettura, arte e storia

in collaborazione con il Comitato Fiorentino per il Risorgimento

Adalberto Scarlino

Introduzione

Annibale Gatti, un pittore, il pittore di Firenze capitale. Centocinquanta anni dopo ci sembrava che fosse rimasta poco conosciuta, rispetto al valore e ai meriti, la parte decorativa e artistica di quegli anni fiorentini del nostro Risorgimento, che furono partecipi del nascere e del consolidarsi dell'Italia unita.

Così il Comitato Fiorentino per il Risorgimento si è rivolto ad alcune ben note esperte e affermate studiose, che, rispondendo generosamente all'invito, hanno dato vita ad un itinerario tra palazzi, ville, abitazioni borghesi, affrescate dal Gatti, dai suoi collaboratori e da altri artisti a lui contemporanei con il proposito di contribuire a riscoprire il contesto storico artistico cittadino nell'ambito del rinnovamento urbanistico operato da Giuseppe Poggi, evidenziando e rendendo meglio conosciute opere di pittura pregevoli con le quali vennero allora arricchite varie dimore della città.

Coordinatrice esemplare Laura Lucchesi, la mattinata di studio ha preso vita con gli interventi degli studiosi che hanno partecipato con le loro relazioni al convegno che si è svolto presso l'Archivio di Stato, l'istituzione che con la mostra-capolavoro su Giuseppe Poggi ha contribuito, prima fra tutte, a dare vitalità e sostanza alle celebrazioni centocinquantenarie, documentando e illustrando mirabilmente progetti, realizzazioni e trasformazioni di quegli anni, insomma il progresso della nostra Firenze.

Progresso, sì, e non solo sviluppo. Perché questo è stato il Risorgimento italiano: idee di libertà, di indipendenza, di unità nazionale, ma insieme progresso scientifico, arricchimento artistico, culturale, apertura al rinnovamento, visione non solo nazionale, ma anche europea delle possibilità, dei compiti e del ruolo della nuova Italia. Alla quale Firenze ha contribuito con le opere di pittori, di decoratori, di artigiani straordinari, con il magistero musicale che vede l'affermarsi strepitoso di una scuola come quella del "Cherubini", con opere di igiene e di sanità esemplari per l'epoca, portando una sensibilità particolare nel progettare in maniera elegante e armoniosa le nuove piazze (dell'Indipendenza, Beccaria); e nella cura del verde che si è espressa con la realizzazione dei nuovi grandi viali e

dei preziosi giardini.

Il più vivo ringraziamento va a Carla Zarrilli, direttrice dell'Archivio di Stato di Firenze, e a Piero Marchi, anche per aver felicemente introdotto la mattinata. Un grazie particolare a tutto il comitato scientifico, del quale hanno fatto parte Silvestra Bietoletti, Francesca Carrara, Margherita Ciacci, Grazia Gobbi Sica, Giovanna Lori, Laura Lucchesi, Francesca Parrini, Caterina Zappia.

Laura Lucchesi

Una mattinata di studi per Firenze Capitale

Nel sentire comune, l'immagine prevalente di Firenze negli anni 1865-1870 è quella di una città sconvolta e profondamente trasformata dai grandi lavori urbanistici, messi in atto all'indomani della sua proclamazione a Capitale.

Le celebrazioni per la ricorrenza del centocinquantesimo anniversario hanno offerto l'occasione per analizzare in maniera più approfondita quel periodo e gli sviluppi successivi con l'intento di capire meglio, alla luce anche di nuovi risultati di ricerca, come abbiano vissuto quella stagione i fiorentini, sconcertati da un cambiamento così radicale che si preannunciava fonte di disagi e di mutamenti socio-economici.

Le iniziative, che si sono concretizzate attraverso convegni, conferenze, mostre e pubblicazioni, hanno infatti consentito un'analisi a tutto campo e hanno suggerito ulteriori percorsi di studio e di approfondimento.

Già con la mostra del 2011, organizzata dall'Archivio storico del Comune di Firenze, sono stati avviati i lavori, anticipando la revisione critica dell'opera di Giuseppe Poggi[1]. Con il convegno *Firenze Capitale europea della cultura e della ricerca scientifica*[2], promosso nel 2013 dalla Società Toscana per la Storia del Risorgimento, è stato posto l'accento sulla profonda riflessione che la città aveva avviato riguardo al proprio ruolo nazionale, partendo dalla sua antica e consolidata tradizione accademica. L'anno seguente, su iniziativa del Comitato fiorentino per il Risorgimento, un convegno e un'esposizione presso la Biblioteca Nazionale Centrale hanno voluto rievocare la grandiosa cerimonia dell'inaugurazione del monumento a Dante in piazza Santa Croce del 14 maggio 1865[3].

La centralità del Poeta, di cui si celebrava in quella data con forte

1 *Verso la Capitale. La nuova Firenze di Giuseppe Poggi*, mostra a cura di G. Orefice e G.C. Romby, Firenze, Tipografia comunale, 14 dicembre 2011- 29 febbraio 2012.

2 *Firenze Capitale europea della cultura e della ricerca scientifica. La vigilia del 1865*, atti del convegno a cura di G. Manica, Firenze, Edizioni Polistampa, 2014.

3 *Le bandiere di Dante. L'inaugurazione del monumento a Dante in Firenze Capitale*, atti del convegno a cura di L. Cirri, S. Casprini e A. Savorelli, Firenze, 15 ottobre 2014, Pisa, edizioni Il Campano, 2014.

partecipazione popolare il sesto centenario della nascita, si veniva a porre come sfondo di un dibattito intellettuale e politico che confermava il pieno diritto di Firenze al ruolo appena attribuitole dovuto alla sua storia culturale, che fortemente la proponeva quale guida morale per tutta l'Italia unita, in attesa di Roma capitale.

Gli eventi offerti nel corso del 2015 hanno scandagliato, attraverso la lente di ingrandimento di molteplici indagini, i vari aspetti che hanno caratterizzato quegli anni. Tra questi, in modo particolare, i convegni ruotanti intorno alla mostra *Una Capitale e il suo architetto*, che ha fatto da fulcro alle varie manifestazioni.

In tal senso, gli interventi che si sono avvicendati nel corso della mattinata di studi, dedicata ad *Atmosfere di Firenze Capitale*, hanno inteso porsi come completamento e come arricchimento della conoscenza della *forma urbis* e del suo vissuto, affiancando nell'indagine le associazioni e gli istituti, impegnati nei festeggiamenti fiorentini.

Attraverso un'attenta ricerca, svolta nell'ambito di una proposta progettuale, di cui riferiscono Francesca Carrara e Francesca Parrini, è stata presa in esame una selezione significativa di edifici privati, di palazzi e di ville, progettate o ristrutturate prevalentemente da Giuseppe Poggi, decorate o arredate da una cerchia di artisti a lui vicini.

Ne sono scaturite interrelazioni stimolanti e suggestive fra luoghi, progettisti, artisti e committenti. Il profilo di Firenze, che viene delineandosi dopo metà Ottocento, presenta elementi architettonici e decorativi che segnalano infatti il cambiato clima politico, economico e culturale. Attori sociali più o meno nuovi attuano una trasformazione in chiave borghese di una "città gioiello", che fino ad allora era stata l'icona di memorie medievali, e che aveva trovato nel Rinascimento la sua più alta affermazione.

Si vengono a privilegiare concezioni di vita e di costumi più moderni, influenzati da certa esterofilia, con la prospettiva che, una volta che si fossero meglio definite le opportunità finanziarie e commerciali, la città avrebbe potuto continuare a svolgere il suo ruolo di Atene d'Italia.

Solo una pluralità di interventi poteva mettere a fuoco questo contesto articolato, ricco di implicazioni derivanti dal cambiamento del gusto e inerenti la produzione e l'esperienza architettonica e artistica.

Non si poteva perciò prescindere dall'inquadramento iniziale dell'argomento all'interno dello scenario politico, di quello della cultura umanistica e scientifica, nonché dei cambiamenti urbanistici e della tipologia edilizia, basilari nell'intreccio tra interessi pubblici e privati, per

proseguire con l'interpretazione che gli artisti davano dei mutamenti che la città stava vivendo tra nostalgia del passato e modernità e, ancora, con le trasformazioni stilistiche, decorative e arredative e con la forte influenza sulle abitudini dei fiorentini, determinata dalla numerosa presenza di stranieri, che vivevano o che soggiornavano a Firenze.

L'illustrazione dei palazzi, delle ville dell'epoca e dei loro interni ha concluso il convegno in una sorta di itinerario di visita virtuale.

Se dunque si assiste a un profondo rinnovamento di idee, che si vengono ad attuare intorno alle maggiori istituzioni culturali cittadine, tutto questo non è slegato dal contesto politico che vede il passaggio dall'epoca post-risorgimentale alla costruzione di nuovi modelli fino all'adesione ai grandi movimenti ideali europei.

A Firenze, come Fabio Bertini ha spiegato nel suo intervento, l'Istituto di Studi Superiori - ideato e voluto da guide politiche quali Ferdinando Bartolommei, Bettino Ricasoli, Ubaldino Peruzzi, Luigi Guglielmo Cambray Digny - diviene un formidabile spazio di incontro e di dibattito del sapere scientifico e di quello umanistico, aprendo la strada all'affermazione del pensiero positivista a Firenze.

Studiosi e docenti di estrazione e di provenienza non solo italiana si vengono a confrontare in un ambiente ideale, 'crogiolo' di personalità e di opinioni diverse, dove i vari comparti degli insegnamenti si pongono in relazione tra loro, votati alla formazione di una nuova classe dirigente e allo sviluppo di un Paese moderno.

A questa complessa situazione non sono estranee le numerose comunità straniere, di cui ha riferito Grazia Gobbi Sica nel corso della mattinata.

Attraverso un accurato esame delle presenze anglo-americane, svizzere, francesi, russe o tedesche, viene sottolineato il profondo legame che tanti colti stranieri avevano intessuto con la loro città d'elezione, contribuendo alla costruzione del mito di Firenze, patria di Dante e culla del Rinascimento e concorrendo, nello stesso tempo, alla formazione di una moderna città cosmopolita.

Il loro apporto risulta determinante nel campo dell'imprenditoria e dell'economia cittadina, così come la loro forte influenza sul gusto e sulla quotidianità. In uno scambio reciproco, si rilevano le profonde trasformazioni che si vengono ad attuare nei luoghi pubblici e di culto, nelle dimore private e negli arredi.

Ugualmente, il sentito sostegno alla causa dell'unificazione italiana coinvolge questa comunità, così come le sorti urbanistiche e,

successivamente, le distruzioni del centro cittadino contro le quali si schierano apertamente gli intellettuali stranieri.

Ed è il contributo di Ulisse Tramonti ad evidenziare come questa sia stata la prima volta da parte del nuovo Regno in cui si affronta il tema dello sviluppo di una città italiana. Vengono indagati gli effetti di questa operazione, mutuata da Giuseppe Poggi attraverso esperienze dirette sui piani di Parigi e di Vienna. La demolizione delle mura e l'importanza acquisita dal circuito dei viali sono il risultato della corretta interpretazione di richieste specifiche dell'Amministrazione comunale, che riveleranno poi nei risultati un'assenza di preliminari programmi organici.

Si perviene infatti a una sistemazione più architettonica che urbanistica e a una nuova forma urbana senza confini, dilatata e teoricamente infinita, priva dei necessari collegamenti strutturali capaci di mantenere in equilibrio il rapporto tra centro e periferia. Il trasferimento, dopo appena cinque anni, della capitale a Roma viene a interrompere questo processo di trasformazione e di espansione di città capitalistico-borghese con la conseguente, ma già insita nelle premesse, mancata formazione di un sistema organizzato di funzioni connesse alla Capitale.

L'irrimediabile cambiamento della fisionomia della città familiare e amata nella sua forma consueta, chiusa e definita dalle cerchie murarie, viene colto dalla sottile sensibilità degli artisti, che trasferiscono su tela il senso di smarrimento e di perdita di un'epoca, che ormai percepiscono conclusa, avvertendo il farsi della città nuova.

Attraverso le interpretazioni pittoriche della Firenze ammodernata dagli interventi di Giuseppe Poggi, Silvestra Bietoletti ha messo in luce l'alternanza e la fusione tra le due anime della raffigurazione artistica di quegli anni e di quelli immediatamente successivi: quella soffusa di rimpianto, che registra con aderenza al vero il mutare delle architetture e delle strade, delle prospettive e dei monumenti (Borrani, Fattori, Tommasi, Gelati, Simi) e quella più inquieta e vibrante (Signorini, Gioli, Liegi, Panerai), che trova nella 'veduta urbana' il genere più consono a esprimere le nuove ricerche, in linea con le tendenze del Naturalismo europeo nel comunicare emotivamente, attraverso la forma e la resa cromatica, il dinamismo della città moderna.

Le tracce visibili che ancora oggi caratterizzano il volto della città: i 'quartieri nuovi', le piazze, nonché l'anello dei viali di circonvallazione sono state ripercorse da Francesca Carrara e da Francesca Parrini in un percorso inconsueto.

Sono stati esaminati luoghi poco conosciuti e non abbastanza indagati, sopravvissuti alle vicissitudini familiari, agli eventi storici e a una successiva sfortuna critica nei confronti di indirizzi estetici, che caratterizzano l'architettura e le espressioni artistiche della seconda metà dell'Ottocento.

Se Giuseppe Poggi viene ricordato essenzialmente come urbanista non può passare inosservata la sua intensa attività professionale, alla quale si deve il rinnovamento di moltissimi palazzi privati secondo gli aggiornati dettami di quell'eclettismo stilistico, il cui linguaggio viene declinato anche nella progettazione degli interni. In parallelo, un gruppo di artisti, ornatisti e mobilieri collabora d'intesa con l'architetto-ingegnere, provvedendo a reinterpretare linee stilistiche di matrice rinascimentale o neoclassica in chiave neobarocca, secondo una tendenza decorativa in uso presso la corte sabauda o in altre corti europee.

Tra i pittori si evidenzia Annibale Gatti, che meglio rispondeva alle esigenze della committenza. La sua pittura appagava in pieno il bisogno di *décor* della nuova borghesia e dell'aristocrazia fiorentina, esprimendosi attraverso modi e soggetti attuali, che andavano dal romanticismo al realismo con richiami alla pittura di macchia e, in particolare, alla pittura di storia.

Ne emerge una sorta di mappatura della città-capitale dove si rivela un fenomeno di emulazione messo in atto dai nuovi soggetti apparsi sulla scena cittadina. Esponenti della comunità straniera accanto a rappresentanti della borghesia finanziaria ed industriale ricorrono per gli apparati decorativi degli interni delle loro rappresentative dimore alle stesse maestranze impegnate a Palazzo Pitti, nonché in alcuni palazzi della vecchia nobiltà locale.

Nel complesso panorama delle arti decorative, Firenze diviene un fervido cantiere di elaborazione stilistica, come Enrico Colle ha sottolineato nel tracciare un quadro eloquente dell'evoluzione del gusto attraverso l'avvicendarsi di soluzioni formali, avvenute durante il regno di Vittorio Emanuele II, fino agli esordi della stagione umbertina. Attraverso il sapiente lavoro di architetti, artisti e artigiani, non disgiunto dal pensiero degli intellettuali, vengono gettate le basi per la creazione di un nuovo stile, che di lì a pochi anni troverà riscontro nelle grandi realizzazioni romane.

Si può ancora oggi ritrovare l'atmosfera dell'epoca in alcuni ambienti rimasti pressoché inalterati. Le sollecitazioni romantiche, patriottiche o storicistiche si rivelano nei soggetti raffigurati sulle pareti dei salotti o dei saloni di rappresentanza di importanti edifici di famiglie fiorentine, come

nei palazzi Wilson-Gattai o Malenchini, nei saloni di palazzo Gerini o di palazzo Gianfigliazzi, per citarne solo alcuni, luoghi di incontro per eccellenza, dove si celebravano i riti sociali e mondani delle *élites*. Oppure si può cogliere attraverso le tracce rimaste nell'impianto ottocentesco, negli stucchi e nei decori di alcuni alberghi (Hotel Bernini), che accoglievano in fastosi interni i parlamentari e i viaggiatori di passaggio.

Gli interventi, differenziati per aree di ricerca, hanno offerto uno spaccato significativo di quegli anni cruciali durante i quali Firenze si è fortemente impegnata per dimostrare di essere una capitale degna del nuovo Stato, col porsi non "per caso" nel vivo della vita politica, sociale e culturale nazionale.

Fabio Bertini

Intellettuali, società e politica in Firenze Capitale

Tra l'idea nazionale e la cultura europea

Un decreto della Giunta provvisoria di governo, il 30 aprile del 1859, all'indomani della cacciata di Leopoldo II, chiudeva l'esistenza del cosiddetto Ateneo Etrusco, pagina nera della vita universitaria toscana, facendo rinascere i due atenei di Pisa e di Siena[1]. Il 31 luglio, un decreto preannunciava il nuovo assetto degli studi, rivelando l'ansia di chiudere una sistemazione finché esisteva un potere toscano per farlo. Quei provvedimenti, infatti, si inscrivevano in un attivismo del governo provvisorio guidato da Ricasoli, teso a marcare la specificità toscana con un autonomo piglio "costituzionale" che riguardò anche le magistrature comunali, restituite, dopo circa un decennio, alla designazione degli elettori e regolamentate con decreti del 3 e del 23 settembre 1859, pur restando il gonfaloniere nominato dall'alto[2]. Più che di una rivoluzione, dunque, si trattava di una parziale riforma che non mutava troppo la sostanza elitaria dell'impianto municipale.

Poi, con un decreto del 22 dicembre 1859, fu la volta di un nuovo soggetto, l'Istituto di studi superiori e di perfezionamento, espressione anch'esso di una dissonanza del governo toscano rispetto alla recente legge Casati, per le connessioni tra liceo e università e, in particolare per le modalità della formazione medica[3]. D'altra parte l'Istituto nasceva su un ricco

1 A. Breccia, *Un sistema toscano degli studi universitari? L'Istituto di Studi superiori fiorentino e l'Università di Pisa nella prima stagione post-unitaria (1859-1872)*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica. La vigilia del 1865*, a cura di G. Manica, Firenze, Polistampa, 2014, pp. 119-138.

2 V. Gabbrielli, *Tra politica e amministrazione. Le elezioni comunali dal 1859 al 1871*, in *Lotta politica ed élites amministrative a Firenze 1861-1889*, a cura di P.L. Ballini, Firenze, Polistampa, 2014, pp. 109-164.

3 E. Garin, *L'Istituto di Studi Superiori di Firenze (cento anni dopo)* [1960], in Id., *La cultura italiana tra '800 e '900*, Roma-Bari, Laterza, 1976, pp. 29-69; C. Ceccuti, *Alle origini dell'Università fiorentina: l'Istituto di studi superiori*, in «Rassegna storica toscana», XXIII (1977), 1, gennaio-giugno, pp. 177-204; S. Rogari, *L'Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento e la Scuola di Scienze sociali (1859-1924)*, in Id., *Cultura e istruzione superiore a Firenze. Dall'Unità alla grande guerra*, Firenze,

tessuto formativo. Veniva a completare un sistema di eccellenza imperniato su Firenze e articolato anche tra Pisa e Siena[4], oltre che, naturalmente, sulle istituzioni minori che non mancavano anche altrove in Toscana. Che la creazione dell'Istituto di Studi Superiori e di Perfezionamento a Firenze costituisse anche un formidabile viatico di collegamento con l'Europa tramite il nutrito gruppo di docenti che vi fecero capo, recando il patrimonio europeo di studi e di una militanza risorgimentale intellettualmente più che consapevole, è stato ben dimostrato[5].

A ideare e condurre in porto il progetto fu la classe dirigente fiorentina, un ceto sostanzialmente coeso, illustrato da grandi nomi della cultura scientifica e umanistica, come Cosimo Ridolfi e Gino Capponi, e guidato da un personaggio emergente nell'ultimo periodo pre-unitario, Bettino Ricasoli, un ceto che andava oltre il mero municipalismo ma che riteneva importante l'autonomia toscana[6]. Complessivamente quel soggetto politico, ma specialmente Ricasoli, manteneva l'eredità del giansenismo leopoldino nei confronti del Papato, tra riconoscimento morale e critica al potere temporale, così come aveva posizioni dottrinarie e guardinghe verso ogni tipo di rivolgimento sociale. In larga parte unitaria, quella *élite* nobiliare e finanziaria, aveva agito solo all'ultimo momento, quando già gran parte del popolo preparava la rivoluzione del 27 aprile, anche se vi era chi, come Ferdinando Bartolommei, aveva operato assai concretamente. Si era poi installata al governo del cambiamento, ed aveva tenuto, come governo provvisorio, rapporti dialettici con l'amministrazione Cavour cui, peraltro, aveva fornito ministri esperti specialmente nelle questioni economiche e finanziarie. Ferdinando Bartolommei, nominato gonfaloniere, era, in

---

Centro editoriale toscano, 1991, pp. 27-99; I. Porciani-M. Moretti, *L'Università nell'Italia liberale*, in *L'Istruzione universitaria (1859-1915)*, a cura di G. Fioravanti-M. Moretti-I. Porciani, Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000, pp. 19-73 [30-32]; A. Dei, *L'Istituto di studi superiori e l'Unità d'Italia*, in *Letteratura italiana e Unità nazionale, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-29 ottobre 2011)*, a cura di R. Bruscagli-A. Nozzoli-G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013, pp. 313-28.

4 A. Breccia, *Un sistema toscano degli studi universitari?*, cit., pp. 119-138.

5 S. Rogari, *Gli anni dell'Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento*, in *L'Università degli Studi di Firenze fra istituzioni e cultura nel decennale della scomparsa di Giovanni Spadolini.* Atti del convegno di Studi (Firenze, 11-12 Ottobre 2004), a cura di S. Rogari, Firenze, Firenze University Press, 2005, pp. 13-17.

6 R.P. Coppini, *I liberali toscani*, in *Lotta politica ed élites amministrative a Firenze 1861-1889*, cit., pp. 1-42.

quell'ambito, il più capace di mantenere rapporti con le classi popolari, come si era dimostrato nelle vicende risorgimentali. Ricasoli, Ubaldino Peruzzi, Luigi Guglielmo Cambray Digny erano le guide politiche di un gruppo che aveva i riferimenti intellettuali più illustri in Gino Capponi, Raffaello Lambruschini, Cosimo Ridolfi.

Quella classe dirigente, nel solco della tradizione filantropica orientata a prevenire il disordine sociale, era stata sempre sensibile al problema dell'istruzione a tutti i livelli, tanto che, all'indomani dell'unità, nel 1860, Luisa Amalia Paladini e Pietro Thouar avevano dato vita alle Scuole Normali femminili con l'intento di creare maestre elementari anche se mancava un impianto normativo adeguato a garantirne l'inserimento[7]. Raffaello Lambruschini promosse in quel periodo una rivista «La Famiglia e la Scuola», che illustrava bene i concetti perseguiti, in continuità con altre esperienze precedenti, nel segno del collegamento tra la scuola, la famiglia e la religione, intesa non in senso dogmatico, ma in una dimensione compatibile con lo sviluppo liberale della società, condivisa anche da altri collaboratori, come il cattolicissimo Augusto Conti, fermamente convinto della connessione tra fede e ragione.

Il 29 gennaio 1860, il ministro toscano della Pubblica Istruzione, Cosimo Ridolfi, inaugurava l'Istituto superiore di studi superiori pratici e di perfezionamento[8]. Retto da un soprintendente, si articolava nelle sezioni di Studi legali, di Filosofia e Filologia, di Medicina e Chirurgia, di Scienze naturali, ciascuna guidata da un presidente. Per medicina il presidente era il Commissario dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova, per la scienza il direttore del Museo di Fisica e di Storia Naturale.

Vale la pena notare che i diversi comparti della cultura conviventi nell'Istituto di Studi Superiori non erano ermeticamente separati. Basti pensare al rilievo che, per la storia della cultura e della filosofia aveva Galileo, prima di tutto fisico e maestro del "provando e riprovando" e della sperimentazione, e poi personaggio di una storia ideale italiana che muoveva da Dante e passava per Machiavelli. L'idea della concretezza si estendeva a temi come la moderna prosa, la questione della lingua, la filosofia e il pensiero politico. Galileo era all'origine della fisica che operava nel Museo, era il maestro dell'astronomia per l'osservatorio, era

7 S. Cingari, *L'istruzione nella "metropoli d'Italia"*, in *Lotta politica ed élites amministrative a Firenze 1861-1889*, cit., pp. 67-108.

8 *Istituto di studi superiori pratici e di perfezionamento in Firenze*, Firenze, Stamperia Reale, 1859.

il fondamento metodologico della scuola medica di Maurizio Bufalini, ed era anche l'autore studiato anche fuori dalla Toscana da chi, come Luigi Settembrini e Francesco De Sanctis, vi vedevano un'icona del libero pensiero[9].

Quest'ultima dimensione crebbe man mano che si perdeva il progetto di autonomia toscana e dunque abbastanza presto. Quel 29 gennaio 1860, Michele Amari pronunziò la prolusione ai primi corsi dell'Istituto. Egli stesso costituiva una testimonianza dell'intento del Governo toscano di inserire nell'Istituto, oltre a studiosi legati alla tradizione scientifica "galileiana" per la parte scientifica, a quella sperimentale per la parte medica, personalità di militanza risorgimentale che potessero dare affidamento di non eccessivo radicalismo. Michele Amari appunto, storico, arabista e orientalista, era un esule che si era accostato ai moderati senza perdere una visione "garibaldina" delle cose italiane[10]. Augusto Conti, che vantava un passato a Curtatone, subentrò, nel novembre 1860, a una breve presenza di Silvestro Centofanti sulla cattedra di Storia e Filosofia, ed è interessante la continuità tra due liberali cattolici, anche se Augusto Conti aveva più forti caratteristiche di defensor fidei[11]. Atto Vannucci, con un passato di democratico, tornato dall'esilio si era accostato alla Società Nazionale, e veniva chiamato a insegnare letteratura latina. Dal 1861, sarebbe stato chiamato a insegnare archeologia Achille Gennarelli, altro esule dal cristallino pregresso risorgimentale moderato che, per diversi aspetti, condivideva le tesi di Ricasoli sulla questione romana[12]. La cattedra di storia ed arte militare fu affidata a un altro esule napoletano approdato alla Società Nazionale e collaboratore a suo tempo della ricasoliana "Biblioteca civile dell'italiano", Mariano d'Ayala, che intitolò la prolusione al suo corso, il 16 febbraio 1860, *Milizia e civiltà*. Il generale affacciava il principio che si dovesse «mettere in bello accordo la scienza militare con la scienza sociale; la filosofia dell'arte della guerra con la filosofia della guerra, gran legge del

---

9 F. Tessitore, *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 126.

10 F. Gabrieli-R. Romeo, *Amari Michele Benedetto Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, *Albicante-Ammannati*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960, *ad vocem*.

11 G. Cipriani, *La sezione di filosofia e filologia*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica*, cit., pp. 183-196.

12 N. Danelon Vasoli, *Gennarelli Achille*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, *Gelati-Ghisalberti*, 2000, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, *ad vocem*.

progresso continuo»[13]. A sua volta, Giambattista Giuliani era chiamato alla cattedra di Eloquenza e poesia italiana. Nella sua prolusione, all'inizio dei corsi, *Delle benemerenze di Dante verso l'Italia e la civiltà*, Dante veniva posto a cardine di una storia della letteratura che era anche storia della Nazione e culminava, basandosi su di esso, in Alfieri, Leopardi, Foscolo, per poi trovare l'interprete in Vittorio Emanuele. Il vate medievale continuava ad essere la sorgente fondamentale secondo un canone neoguelfo, perché: «[Dante] solitario gitta le fondamenta a costituire una la sua nazione […], ispirandosi al Cristianesimo se ne giova per vieppiù indurre a unità l'Italia e raddirizzarla al ministerio civile»[14].

Ciò che accadeva comportò una dialettica importante nel mondo degli alti studi toscani. La fretta dei governanti provvisori, politicamente motivata, aveva fornito un prodotto indigesto al mondo accademico e in particolare ai luminari delle altre università toscane che non tardarono a manifestare scarso entusiasmo per l'Istituto di Studi superiori e gelosie che furono particolarmente forti nella medicina pisana[15].

Nascendo l'Istituto superiore di studi pratici e di perfezionamento, il Museo di Fisica e di Storia Naturale ne divenne la base per la sezione di Scienze potendo così recuperare il vigore perduto nei decenni precedenti. Insieme alla Scuola medica di Santa Maria Nuova, costituiva un polo di cultura scientifica che affiancava la terza costola del nuovo Istituto, quella di Filologia e Filosofia, da cui sarebbero poi derivate a tempo debito la sezione di Lettere e quella di Giurisprudenza[16]. La sezione di scienze appariva

---

13 M. d'Ayala, *La Milizia e la Civiltà. Introduzione agli studi di storia e arte militare nell'Istituto Superiore di Perfezionamento detta il dì 16 febbraio 1860*, in «Letture di famiglia», t. I, dec. 2, marzo 1860, n. 9, p. 455.

14 *Delle benemerenze di Dante verso l'Italia e la civiltà. Prolusione del P. Giambattista Giuliani alle lezioni di eloquenza e poesia italiana nell'Istituto di Studi Superiori in Firenze*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1860, p. 23.

15 A. Breccia, *Un sistema toscano degli studi universitari?*, cit., , pp. 119-138.

16 O. Andreucci, *Dell'Istituto superiore di studii pratici e di perfezionamento in Firenze*, Firenze, Mariano Cellini, 1870; A. Dei, *L'Istituto di studi superiori e l'Unità d'Italia*, cit., pp. 313 segg.; P. Grossi, *Stile fiorentino. Gli studi giuridici nella Firenze italiana 1859-1950*, Milano, Giuffré, 1987, pp. 45 segg.; E. Spagnesi, *La sezione legale dell'Istituto di studi superiori fiorentino, la Società dei Nomofili e un progetto degli allievi di Federigo Del Rosso*, in «Rivista di storia del diritto italiano», LXXVIII (2005), pp. 185-232; F. Tacchi, *Tra università e professioni. La sezione di Studi legali nell'Istituto di studi superiori di Firenze*, in «Cromohs (Cyber Review of Modern Historiography)», XIX (2014), pp. 1-17.

pronta a cogliere le necessità di cambiamento dettate dai tempi, prima di tutto sul piano della formazione di insegnanti idonei in quel senso, come avveniva per altre istituzioni scientifiche e tecniche italiane[17], e garantiva la continuità di una tradizione anche recente, riconosciuta anche dagli ambienti avversi alla modernità, insieme al raccordo con altri ambienti europei[18]. Dal botanico Filippo Parlatore, al geologo e paleontologo Igino Cocchi, all'elettrofisico Luigi Magrini, al fisico Carlo Matteucci, a tanti altri, il metodo sperimentale era assolutamente prevalente[19].

La caratura scientifica non significava, almeno per alcuni, isolamento dalla politica e dalla società, come ben dimostrava Carlo Matteucci, coscienza critica della Destra che incalzava, nel 1861, sul tema della riforma universitaria, volendo pochi atenei ben dotati di risorse e un deciso orientamento sperimentalista[20]. L'interlocutore era di alto profilo, il letterato Francesco De Sanctis, particolarmente sensibile all'istruzione popolare ma, a giudizio dei moderati fiorentini, assai meno nei confronti dell'istruzione superiore[21]. Amico dell'uno e degli altri, Pasquale Villari pareva in grado di accorciare le distanze, forte anche della personale conoscenza dei migliori sistemi europei dell'istruzione[22]. Villari occupava oggettivamente uno spazio nell'area politica laica che contava anche posizioni decisamente più radicali, come quella espressa dal gruppo della «Nuova Europa», di matrice mazziniana e garibaldina, diretto da Antonio Martinati, in parte afferente alla Fratellanza Artigiana, ma con posizioni più decisamente orientate alla questione sociale[23]. Su quel giornale scriveva anche Niccolò Lo Savio, il più esposto nella propaganda a favore

---

17 E. Bellone, *L'Ottocento. Introduzione. Le radici del sapere contemporaneo*, in *Storia della scienza*, Treccani, 2003; C.G. Lacaita, *La svolta unitaria e l'istruzione secondaria*, in *L'istruzione secondaria nell'Italia unita. 1861-1901*, a cura di C.G. Lacaita e M.C. Fugazza, Milano, Franco Angeli, 2013, p. 19.

18 «La Civiltà Cattolica», XI (1860), VII (serie IV), p. 228.

19 Cfr. F. Bertini, *La Sezione di Scienze naturali*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica. La vigilia del 1865*, cit., pp. 155-181.

20 C. Matteucci, *Raccolta di scritti varii intorno all'istruzione pubblica*, I, *Istruzione superiore*, Prato, Alberghetti, 1867, p. VIII.

21 F. Bertini, *L'ambiente culturale fiorentino negli anni Sessanta*, in «Rassegna Storica Toscana», XLIV (1998), 1, gennaio-giugno, pp. 115-128.

22 M.L. Cicalese, *Note per un profilo di Pasquale Villari*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1979, p. 91.

23 M. Furiozzi, *La "Nuova Europa" (1861-1863). Democrazia e internazionalismo*, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 69 sgg.

della classe operaia, mentre altri contributi vennero da un altro importante giornale del periodo, «La Ragione» di Ausonio Franchi[24]. Si trattava di spezzoni diversi della cultura laica, che andavano dall'anticlericalismo più radicale e, in qualche caso, ateo, al "libero pensiero", l'atteggiamento più proprio di Villari[25].

In quella fase, il governo Ricasoli attraversava una situazione complicata. Il barone cercava una soluzione alla questione romana, formulata nella famosa lettera del 10 settembre 1861 a Pio IX in cui lo invitava a lasciare il potere temporale avviando una vera riforma spirituale della Chiesa, con le conseguenze che è facile immaginare presso i cattolici, compreso Napoleone III che preferì non inoltrarla. Si trovava inoltre nella fase in cui la questione del brigantaggio meridionale si faceva acuta, contribuendo alla svolta epocale, sanzionata dai decreti del 9 ottobre 1861, con cui Ricasoli abbandonava ogni idea di decentramento, convertendosi al centralismo[26]. Sulla compatibilità tra principi liberali e fede cattolica nell'educazione, anche come argine al socialismo, si sviluppava l'opera di Lambruschini che, pur cessando la precedente rivista, «La Famiglia e la Scuola», collaborava pienamente, rinunciando alla direzione, alla riuscita di un nuovo periodico, «La Gioventù. Ragguagli d'Educazione e d'Istruzione», dalla fine del 1861[27]. Quel periodico ospitava, intorno alle origini del linguaggio, un interessante confronto dottrinale tra lo stesso Lambruschini e Gherardo Nerucci che presentava già i tratti fondamentali di un dibattito destinato a perpetuarsi a lungo nella cultura fiorentina. I due intellettuali dissentivano sull'origine del linguaggio, se derivasse, come sosteneva il Nerucci, dai caratteri intrinseci all'individuo e dunque fosse mutevole a seconda dell'"organismo", o se fosse invece frutto della creazione divina e dunque unico. In quella dialettica, solo apparentemente accademica, si riflettevano visioni antagoniste, l'una scientifica e laica e l'altra etica e religiosa, che corrispondevano a due diversi indirizzi culturali, quello "tomistico" di Lambruschini e quello laico e massone di Nerucci. Tutto questo sottintendeva un problema politico riguardante, in particolare,

24 R. Zangheri, *Storia del socialismo italiano*, I, *Dalla rivoluzione francese a Andrea Costa*, Torino, Einaudi, 1993, p. 171.

25 M. Moretti, *Villari Pasquale*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Ottava appendice. Filosofia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2012, pp. 490-498.

26 R.P. Coppini, *I liberali toscani*, cit., pp. 1-42.

27 S. Cingari, *L'istruzione nella "metropoli d'Italia"*, cit., pp. 67-108.

l'istruzione, tra chi, come Lambruschini, era da tempo impegnato in una visione "laico-religiosa" dell'insegnamento e chi, come Nerucci, animava con principi massonici una scuola serale gratuita per ragazzi e adulti nel Pistoiese[28].

Entrambi, però, condividevano un punto certamente non secondario. La rivoluzione toscana aveva messo le basi di nuove forme di partecipazione, come dimostrava la nascita di due soggetti a carattere popolare dello stesso tipo, ma politicamente contrapposti, la Società operaia moderata, a direzione aristocratica, e la Fratellanza Artigiana, sorta nel 1861, con caratteri democratico-massonici. Le differenze riflettevano divisioni e aspettative di una società desiderosa di giustizia sociale, tanto che, nel 1862, si verificarono in Italia rivolte studentesche contro l'entità delle tasse e contro le normative[29]. Anche questo dimostrava che occorrevano davvero le riforme cui Matteucci lavorò da ministro della Pubblica istruzione nei nove mesi in cui lo fu, a partire dal 31 marzo 1862, dedicando attenzione anche alle istituzioni di livello superiore di Firenze, a cominciare dalla Scuola di Santa Maria Nuova, per cui chiedeva un sempre maggiore ricorso alla pratica anche ai fini del perfezionamento, mostrando di sapere bene quale fosse l'antagonismo tra le Università e l'Istituto di Studi superiori anche in quel campo[30]. Nella pur breve esperienza di ministro, Matteucci cercò di riversare le convinzioni che non era riuscito a far passare prima. Erano proposte forti, tendenti alla centralizzazione del sistema universitario, privilegiando la ricerca e l'eccellenza concentrata in poche e ben finanziate sedi, disponendo per una sorta di autonomia degli atenei in materia di tasse, aumentando le garanzie di qualificazione dei docenti per il reclutamento, ma incontrò fortissime resistenze che in larga parte non poté superare[31]. Tra le altre cose, Matteucci aveva provato ad affrontare un tema difficile, svolgendo un'indagine presso le università italiane e presso centri di cultura europea per verificare la necessità dell'insegnamento di

---

28 C. Di Giorgio, *Nerucci Gherardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, *Natta-Nurra*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013, *ad vocem*.

29 *Relazione sulle condizioni della pubblica istruzione nel Regno d'Italia. Relazione generale presentata al Ministro dal Consiglio Superiore di Torino*, Milano, Stamperia reale, 1865, p. 33.

30 Lettera a Gino Capponi, 28 dicembre 1862, in *Raccolta di scritti varii intorno all'istruzione pubblica*, I, *Istruzione superiore*, Prato, Alberghetti, 1867, pp. 15-48.

31 I. Porciani-M. Moretti, *L'Università*, in G. Sabbatucci-V. Vidotto, *L'Unificazione italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011, pp. 631 segg,.

teologia nell'Accademia[32], convinto peraltro che non ci fosse da fare la guerra al prete, ma semplicemente da scongiurare gli intenti antistatali dei preti laddove se ne manifestasse il pericolo[33], e che una buona Facoltà di teologia potesse anche avere una sua utilità[34].

Il demone bakuniano

Cultura pratica e cultura utile allo sviluppo di un paese moderno. Era questo il *leit motiv* che attraversava anche altri settori. Nel 1862 veniva istituita una Commissione per l'Unità della lingua, rispetto alla quale, naturalmente, Firenze aveva un ruolo fondamentale, sia per il peso della tradizione letteraria, sia per il riconoscimento manzoniano, sia ancora per il peso dell'Accademia della Crusca cui si imponeva la capacità di guardare alla tradizione senza perdere il collegamento con la modernità e con la prospettiva di un'estensione della cultura popolare.

Attorno ai suoi grandi poli di riferimento, Firenze rivendicava la sua centralità, come faceva Cosimo Ridolfi, nelle vesti di presidente dell'Accademia dei Georgofili, nel 1863, scrivendo per sottolineare il ruolo nazionale italiano dell'istituzione[35]. Analogamente l'Accademia della Crusca, di cui Gino Capponi era arciconsolo, rilanciava anch'essa il suo ruolo "nazionale", facendo uscire il primo fascicolo della quinta ristampa del Vocabolario[36]. Continuavano intanto a svilupparsi iniziative pedagogiche, come quella condotta da Luisa Amalia Paladini, fondatrice del settimanale «La educatrice italiana. Giornale per le scuole femminili e per le famiglie», dedicato principalmente alla formazione delle maestre per «italianamente educarle», anche in funzione di una parificazione dei diritti delle donne con quelli maschili, concetti che suonavano irritanti per la stampa cattolica, addirittura stroncante verso il nuovo giornale[37]. E ancora, la creazione della Biblioteca che, con la fusione tra Biblioteca

32 Cfr. riferimenti nell'intervento di Mauro Macchi alla Camera, 11 marzo 1863, in «Il Libero Pensiero. Giornale dei Razionalisti», 8 marzo 1866.

33 N. Bianchi, *Carlo Matteucci e l'Italia del suo tempo. Narrazione*, Torino, Fratelli Bocca, 1874, pp. 492 sgg.

34 S. Polenghi, *La politica universitaria italiana nell'età della destra storica (1848-1876)*, Brescia, La Scuola, 1993, pp. 273 sgg.

35 P. Nanni, *I Georgofili*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica*, cit., pp. 241-254.

36 N. Maraschio, *L'Accademia della Crusca*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica*, cit., pp. 255-268.

37 «La Civiltà cattolica», XVI (1865), vol. I, serie VI, p. 592.

Magliabechiana e Biblioteca Palatina nel 1861, aveva ricevuto l'investitura a Biblioteca Nazionale.

Con il passaggio dei poteri al Governo nazionale, l'Istituto di Studi Superiori ampliò i suoi orizzonti, uscendo dagli stretti canoni dei moderati. Nel 1863, il ministro dell'istruzione Michele Amari, egli stesso grande orientalista, nominava il giovane studioso piemontese Angelo De Gubernatis professore straordinario per l'insegnamento di sanscrito e zendo presso l'Istituto di studi superiori di Firenze. Ciò rafforzava Firenze come centro di studi sulle civiltà orientali, addirittura precursore per gli studi indologici, e contemporaneamente portava nella città toscana un'energia intellettuale "militante", che si era già espressa nel periodo dell'insegnamento liceale a Torino e a Chieri, dove il giovane professore aveva fondato giornali di battaglia culturale[38], e che era fortificata da un recente periodo di studi a Berlino, dove era avvenuto l'accostamento alla lezione di Ernest Renan, autore di Histoire comparée des langues sémitiques[39]. Nel 1860 De Gubernatis aveva pubblicato un libretto su Santorre di Santarosa, come «debito di un italiano» verso l'esule e martire, e l'aveva ripubblicato l'anno seguente, aggiungendo una nota polemica contro ciò che sembrava configurare come una sorta di "Risorgimento senza memoria":

> L'Italia che va così fidente incontro al suo avvenire, sfogli alcune pagine del gran libro del passato, e ritrovando Santorre Santa Rosa fra i martiri che spezzarono i primi anelli delle catene ond'era avvinta, lo richiami al suo materno amplesso, mostrandolo a dito alla vergine generazione che follemente potrebbe illudersi credendo d'aver creata essa sola il beato vivere presente, da lunghi anni di martirio preparato. La giustizia del popolo si va compiendo; ma fra i mille meritati evviva al magnanimo monarca, non si dimentichi un evviva alla modesta, ma operosa virtù cittadina, che da' pusillanimi contemporanei negletta, dev'essere dall'imparziale posterità riconosciuta ed ammirata[40].

Quelle generazioni avevano due coordinate principali in cui collocarsi,

---

38 L. Strappini, *De Gubernatis Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVI, *De Fornari-Della Fonte*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988, *ad vocem*.

39 Cfr. A. De Gubernatis, *Introduzione* a *Letture sopra la mitologia vedica*, Firenze, Le Monnier, 1874, p. VI.

40 A. De Gubernatis, *Santorre di Santarosa*, Napoli, Stabilimento Tipografico, 1861, p. 119.

il personale e politico confronto con il Risorgimento e la cultura europea. Era la situazione anche di Gherardo Nerucci, che aveva attivamente militato per il Risorgimento con il volontariato militare e con l'impegno politico tra i popolari e che, nel 1864, traduceva le *Letture sulla scienza del linguaggio*, del professore di filologia comparata Friedrich Max Müller, opera di grande impatto sugli studi antropologici e di mitologia comparata del tempo in Europa[41], ripresi ampiamente dal De Gubernatis, e l'operazione godeva del concorso di Domenico Comparetti. L'opera di Gherardo Nerucci si collocava nel solco nella dialettica anticlericale che aveva già fatto intravedere nella discussione con Lambruschini e che continuava a condurre.

Stentava invece a tornare a Firenze Pasquale Villari, che quasi invocava di lasciare quello che considerava una sorta di esilio alla Normale di Pisa[42]. Gli mancava l'atmosfera fiorentina intrisa di fermenti politici e culturali. Sapeva che vi si sollevavano temi sensibili per i laici, come quello dell'istruzione popolare, alimentato dalla conoscenza di esperienze andata a buon fine, come il primo corso italiano di letture popolari, con letture scientifiche serali di chimica inaugurate a Torino[43], cui guardavano anche prestigiosi professori dell'Istituto di Studi superiori di Firenze, cercando strade alternative alla religiosità.

Nel 1864 prendeva vita a Firenze la "Società Vittorio Emanuele – Istituto di moralizzazione e beneficienza"[44] che, per buona parte del periodo di Firenze capitale fu espressione di una filantropia massonica legata anche alle esperienze di medicina sociale, quale quella portata avanti dai medici Barellai, Morelli, Zanetti, legati alla cultura riformatrice risorgimentale. Sul fronte dell'emancipazionismo, tema agli albori in Italia, uscivano nel 1864, a Firenze, *Misteri del chiostro napoletano. Memorie*, di Enrichetta Caracciolo, sulla sua vita di ribelle alla clausura e di ispettrice garibaldina dopo la liberazione dal convento, destando vasta eco internazionale anche

41 M. Müller, *Letture sopra la scienza del linguaggio*, trad. di G. Nerucci, Milano, Daelli, 1864.

42 F. Bertini, *L'ambiente culturale fiorentino negli anni Sessanta*, in «Rassegna Storica Toscana», XLIV (1998), 1, gennaio-giugno, pp. 115-128.

43 C. Matteucci, *La pila di Volta lettura fatta al museo di fisica e storia naturale in Firenze il 24 marzo 1867*, Firenze, Civelli, 1867, p. 3.

44 F. Conti, *Associazionismo e sociabilità a Firenze dopo l'Unità*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica*, cit., pp. 71-84.

per l'immediata traduzione londinese[45].

Nello scenario aperto dalla Convenzione del 15 settembre 1864, sembrava alimentarsi – o almeno i liberali moderati lo descrivevano in quei termini – un duplice attacco di forze avverse al loro modello di ordine sociale, da una parte il «nemico del progresso, 1' austriacante, il lorenista, il paolotto, il clericale», in altri termini i «codini», gli «uomini neri», i «preti», dall'altra, i «mazziniani e i rivoluzionari di mestiere» che - a loro dire – si davano la mano in un unico disegno eversivo[46]. Essere al centro era una necessità e avrebbe pagato politicamente in elezioni fatte per una ristretta base numerica di votanti, anche se lo si poteva fare con modi diversi, da un versante moderato-conservatore o da un versante moderatamente progressista. La rappresentazione esistente a Firenze, in una sala della Villa Demidoff, in un quadro di Horace Vernet, ordinato dal principe al pittore nel fatidico 1851, dal titolo *Fléaux Du XIXe Siècle. Socialisme Et Choléra*, riscoperto ai margini dell'Esposizione di Firenze del 1861, dava bene l'immagine dell'orrore che il socialismo destava in una certa parte della élite toscana. Un giovane, rappresentante il colera, suonava il piffero tra i cadaveri e alle sue spalle uno scheletro recante la bandiera rossa pareva spingerlo avanti e chi lo descriveva in una monografia del 1863, dicendosi «innanzitutto cattolico e italiano» ne illustrava l'inequivoco significato allegorico[47].

Ben altro tono avevano le parole di Niccolò Lo Savio, su «Il Dovere» che, il 13 giugno 1863, denunciava la stanchezza del popolo operaio, tramutata dalle classi dirigenti in paura del socialismo e in ricerca di coalizioni elettorali per dominare gli eventi, mentre crescevano disoccupazione e miseria. Lo Savio imputava, tra l'altro, oltre al tradimento verso la classe popolare che il Risorgimento l'aveva fatto davvero, le tante spese a favore di categorie privilegiate, ponendo tra queste gli impiegati amministrativi, e mettendo a contrasto la negazione del suffragio universale agli "ignoranti" con le spese per «pascere nelle sale delle Università una gregge senza numero di maestri

---

45 G. Tellini, *La cultura letteraria militante*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica*, cit., pp. 197-208.

46 *Il silenzio e il rumore in politica Firenze e Torino*, Firenze, Tip. Eduardo Ducci, 1864, pp. 6-7.

47 *Fléaux du XIXe Siècle. Socialisme et Choléra* (estampe in Bibliothèque Nationale François Mitterrand: http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb415184492). Cfr. anche T. Dandolo, *Panorama di Firenze. La esposizione nazionale del 1861 e la villa Demidoff a San Donato*, Milano, Schiepatti, 1863, p. 294.

e professori senza alcuna utilità della classe operaia, e solo per predicare la sapienza officiale con grave danno della verità e della giustizia»[48]. Da quel momento, Lo Savio diveniva sempre più il protagonista di un impegno socialista che affondava le radici in un determinato Risorgimento, il più vicino possibile all'ultimo messaggio di Pisacane[49].

Anche se distolto da altri impegni, Niccolò Lo Savio, venuto dalla Puglia per motivi politici nel 1859, dovette seguire alcuni corsi dell'Istituto di Studi superiori, in particolare quello di storia di Pasquale Villari e quello di statistica dello Zuccagni Orlandini. Appartenente ad una loggia massonica dal significativo nome "Progresso sociale", se non concluse gli studi, se ne servì per l'insegnamento di economia sociale ai giovani artigiani, così che stabiliva un canale tra i corsi liberi dell'Istituto di Studi Superiori e il popolo, cui tanti, in quella istituzione, facevano riferimento.

La politica, insomma, tra cultura e propaganda. A partire da lì, andarono configurandosi soggetti politici abbastanza vicini a un'idea di partito, come l'"Associazione per la tutela e lo svolgimento dei diritti costituzionali", nata con un manifesto del 1° maggio 1864, in vista delle elezioni politiche[50]. Gli obbiettivi di questo soggetto progressista legato alla Massoneria, al mondo democratico garibaldino e, politicamente, a Mordini[51], consistevano nell'unificazione politica connessa al decentramento amministrativo, nella diffusione della scienza e dell'istruzione primaria gratuita e obbligatoria, la progressiva generalizzazione del suffragio universale, la revisione dello Statuto, lo sviluppo dei diritti di libertà e associazione, l'abolizione della pena di morte, le banche popolari, la lotta ai clericali. La permanenza di Bakunin a Firenze, nell'estate del 1864, doveva contribuire a movimentare l'ambiente dei democratici, mettendolo a contatto con un ambiente mazziniano-garibaldino-massonico, che comprendeva Alberto Mario, Lodovico Frapolli, Luigi Castellazzo, Giuseppe Dolfi, Giuseppe Mazzoni,

---

48 N. Lo Savio, *Bisogna che tutti vivano!*, in «Il Dovere. Giornale politico settimanale per la democrazia», 13 giugno 1863.

49 G. Monsagrati, *Lo Savio Niccolò*, cit.

50 G.B. Duranti, *Rapporto generale sugli atti della Associazione per la tutela e lo sviluppo dei diritti costituzionali*, Firenze, Tipografia Nazionale, 1866, p. 3.

51 S. Goretti, *Corrado Tommasi-Crudeli (1834-1900). Un garibaldino conservatore della Terza Italia*, Pieve Santo Stefano, Comune, 1995, pp. 30-38; L. Polo Friz, *La Massoneria italiana nel decennio post unitario. Lodovico Frapolli*, Milano, Franco Angeli, 1998, p. 214; A. Pellegrino, *Dall'Unità a fine Ottocento: la presenza massonica fra unitarismo e anticlericalismo*, in *La massoneria a Firenze dall'età dei lumi al secondo Novecento*, cit., p. 198.

Ettore Socci, Andrea Giannelli, Berti Calura, Angelo De Gubernatis, punto di contatto con gli ambienti dell'Istituto di Studi Superiori.

Lo sfondo di queste vicende era dato dalla prospettiva della capitale. L'evento, mentre accendeva il clima politico italiano, suscitava aspettative e preoccupazioni a Firenze, non solo per il ruolo che si profilava di capitale ma per il ruolo che suoi personaggi avevano, a cominciare dal ministro dell'interno Peruzzi, accusato per la repressione dei moti di Torino mentre, intorno a lui, si scatenava la polemica anche contro la Consorteria toscana imputata di affari lucrosi e poco chiari sulle ferrovie meridionali[52]. Ma il profilo culturale non era secondario.

Il 1° gennaio del 1865, nasceva a Firenze la rivista «La Civiltà italiana. Rivista di scienze, lettere ed arti», promossa da Angelo De Gubernatis in continuità con le sue esperienze precedenti e con il concorso, nei diversi numeri che seguirono, di intellettuali come Pasquale Villari, Francesco Dall'Ongaro, Giosue Carducci, Graziadio Ascoli, Giuseppe Pitré[53]. All'origine dell'operazione stava anche il sodalizio con la bella Margherita Albana Mignaty, il cui fascino aveva colpito lo stesso Villari, entusiasta a sua volta, da Napoli, dell'iniziativa e in particolare di un punto del programma, il «libero esame». Aveva scritto, infatti, il 22 ottobre del 1864:

> Desidero che l'Italia cammini veramente una santa battaglia del libero pensare. Ma ci vuole coraggio. Se Ella si sente questo coraggio e non teme gl'idoli vani, e non le fanno paura le riputazioni usurpate, né la canara dei letterati, professori e altra simile razza, io le dico: Avanti! Quest'opera sarà santa e vale più del sanscrito, e più della cattedra, anzi più dell'Istituto[54].

Pasquale Villari si mostrava ben convinto della battaglia da compiere in nome del "libero pensiero" e nello stesso tempo, da perfetto conoscitore, temeva le insidie possibili a Firenze e nello stesso Istituto di Studi superiori. Intanto però si mostrava in sintonia anche con un altro ambiente, quello dei moderati, in seno al quale l'economista Francesco Protonotari stava lavorando con molta calma e prudenza a un progetto di ripresa, presso l'editore Le Monnier, dell'antica testata dell'«Antologia» e cui il professore non lesinava i suoi consigli.

---

52 R.P. Coppini, *I liberali toscani*, cit., pp. 1-42.

53 Cfr. A. De Gubernatis, *Introduzione* a *Letture sopra la mitologia vedica*, cit., p. VI.

54 Testo in F. Bertini, *L'ambiente culturale fiorentino negli anni sessanta*, cit., p. 117.

La nuova rivista di De Gubernatis si presentava al lettore con l'ambizioso progetto di espungere tutto ciò che sapesse «d'incivile, d'arcadico, di scolastico, di accademico, di retorico, di dogmatico, di meschino, di servile, di ozioso» per slanciarsi a comunicare l'«anima del nostro tempo»[55]. Il primo articolo, di Francesco Fiorentino, era dedicato a Kant e al mondo moderno, il secondo, di Trezza, a Friedrich Max Müller, il terzo, di Pasquale Villari, che analizzava il lavoro di Cesare Guasti su Savonarola, entrava per così dire *in medias res*. Il professore infatti denunciava numerose carenze metodologiche e filologiche nel lavoro di colui che era suo avversario su più piani, come politico e come letterato che – a suo dire - lo aveva danneggiato cinque anni prima pubblicando documenti prima che lui li facesse conoscere nel suo libro dedicato al predicatore e come cattolico, nonostante che Guasti non fosse poi allineato con l'ortodossia cattolica intorno a Savonarola[56].

Intorno a quel gruppo di professori, si sollevano polemiche qualche volta pretestuose che non mancavano di fondo politico, come l'attacco che un giovane e bellicoso Vittorio Imbriani portò, su «La Patria», ad Angelo De Gubernatis, nel 1865, prendendo spunto da un libretto di poesie che costui aveva appena pubblicato per definirlo «fanciullo prodigio», di cui si era perduto l'aggettivo. In realtà c'era non solo un'avversione maturata già in Germania per motivi che si potrebbero definire di rivalità, ma anche una profonda diversità politica tra De Gubernatis e chi si faceva paladino della schiavitù e dei confederati d'America, attaccando in genere «sinistri democratici e demagoghi»[57].

La nascita del giornale di De Gubernatis, che avveniva nel turbolento periodo del trasferimento della capitale, coincideva con l'assegnazione dell'incarico di gonfaloniere a un esponente della élite aristocratico-finanziaria, Luigi Guglielmo Cambray Digny, personaggio politicamente emergente[58]. Costui, in particolare, fu il fulcro della Consorteria, con una linea strategica volta al massimo coinvolgimento possibile dell'elettorato

55 «La Civiltà italiana. Rivista di scienze, lettere ed arti», 1° gennaio 1865.

56 Z. Ciuffoletti, *Guasti Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX, Grosso-Guglielmo da Forlì, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003, *ad vocem*.

57 *Polemica tra Angelo Gubernatis e Vittorio Imbriani*, in «Rivista Bolognese di Scienze, Lettere, Arti e Scuole», I, 1868, fascicolo del settembre e ottobre, p. 889. Cfr. anche G. Acocella, *Per una filosofia politica dell'Italia civile*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, p. 85.

58 R.P. Coppini, *I liberali toscani*, cit., pp. 1-42.

potenzialmente più distante, da una parte quello clericale, concedendogli spazio specialmente nelle questioni legate all'istruzione, dall'altra quello borghese-imprenditoriale, tendenzialmente democratico, coinvolgendolo nelle iniziative economiche municipali, a cominciare dalle occasioni offerte dall'edilizia per la capitale e al Piano Poggi[59]. Il terreno di queste operazioni era determinato anche dall'imponente afflusso di nuovi cittadini costituiti da impiegati civili e militari, quadri dell'esercito, e quanti altri venissero a rivestire compiti nell'amministrazione governativa o vi si collocassero ai margini, una popolazione che si raddoppiava, con conseguenze serie sul costo degli affitti e sul prezzo dei viveri e, a seguire, sul morale della popolazione che non mancò di manifestare vistosamente il suo disagio, tutt'altro che entusiasta dell'"onorevole" compito nazionale[60]. A questo stato di cose, la classe dirigente faceva corrispondere ulteriori sforzi nel solco della sua tradizione filantropica, aprendo tre scuole comunali femminili, risultato importante rispetto alla situazione esistente, anche se lontano dai risultati raggiunti a Torino e a Milano, eguagliati nel giro di qualche anno[61].

Di lì a poco, nel febbraio del 1865, De Gubernatis si dimetteva dalla cattedra, immergendosi totalmente nella propaganda a favore dei principi bakuniniani. Si confidava con Margherita Albana Mignaty, alla quale già aveva esposto la sua intenzione di svolgere lezioni popolari sulla storia d'Italia e confidato il disagio per un giuramento da professore che lo imbarazzava e le confessava il suo personale programma: «la convinzione poi che ora giovi pensare sopra ogni cosa a salvare il paese dall'anarchia che l'aspetta e la speranza di poter giovare a quest'opera di previsione»[62]. Conclusione invero singolare semanticamente per uno che si era accostato a Bakunin, ma il termine "anarchia" indotta dalla legislazione italiana nelle diverse province era espressione che si usava in quei tempi anche nelle aule parlamentari[63]. De Gubernatis avrebbe poi scritto, tre anni dopo:

---

59 R.P. Coppini, *L'opera politica di Cambray Digny, sindaco di Firenze capitale e ministro delle finanze*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, pp. 165-167.

60 U. Pesci, *Firenze capitale 1865-1870. Dagli appunti di un ex cronista*, Firenze, Bemporad, 1904, pp. 120 sgg.; G. Spadolini, *Firenze capitale. Gli anni di Ricasoli*, Firenze, Edizioni della Cassa di Risparmio, 1979, pp. 51 sgg.

61 S. Cingari, *L'istruzione nella "metropoli d'Italia"*, cit., pp. 67-108.

62 F. Bertini, *L'ambiente culturale fiorentino negli anni sessanta*, cit., p. 122.

63 D. Galdi, *Codice civile del Regno d'Italia col confronto coi codici francese, austriaco, napoletano, parmense estense, col regolamento pontificio, leggi per la Toscana e col diritto*

«mi pareva di potere e dovere entrare in un campo d'azione inconciliabile con la mia posizione ufficiale […] io speravo vicina, matura, grande la rivoluzione»[64]. Avrebbe quindi svolto, da libero cittadino, la sua propaganda in favore delle classi popolari, pubblicando su «Lo Zenzero», nel maggio del 1865, un appello *Ai popolani d'Italia*[65]. Ma Villari non esitò a rimproverare a De Gubernatis, in una lettera, un comportamento che tacciava di servili i colleghi e che, come notavano gli studenti, non era privo di contraddizioni, perché il giovane professore piemontese continuava a scrivere sulla «stampa dei moderati». Villari rimproverava al focoso collega soprattutto di mettere a rischio «La Civiltà italiana», che dovendo essere «l'organo del libero pensiero, della libera critica», rischiava invece di presentarsi come politico e di non poter più svolgere il ruolo letterario che ne era la ragione sociale: «guerra ai pedanti, scolastici e paolotti»[66]. E De Gubernatis si affrettava a distinguere, sul giornale, tra la sua posizione personale e la natura del giornale che non era politico. Nell'occasione precisava il suo programma, non come rivoluzionario, ma come intento all'educazione popolare e alieno dall'«eccitare il popolo a moti inconsulti, isolati, infecondi». L'opera di Villari per riportare il giovane amico dentro i binari possibili in Toscana, fisiologicamente impermeabile alla rivoluzione, era utile anche a lui che, come professore desideroso di tornare a Firenze, e più ancora per ragioni "ambientali", aveva bisogno del rapporto che coltivava con Gino Capponi, con Atto Vannucci e, più in generale, con l'ambiente intellettuale moderato che faceva capo all'Istituto di Studi Superiori.

Del resto, l'Istituto di Studi Superiori, in qualche modo, cambiava pelle perché dal 20 maggio 1865 ne diveniva direttore Carlo Matteucci. Grande scienziato di livello europeo, moderato per elezione, politicamente disinvolto ai limiti dell'opportunismo, era un decisionista espertissimo di istruzione universitaria[67]. Egli stesso preparava, nel 1865, una relazione

---

romano, Napoli, Marghieri e Perrotti, 1865, p. 38.

64 *Polemica tra Angelo Gubernatis e Vittorio Imbriani*, cit., fascicolo del settembre e ottobre, p. 887.

65 L. Strappini, *De Gubernatis Angelo*, cit.

66 Lettera di Pasquale Villari a Angelo De Gubernatis, Pisa, febbraio 1865, in F. Bertini, *L'ambiente culturale fiorentino negli anni sessanta*, cit., p. 122.

67 F. Farnetani-G. Monsagrati, *Matteucci Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, *Massimo-Mechetti*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, *ad vocem*.

sull'Università italiana per il Consiglio superiore, descrivendone i persistenti limiti che, peraltro, Pasquale Villari metteva a sua volta in evidenza corrispondendo con colleghi stranieri, con l'immutata convinzione che occorresse concentrare le risorse in pochi centri statali di qualità[68].

Il positivismo e lo sperimentalismo innovatore

Il 28 giugno del 1865 Ruggiero Bonghi entrava come professore di letteratura latina nell'Istituto di Studi superiori, a sua volta da tempo approdato a posizioni liberali moderate, e lo faceva da laico, ma con notevoli influssi della scuola liberale cattolica[69]. Pasquale Villari tornava definitivamente a Firenze nel 1865 per intraprendere i corsi di storia moderna, mentre veniva nominato membro del Consiglio superiore della Pubblica istruzione[70]. Arrivava dopo il periodo passato a dirigere la Scuola Normale superiore di Pisa, intervallato da viaggi in Germania nel 1857 e nel 1864, e, nel 1862, in Francia e a Londra, dove era stato membro della delegazione italiana all'esposizione internazionale, preparando poi una relazione sull'istruzione primaria. Quell'esperienza aveva messo a contatto Villari con l'opera di Charles Darwin, il cui libro sull'evoluzione della specie non era ancora sostanzialmente noto in Italia, e con quella di Henry Thomas Buckle, autore della *History of Civilization in England*. Era giunto a posizioni di dichiarato laicismo con riferimento al libero pensiero, anticlericale, anche se non propriamente a-religioso, essendo ciò che potremmo definire un "ghibellino moderno", che trovava in Galileo l'esempio più adatto a sottolineare le incongruenze della Chiesa.

La Firenze in cui Villari giungeva era uno dei luoghi di maggiore importanza dal punto di vista della democrazia che inclinava al socialismo, rappresentata sempre da Niccolò Lo Savio che faceva uscire, dal 20 agosto 1865, un giornale intitolato «Il Proletario, giornale economico-socialista per la democrazia operaia»[71].

Villari avrebbe riversato quel cumulo di sapere ed esperienza nell'insegnamento, iniziato con la storica prolusione del 13 dicembre 1865, *La filosofia positiva e il metodo storico*. Il discorso era importante sotto ogni aspetto. Lo era, innanzitutto, perché passava in rassegna le scuole e

68 I. Porciani-M. Moretti, *L'Università*, cit., pp. 631 segg,.

69 P. Scoppola, *Bonghi Ruggiero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XII, *Bonfadini-Borrello*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, *ad vocem*.

70 M. Moretti, *Villari Pasquale*, cit., pp. 490-498.

71 G. Monsagrati, *Lo Savio Niccolò*, cit.

gli autori europei più significativi che si erano recentemente misurati con il positivismo, da John Stuart Mill in Inghilterra, ai francesi che, dopo Auguste Comte, condividevano la "religione dell'umanità" da punti di vista diversi, un primo gruppo dei «cultori delle scienze morali» - Littré, Renan, Taine, Vacherot, un secondo dei «cultori delle scienze naturali» - Berthelot e Bernard -[72], alla Germania che, dopo aver guardato con sospetto a quelle idee "francesi", si andava ormai aprendo, a cominciare da Ludwig Büchner. Il discorso era particolarmente importante perché, storicizzando il positivismo come fenomeno e dunque ricercandone genesi e sviluppo, individuava alcuni capisaldi dell'antimetafisica, a cominciare da Kant, ma ne notava anche la contraddizione del creare essi stessi sistemi che finivano per assumere valore di metafisica, e andava in cerca di un terreno più solido. Lo trovava guardando alla scienza e ritrovando il punto d'appoggio nell'unione tra astrazione e concretezza realizzata da Galileo:

> Un bel giorno il mondo fu stanco. La poesia e l'arte, che tanto avevano fatto per educare lo spirito umano, decadevano rapidamente in Italia. La Filosofia s'inaridiva, la fecondità sistematica sembrava cessata ad un tratto. Da ogni lato si gridava: fatti accertati, esperienza sicura. Questo diceva Bacone, questo dicevano tutti in Europa, e molti tentativi si facevano non senza successo; ma la via maestra non era ancora sicuramente trovata. Allora venne Galileo e, se ci è permesso il paragone un po' troppo volgare, egli prese il carro delle scienze naturali, lo pose sulle rotaie, e lo spinse ad una corsa a grande velocità, nella quale ancora non si sono arrestate, e forse non s'arresteranno mai più. Galileo compì una vasta rivoluzione nello spirito umano, e, per servirci del linguaggio dei nuovi filosofi, con lui le scienze naturali escono per sempre dal periodo metafisico, per entrare finalmente nel terzo ed ultimo periodo, che è il positivo[73].

Non si trattava dunque di una mera "annunciazione" del positivismo in Italia, quanto piuttosto della "fondazione" di un particolare positivismo, antimetafisico come gli altri europei, ma fondato sulla base italiana costituita dallo sperimentalismo galileiano e, più in generale, sulla cultura italiana della ribellione alla metafisica che doveva abbandonare le pretese

72 C. De Boni, *Storia di un'utopia. La religione dell'Umanità di Comte e la sua circolazione nel mondo*, Milano, Mimesis, 2013.

73 P. Villari, *La filosofia positiva e il metodo storico*, in «Il Politecnico. Repertorio di studi letterari, scientifici e tecnici», parte letterario-scientifica, Milano, Amministrazione del Politecnico, 1866, p. 9.

di direzione della scienza e limitarsi al suo ambito:

> I filosofi, dunque, e specialmente i filosofi italiani, non dovrebbero spaventarsi dei grandi progressi che han fatto il metodo storico e la filosofia positiva. La metafisica non sarà distrutta; ma verrà certamente ricacciata nei suoi naturali confini. Invece dunque di perdersi a scagliare vane accuse di materialismo, o di scetticismo, essi dovrebbero in Machiavelli, in Vico e in tanti altri italiani riconoscere i primi germi di questo nuovo e inevitabile progresso, che ci porta al vero e non al materialismo o al dubbio. Dovrebbero ricordarsi che se il cammino verso la verità non si poté arrestare colla tortura al tempo di Galileo, né col rogo ai tempi di Bruno, non s'arresta oggi con frasi che non spaventano più nessuno, e dovrebbero ricordarsi che ogni sincera ricerca del vero giova del pari a tutti gli uomini, a tutte le scienze, e soddisfa al più sacro dovere dell'uomo[74].

La conclusione riconduceva al primato del libero pensiero. Ma l'invito a ricondurre la metafisica al suo ambito spirituale era assimilabile alla condizione storica che si viveva in Italia, in cui gran parte della lotta politica si riferiva alla questione romana anche sotto l'aspetto di ricondurre il Papato alla spiritualità, abbandonando la temporalità. Anche sotto questo aspetto il discorso di Villari scuoteva gli animi, senza contare il fatto che, in quel discorso, si adombrava un principio nazionalistico che poteva anche soddisfare qualche vecchia coscienza giobertiana se non fosse stata troppo condizionata da esigenze "papiste". «Il Politecnico» volle pubblicare integralmente il discorso di Villari. Nel dare notizia dell'avvenimento, «La Civiltà italiana» di De Gubernatis scriveva:

> Raro ci accadde di vedere accoppiata tanta copia di buone e bene ordinate ragioni con una sì robusta, ferma e simpatica eloquenza. Assunto del Villari era quello di provare la necessità di emanciparsi dai sistemi preconcetti in tutte le scienze e conseguentemente anco nelle Scienze storiche. La formula di Galilei: *meglio una piccola verità certa che mille grandi verità incerte*, largamente discussa, e provata e riprovata verissima per ogni scienza, fu il perno intorno al quale come a punto luminoso e di non dubbia luce si aggirò il discorso del Villari, il quale, per la sua virtù persuasiva, assicura ora al valente professore napoletano il diritto e commette il debito di iniziare in Italia una nuova scuola di critica storica, la quale eserciti nel fatto quella sua filosofia positiva, che diventerebbe essa stessa un sistema

74 Ivi, p. 29.

> da mandare a monte con gli altri, ove volesse isolatamente e indipendentemente dalla storia determinarsi, invece di occultarsi applicandosi e legandosi continuamente ad essa[75].

Vi era una perfetta sintonia tra le argomentazioni "nazionali" di Pasquale Villari e il significato del sesto centenario della nascita di Dante che si andava celebrando a Firenze, facendone la bandiera della nuova capitale d'Italia. La centralità di Dante, di cui si celebrava con grande partecipazione popolare la ricorrenza, appariva lo sfondo di un dibattito intellettuale e politico che corroborava in modo sostanziale, il titolo di capitale d'Italia, appena ricevuto, per quanto breve dovesse esserne la durata. La presenza di Giambattista Giuliani tra i docenti dell'Istituto conferiva un'autorevolissima qualità alla cultura fiorentina e lo stesso Giuliani fu "ambasciatore" dell'evento all'estero, oltre che a Ravenna in occasione del trasferimento delle ossa del vate[76]. Il sesto centenario andò decisamente al di là della mera occasione celebrativa e segnò specialmente, da Firenze capitale, l'avvio di una stagione importante della storia letteraria, riflessa nel disegno di storia della letteratura espresso dai libri di Francesco De Sanctis pubblicati all'indomani del passaggio della capitale a Roma[77]. A partire da lì si connotò la temperie che vide a Firenze, intorno al grande storico ed ai numi tutelari della cultura letteraria locale, come Niccolò Tommaseo, tornato a Firenze sei anni prima e impegnatissimo nell'impresa del *Dizionario della lingua italiana*, un nucleo di letterati, più o meno giovani, più o meno affermati, come Luigi Capuana, Edmondo De Amicis, Giovanni Verga, Carlo Lorenzini.

L'uscita della *Storia della letteratura italiana* di Cesare Cantù, nel 1865, provocò la critica messa a punto di Francesco De Sanctis. Ma era ormai la prospettiva ravvicinata delle elezioni a concentrare l'attenzione. Nel giugno del 1865 nasceva l'"Associazione Liberale Fiorentina" cui, l'11 luglio 1865, Bettino Ricasoli, con una lettera aperta, dava la linea, sostanzialmente sottolineandone il carattere di partito politico liberale, statutario e unitario, favorevole al decentramento amministrativo, cui aderivano, tra gli altri, Terenzio Mamiani, Ferdinando Bartolommei e altri notabili[78].

Il 20 luglio del 1865, Bettino Ricasoli, scrivendo da Ginevra

---

75 «La Civiltà italiana. Giornale di scienze, lettere ed arti», 24 dicembre 1865.

76 D. Proietti, *Giuliani Giambattista*, cit.

77 G. Tellini, *La cultura letteraria militante*, cit., pp. 197-208.

78 V. Gabbrielli, *Tra politica e amministrazione*, cit., pp. 109-164.

a Diomede Pantaleoni, spiegava come uno dei mezzi migliori per contribuire all'evoluzione delle istituzioni italiane dopo la rivoluzione fosse una rivista e come, con Celestino Bianchi e gli altri amici, ritenesse opportuno mettere a fuoco un progetto a Firenze, una volta compiuto il trasferimento del Governo[79]. Il progetto poteva anche inquadrarsi nella chiave elettorale, stante l'imminenza sia del voto politico che di quello amministrativo, il primo che si svolgesse alla luce del nuovo ordinamento comunale e provinciale italiano[80]. La riforma amministrativa modificava alquanto gli equilibri sociali, pur mantenendo la nomina dall'alto del sindaco – carica che subentrava al gonfaloniere – con maggiori poteri rispetto al passato, affiancando ai requisiti della proprietà l'elettorato per alcune categorie qualificate[81]. La novità si riflesse a Firenze nell'attivismo di soggetti politici come la stessa "Associazione liberale fiorentina", che riuniva i moderati ricasoliani, l'"Associazione per la tutela e lo svolgimento dei diritti costituzionali" dei democratici e un Comitato Elettorale cattolico raccolto ai meri fini elettorali[82]. La presenza di questo terzo soggetto favorì un dialogo tra le prime due Associazioni che non andò oltre un limitato accordo su alcune candidature comuni.

La lotta politica veniva affrontata dalla Consorteria toscana, guardando al duplice pericolo del clericalismo e dei progressisti, mentre il Partito d'Azione costituiva una spina nel fianco per la volontà garibaldina di ritentare la conquista di Roma[83]. In un sistema elettorale che riguardava soprattutto le classi alte della società, i moderati trionfarono alle amministrative fiorentine, ma alle politiche dovettero registrare il successo in Toscana dei clericali, ben organizzati, e dei progressisti. Bene o male, con la conferma per nomina sovrana di Luigi Guglielmo Cambray Digny a sindaco, non cambiava l'egemonia che si reggeva su una forte presenza culturale cui contribuivano le donne, ma lo scenario era assai articolato anche per il contributo delle presenze straniere.

---

79 C. Ceccuti, *La nascita della "Nuova Antologia" tra politica e cultura*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica*, cit., pp. 59-69.

80 R.P. Coppini, *L'opera politica di Cambray Digny*, cit., pp. 146 sgg.

81 V. Gabbrielli, *Tra politica e amministrazione*, cit., pp. 109-164.

82 A. Salvestrini, *I moderati toscani nel periodo della destra al potere*, in *La Toscana nell'Italia unita. Aspetti e momenti di storia toscana, 1861-1945*, Firenze, Unione Regionale delle Province Toscane, 1962, p. 76; V. Gabbrielli, *Tra politica e amministrazione*, cit., 2014, pp. 109-164.

83 R.P. Coppini, *L'opera politica di Cambray Digny*, cit., pp. 146 sgg.

Era in piena attività il salotto della tedesca Malwida von Meysenburg, a suo tempo esule in Inghilterra, dove aveva frequentato tanto Mazzini che Aleksandr Herzen *senior*, venuta a Firenze nel 1863, e che costituiva un punto di ritrovo di una parte dell'intellettualità progressista[84]. Egualmente orientato in senso progressista era il salotto di Margherita Albana Mignaty, mentre da centro dei moderati fungeva il salotto di Emilia Peruzzi, anche se non erano impossibili gli intrecci. Né tutto questo esauriva l'influenza femminile, per la presenza di donne come Ludmilla Assing e Jessie White Mario.

Lo svolgersi della cultura superiore in Toscana aveva quel clima politico sullo sfondo ed era strettamente legato alle sorti dell'Istituto superiore di Firenze. Esso però non riusciva a spiccare decisamente il volo, gravato da limiti e contraddizioni che una relazione ministeriale, compilata da Carlo Matteucci, aveva messo a fuoco, poco prima di passare a dirigere l'Istituto[85], indicando la diversità di situazione di alcune sezioni dell'Istituto rispetto ad altre, e specialmente il divario tra la fiorente sezione di medicina imperniata su Santa Maria Nuova, e quelle che invece parevano inadeguate rispetto alla spesa statale. La stessa convinzione del Matteucci che si dovessero finanziare pochi centri di eccellenza, specialmente nei settori scientifici, aveva determinato una delle fondamentali incertezze sul destino della giovane scuola di perfezionamento. Continuava ad agire anche la convinzione che l'autonomia dell'Istituto, coerente con l'originale piano che l'aveva generato sei anni prima, non corrispondesse al bisogno generale di coordinamento con le altre istituzioni d'istruzione superiore italiane, coordinamento che il governo riteneva essenziale e per il quale era disposto a sostenere adeguati investimenti in attrezzature e strutture scientifiche.

La differenza tra i diversi settori dell'Istituto dipendeva anche dalle rispettive storie. La Sezione di medicina aveva avuto i suoi regolamenti venticinque anni prima e dunque godeva di una regolarità che mancava alle altre che ancora non avevano precisi indirizzi, come del resto l'Istituto nel suo complesso[86]. Nelle osservazioni della Relazione si rispecchiavano le idee di Carlo Matteucci che conosceva molto bene l'ambiente scientifico

84 M.T. Mori, *La sociabilità dei salotti*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica*, cit., pp. 85-99.

85 *Relazione sulle condizioni della pubblica istruzione nel Regno d'Italia. Relazione generale presentata al Ministro dal Consiglio Superiore di Torino*, Milano, Stamperia reale, 1865, p. 33.

86 Ivi, p. 101.

fiorentino. Per Matteucci, la questione del regolamento, da lui del resto proposto un anno prima, era dirimente per un decollo di sezioni quale quella giuridica su cui convergevano molte aspettative, mentre quella di medicina era un valido modello. Quanto alla sezione imperniata sul Museo di fisica, aveva bisogno di una sistemazione che legasse il grande spessore scientifico alla funzione sociale di un'istruzione moderna.

Era tempo ormai, come ben sapeva il Matteucci, anche di un ampliamento scientifico adeguato agli sviluppi della scienza europea. Su questo piano, fu provveduto offrendo la cattedra di fisiologia allo scienziato tedesco Maurizio Schiff, campione della scienza sperimentale antagonista dei principi dogmatici, con un passato politico di liberale che l'aveva costretto all'esilio. Quella condizione politica gli aveva permesso di visitare i grandi centri europei della ricerca e di accumulare una vasta esperienza scientifica e metodologica che l'aveva reso un convinto sostenitore della vivisezione animale e dello sperimentalismo, elementi tutti cui corrispondeva un bagaglio ideologico materialista[87]. Aveva condiviso esperienze di studio a Parigi con Matteucci, anch'egli come scienziato sostenitore dello sperimentalismo, e frequentato laboratori anche a Gottinga e a Berna, producendo teorie innovative sull'apparato elettro-neurologico-muscolare-cardiaco. Come Jacob Moleschott a Torino, Moritz Schiff rappresentava una decisiva iniezione di scienza positiva, con inevitabili risvolti ideologici sorprendenti per ambienti molto legati alla tradizione di un equilibrato rapporto tra la scienza e la fede.

Gli intellettuali e la politica

Anche se Firenze, non era del tutto impreparata, per la tradizione sperimentale che il professor Bufalini aveva garantito in medicina negli anni precedenti, l'arrivo di Schiff costituì motivo di irritazione per gli ambienti ostili al materialismo, che trovarono nella vivisezione l'appiglio per un primo attacco a Schiff. Il professore tedesco, che rintuzzò le accuse con articoli ben documentati su «La Nazione», nel gennaio del 1864, non aveva molto da temere. Era una risorsa troppo importante per il Museo della scienza che cercava il rilancio, facendo leva anche su eccellenze come l'astronomo Giovan Battista Donati, buon erede di Giovan Battista Amici anche per la gestione di un nuovo grande telescopio da collocare in una sede più idonea di quella angusta del vecchio strumento posseduto dal

87 F. Bertini, *La sezione di scienze naturali*, cit., pp. 172-173.

Museo.

Scienza e discipline umanistiche percorrevano strade diverse verso un medesimo traguardo, l'esaltazione di Firenze che intendeva davvero essere capitale d'Italia ed aveva bisogno, dopo il corale riconoscimento in Dante, di imporre un ruolo culturale effettivo. Il 31 gennaio del 1866 usciva a Firenze il primo numero de «La Nuova Antologia», la tanto attesa rivista, su cui tanto aveva lavorato Francesco Protonotari. Si compiva così l'aspirazione a riprendere lo spirito dell'antico giornale di Vieusseux quasi omonimo, appoggiandosi alla casa editrice Successori Le Monnier, presieduta da Bettino Ricasoli[88]. Tra gli altri articoli, quel primo fascicolo conteneva uno scritto di Cristina di Belgioioso, *Della presente condizione delle donne e del loro avvenire*, mentre Ruggiero Bonghi teneva la fondamentale rubrica *Rassegna politica*.

Rispetto al grande precedente però, c'erano continuità e differenze perché il contesto era totalmente diverso, ma il riferimento sociale e "familiare" continuava ad essere quasi lo stesso. Mentre la rivista fiorentina si iscriveva in un insieme di pubblicazioni legate alla destra di governo, come «La Perseveranza», nata a Milano, diretta dallo stesso Bonghi proprio dal 1866[89], al panorama giornalistico si aggiungeva, nel 1866, una pubblicazione clericale approdata a Firenze dall'originale sede torinese, l'«Armonia della Religione colla civiltà», espressione dell'integralismo cattolico più deciso[90].

Nel momento in cui Ruggiero Bonghi teneva, nel febbraio del 1866, la prolusione ai corsi, trattando *Del concetto di ogni scienza storica*, e denunciando il declino italiano sotto ogni aspetto, morale, intellettuale, economico e scientifico[91], Firenze faceva mostra di resistere al decadimento facendo leva su una dialettica tra cultura e politiche che si basava su antiche risorse e su nuovi esperimenti. Da una parte emergeva la competenza nella scienza agricola che consentiva un discorso *ex cathedra*, come quello di Pietro Cuppari che, davanti ai Georgofili, il 6 maggio 1866, difendeva le ragioni "aziendali" dell'agricoltura scientificamente all'avanguardia dell'"economia rurale" davanti ai progetti relativi al reparto dell'imposta fondiaria[92]. Dall'altra, recuperava un arrembante protagonista della

88 C. Ceccuti, *La nascita della "Nuova Antologia" tra politica e cultura*, cit., pp. 59-69.
89 P. Scoppola, *Bonghi Ruggiero*, cit.
90 V. Gabbrielli, *Tra politica e amministrazione*, cit., pp. 109-164.
91 G. Cipriani, *La sezione di filosofia e filologia*, cit., pp. 183-196.
92 P. Nanni, *I Georgofili*, cit., pp. 241-254.

cultura come Angelo De Gubernatis che, intorno al giugno del 1866, considerava definitivamente conclusa la sua parentesi di politica alternativa e ne apriva un'altra più ortodossa recuperando la qualifica accademica. Aveva da tempo cominciato a tornare sui suoi passi, deluso dell'esperienza anarchica, dapprima come incaricato di un corso, poi straordinario e quindi ordinario, dunque con giuramento. Avrebbe scritto, nel già citato intervento redatto tre anni dopo la rinuncia: «Nel campo dell'azione non trovai quello che speravo [la rivoluzione] mi persuasi che la rivoluzione si dovesse per ora continuare a preparare col lavoro del pensiero. Risalii la mia cattedra con la medesima fede nei principi democratici»[93].

Protagonista, però, era ancora la vecchia consorteria. Bettino Ricasoli tornava al governo il 20 giugno 1866, in occasione della terza guerra di indipendenza, stanti le dimissioni di La Marmora, che assumeva il comando dell'esercito, con una maggioranza che avrebbe voluto estesa alla sinistra mordiniana, se le condizioni politiche l'avessero consentito[94]. Andava sempre più affermandosi, intanto, nella Consorteria, il carisma politico del sindaco Luigi Guglielmo Cambray Digny, strenuo difensore del liberismo e forte di un giornale di riferimento, «La Gazzetta d'Italia». E fu intorno a quell'ambiente che si sviluppò una nuova stagione della cultura.

Dopo la guerra del 1866, combattuta dal 20 giugno al 12 agosto, si sviluppò una parte importante della vita letteraria di Edmondo De Amicis, che poté godere della protezione e del consiglio di Emilia Peruzzi. La guerra del 1866 coinvolgeva pienamente Firenze, in quanto sede del confronto politico. Era – di fatto - una sconfitta che Pasquale Villari sottolineò nel suo *Di chi è la colpa? O sia la pace o la guerra*. Era un'analisi pacata e seria. Respingeva i facili addossamenti di colpa individuale che consentivano di accantonare le mende strutturali e andava al punto del vero problema, la generale mancanza di preparazione, educazione e cultura con cui avrebbe dovuto sostanziarsi il senso dello stato davvero unito e nazionale[95]. A seguire, Villari contribuì ad un dibattito sull'Università, insieme a Giorgini, Brioschi, Betti e Ruggiero Bonghi, che ne sintetizzò l'esito in un volume sull'Università italiana complessivamente ispirato al

93 *Polemica tra Angelo Gubernatis e Vittorio Imbriani*, cit., fascicolo del settembre e ottobre, p. 887 e fascicolo del dicembre p. 1081.

94 R.P. Coppini, *I liberali toscani*, cit., pp. 1-42.

95 P. Villari, *Di chi è la colpa? Ossia la pace e la guerra*, Milano, Tip. Francesco Zanetti, 1866.

necessario rinnovamento[96].

L'intellettualità fiorentina si ritrovava nella delusione per il "Risorgimento tradito", ma era divisa tra chi si riconosceva nella linea antimetafisica di Villari e chi intendeva contrastarla, mentre il quadro politico locale non mutava di molto. Il potere della Consorteria non era messo in discussione, forte anche della propria prevalenza elettorale, da parte del mondo clericale che, però, in cambio della propria acquiescenza, veniva tranquillizzato su punti di suo interesse, cioè sulla gestione di alcune istituzioni, soprattutto scolastiche, a fronte di un'istruzione "comunale" assai carente[97].

Intanto nel 1866 la Sezione di Lettere Filosofia dell'Istituto di Studi superiori divenne Facoltà di Lettere e Filosofia, scorporando gli studi giuridici che, in un primo tempo, venivano sospesi. Nel 1866, soprattutto su impulso di Pasquale Villari, in quell'ambito fu istituito un corso universitario libero per qualsiasi cittadino ai fini della formazione dei professori delle scuole secondarie, successivamente legalizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione[98]. Di particolare rilievo, la scelta di Pasquale Villari di dedicare un corso di lezioni alla storia di Firenze, poi pubblicato con il titolo *I primi due secoli della storia di Firenze*, il cui intento era l'esame del rapporto tra le istituzioni e la lotta politica[99].

In tal modo, l'Istituto superiore cominciava a sviluppare una nuova dimensione culturale rispetto a Firenze, mentre veniva interessato da un importante cambiamento, con la decisione del Ministero di modificare l'assetto gestionale dell'Istituto, sottoposto, dal settembre 1867, a un organismo, la Consulta accademica, che aveva una fisionomia collegiale, in quanto costituita da un consiglio dei docenti, di cui la direzione doveva tener conto[100]. Era particolarmente la sezione scientifica ad essere coinvolta in un'operazione che doveva sempre più assegnare un compito di formazione nazionale alle strutture dell'insegnamento, tanto che proprio in quella sede si svolsero conferenze scientifiche, come quella tenuta proprio dal professor Carlo Matteucci sulla pila di Volta, che l'editore

96 R. Bonghi, *L'università italiana. Studii*, Firenze, Tipografia Cavour, 1866. Cfr. anche I. Porciani-M. Moretti, *L'Università*, cit., pp. 631 segg,.

97 R. P. Coppini, *L'opera politica di Cambray Digny*, cit., pp. 155 sgg.

98 G. Manica, *La nascita dell'Istituto di Studi superiori e di perfezionamento*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica*, cit., pp. 103-118.

99 G. Cipriani, *La sezione di filosofia e filologia*, cit., pp. 183-196.

100 O. Andreucci, *Dell'Istituto superiore di studii pratici e di perfezionamento in Firenze*, cit.

Treves provvedeva a pubblicare in una collana di educazione popolare[101].

Era evidente che i confini della cultura stavano cedendo e che la divulgazione era una dimensione nuova e ineludibile che s'intrecciava con nuove forme di presenza intellettuale. Nel 1867 compariva la *Piccola enciclopedia indiana* di De Gubernatis, dedicata a Gaspare Gorresio, primo traduttore dal sanscrito dell'antico poema epico *Rāmāyana*, operazione che definiva «gloria del nome italiano»[102]. Nello stesso 1867, De Gubernatis tentava di creare, a Firenze, la «Rivista orientale», dandole non solo il compito di approfondire gli studi in un settore in cui la città toscana era ormai all'avanguardia, ma, soprattutto, quello di rafforzare il legame della capitale d'Italia con la grande cultura europea; ma non riusciva ad andare oltre il primo numero[103]. Cominciava allora a mettersi in evidenza, a Firenze, la giovane leva di scrittori che si era affacciata ai salotti cittadini, come Vittorio Imbriani e lo stesso Edmondo De Amicis, che dedicò una parte importante del suo lavoro al racconto di vita militare[104], raccogliendo lo stimolo che veniva dal Governo per una ricostruzione anche morale in senso unitario dell'esercito. A loro volta, Diego Martelli e Telemaco Signorini davano vita, dal gennaio 1867, a un settimanale d'arte, «Il Gazzettino delle Arti del disegno», che perseguiva dichiaratamente, anche nel campo della pittura, lo sperimentalismo e l'osservazione, portando quei temi a più diretto contatto con il pubblico[105].

La dialettica intellettuale, intanto, aveva per sfondo una nuova fase del conflitto sulla questione romana. Il fallimento del progetto di compromesso, presentato nel gennaio del 1867, preparato dai ministri Borgatti e Scialoia, che bilanciava la liquidazione dell'asse ecclesiastico con la libertà della Chiesa, ad opera sia dell'opposizione clericale che di quella progressista, determinò la caduta del governo Ricasoli, osteggiato sia dal mondo clericale sia dalla sinistra. A ciò si sarebbero aggiunti poi i riflessi della nuova impresa garibaldina, approdata alla disfatta dell'agro romano,

---

101 C.G. Lacaita, *La svolta unitaria e l'istruzione secondaria*, in *L'istruzione secondaria nell'Italia unita. 1861-1901*, a cura di C.G. Lacaita-M.C. Fugazza, Milano, Franco Angeli, 2013, p. 26.

102 A. De Gubernatis, *Piccola enciclopedia indiana*, Torino-Firenze, Loescher-Cellini alla Galileiana, 1867.

103 F. Lowndes Vicente, *Altri orientalismi. L'India a Firenze 1860-1900*, Firenze, Firenze University Press, 2012, p. 50.

104 G. Tellini, *La cultura letteraria militante*, cit, pp. 197-208.

105 *Idem*.

tra il 15 ottobre e il 3 novembre del 1867. Quegli avvenimenti influirono sulla Consorteria toscana, rendendo sempre più forte Luigi Cambray Digny e la sua strategia di maggiore vicinanza al mondo clericale.

Si comprende come queste cose rendessero il dibattito "filosofico" non accademico ma militante. Nel 1867, il dibattito sulle questioni aperte due anni prima da Pasquale Villari con la *Prolusione* era ancora vivo, visto che, contro di essa prendeva posizione Francesco Fiorentino, con un saggio, *Del positivismo e del platonismo in Italia* che, in nome di Kant, prendeva le distanze sia dal materialismo di Villari, di cui riconosceva la "non volgarità", e dallo storicismo positivista del professore, sia dalle *Confessioni di un metafisico* di Terenzio Mamiani, ripubblicate a Firenze, nel 1865, come affermazione del "platonicismo italiano", opposto a Kant e a Rosmini[106]. In una sua lezione accademica alla Crusca, pubblicata da «La Nuova Antologia» nel 1867, dal titolo *Come si formano, si perfezionano e si corrompono le lingue*, Raffaello Lambruschini commentava la relazione di Alessandro Manzoni per la Commissione dell'Unità italiana, ammettendo la mutabilità storica della lingua, ma difendendola dagli imbarbarimenti e, specialmente, dai neologismi stranieri inappropriati[107]. Bene o male, Firenze era un crogiuolo.

Il trasferimento a Firenze di Terenzio Mamiani, nominato consigliere di stato nel 1867, poi, di lì a poco, membro del Consiglio superiore della Pubblica Istruzione e a seguire accademico della Crusca, aggiungeva un importante tassello alla cultura antipositivista che guardava con preoccupazione all'appello di Villari per un'antimetafisica italiana[108]. Era anche un elemento influente sotto l'aspetto politico per gli equilibri della Destra. La consorteria fiorentina conseguiva un nuovo importante risultato con la chiamata, il 27 ottobre 1867, come ministro delle Finanze nel governo Menabrea, di Luigi Guglielmo Cambray Digny. Il potente politico, che cessò di essere sindaco ma non consigliere comunale, tanto che fu assai spesso presente alle sedute del Municipio, assumeva l'impegno in un momento difficile, sia per le conseguenze internazionali dell'impresa

106 A. Brancati, *Mamiani della Rovere Terenzio*, in Dizionario Biografico degli Italiani, LXVIII, Malatacca-Mangelli, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007, *ad vocem*.

107 N. Maraschio, *L'Accademia della Crusca*, cit., pp. 255-268.

108 L. Malusa-N. Poloni, *La prima rivista italiana di discipline filosofiche: "La Filosofia delle scuole italiane"*, in *Un secolo di filosofia italiana attraverso le riviste 1870-1960*, a cura di P. Di Giovanni, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 28.

garibaldina, sia per le condizioni del debito pubblico. Da "fiorentino" compiva opera utile per la Consorteria, politicamente assai influente anche sul piano nazionale, da ministro prendeva la guida del dicastero più importante che, tra l'altro, doveva seguire gli effetti della liquidazione dell'asse ecclesiastico, fondamentale occasione per l'ambiente finanziario fiorentino, mentre da consigliere comunale teneva d'occhio l'ambito economico locale interessato da quella questione e dalle trasformazioni legate alla capitale[109].

Poté così seguire, nel lungo periodo, dapprima come sindaco poi come consigliere, il dibattito politico cittadino anche nella parte che si concentrava sul progetto di conversione delle Scuole Pie, da istituti religiosi in scuole municipali, presentato dal Governo, progetto che, per suo conto, tra le righe, non condivideva, incline com'era a mantenere buoni rapporti con i clericali. I progressisti presenti come minoranza in Consiglio comunale, soprattutto Ermolao Rubieri e Pietro Maestri, non potevano contrastare oltre misura quell'orientamento, anche perché il loro non era un nucleo fortemente coeso, stante l'esistenza di una componente "mordiniana" incline ad accordi con la maggioranza, derivanti anche dal coinvolgimento negli affari legati al Municipio, segnatamente sull'acquedotto, come dimostrava la posizione di Olinto Barsanti[110]. Contemporaneamente, si sviluppava in pieno il sistema di affari legato ai lavori per Firenze capitale, grazie anche alla debolezza di un'opposizione reale, stanti le divisioni dei progressisti post-risorgimentali, la scarsa forza di un movimento internazionalista ancora in erba, la vaga e confusa agitazione popolare dettata dal malessere sociale determinato dal lievitare dei prezzi di viveri e pigioni[111].

Eppure molte cose stavano cambiando anche sotto il profilo della composizione sociale cittadina. Dal punto di vista urbanistico, Firenze andava incontro a una grande trasformazione, a cominciare dall'allargamento del territorio con l'inglobamento dei comunelli, Pellegrino, Legnaia, Galluzzo ecc., al grande piano Poggi sulla viabilit l'abbattimento delle mura, il rifacimento del centro, con uno sviluppo straordinario dell'edilizia. Contemporaneamente si sarebbero ampliati gli investimenti azionari e le partecipazioni bancarie della ite aristocratico-fondiaria[112] e si sarebbe potenziato il settore meccanico e metallurgico, di cui appariva caso esemplare

109 R.P. Coppini, *L'opera politica di Cambray Digny*, cit., pp. 159-186.
110 Ivi, p. 159.
111 Ivi, p. 176.
112 Ivi, p. 180.

proprio l'Officina Galileo, sorta nel 1864, sulla base dell'Officina scientifica legata alla Specola. Lo sviluppo realizzato dalla Fonderia del Pignone e dalla Fonderia delle Cure, oltre che da altri complessi minori, con il concorso della grande "Officina Locomotive a Vapore e Veicoli", fuori Porta a Prato e alle sedi produttive della Manifattura dei Tabacchi, contribuivano a fare di Firenze qualcosa di assai diverso dalla città artigiana come era apparsa fino ad allora e profilavano lo scenario di una vera e propria classe operaia. Non c'era ancora una decisa identità industriale, ma se l'incertezza della trasformazione sociale e la mancanza di una partecipazione politica legata al voto elettorale, specialmente poi delle donne che pure rappresentavano una parte non trascurabile del popolo lavoratore, marginalizzavano settori dell'opinione pubblica potenzialmente antagonisti, non potevano nasconderne i bisogni, a cominciare dal diritto all'istruzione.

Anche sotto questo aspetto, contava il ruolo di Luigi Guglielmo Cambray Digny, se non altro in quanto principale protagonista dell'introduzione della tassa sul macinato, di cui il Parlamento discusse tra febbraio e maggio del 1868. Non si trattava di mera questione fiscale, ma di un problema politico che s'intrecciava con le conseguenze economiche e morali della guerra, con la questione romana, con un pesantissimo deficit dello stato cui la classe dirigente, come sempre inflessibilmente liberista, intendeva corrispondere senza deflettere da quell'orientamento[113]. Quella tassa, però, aveva anche un valore simbolico perché, laddove i vecchi stati l'avevano impiegata, il Risorgimento l'aveva avversata ed abolita.

La Scienza e gli albori di una politica nuova

Nelle more della discussione sulla tassa del macinato, si misurava un quadro politico complesso, dalla variegata sinistra parlamentare, arco composito che andava dal Centro–Sinistra di Urbano Rattazzi, al cosiddetto Terzo partito di Antonio Mordini, alla componente di Agostino Depretis, a quella di Francesco Crispi, alla Sinistra meridionale "giovane" di Francesco De Sanctis, ed anche la destra aveva le sue divisioni. Nel maggio del 1868, il dibattito municipale fiorentino si riaccendeva sul regolamento delle scuole elementari, in cui spiccava la volontà di mantenere di fatto l'insegnamento religioso, avversato da pochi consiglieri comunali, soprattutto da Pietro Maestri e Luigi Niccolini, mentre già meno convinta appariva la posizione

113 F. Bertini, *La Sinistra costituzionale*, in «Rivista di Storia dell'Agricoltura», XLIX (2010), 2, dicembre, pp. 171-193.

di Ermolao Rubieri[114]. Si andavano preparando le elezioni amministrative parziali per la sostituzione di alcuni consiglieri che, nell'agosto del 1868, videro una più organizzata presenza dei cattolici, in grado di aspirare a seggi. La propaganda cattolica registrò accenti diversi, da quelli più accesi dell'«Armonia della Religione colla civiltà», a quelli più contenuti e più cauti della «Civiltà cattolica» e di altri organi confessionali, fronteggiando la tradizionale posizione anticlericale de «La Nazione» anche se, alla resa dei conti, finiva per prevalere il solito schieramento moderato, in seno al quale diveniva consigliere comunale un professore dell'Istituto di Studi Superiori, Adolfo Targioni Tozzetti[115].

L'Istituto era sempre al centro della dialettica politico-culturale. Nel 1868, «La Civiltà cattolica», con una recensione alla sua raccolta d'interventi, *Saggio di storia, di critica e di politica*, attaccava pesantemente Pasquale Villari, concentrando il fuoco sulla prolusione positivista[116]. Sottolineava le contraddizioni rispetto al positivismo stesso e le incomprensioni del pensiero di Comte di chi era più storico che filosofo, ma l'obbiettivo fondamentale era la difesa della metafisica. Del resto, il tema del materialismo era al centro dell'interesse intellettuale italiano. Francesco De Sanctis, nel 1868, ne trattava in un saggio su *L'Armando* di Giovanni Prati, definendolo, nella sua accezione, riconciliazione del mondo con la vita[117]. Il che non voleva dire aderire al materialismo *tout-court*, e nemmeno allo sperimentalismo integrale, ma riconoscere la funzione fondamentale del reale dal quale l'ideale non poteva prescindere astrattamente. Era quella la base di uno storicismo che soltanto in parte coincideva con lo storicismo di Villari, in quella fase più vicino al materialismo, ma ne condivideva il riferimento al metodo filologico.

Nel 1868 Gaetano Trezza assumeva l'incarico di Letteratura latina presso l'Istituto di Studi superiori, e ciò impresse una svolta anche in quel campo, per l'orientamento entusiastico del professore al materialismo che lo accostava ai colleghi delle scienze fisiche e fisiologiche[118]. Andava così a condividere le inquietudini che investivano la Sezione di Scienze

114 R.P. Coppini, *L'opera politica di Cambray Digny, sindaco di Firenze capitale e ministro delle finanze*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, pp. 163-164.

115 V. Gabbrielli, *Tra politica e amministrazione*, cit., pp. 109-164.

116 «La Civiltà Cattolica», XIX (1868), IV della serie VII, p. 446.

117 F. Tessitore, *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 172-173.

118 G. Cipriani, *La sezione di filosofia e filologia*, cit., pp. 183-196.

fisiche e naturali proprio quando otteneva di conferire le abilitazioni all'insegnamento nei propri settori, primo passo verso una propria autonomia[119], e viveva un profondo rivolgimento delle cattedre, ratificato da una risoluzione ministeriale del 19 ottobre l868[120]. Quella sezione infatti si trovava in una nuova bufera per le posizioni di Alessandro Herzen *junior*, assistente di Maurizio Schiff, e autore, nell'aprile del 1868, di un attacco al principio del "libero arbitrio", in sintonia con uno scritto di Giuseppe Ferrari sul giornale «Libero pensiero». La tesi di Herzen che la volontà fosse conseguenza di fattori esterni e dunque della composizione chimica e organica del corpo era spiccatamente materialista e inoltre si basava su presupposti evoluzionisti[121].

La replica di Gino Capponi, su «La Nuova Antologia», suonava appello alle coscienze religiose contro un errore ontologico denso di immoralità[122], e non mancarono altri interventi dell'una e dell'altra parte[123]. Si andava componendo un vero e proprio schieramento di forze che s'intrecciava con i destini politici della Destra ma che si sostanziava di elementi intellettuali, trovando il solido apporto di Terenzio Mamiani. Il vecchio filosofo cattolico andava sviluppando un'opera di rilancio culturale a fronte del declino di esperienze culturali come «Il Politecnico», in crisi già nella sezione letteraria e in via di dissoluzione anche per quella tecnica e scientifica, per assumere una veste più strettamente "ingegneristica"[124]. Allo scopo di fronteggiare il materialismo, Mamiani corrispose fondando a Firenze, all'inizio del 1868, insieme a Domenico Berti, la "Società promotrice degli Studi Filosofici e Letterari", cui aderirono lo stesso Gino Capponi, Augusto Conti, Marco Tabarrini, Michele Amari, Aleardo Aleardi e altri[125], in buona parte il

119 G. Manica, *La nascita dell'Istituto di Studi superiori e di perfezionamento*, cit., pp. 103-118.

120 O. Andreucci, *Dell'Istituto superiore di studii pratici e di perfezionamento in Firenze*, cit., p. 28.

121 A. Herzen, *Studio fisiologico della volontà*, in «Annali universali di medicina», aprile 1868, 203, p. 58.

122 *Bollettino Bibliografico*, in «La Nuova Antologia», settembre 1868, pp. 206-207.

123 G. Ferrari, *Della morale del Cristianesimo e delle sue conseguenze*, in «Il Libero pensiero. Giornale dei razionalisti», 26 novembre 1868; A. Rota, *Una protesta contro il materialismo*, in «Annali universali di medicina», LXX (1868), Serie 4, ottobre, fascicolo 616, pp. 215-217; P.C. Leoni, *Frusta e attualità. Ricordi, aforismi, bozzetti, fantasie*, Padova, Sacchetto, 1868.

124 L. Malusa-N. Poloni, *La prima rivista italiana di discipline filosofiche*, cit., p. 29.

125 Ivi, p. 28.

mondo della destra moderata e "metafisica", in altri termini del liberalismo conservatore cattolico, che serrava le fila contro il libero pensiero. La stessa collocazione del nuovo soggetto, presso il Gabinetto Vieusseux, tracciava un percorso di continuità che la figura di Gino Capponi garantiva con la tradizione moderata fiorentina. Quest'ultimo aspetto, insieme al vuoto di alternative riguardanti la produzione culturale umanistica, finiva per collegare a quell'esperienza perfino Pasquale Villari, mentre fungeva da richiamo anche di altre energie come Ausonio Franchi, occasionalmente avvicinatosi, nonostante fosse ancora sulle posizioni razionaliste, e presto allontanatosi polemicamente[126].

Non senza una qualche assonanza con i fisiologi fiorentini, Bertrando Spaventa parlava di rischio del «paolottismo» sulla «Rivista Bolognese», nel maggio del 1868, citando personaggi che gravitavano dentro o intorno all'Istituto di Studi Superiori:

> Quando io vedo il buon Mamiani che imbalsama il Conti, e gli fabbrica un mausoleo nelle sue *Confessioni*, e mostra di aver paura dell'etica e della religione della filosofia tedesca, e a scongiurare il pericolo, a preservare il cuore degli italiani dall' imminente corruzione, raffazzona uno scipito sopranaturalismo, io dico: già ci siamo! Si teme in Italia, dove ha sede antica un'autorità spirituale riconosciuta infallibile, si teme come corruttrice del cuore la filosofia tedesca! Ovvero si teme — e questo sarebbe *le fin mot* della cosa — che quella filosofia non dia il calcio di grazia a questa tarlata, e pure ancor viva, mostruosa autorità spirituale? O Paolottismo! Io credo che noi italiani abbiam bisogno, più che i tedeschi e gli inglesi, di libertà interiore, morale, religiosa, scientifica, filosofica, per potere esser liberi politicamente, esteriormente, all'aria aperta. Ne abbiam bisogno, perché abbiamo in casa, come cosa o persona nostra, il nostro più gran nemico, il nemico dello spirito libero, l'autorità spirituale, infallibile (Papa Pio, Papa Mazzini)[127].

Era una difesa prima di tutto di Hegel, confutato – a suo dire - senza esser letto, ma coinvolgeva il tema del libero pensiero, inteso come libero soprattutto dal principio di autorità. La critica riguardava il Mamiani teista, ma non risparmiava il materialismo e, con qualche distinguo, neppure il positivismo di cui allora era il mentore Pietro Siciliani, e a seguire Pasquale

126 *Idem*.

127 B. Spaventa, *Positivismo, Paolottismo, Razionalismo*, in «Rivista Bolognese di Scienze, Lettere, Arti e Scuole», I, 1868, Fascicolo del maggio, p. 429.

Villari, individuando il rischio che l'eccesso di "naturalismo" finisse per favorire paradossalmente proprio il paolottismo, per l'evidente esistere di una qualche immanente prospettiva metafisica. Poiché la battaglia richiedeva armi, Terenzio Mamiani andò avanti, con la creazione, nel maggio del 1869, nell'ambito della "Società promotrice degli Studi Filosofici e Letterari" di una rivista che riprendeva il titolo da un vecchio libro di Ausonio Franchi, «La Filosofia delle Scuole Italiane», ma sosteneva le ragioni dei "metafisici"[128].

Accanto a quelle polemiche, scorse parallela una nuova puntata del conflitto apparentemente letterario tra due personaggi della giovane generazione, Angelo De Gubernatis, professore affermato, e Vittorio Imbriani, letterato dall'atteggiamento "scapigliato". L'occasione era data dalla critica di Imbriani alla traduzione dal tedesco che De Gubernatis aveva fatto di versi dal *Faust* di Goethe, *La canzone di Margherita all'arcolaio*, ma finiva per investire le contraddizioni dell'avversario, in quanto poneva la questione: «se possa onestamente servirsi un governo riprovandone l'indirizzo e la natura e valendosi dei mezzi ch'esso ci dà in mano per attraversarlo ed oppugnarlo»[129]. La questione, insomma, finiva per battere sul chiodo del ritorno in cattedra di De Gubernatis dopo la passata rinuncia e, per soprammercato, Imbriani aggiungeva l'ironia sulla croce di cavaliere conseguita dal rivale che rispondeva punto per punto, rivolgendo al suo critico l'accusa di impotenza letteraria e, sostanzialmente di invidia, ricevendone subito una replica soprattutto verbosa.

Con tutt'altro tono, si svolgeva la questione tra Schiff e Capponi, che sembrava limitarsi a uno scontro tra scienziati materialisti e moralisti religiosi, mentre le discipline umanistiche erano indaffarate intorno ad altri problemi, come le dialettiche intorno alla "lingua nazionale" su cui, in seno alla sezione fiorentina della Commissione per l'unità della lingua, si verificavano, nel 1868, le dimissioni di Niccolò Tommaseo, scettico su un'operazione che appariva dirompente rispetto alla tradizione, quando l'Accademia della Crusca aveva già realizzato due fascicoli e il Glossario della Quinta ristampa del Vocabolario[130]. Quell'ambiente che cominciava a conoscere il giovane siciliano Giovanni Verga, giunto il 29 aprile

128 L. Malusa-N. Poloni, *La prima rivista italiana di discipline filosofiche*, cit., pp. 35 sgg.

129 *Polemica tra Angelo Gubernatis e Vittorio Imbriani*, cit., fascicolo del settembre e ottobre, p. 887.

130 N. Maraschio, *L'Accademia della Crusca*, cit., pp. 255-268.

1869, convinto di raggiungere il cuore della vita politica e intellettuale italiana[131], inserendosi poi in ambienti come i salotti di Ludmilla Assing e di Charlotte Schwarzemberg e la casa di Francesco Dall'Ongaro[132], si misurava effettivamente su un gran ventaglio di temi. Nel marzo del 1869, su «La Nuova Antologia», Francesco De Sanctis affrontava, per respingerle, le critiche a Luigi Settembrini di alcuni filologi, nel complesso lavoro di ricostruzione della storia letteraria italiana che lo andava impegnando[133].

In tutte quelle dialettiche era insito il rischio che la cultura tornasse a chiudersi nella torre d'avorio del dibattito tra le scuole, relegando in secondo piano il bisogno crescente di coinvolgimento del popolo anche attraverso l'istruzione cui già – come si è visto – si era cominciato a pensare. Ma era esigenza talmente impellente che richiamava alla concretezza e anche a una certa unità d'intenti, tanto che sorgendo, specialmente ad opera di Pietro Dazzi, legato a Lambruschini e a Pietro Thouar, scuole serali per i lavoratori, gratuite e curate da una "Società delle scuole del popolo", ma che avevano tra i loro intenti il classico principio della filantropia moderata di prevenire le idee rivoluzionarie, vi venne usato il testo di Giuseppe Mazzini *I doveri dell'uomo* [134].

Inaugurando i corsi dell'Istituto di Studi superiori del 1869, Pasquale Villari lanciava un velato rimprovero ai moderati fondatori di quella scuola che l'avevano pensata come corpo separato dal mondo universitario e dunque senza le caratteristiche accademiche necessarie alla vita e allo sviluppo di un grande centro di ricerca e di cultura[135]. Contemporaneamente, nel richiedere un maggior sostegno delle istituzioni locali all'Istituto, metteva in guardia da scelte economiche che, destinando i pochissimi fondi a studenti del territorio, potevano far ripiegare il suo profilo su una dimensione localistica. Divenuto Segretario generale della Pubblica Istruzione, il 16 maggio del 1869, collaborava autorevolmente alla politica riformatrice del ministro Angelo Bargoni, un tempo esponente del partito d'Azione, avvicinatosi al centro moderato che promosse l'istituzione a Firenze dell'Istituto di Antropologia affidato alla direzione di Paolo Mantegazza, potenziò il sistema bibliotecario nazionale e istituì l'obbligo della copia da

131 G. Tellini, *La cultura letteraria militante*, cit., pp. 197-208.
132 M.T. Mori, *La sociabilità dei salotti*, cit., pp. 85-99.
133 G. Tellini, *La cultura letteraria militante*, cit., pp. 197-208.
134 S. Cingari, *L'istruzione nella "metropoli d'Italia"*, cit., pp. 67-108.
135 G. Manica, *La nascita dell'Istituto di Studi superiori e di perfezionamento*, pp. 103-118.

inviare alla Biblioteca Nazionale di Firenze[136].

Nell'ottobre del 1869, «La Nazione» annunciava l'avvio, dal 1° dicembre successivo, della pubblicazione di «Rivista Europea», diretta da Angelo De Gubernatis che avrebbe condotto con sé i collaboratori di «Rivista Contemporanea» di cui era ancora il direttore, tanto da suscitare una puntigliosa precisazione dell'editore di quest'ultima, Augusto Federico Negro, di Torino[137]. Era già cominciata, allora, una specie di diaspora di docenti dell'Istituto di Studi superiori verso altri lidi accademici, destinata a moltiplicarsi dall'anno seguente, in ragione della precarietà di un'istituzione che pareva vicina alla chiusura. Era aperto un dibattito che vedeva contrapposti Ruggiero Bonghi, fautore di una trasformazione della sezione di Filosofia e filologia in Scuola di archivistica, biblioteconomia e gestione museale, e Pasquale Villari, che voleva difendere i caratteri scientifici e culturali dell'Istituto[138].

Ciò avveniva nel vivo di un nuovo salto di qualità legato ancora a Herzen che, il 21 marzo del 1869, introduceva a Firenze il darwinismo, con una conferenza dal titolo *La parentela fra l'uomo e le scimmie*[139], subito contestata su «La Nazione» dal soprintendente dell'Istituto superiore, Raffaello Lambruschini. Il vecchio moderato scese in lizza lanciando accuse di corruzione dell'anima popolare condivise da Gino Capponi e Niccolò Tommaseo, che scrisse in replica a Herzen beffarde lettere su "L'uomo e la scimmia". A Herzen convinto sostenitore dell'evoluzionismo, Lambruschini rispondeva – nella sua veste di soprintendente – assegnando dei limiti alla libertà della scienza se entrava in conflitto con la fede. A sua volta, Moritz Schiff rispondeva sdegnoso, a sostegno del suo assistente, nel corso di una lezione popolare, il 18 aprile del 1869, accusando esplicitamente gli antagonisti di essere dogmatici negatori del vero e del progresso che, insieme ai principi della libertà, dell'eguaglianza e della fraternità, costituivano l'indispensabile patrimonio dell'uomo civile[140]. In quell'intervento, destinato alla celebrità, Schiff, riprendendo studi ed

136 N. Calvini, *Bargoni Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, *Baratteri-Bartolozzi*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1964, *ad vocem*.

137 «La Stampa», 31 ottobre 1869.

138 G. Manica, *La nascita dell'Istituto di Studi superiori e di perfezionamento*, , pp. 103-118.

139 F. Bertini, *La sezione di scienze sociali*, cit., p. 177.

140 M. Schiff, *Sulla misura della sensazione e del movimento, lettura fatta a Firenze nel Museo di Storia naturale il 18 aprile 1869*, Firenze, Bettini, 1869.

esperimenti di Johannes Peter Müller, Emil Heinrich Du Bois-Reymond, Franciscus Cornelis Donders ed altri, dimostrava un teorema materialista, la dipendenza dell'intelletto dalla materia o, in altri termini, confutava i fondamenti dello spiritualismo.

Estesa ben al di là di Firenze, specialmente in centri universitari, la disputa filosofica, densa di aspetti politici, preparò il terreno all'arrivo nel corpo docente dell'Istituto di Studi superiori, di un nuovo interlocutore, Paolo Mantegazza, venuto a ricoprire la cattedra di antropologia ed etnologia voluta fortemente da Pasquale Villari, nel quadro della sua visione positivista. La pattuglia evoluzionista cresceva, anche se di un militante assai meno caldo materialista dei due tedeschi e dei loro amici professori, ma la sua forza consisteva nel fatto che, qualsiasi argomento gli oppositori usassero non potevano mettere in discussione la caratura scientifica dei suoi componenti.

Eppure non mancavano i contraddittori anche nel panorama educativo locale, come in quello del giornale "pedagogico", «La gioventú. Rivista nazionale italiana di scienze, lettere, arti», diretta da Augusto Alfani, sulle cui colonne, a puntate, impegnava battaglia sul libero arbitrio, contro Herzen, Giacomo Hamilton Camilletti, nel 1869[141], il quale poi avrebbe raccolto le sue osservazioni in un libretto[142]. Era il confronto con un agguerrito fortilizio moderato e cattolico che esprimeva, prima ancora che una visione filosofica, la prospettiva politica di cui, più di tutti, Augusto Conti era l'alfiere. A quel mondo facevano capo anche altre iniziative a carattere pedagogico popolare, come la Società fondata, con la collaborazione di Augusto Conti, Niccolò Tommaseo, Mauro Ricci, dal clericale Oza Giuntini, che contava anche il giornale, uscito in quel periodo, «L'Educatore»[143].

La solidità scientifica dei "fisiologi" ancorché materialisti era in fondo un elemento di forza e forse addirittura di sopravvivenza per l'Istituto di Studi superiori che, tra l'altro, riconosceva un indiretto riconoscimento con la nascita a Parigi, nel 1868, della "École pratique des Hautes Études", organizzata in quattro sezioni, di matematiche, di fisica e chimica, di

141 G. Hamilton Camilletti, *Del libero arbitrio. Osservazioni*, in «La Gioventú. Rivista nazionale italiana di scienze, lettere, arti», 1869, pp. 89, 135, 156, 185.

142 G. Hamilton Camilletti, *Forza, materia e ragione. Osservazioni sul materialismo*, Firenze, Tipografia provinciale, 1870.

143 «La gioventú. Rivista nazionale italiana di scienze, lettere, arti», 1869, p. 408.

storia naturale e fisiologia, di scienze storiche e filologiche[144], con evidente ripresa del modello fiorentino che, tra l'altro, l'anno prima ancora Nicola Matteucci aveva illustrato sulla «Revue des cours scientifiques de la France et de l'étranger», in un ampio esame dell'istruzione superiore italiana[145]. In più, l'istituzione fiorentina guadagnava il risultato importantissimo del nuovo osservatorio di Arcetri, inaugurato il 26 settembre 1869.

Forte di quel "prestigio di scuola", Herzen attaccava ancora sul libero arbitrio. Un nuovo libretto, *Analisi fisiologica del libero arbitrio*, che si giovava anche della statistica, celebrava il ruolo gnoseologico della scienza che, man mano avanzando, recuperava terreno a scapito dell'astrazione religiosa, dell'idea di anima[146]. L'individuo appariva un insieme dinamico e magmatico, una fucina in cui confluivano la materia e la forza e di cui il midollo spinale era il fulcro e in cui l'"io psichico" si confrontava con l'insieme in continuità, facendo sì che l'individualità fosse concetto positivo contrapposto a quello metafisico di libertà, sostanzialmente inesistente come il libero arbitrio. Il principio era ben definito, la spiegazione fisiologica delle funzioni sensibili e psicologiche che la metafisica religiosa e politica assegnavano all'anima, dalla volontà, ai sentimenti all'idea di libertà ecc., e ciò era confortato dalle scoperte scientifiche e, in particolare, dalla messa a punto darwiniana. Il ragionamento era articolato secondo i canoni della fisiologia sperimentale, con un criterio di totale oggettività dei fatti organici specialmente quelli attinenti al sistema nervoso, da cui risultavano l'"autogoverno" dell'organismo, dal cui funzionamento dipendevano le sensazioni e i fenomeni psicologici e, in sostanza, la negazione della coscienza, intesa come attributo dello spirito, e del libero arbitrio.

Il punto di vista fu contrastato, sulla «Nuova Antologia», dal professore di filosofia, anch'egli dell'Istituto Superiore, Luigi Ferri. Egli confrontava il materialismo degli antichi con quello contemporaneo, di cui Herzen era un interprete, per cui accettava l'importanza raggiunta dalle scienze fisiche. Prendeva le distanze dalla metafisica assoluta di chi rifiutava i "fatti", come aveva mostrato a suo tempo Cesare Cremonini rifiutando di guardare nel telescopio per non negare l'aristotelismo, ma discuteva la sovrapposizione delle ipotesi scientifiche alla filosofia o, in altri termini, l'idea che la scienza

144 «Revue des cours scientifiques de la France et de l'étranger», V (1868), 37, 15 agosto, p. 590.

145 N. Matteucci, *L'enseignement supérieur en Italie*, IV, in «Revue des cours scientifiques de la France et de l'étranger», IV (1867), 29, 15 giugno, p. 456.

146 A. Herzen, *Analisi fisiologica del libero arbitrio umano*, Firenze, Bettini, 1870[2].

dell'anima fosse al più una branca della fisiologia[147]. Riprendendo la critica mossa a Moritz Schiff dal professor Giovanni Maria Bertini, con una memoria letta all'Accademia delle Scienze di Torino, rivendicava la distinzione tra scienze fisiche e filosofia, per applicarla all'ultimo libro di Herzen. Scriveva:

> È troppo evidente che il cervello e il midollo spinale non possono agire altrimenti che in modo necessario come tutte le parti della materia, e che se la libertà non è una chimera dei filosofi, se esiste realmente, essa non può essere l'attributo, di queste due macchine, ma la proprietà di un agente superiore ad ogni meccanismo. […] Il cervello, il midollo spinale, i nervi operano secondo le loro leggi. Nessuno lo nega, e non si tratta di questo. Ma ciò che è in questione è la possibilità di arrestare l'impulso che viene dal di fuori e di opporsi ai movimenti istintivi e fatali che ne conseguono; è la facoltà di dare, di sospendere, di regolare la spinta che viene dal di dentro. Per voi non vi è mai altro che un moto prodotto, una comunicazione, una reazione irresistibile; pel senso comune e per la coscienza il fenomeno è assai più complicato e contiene nel suo seno le basi di tutto l'ordine morale[148].

Se le scienze positive potevano convivere con la filosofia e viceversa, secondo un criterio di compatibilità, il grado di maturazione dei loro studi contemporanei ridava lena al materialismo, fenomeno antico, ma, per il professor Ferri, rimanevano ancora validi i postulati dell'antico spiritualismo e del libero arbitrio[149]. Herzen controreplicava a sua volta, sulla «Rivista Europea» di De Gubernatis, dell'aprile 1871[150]. In primo luogo respingeva la definizione di "materialista", respinta al pari di quella di "forzista" (equivalente di "spiritualista"), perché entrambe riferibili a entità fittizie. Considerando dimostrato che anche il processo psichico, forma di moto, ciò che riconduceva alla materia, andava ricondotto a leggi generali e costanti, ciò che contraddiceva il libero arbitrio, un concetto che non doveva essere confuso con la volontà, fatto positivo dipendente da caratteri

147 L. Ferri, *Il materialismo e la scienza moderna*, I, in «La Nuova Antologia», V (1870), XV, fasc. X, Ottobre, pp. 248-285.

148 L. Ferri, *Il materialismo e la scienza moderna*, I, cit., p. 276.

149 L. Ferri, *Il materialismo e la scienza moderna*, II, in «La Nuova Antologia», V (1870), XV, fasc. XII, Dicembre, pp. 759-786.

150 A. Herzen, *Polemica contro lo spiritualismo. Lettera al prof. Luigi Ferri*, in «Rivista europea», II (1871), vol. 2°, fasc. 2°, aprile 1871.

individuali, stato del sistema nervoso insieme delle percezioni interne e esterne, a sua volta distinta dalla libertà, che non si ritrovava in quella casistica. Chi credeva la libertà esistente dava per scontato erroneamente che esistesse la coscienza come fattore indipendente e non teneva conto dell'estrema varietà del concetto nelle diverse culture, questione che ne negava il valore assoluto.

Nel frattempo comparivano i segni di un'evoluzione politica, con la crisi del Consiglio comunale avviata, subito dopo una nuova elezione amministrativa parziale, dal conte Piero Guicciardini con la denuncia, ufficializzata l'8 marzo 1870, della condizione di crisi finanziaria del Comune in relazione ai rifacimenti e alle speculazioni che vi erano legate[151]. Dalla crisi e dalle conseguenti elezioni sarebbe scaturito il successo personale di Ubaldino Peruzzi, poi nominato sindaco dal Governo, ma la sua era una sorta di vittoria di Pirro perché si sarebbe fatto carico di una situazione difficile cui non era certamente del tutto estraneo, ma che aveva altre grandi responsabilità destinate ad emergere in piena luce con il trasferimento della capitale a Roma.

Quanto al dibattito etico-scientifico, non si trattava di una mera questione di dottrine perché altro si agitava al fondo del dibattito: il conflitto politico che vedeva emergere il nascente socialismo. Il socialismo, infatti, si era affacciato con Bakunin, con Herzen, Moritz Schiff e con suo fratello Ugo, venuto a raggiungerlo all'Istituto come professore di chimica organica, con lo stesso De Gubernatis; la «Rivista Europea» di De Gubernatis era una delle palestre più qualificate in un mondo, quello fiorentino, capace di percepire i grandi temi europei, come quello emergente dell'emancipazionismo femminile cui fece da amplificatore Emilia Peruzzi lanciando, forse senza troppa convinzione "femminista", ma con coscienziosa mentalità classificatoria, un questionario sulla condizione della donna, influenzata dalla traduzione italiana del libro di John Stuart Mill che Vilfredo Pareto le aveva fatto conoscere[152].

151 V. Gabbrielli, *Tra politica e amministrazione*, cit., pp. 109-164.
152 M.T. Mori, *La sociabilità dei salotti*, cit., pp. 85-99.

Grazia Gobbi Sica

La Firenze degli stranieri

Il titolo del mio intervento vuole sottolineare l'apporto fondamentale dato dalle comunità straniere nel XIX secolo alla formazione della città moderna, non solo perché intellettuali e artisti stranieri hanno determinato fortemente la costruzione del mito di Firenze dal punto di vista storico e artistico, ma anche perché la presenza degli stranieri sul territorio ha influenzato, quasi plasmato in molti casi, il gusto e i diversi aspetti della quotidianità nella città. Importantissimo dunque è tenere in considerazione la composizione internazionale e cosmopolita di Firenze, che è una cifra distintiva della città moderna.

Il tema dei rapporti tra Firenze e gli stranieri è stato trattato settorialmente in numerosi studi, a partire da quelli pionieristici raccolti da Maurizio Bossi e Lucia Tonini in *L'Idea di Firenze*[1]. La presenza dei visitatori anglo-americani era certamente prevalente e l'argomento è stato esaminato soprattutto sotto questa angolatura, anche se non mancano importanti contributi che analizzano il rapporto di Firenze con altre comunità[2]. D'altro canto la ricca letteratura sul tema del viaggio in Italia, sviluppatasi

1 *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento.* Atti del Convegno Firenze 17-18-19 dicembre 1986, a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze, Centro Di,1989. *Gli Anglo-Americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento. Atti del Convegno Georgetown University Villa "Le Balze" Fiesole 19-20 giugno 1997,* a cura di M. Fantoni, Roma, Bulzoni Editore, 2000; in particolare il saggio di D. Lamberini, *Residenti Americani e Genius Loci: ricostruzioni e restauri delle dimore fiorentine*, pp.125-141. *The Poetics of Places Florence imagined*, edited by I. Marchegiani Jones e T. Haeussler, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2001; *Una sconfinata infatuazione. Firenze e la Toscana nelle metamorfosi della cultura anglo-americana 1861-1915.* Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze16-17 giugno 2011, a cura di S. Cenni e F. Di Blasio, Firenze, Regione Toscana, 2012.

2 Per il mondo tedesco, B. Roeck, *Florenz 1900: Die Suche nach Arkadien*, Verlag C.H.Beck, München, 2004; per la comunità svizzera, *Svizzeri a Firenze nella storia nell'arte nella cultura nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, Lugano, Società Editrice Ticino Management, 2010.

oltreoceano, conta una quantità di voci tra le quali vorrei segnalare almeno Paul R. Baker[3] per l'aspetto storico-sociologico e Michael L. Ross[4] per l'immagine letteraria di Firenze, Venezia, Roma. Fondamentale poi è il volume di Giuliana Artom Treves, *Anglo-Fiorentini di cento anni fa,* che con impeccabile finezza e sottile ironia tratteggia il fenomeno fino al 1860[5].

Non è semplice sintetizzare un tema così vasto e articolato. Proveremo a enuclearne alcuni aspetti per quanto riguarda il XIX e l'inizio del XX secolo, ricordando la data del 1865, quando Firenze diventa capitale, un momento che dura pochi anni ma rappresenta certamente un evento sovvertitore e dirompente sulla forma urbana, e che coinvolge la vita di tutti, stranieri compresi[6].

Gli stranieri a Firenze: emancipazione personale e politica

Il viaggio in Italia, a partire dal *Grand Tour*[7]*,* aveva Firenze e la Toscana come meta imprescindibile. Artisti e letterati trovavano nella città materia d'ispirazione. Evadere dai paesi del nord significava, per molti di loro, una fuga dai rapidi mutamenti dell'incipiente civiltà industriale e insieme una strada verso l'emancipazione personale. Dante e il mito costruito intorno al poeta in campo letterario e figurativo nutrono il mito di Firenze che si sviluppa durante il secolo XIX in una visione che fa del Rinascimento un modello di perfezione etica oltreché estetica[8]. Secondo Frances Milton Trollope, scrittrice e memorialista, essere a Firenze era come «to enter

3 P. R. Baker, *The Fortunate Pilgrims. Americans in Italy 1800-1860*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1964.

4 M. Ross, *Storied Cities: Literary Imaginings of Florence, Venice, and Rome,* Westport Conn., Greenwood Press, 1994.

5 G. Artom Treves, *Anglo-fiorentini di cento anni fa*, Firenze, Sansoni Editore,1953.

6 Un'ampia e articolata sintesi è offerta dal catalogo della mostra tenuta all'Archivio di Stato, per il 150° anniversario della proclamazione di Firenze a Capitale del Regno d'Italia: *Una capitale e il suo architetto Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi,* a cura di L. Maccabruni - P. Marchi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2015.

7 C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano, Rizzoli. 2014.

8 Nell'Inghilterra vittoriana fioriscono gli studi sulla civiltà del Rinascimento e la sua architettura, dal testo di J. Ruskin, *The stones of Venice* (1851), a quelli di W. Pater, *Studies in the History of the Renaissance* (1873), di J. Addington Symonds, *Renaissance in Italy* (1875), di W.J. Anderson, *The Architecture of the Renaissance in Italy* (1896), di R. Blomfield, *A History of Renaissance Architecture in England* (1897), fino a G. Scott,*The Architecture of Humanism* (1914). Si veda K. Wheeler, *Victorian Perception of Renaissance Architecture,* Farnham, Ashgate 2014.

bodily into the presence of Dante, Petrarch and Boccaccio»[9]. Per Ouida, pseudonimo della romanziera inglese M. Louise Ramé, «The beauty of the past goes with you at every step in Florence. Buy eggs in the market, and you buy them where Donatello bought those which fell down in a broken heap before the wonder of the crucifix»[10]. E per Edith Wharton «In Florence you may go forth from the Riccardi Chapel and see the Castle of Vincigliata towering on its cypress-clad hill precisely as Gozzoli depicted in his fresco»[11].

Non erano solo gli inglesi a sentire il fascino dantesco o rinascimentale della città. Lo scrittore tedesco Ludwig Tieck, per esempio, nel suo resoconto poetico del viaggio italiano compiuto nel 1806, evocava così la testimonianza di arte e storia offerta dalla città:

> Dove ch'io volga lo sguardo, mille rimembranze, dolci ed austere, mi si affollano intorno, e mentre sto contemplando le vicende, gli uomini, gli artisti, il gran Dante entra anch'egli in schiera, e tutti con riverenza ammirano il forte cittadino, il meraviglioso poeta che tutti ammaestrò, tutti ricreò col suo canto[12].

Lo stesso fascino di Firenze che per i letterati nasceva dall'idea di immergersi nella città di Dante o nella culla del Rinascimento ispirava anche i pittori: si pensi al celeberrimo dipinto di Henry Holiday, *L'incontro di Dante e Beatrice*, e soprattutto a Dante Gabriel Rossetti, uno dei fondatori nel 1848 del movimento preraffaellita: insieme agli altri pittori della confraternita, Dante Gabriel traeva ispirazione per le sue opere dalla figura del sommo poeta e dalle vicende della sua vita[13].

---

9 F. Milton Trollope, *A visit to Italy*, London, R. Bentley, 1842, p. 94.

10 Ouida, *Pascarel only a story*, London, Chapman & Hall, 193 Piccadilly, 1873, p. 244.

11 E. Wharton, *Italian Backgrounds*, New York, 1905, p. 181.

12 L. Tieck, *Poesie di viaggio di un ammalato e ritorno di un convalescente*, cit. in F. Mazzocca,*Conoscitori ed artisti tedeschi a Firenze tra Rumohr e l'"Antologia"* in *L'idea di Firenze*, cit., p. 43-51.

13 Dall'altro lato dell'oceano, la maggior parte degli americani colti conosceva Dante (Nathaniel Hawthorne e la moglie avevano sempre sul tavolo Dante, nella traduzione di Henry Francis Cary). Il poeta Henry Wadsworth Longfellow viene per la prima volta a Firenze nel 1828 per studiare Dante e scoprire i luoghi associati col poeta in preparazione del grandioso progetto di tradurre la Commedia in inglese, che verrà pubblicata negli Stati Uniti fra il 1865 e il 67. Da qui nasce per lui anche l'amore per la città. Nel poema *Giotto's Tower*, Longfellow esprime la sua passione per il poeta e

Tra gli stranieri attratti dal mito di Firenze non c'erano solo letterati e pittori che inseguivano i loro sogni artistici: c'era anche chi si interessava alla politica e appoggiava l'unificazione italiana e la fine del dominio straniero. L'Italia era vista in questo senso come una terra sofferente, e Firenze come una donna asservita. Ecco allora che alcuni intellettuali stranieri trapiantati a Firenze dettero il loro appoggio a metà Ottocento agli eventi risorgimentali. Un nome su tutti: Elizabeth Barrett Browning. Soprattutto negli inglesi, l'accorato coinvolgimento alle sorti della città era mosso e ispirato dall'ammirazione che la civiltà fiorentina medievale e rinascimentale suscitavano nei ceti colti dell'Inghilterra vittoriana: si pensi a una figura come Gabriele Rossetti, padre del pittore Dante Gabriel e docente di italiano a Oxford, che insisteva su Dante come emblema di un'unità nazionale predicata sulla base di una comune appartenenza linguistica.

Fascinazione letteraria e artistica e impegno politico potevano andare di pari passo: sempre tra gli espatriati inglesi è da ricordare lo scrittore Thomas Trollope, che nel 1847 fondò la rivista *Tuscan Athenaeum*, sulla quale scriveva anche la moglie Theodosia Garrow Trollope, traduttrice e letterata. I loro scritti e il loro impegno attraverso la rivista, insieme alle poesie di Elizabeth Barrett Browning, *Casa Guidi Windows* e *Poems before Congress*, riuscirono a creare un clima di simpatia nei confronti dell'Italia e del movimento per la libertà e l'indipendenza del paese. Gli ardenti versi di Theodosia, «Freedom for Italy! / Brothers! All rise! / Roman! Etruscan! Lombard! – to be great / unite your destinies»[14] ben esprimono il sentire politico della comunità intellettuale britannica stabilita a Firenze.

Tra i parlanti inglese va comunque distinta da quella inglese la comunità americana, che aveva motivazioni ancora diverse. Tra gli americani che si stabilivano a Firenze c'erano personaggi celebri, ma anche

---

per Firenze. (H. Wadsworth Longfellow, *The Lily of Florence blossoming in stone, a vision, a delight, a desire, Poems of Places: An Anthology* in 31 Volumes. Italy: Vols. XI–XIII. 1876–79). Anche James Russell Lowell, poeta e saggista, venne più volte a Firenze assorbendone la cultura e l'atmosfera restituita nelle *lectures* su Dante tenute ad Harvard. Nel 1880 in una cerchia di letterati tra cui Longfellow, Lowell, Charles Norton, maturò il proposito di fondare una *Dante Society of America* che ebbe grande importanza nella diffusione della conoscenza e degli studi sul poeta. cfr.A. La Piana, *Dante's American Pilgrimage: A historical Survey of Dante Studies in the United States 1800-1944,* New Haven, Yale Un. Press, 1948.

14 T. Garrow Trollope, *Mornings Song of Tuscany*, in «Tuscan Athenaeum», 30 October 1847, n.1, p.4.

figure meno note, era una comunità numerosa ed eterogenea, composta in prevalenza da famiglie di censo elevato, da ricche vedove, da artisti, letterati e *amateurs* d'arte. Questa miriade di persone era mossa talvolta anche solo dal conformistico bisogno di adeguarsi a una moda già diffusa. Firenze era una miniera cui attingere e la necessità di elevare la propria cultura insieme al proprio *status* era uno degli impulsi più forti a compiere il viaggio e il soggiorno oltreoceano. L'interesse per l'arte senza dubbio univa categorie differenti di viaggiatori e il livello del loro coinvolgimento andava dal desiderio di immergersi in un *civilized world* assai lontano dalla quotidianità fino all'impulso collezionistico, al quale non erano estranei motivi di promozione sociale, nel luogo dove i tesori d'arte erano conquistabili senza troppe difficoltà.

Le varie comunità

Tra le comunità di stranieri a Firenze, quella britannica era certamente la più rilevante. Fin dagli inizi dell'Ottocento il fenomeno era notevole se in una lettera da Firenze John Playfair nel 1816 scrive a Mary Berry, celebre *bas-bleu* e intrepida viaggiatrice:

> Qui è pieno di inglesi, e per qualche strana fatalità, tutti i fannulloni di Bond Street si possono ora incontrare sulle rive dell'Arno. Pare che in questo momento a Firenze ci siano non meno di quattromila stranieri, di cui la stragrande maggioranza inglesi. Non c'è del resto da meravigliarsi se questo luogo è la delizia degli stranieri: è bello e unico, e le memorie che evoca sono estremamente interessanti, essendo uno dei più antichi centri di cultura dell'emisfero occidentale.[15]

Tra le altre comunità, oltre a quella americana già ricordata c'era quella degli svizzeri, che aveva fondato imprese commerciali di successo soprattutto nel settore alberghiero e della ristorazione[16]. Vanno ricordati qui i caffè Castelmur, Caffè Retico, Caffè Galanti, Caffè della Cascina, Gilli; e ancora, in Por Santa Maria, il Panone dei Fent e l'Elvetico dei Wital; in piazza Duomo l'Elvetichino; in Santa Croce il Caffè degli Svizzeri, per arrivare a Doney in via Tornabuoni, quest'ultimo tuttavia fondato dal francese Gaspero Doney. Furono ancora gli svizzeri a promuovere

15 B. Riccio, *Mary Berry un'inglese in Italia*, Roma, Ugo Bozzi, 2000, p.161.

16 A. Volpi, *Svizzeri a Firenze nell'economia e nella finanza. Commercianti, banchieri e imprenditori* in *Svizzeri a Firenze*, cit., pp.284-291.

l'industria della paglia che produceva i famosissimi "cappelli di paglia di Firenze", ambiti ovunque per tutto il Novecento. E svizzero è Gian Pietro Vieusseux, il fondatore del Gabinetto di lettura che da lui prende il nome, che offriva agli stranieri la possibilità di documentarsi sui libri e riviste dei loro paesi, raccolti nelle sale aperte al pubblico nel palazzo Buondelmonti, dove era anche l'abitazione dello stesso Vieusseux. Infine va ricordato anche il maggior pittore svizzero della fine dell'Ottocento, Arnold Böcklin, che visse l'ultima parte della sua vita in una villa sulle pendici di Fiesole.

Anche la comunità russa era nutrita: fatta di nobili, artisti, collezionisti e bibliofili, tra i quali vanno ricordati i Boutourline e i Demidoff, segnò permanentemente la sua presenza in città con la chiesa ortodossa di via Leone X, un monumento rutilante di ori e smalti che evoca il fascino di un oriente slavo[17].

Tra i francesi, infine, non si possono non ricordare Julien Luchaire, creatore dell'*Institut français de Florence*[18], il primo degli istituti francesi nel mondo, così come i tedeschi: oltre agli studiosi che fondarono il *Kunsthistorishes Institut*,[19]una numerosa colonia, quella degli artisti tedeschi che facevano capo a Adolf von Hildebrand nella sua dimora, l'ex convento di S. Francesco di Paola; fra questi, il teorico dell'arte Konrad Fiedler, il pittore Hans von Marées, Wagner e Franz Liszt, Clara Schumann e Richard Strauss.

L'imprenditoria straniera a Firenze

Al di là del rapporto più o meno stabile degli stranieri con la città, va considerato l'apporto fondamentale che alla ristretta economia del granducato lorenese reca l'imprenditoria d'oltralpe per la realizzazione delle prime opere di modernizzazione della città. Ai francesi si deve l'introduzione delle costruzioni metalliche nei ponti sospesi in ferro a monte e a valle

17 *I Demidoff a Firenze e in Toscana*, a cura di L. Tonini, Firenze, Olschki, 1996 e, sempre a cura di L. Tonini, *Rinascimento e Antirinascimento: Firenze nella cultura russa fra Ottocento e Novecento*, Firenze, Olschki, 2012.

18 *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze.* Atti del Convegno per il centenario (1907-2007), a cura di M. Bossi, M. Lombardi e R. Muller, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Studi vol. 19, Firenze, Olschki, 2010.

19 H.W. Hubert, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz. Von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897-1997)*, Firenze, 1997.

del centro, realizzati dalla ditta dei fratelli Séguin nel 1836[20], mentre l'illuminazione a gas viene assegnata nel 1839 in concessione ventennale al gruppo Cottin Jumel Montgolfier Bodin[21]. I tedeschi sono coinvolti nello sfruttamento delle risorse minerarie con Theodor Haupt, grande protagonista della rinascita ottocentesca delle miniere toscane. Gli inglesi sono i protagonisti della viabilità ferroviaria, realizzando la strada ferrata Firenze-Livorno negli anni Quaranta dell'Ottocento su progetto affidato all'ingegnere Robert Stephenson, figlio del pioniere delle ferrovie George Stephenson. L'imprenditoria bancaria, commerciale e agraria sarà nelle mani inglesi di Orazio e Alfred Hall, Sebastian Kleiber, Francis Joseph Sloane.

Più tardi, la creazione di infrastrutture legate alla trasformazione della città, viene realizzata dalla *Florence Land and Public Works Company* nelle mani di Sir James Hudson, già ambasciatore britannico presso il nuovo regno unitario. Anche i nuovi modelli abitativi delle case per i poveri, ad opera della Società Anonima Edificatrice e più tardi del Comitato per le Case ad uso degli Indigenti, appaiono ispirati all'edilizia inglese della *Metropolitan Association for Improving the Dwellings of the Industrious Class*[22]. La presenza a Firenze dell'architetto Henry Roberts sembra non essere ininfluente nell'elaborazione di modelli abitativi sperimentati nel mondo anglosassone, così come la presenza di Frederick Stibbert nel Comitato per le Case ad uso degli Indigenti presieduto da un gruppo di notabili fiorentini. Notissimo è Frederick Stibbert, collezionista, studioso della storia del costume, garibaldino, ma anche uomo d'affari e filantropo[23]. Meno noto è Henry Roberts[24], architetto e teorico, operante nella Londra

20 G. Gobbi, *I ponti in ferro a Firenze*, in «Bollettino degli Ingegneri», 1974, n.6, pp.1-12.

21 Sophia Hawhorne, nel suo diario, ricorda con meraviglia "Il Lungarno, tutto illuminato a gas, fa una cornice di gemme scintillanti che convergono nella lontananza e questa collana luminosa riflessa di sotto è uno spettacolo fatato. Firenze è incantevole come mi aspettavo. E' un luogo da viverci e da essere felici" *Notes in England and Italy by Mrs. Hawthorne*, New York, Putnam & Sons, 1869, p. 256.

22 G. Gobbi Sica, *Le origini della casa popolare a Firenze fra iniziativa pubblica e filantropia privata. Una rilettura* in «Firenze Architettura Abitare il paesaggio», 2., 2006, pp 96-105.

23 Recentissimo su Frederick Stibbert, cfr. E. Colle, S. Di Marco, *Il collezionista di sogni, romanzo, Milano*, Electa 2016.

24 J. Stevens Curl, *The life and work of Henry Roberts 1803-1876 architect*, Chichester, Sussex, Phillimore & Co, 1983.

vittoriana e autore di numerosi progetti e di studi sull'edilizia popolare. A Firenze visse a Villa Romana, sulla via Senese, dove morì nel 1876. E' sepolto con la moglie e le figlie poco lontano dalla dimora in cui visse, al Cimitero agli Allori, dove ha trovato sepoltura anche Frederick Stibbert con i suoi familiari, e dove sono sepolti tanti altri stranieri vissuti a Firenze.

Infine segnaliamo l'attività farmaceutica, con la famiglia Roberts, produttrice del famosissimo borotalco. A Firenze medici come Arthur De Noè Walker, legato agli ambienti della chiesa riformata, introducono la medicina omeopatica e la farmacia Munstermann in piazza Goldoni la commercializza. Nelle piccole imprese commerciali della Firenze straniera non si possono trascurare i numerosi negozi, il più importante dei quali era l'*Anglo American Supply Stores* di via Cavour, frequentato anche dalle signore fiorentine che si riforniscono di Harris Tweed, Vyelle, Jersey, Irish Linen e biscotti Huntley e Palmer[25].

Trasformazioni urbane

Come abbiamo ricordato sopra, il 1865 vede la trasformazione di Firenze, fino ad allora chiusa in un secolare immobilismo, in una città che improvvisamente si ammoderna sotto l'impulso di un evento eccezionale, divenendo capitale del nuovo stato unitario. La trasformazione operata dal piano di Giuseppe Poggi per adeguare la città al suo nuovo ruolo priva Firenze del margine che la racchiudeva, il giro delle mura arnolfiane, di cui resta memoria in alcune delle porte urbane, lasciate in piedi al centro di nuove piazze sul giro dei viali[26]. A tutto questo fa seguito dopo pochi anni, col trasferimento della capitale a Roma, il difficile adeguamento alla perdita di un ruolo appena assaporato, con la crisi economica conseguente e la distruzione del "cuore antico" della città, il mercato vecchio e il ghetto. Questa ultima iniziativa, contro la quale si schierano anche gli intellettuali

25 O. Del Buono, G. Frassa, L. Settembrini, *Gli Anglo-Fiorentini una storia d'amore*, Firenze, Edifir, 1987.

26 La distruzione delle mura non è accolta con favore da molti esponenti della comunità straniera. Scrive il poeta Robert Browning all'amica Isa Blagden: «Butteranno giù le vecchie mura o parte di esse? Perchè non possono lasciare la città vecchia come un nucleo e costruirvi intorno tanti anelli di case come a loro piace Non vivrò più a Firenze credo i cambiamenti paiono troppo violenti; voi vi ci abituate poco a poco, ma io, se al mio ritorno trovassi passeggiate livellate, piazze dov'eran viottoli e così via, non lo potrei sopportare». R. Browning, *Dearest Isa, Letters to Isa Blagden* edited by E. Mc Aleer, Austin, 1951, pp. 204, 232.

stranieri – per esempio Vernon Lee, che è membro dell'Associazione per la difesa di Firenze antica, insieme a Herbert Horne e John Roddam Spencer Stanhope – viene stigmatizzata dalla guida di Augustus Hare, una delle più influenti e accreditate, che nella settima edizione del 1907 dice:

> Questa parte della città, la più interessante, fu distrutta dalla sua ignorante e miope amministrazione comunale nel 1889 […]. L'antico quartiere del mercato vecchio, una volta ripulito, restaurato e messo in ordine, avrebbe offerto la più fedele immagine di una città medievale […] i visitatori avrebbero potuto passeggiare nella genuinamente antica Firenze nelle autentiche strade che Dante aveva calpestato […] in quella città culla che aveva dato i natali a molti Fiorentini illustri nelle scienze, nelle lettere, nelle armi, e dove, si potrebbe dire senza esagerare, ogni muro, ogni pietra ricordavano una pagina di storia fiorentina […] Piazza Vittorio Emanuele, che ha rimpiazzato tutto questo, sarebbe di second'ordine anche a Birmingham[27].

La guida di Hare è molto utile anche per capire come la presenza straniera in città veniva orientata. La quarta edizione del 1896 si apre con un capitolo di indicazioni pratiche tra le quali un posto predominante è occupato dagli alberghi[28]. Nel decennio intercorso fra la pubblicazione

27 A.G.C. Hare, *Florence*, London, George Allen & Sons, 1907, p. 109.

28 «Hotel Europa and Hotel du Nord, Piazza della Trinità, are good hotels in a central situation. Hotel New York, Hotel La Pace, Hotel de la Ville and Hotel Vittoria, on the Lung'Arno, have more sun and view. In a still better situation on the Lung'Arno, with a view of the Ponte Vecchio, are the Hotel del Arno and the Hotel de la Grande-Bretagne, which join, and contain curious old rooms with frescoes by Pocetti, once inhabited by the Cardinal Acciajuoli, founder of the palace, who was murdered there. Hotel du Sud, lower down the Lung'Arno, is less expensive and very comfortable. Hotel Paoli, at the end of the Lung'Arno della Zecca, near S. Croce, is a comfortable hotel and pension in a healthy, quiet situation, well suited for permanent winter quarters. Nearly in the same situation, is the comfortable Pension Lucchesi. La Minerva, in a pleasant, quiet situation near S. Maria Novella, is a clean, old-fashioned hotel. The Hotel Milano, 12 Via Cerretani, and Hotel Anglo-Americano, Via Garibaldi, are very tolerable and reasonable, receiving guests en pension. The Pension Piccioli, 1 Via Tornabuoni, is excellent, with an English landlady. The Pension Paganini, 7 Via Ferruccio, is very good and reasonable. The Pension Benini formerly Clark, is on the shady side of the river - Oltr'Arno. In the ugly Piazza dell'Independenza is the Pension Trollope. At 21 Via Pandolfini is the Pension Chapman. In the Piazza Curtatone is the Pension Alleanza. The Hotel Porta Rossa is an Italian second-class hotel. The Hotel de Rome has a view of S. Maria Novella. Americans may like the Savoy Hotel in the

della quarta edizione (1896) e la settima pubblicata nel 1907 la struttura alberghiera, cosi come i servizi generali offerti ai turisti si sono accresciuti notevolmente.

L'approccio assai pragmatico della guida restituisce un quadro complessivo delle attrezzature e dei servizi che indirizzano il visitatore nella scelta delle occasioni di svago ma anche nella soluzione delle necessità quotidiane. Il sistema dei trasporti urbani ed extraurbani appare efficacemente organizzato con gli *omnibuses*[29], mentre meno brillante appare invece la situazione ferroviaria[30]. Dalla ricchezza di informazioni della guida di Augustus Hare emerge la visione di una città ben attrezzata, anzi fortemente coinvolta dal nascente turismo, dove vengono stampati numerosi giornali destinati alla comunità anglofona, quali *The Florence Gazette, The Florence Herald, The Italian Gazette, The Florence Directory, the Athenaeum.*

Uno dei punti importanti da considerare nel rapporto fra la città e gli stranieri è ovviamente quello della residenza e la guida di Hare, come abbiamo visto, mette in luce la vasta rete alberghiera che è il primo passo per risiedere a Firenze per un periodo limitato. A questo proposito, meriterebbe una indagine approfondita la trasformazione di molti palazzi nobiliari in alberghi, corrispondente alle mutate condizioni economiche del patriziato fiorentino. Palazzo Ricasoli in piazza Goldoni già English House diventa il famoso Hotel du Nord; palazzo Capponi sul Lungarno Guicciardini è trasformato in Hotel des Iles Britanniques; palazzo Acciaioli in Borgo Santi Apostoli diventa Hotel du Sud e accoglie visitatori illustri,

---

horrible Piazza Vittorio Emanuele. Lodgings: Good single rooms may be obtained at 30 frs. a month and 5 frs. a month for service, in sunny situations. Most of the houses on Lung'Arno and in the Borgognissanti, which are not hotels, are let in lodgings. There are many pensions on or near the Lung'Arno». A.J.C. Hare, *Florence,* London, George Allen 156 Charing Cross Road,1896, p. 1.

29 «Starting for all the different sections of the city, are constantly to be found in the Piazza della Signoria» mentre il tramway elettrico «leave the piazza del Duomo for Fiesole, Settignano, Rovezzano, Bagno a Ripoli, Gelsomino, every 10 minutes. In via dei Pecori for Cascine, Sesto. In Piazza della Stazione for Prato and Poggio a Caiano». *Id*. p.3

30 «Travellers may save themselves annoyance at the always ill-managed Stazione Centrale by taking their tickets beforehand and registering their luggage at the Agenzia di Città delle Ferrovie, at the corner of via dell'Arcivescovado and the via dei Pecori, or at the offices of Cook, 10 via Tornabuoni, or Gaze, 20 via Tornabuoni. There is a small station, at which slow trains to the south sometimes stop, at the Campo di Marte, but it is seldom of any advantage». *Id.*, ivi.

da Ruskin a Dickens a Henry James; palazzo Spini Feroni è convertito nel lussuoso Hotel d'Europe; palazzo Bartolini Salimbeni diventa un hotel dove soggiorna tra gli altri lo scrittore Herman Melville.

Un importantissimo documento sulla residenza degli stranieri a Firenze è, come è noto, il libro dei prestiti, che ci informa sui frequentatori del Gabinetto Vieusseux e sui loro indirizzi in città[31]. Quando poi la durata del soggiorno fiorentino assumeva carattere più permanente, gli stranieri affittavano o compravano case.

Le dimore in città

E' necessaria, a questo proposito, qualche distinzione sia per quanto riguarda i periodi sia per quanto riguarda le diverse comunità. Anche se ogni classificazione può risultare insufficiente, dal punto di vista della cronologia potremmo dire che le aree urbane in cui gli stranieri preferiscono insediarsi sono quelle di recente urbanizzazione, dove le abitazioni moderne sono dotate dei comfort mancanti nelle case del centro. I quartieri realizzati a partire degli anni Quaranta dell'Ottocento – quello di Barbano, fra la piazza S. Marco e la Fortezza, sviluppato intorno alla piazza Maria Antonia (poi Indipendenza), e quello dell'Arno nella punta delle Cascine che si insinua tra il fiume e le mura – sono i primi interventi non episodici all'interno del perimetro murato. A questi faranno seguito i quartieri del Maglio e della Mattonaia realizzati a partire dai primi anni Sessanta dell'Ottocento. In questi quartieri sono insediati numerosi rappresentanti della colonia straniera.

Nel quartiere di Barbano, aperto nel 1844 intorno alla piazza Maria Antonia, all'angolo con via Salvagnoli, c'è il villino Trollope, centro di vita mondana e culturale che raccoglie numerosi visitatori stranieri, mentre all'angolo opposto, all'incrocio con via Santa Caterina d'Alessandria, è lo studio del famoso scultore americano Horatio Greenough, condiviso per un certo periodo con Hiram Powers. Nella piazza abita anche il poeta Joel Tanner Hart. L'altro quartiere è quello delle Cascine, col Lungarno nuovo (oggi Vespucci) su cui si affacciano residenze prestigiose come quelle progettate da Giuseppe Poggi per i Calcagnini e per la baronessa Favard d'Anglade. Sul Lungarno, il palazzo già Parkenstein Talleyrand è abitato dai genitori del violinista Spalding; ancora sul Lungarno nuovo risiede lo

31 *Il Vieusseux, Storia di un Gabinetto di Lettura 1819-2003*, a cura di L. Desideri, Firenze, Polistampa, 2004.

storico tedesco Karl Hillebrand con la moglie musicista Jessie Taylor. Il quartiere alle spalle del lungarno, compreso fra questo e la via Montebello, solcato dal Fosso Macinante, è stato chiamato "quartiere inglese" per le numerose presenze di espatriati britannici[32]; qui vive per un certo periodo Vernon Lee con la famiglia, prima di trasferirsi nella villa Il Palmerino.

L'altro quartiere *intra muros* dopo quello del Maglio è quello intorno a piazza d'Azeglio, zona privilegiata dagli stranieri, tra i quali si citerà qui solo il pittore Frederick Wilson, che vi costruisce il suo palazzetto. Potremmo dire in generale che, salvo alcune eccezioni – come lo scultore Adolf von Hildebrand che s'insedia sulle pendici collinari nel convento di S. Francesco di Paola – la comunità tedesca sembra preferire la città: fra gli studiosi e collezionisti, Karl Eduard von Liphart abita in via Romana, Aby Warburg con la moglie sui viali, la scrittrice Isolde Kurz nella zona nuova oltre i viali. Anche il *Kunsthistorisches Institut*, dapprima ospitato nella casa del suo direttore Heinrich Brockhaus, è in viale Principessa Margherita, l'attuale viale Lavagnini. La scrittrice Ludmilla Assing vive in un villino in via Alamanni dove tiene un salotto politico e letterario di orientamento democratico-repubblicano.

Le dimore sulle colline

La campagna intorno alla città, splendida corona dell'organismo urbano, diventa sede ideale per una cospicua componente della colonia straniera, soprattutto americana. I visitatori, da Thomas Cole a Charles Dickens, salgono a San Miniato per dipingere e meditare, ispirati dal panorama, come Dickens osserva nel 1846: è dalla sommità della collina che si dispiega la vista della città «domes and towers, and palaces, rising from the rich country in a glittering heap and shining in the sun like gold»[33]. Innumerevoli le testimonianze scritte e le vedute dipinte che il panorama suscita. Ci basti qui citare Anatole France che nel *Lys Rouge* mette in bocca a Miss Bell questa osservazione: «In nessun luogo la natura è così delicata, così elegante e così fine. Il dio che fece le colline di Firenze era un artista …Questo paesaggio ha la bellezza d' una medaglia antica e d'una pittura preziosa. E' una perfetta e regolata opera d'arte»[34].

---

32 G. Corsani, *Il nuovo 'quartiere di città' alle Cascine dell'Isola a Firenze (1847-1859),* in «Storia dell'Urbanistica. Toscana», 1987, 1, pp. 19-65.

33 C. Dickens, *Pictures from Italy, London, Bradbury&Evans* Whitefriars, 1846, p. 177.

34 A. France, *Il Giglio Rosso*, Milano, Mursia, 1970, p. 362.

Mark Twain nel 1892 trascorse con la famiglia un lungo periodo a Villa Viviani, alle pendici di Settignano: la villa era stata affittata grazie a Janet Ross, che abitava non lontano, in un antico maniero, Poggio Gherardo o "The Castle Ross", come Twain lo definisce.

> The situation of the villa was perfect. It was three miles from Florence, on the side of a hill. The flowery terrace on which it stood looked down upon sloping olive groves and vineyards; to the right, behind some hill spurs, was Fiesole, perched upon its steep terraces; in the immediate foreground was the imposing mass of the Ross castle, its walls and turrets rich with the mellow weather stains of forgotten centuries; in the distant plain by Florence, pink and grey and brown, with the rusty huge dome of the cathedral dominating its center like a captive balloon, and flanked on the right by the smaller bulb of the Medici chapel and on the left by the airy tower of the Palazzo Vecchio; all around the horizon was a billowy rim of lofty blue hills, snowed white with innumerable villas. After nine months of familiarity with this panorama I still think, as I thought in the beginning, that this is the fairest picture on our planet, the most enchanting to look upon, the most satisfying to the eye and the spirit[35].

Le osservazioni di Twain sintetizzano il sentimento con il quale i visitatori d'oltre Oceano, per periodi più o meno lunghi, prendevano possesso di Firenze. Il mito della città, come si è detto, era nutrito da una ricca letteratura di viaggio e la moda del soggiorno fiorentino per gli americani che usavano attraversare l'Oceano era largamente diffusa e si era ulteriormente consolidata dopo la guerra di secessione. Attraversavano l'Atlantico e spesso si stanziavano, come Mark Twain, in una villa sulle colline, vivendo in un dorato isolamento fatto di arte, di conversazioni, di viaggi, di amicizie e di passioni amorose.

Della preferenza della dimora in villa da parte degli americani, Henry James fa una ironica menzione in una notissima memoria nei suoi scritti di viaggio[36]. Fiesole e Bellosguardo erano le località in cui si raccoglieva

---

35 *The Autobiography of Mark Twain,* edited by C. Neider, New York, Harper Collins Books, 1975, p.411.

36 «Le ville sono innumerevoli e il forestiero non sente parlare quasi d'altro. Questa villa ha una storia, quella pure ce l'ha. Tutte quante hanno l'aria di avere una storia. Per lo più sono da affittare (molte anche in vendita) a prezzi inverosimilmente bassi: si possono avere una torre con giardino, una cappella e una lunga distesa di trenta

il maggior numero di *expatriates*. Ma non solo: con il piano elaborato da Giuseppe Poggi, il viale dei Colli e il piazzale Michelangelo realizzano il luogo della veduta panoramica per eccellenza, dando forma permanente a quella che per generazioni era stata la visuale favorita. Nel quartiere di collina sul viale dei Colli appena realizzato si stanzia una "colonia" di scultori americani e non solo Hiram Powers si costruisce la villa e lo studio[37]; accanto a lui Thomas Ball, e Charles Francis Fuller, autore del monumento all'indiano alle Cascine; gli studi sono frequentati da Daniel Chester French, William Green Turner, Larkin Goldsmith Mead; il pittore Julius Rolshoven trova nel cosiddetto Castello del Diavolo sul viale dei Colli la sua dimora ideale.

Interni

E' di qualche interesse considerare come la presenza straniera influenzi il gusto degli arredi nelle ville e nei palazzi, con le contaminazioni stilistiche dettate dalla trasfigurazione degli ambienti nello stile rinascimentale. Una brillante descrizione del villino Trollope della giovane giornalista americana Kate Field, ispiratrice della figura di Henrietta Stackpole nel jamesiano *Portrait of a Lady*, è pubblicata sull'*Athantic Monthly Magazine* nel 1864:

> Ah this villino Trollope is quaintly fascinating with its marble pillars, its grim men in armour, starting like sentinels from the walls, and its curiosities greeting you at every step. The antiquary revels in its majolica its old Florentine bridal chests and carved furniture, its beautiful terracotta of Virgin and Child by Orcagna, its hundred oggetti of the Cinquecento. The bibliophile grows silently ecstatic as he sinks quietly into a medieval chair and feasts his eyes on a model library, bubbling over with five thousand rare books, many won-

finestre, per cinquecento dollari all'anno [ ]Le dimensioni straordinariamente ampie e massicce sono una satira sul loro fato presente. Non furono costruite con tanto spessore di muri e tanta profondità di strombature, con tanta solidità di scale e sovrabbondanza di pietre, al semplice scopo di consentire un'economica residenza invernale a famiglie di inglesi e di americani». H. James, *Florence 1877*, in *The Art of Travel*, New York, A. Doubleday, 1962, p. 325.

37 I legami di Hiram Powers con lo scultore Odoardo Fantacchiotti, suo collaboratore, promuovono importanti rapporti con la committenza straniera di cui il monumento funebre di Teresa Spence, moglie del grande mercante e collezionista William Blundell Spence è documento. Nella generazione successiva sarà il figlio di Odoardo, Cesare Fantacchiotti, a lavorare per la famiglia Spence nel monumento di Teresina, al cimitero agli Allori.

> derfully illuminated and enriched by costly engravings […]Then in spring, when the soft winds kiss the budding foliage and warm it into bloom, the beautiful terrace of Villino Trollope is transformed into a reception room. Opening upon a garden, with its lofty pillars, its tessellated marble floor, its walls inlaid with terracotta, bas-reliefs, inscriptions and coat of arms, with here and there a niche devoted to some antique Madonna, the terrace has all the charm of a campo santo without the chill of the grave upon it; or were a few cowled monks to walk with folded arms along its space, one might fancy it the cloister of a monastery. And here of a summer's night, burning no other light than the stars, and sipping ices lemonade, one of the specialities of the place, the intimates of Villino Trollope sit and talk of Italy's future, the last mot from Paris, and the last allocution at Rome[38].

Sono innumerevoli i ricordi biografici e le ricostruzioni letterarie che aiutano a capire come erano gli interni delle dimore degli stranieri. Basti qui ricordare le memorie della nipote del pittore Spencer Stanhope, insediato nella villa dello Strozzino a Bellosguardo, che evocano la suggestione di una dimora in cui «disegni parietali di Bodley, ricchi broccati appesi, ricami, tesori medievali di arte e di mobilio, si offrivano all'occhio in una perfetta armonia di disegni e di colori»[39]; ma anche la trasfigurazione letteraria di Henry James che ritrae nel salotto di Gilbert Osmond in *Ritratto di Signora* quello reale degli amici Boott di cui era stato ospite nella villa Castellani a Bellosguardo.

> …un luogo comodo, addirittura lussuoso, che parlava di sistemazioni sottilmente studiate e di raffinatezze apertamente proclamate, e che conteneva tutta una collezione di quelle sbiadite tappezzerie di damasco e di arazzo, di quegli stipi e stipetti di quercia intagliata e patinata dal tempo,di quegli angolosi esemplari di arte pittorica in cornici altrettanto pedantescamente primitive, di quelle sinistre reliquie di bronzo e terracotta medievali, delle quali l'Italia è stata per tanto tempo il magazzino non ancora del tutto esaurito[40].

Naturalmente, legate al gusto dell'arredo, che ricostruiva un'atmosfera fiorentina del Quattrocento rispondente all'estetica preraffaellita, fiorivano

38 K. Field, *English Authors in Florence* in «Atlantic Montly Magazine», dec. 1864, pp. 660-71.

39 A.M.W. Stirling, *Life's Little Day*, London, Thornton Butterworth Limited, 1916.

40 H. James, *Ritratto di Signora*, Firenze, Sansoni, 1965, p.220.

le botteghe artigianali, che degli elementi di arredo cercati fornivano copie e contraffazioni, ricreazioni in stile e autentici falsi.[41] Gli studi dei pittori erano mete indicate dalle guide e uno dei primi mercanti d'arte a Firenze fu Alfredo Candida, garibaldino e dinamico imprenditore d'arte, che aprì una galleria in piazza Goldoni destinata agli stranieri, sopravvissuta fino al 2010 col nome del successivo proprietario, Galleria Masini.

Giardini

Nelle dimore suburbane si compiono numerose trasformazioni, che oltre alle architetture e agli arredi coinvolgono gli spazi esterni. Dai giardini romantici di chiara ispirazione anglosassone, come il giardino/parco della villa Stibbert, agli *Italianate gardens* di villa La Pietra, villa Gamberaia, ai giardini progettati da Cecil Pinsent per Lady Sybil Cutting nella villa Medici a Fiesole, alla villa Le Balze del filosofo Strong, ai Tatti la prestigiosa dimora di Berenson. Vengono trasformate anche intere porzioni di territorio con una vocazione eminentemente paesaggistica, come la collina intorno a Vincigliata, immensa estensione boschiva piantata ex novo da John Temple Leader intorno al castello ricreato in stile neo-gotico, o ancora, alla scala territoriale, il ripristino operato dai Demidoff per il parco mediceo di Pratolino e i giardini della villa di San Donato oggi cancellati dalla speculazione edilizia.

Lady Walburga Paget, moglie dell'ambasciatore inglese, acquista la Torre di Bellosguardo. Nelle sue memorie *In My tower*, oltre alla varia colonia di frequentatori di ogni nazionalità, ricorda l'incanto della campagna che circonda la sua proprietà e della veduta che da essa si gode: «June 15. Walked in my *podere* after luncheon. Florence lay like a white marble city in the bosom of the dark blue hills, so serious, so beautiful! The intoxicating scent of the blossoming vines fills the air. Love-in-a-mists and pale lilac campanulas sprinkle the grass»[42].

Luoghi d'incontro

Ma dove si incontravano a Firenze questi stranieri fuori dalle loro dimore? Tra i locali pubblici, caffè e ristoranti, primeggia Doney e Neveux

---

41 Sul fenomeno si veda G. Giannini, *Arti applicate, tradizione artistica fiorentina e committenti stranieri*, in *L'idea di Firenze*, cit., p.155-176 e C. Paolini, *L'elaborazione dell'interno abitato: dall'idea pittorica e letteraria alle dimore reali*, ivi, p. 177-185

42 W. Lady Paget, *In my tower*, London, Hutchinson & Co. Paternoster Row, 1924, p. 68.

in via Tornabuoni, con una succursale alle Cascine[43].

Il parco delle Cascine vanta prati per il gioco del pallone, oltre che il tennis, un club velocipedistico tra i più famosi d'Italia, una scuola di scherma e ginnastica, sale di pattinaggio e Jockey Club. Presso il viale che conduce all'Indiano sorgono il tiro a segno nazionale e l'ippodromo delle corse al trotto. E la presenza del monumento funebre del maraja indiano, nel suo esotismo rivisitato dallo scultore Füller, dà la misura dell'internazionalità del luogo, divenuto crocevia del bel mondo non solo europeo. La passeggiata alle Cascine corrisponde, nella dimensione del percorso da Porta al Prato all'Indiano, al tempo giusto per il giro di carrozza. Di più ottocentesco nel paesaggio fiorentino non c'è altro: ogni giorno una passeggiata alle Cascine, senza variazioni di programma. Tilbury, charrettes, tonneaux, landaus, phaetons, vittorie si affrettavano nel luogo, in quel movimento che è stato fissato nei quadri degli Impressionisti, sulla falsariga delle analoghe vedute dei boulevards parigini, o del Bois ingombro di carrozze.

«Questa magnifica passeggiata che si estende sulla riva destra dell'Arno è per Firenze quello che sono il Bois de Boulogne per Parigi e Hyde Park per Londra […] nel piazzale centrale è il principale incontro del mondo elegante, soprattutto verso il tramonto: qui stazionano le vetture e si fanno e ricevono visite in equipaggio»: così recita una guida nel 1883[44]. Il brusio della conversazione copre le note della musica nel luogo dove convergono i rappresentanti di ogni nazionalità.

"La moda esige categoricamente che si vada in vettura – scrive James Jackson Jarves nei suoi ricordi di viaggio – se però richiede la carrozza, in compenso offre la più bella delle passeggiate, spettacolo unico di Firenze, attraente per i forestieri quanto le gallerie d'arte antica, e per i cittadini certo di più. Non c'è neppure bisogno di dare ordini, il cocchiere sa che "fare una scarrozzata" vuol dire andare alle Cascine, farne il giro e finire in gran circolo al Piazzone per ascoltarci la musica, chiacchierare e flirtare"[45].

---

43 Alle Cascine c'è anche il circolo del tennis, il primo in Italia, ovviamente ispirato alla presenza inglese di cui Cosimo Vittorio Cini sarà il presidente per un trentennio. Il circolo fiorentino nel 1902 sarà il primo in Italia a far gareggiare le donne. Nel 1889 la colonia britannica di residenti aveva fondato il Florence Golf Club, la prima associazione di golf in Italia. Qui si tenne il primo campionato italiano nel 1905. Più tardi, nel 1933, un nuovo Golf Club fu realizzato all'Ugolino e l'edificio fu progettato da Gherardo Bosio.

44 E. Bacciotti, *Guide de Florence*, Prato, 1883.

45 J.J. Jarves, *Italian Sights*, New York, Harper & Brothers, 1856, p. 115.

Rientrati in città, Via Tornabuoni era la strada per eccellenza degli stranieri[46].

Abbiamo già menzionato Il Gabinetto Vieusseux, dove si potevano leggere libri, giornali e riviste. Infine, uno dei luoghi d'incontro tra i più esclusivi era il Circolo dell'Unione che raccoglieva la nobiltà locale e internazionale. Era stato fondato nel 1852 come «Società per le corse dei cavalli» dal cavalier Anatolij Demidoff, principe di San Donato, patrizio fiorentino e nobile di Fiesole.

Luoghi di culto

Anche le chiese sono luoghi d'incontro. Esse incidono particolarmente con la loro presenza nella struttura fisica della città. La *Holy Trinity Church* è la chiesa di culto anglicano, sorta in via del Maglio, poi via Lamarmora, e ricostruita dall'architetto George Frederick Bodley, compagno di William Morris per il quale progettò la *Red House*. Lo stile è il neo-gotico, che riscuote le simpatie della committenza anglicana. In via Maggio sorge la *St. Mark*; in via Bernardo Rucellai, aperta tagliando gli Orti Oricellari, viene eretta la *St. James Episcopal Church*, patrocinata da John Pierpoint Morgan che affianca a Riccardo Mazzanti l'architetto John Merven Carrère, co-autore della Public Library di New York. C'è poi la Chiesa Luterana eretta da Riccardo Mazzanti per la comunità tedesca sul lungarno. C'è la già citata chiesa russa edificata su progetto di Michele Preobragensky con la collaborazione di Giuseppe Boccini che ne dirige i lavori: la sua emergenza testimonia dell'importanza della colonia russa in città. Non dimentichiamo infine, accanto alle chiese, i due cimiteri acattolici della città, quello detto degli Inglesi e quello Agli Allori, nei quali sono riuniti tutti gli stranieri che vissero e morirono a Firenze[47].

Presenze lontane

---

46 W.D. Howells scrive : «Via Tornabuoni è affascinante E' l'espressione di Firenze. Negozi attraenti, caffè, fiorai, dandies e turisti » (W.D. Howells, *Tuscan Cities*, Boston, Ticknor, 1886, p. 21). Lungo l'ininterrotta sequenza di palazzi che si fronteggiano sui due lati della strada hanno preso posto le banche French, Huntingon,Haskard, Kay, Maquay, Hooker, Visconti e Banci, i fotografi Brogi e Alinari, la libreria di Edward Goodban, l'Hotel du Nord, il Grand établissement dei fratelli Giacosa (successori di Bono e Bandino), i due caffè Doney, Ricordi, il Ristorante Centrale, Roberts, la farmacia inglese.

47 G. Gobbi Sica, *In Loving Memory, il cimitero evangelico agli Allori di Firenze*, Firenze, Leo S. Olschki, 2016.

Le presenze straniere che abbiamo descritto arrivano, con le loro diverse articolazioni, fino alla seconda guerra mondiale. Dopo, lo scenario cambia e anche la composizione sociale degli stranieri in città, che è comunque tuttora molto viva. Ci piace però ricordare quel mondo scomparso attraverso la penna di Aldo Palazzeschi, che nelle sue *Stampe dell'Ottocento*, con la tipica ironia corrosiva, in questo caso stemperata di tenerezza, ci ha lasciato un ritratto tutto al femminile, al suo sterile epilogo, di questo mondo di amatori forestieri:

> Vecchie inglesi. Vecchie perché legate dal tempo e dall'amore a vecchie cose, quelle che ci legano insieme a un pezzettino di questa terra; e più per l'atteggiamento spirituale che pone il vostro esile corpo al di sopra dei tempi e dell'età. Lontane dal vostro paese, forse fin troppo realistico e grigio per voi, vestite fuor delle mode, fra queste mura fuor del tempo, dove tutto pare fatto e concluso, dove sembra che nulla si possa cambiare o aggiungere e non rimanga che guardare, trovaste il paradiso dello spirito inquieto, o almeno il carnevale. Firenze fu per voi un bell'Apollo imbalsamato di cui faceste una religione[48].

Palazzeschi commemorava così le anziane straniere che frequentavano i thè da Doney e da Giacosa e che scendevano dalle colline dove avevano le loro dimore, per andare al Gabinetto Vieusseux, al *British Institute*, al *Lyceum*. A dispetto della pungente ironia palazzeschiana, anche la loro presenza contribuiva a fare di Firenze un luogo di cultura internazionale.

48 A. Palazzeschi, *Vecchie Inglesi,* in *Stampe dell'Ottocento*, Firenze, A. Vallecchi, 1938, p. 54.

Fig. 1 Thomas Hartley Cromeck, *A terrace overlooking Florence from via dei Servi*, watercolour 1850 ca. (Christie's Colour Library)

Fig. 2 Henry Roderick Newman, *Florence, the Duomo from the Mozzi Garden,* 1877, Huntington Library, San Marino Cal.

Fig. 3 Fotomontaggio di Vittorio Jacquier (Gabinetto Fotografico SSPMF)

Fig. 4 - Dante e Beatrice affacciati a una bifora della torre di Arnolfo. Fotomontaggio fine sec. XIX Fondo Jacquier, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi n.52717

Fig. 5 Henry Holiday, *Incontro di Dante e Beatrice*, 1883, Walker Art Gallery Liverpool

Fig. 6 Marie Spartali Stillman, *A Florentine Lily*, 1885 ca.

Fig. 7 William Merritt Chase, *The Song*, 1907,
Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville AR

Fig. 8 John Singer Sargent, *Ladies in a garden at villa Torre Galli, Scandicci, Firenze*,
1910, Londra, Royal Academy of Arts

Ulisse Tramonti

Firenze Capitale: "Un testo antico fagocitato da un commento a margine di stile giornalistico"

«Dove che io volga lo sguardo, mille rimembranze dolci ed austere mi si affollano intorno»[1]. Così Ludwig Tieck vedeva nei primi anni del XIX secolo il contesto urbano fiorentino offrirgli in ogni suo edificio un insieme di reminiscenze storiche e in ogni angolo una testimonianza indissolubile di arte e storia. Ma si deve in particolar modo a Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, storico ed economista ginevrino, quell'idea di Firenze che esprimeva una città in cui, nei primi anni del XIX secolo, più di ogni altra in Italia, veniva ricercata un'identità nazionale attraverso un rapporto con il proprio passato, restituendo l'antico in maniera innovativa, attraverso «una memoria moderna», assicurata dalle grandezze monumentali e umane del suo intero patrimonio. Nella sua *Histoire des Republiques Italiennes du Moyen-âge*[2], Sismondi poneva Firenze come indiscusso riferimento di una modernità costruita attraverso il confronto diretto tra l'uomo e la realtà che lo circonda, tra individuo e territorio, tra natura e storia, «una matrice di vita e di energia dove la cultura europea può meditare e confrontare i tempi della finitezza individuale, della irriducibilità di arte ed esistenza, ancor più e meglio che nei luoghi classici "delle rovine", perché l'intatto splendore dei monumenti, rappresenta motivo di più elevata drammaticità e di più sottili implicazioni»[3]. Simonde de Sismondi, Madame de Staël, Ludwig e Friedrick Tieck ed altri intellettuali stranieri ricomponevano nel 1807 a Firenze quel circolo che la stessa Staël, esiliata da Parigi per la sua manifestata avversità alla politica napoleonica, aveva precedentemente addensato nella sua residenza di Coppet sul lago di Ginevra.

La Firenze napoleonica e quella immediatamente successiva ritornata granducale, capitale di un piccolo Stato, rientrava per la sua dimensione nel

1 Cfr. F. Mazzocca, *Conoscitori ed artisti tedeschi a Firenze tra Rumhor e l'Antologia*, in *L'idea di Firenze*, a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze, Centro Di, 1989, p. 44.

2 Cfr. J.C.L. Simonde de Sismondi, *Storia delle Repubbliche Italiane del medioevo*, Roma, 1968, p. 90.

3 Cfr. L. Mascilli Migliorini, *L'internazionalità di Firenze al tempo dei Bonaparte*, in *L'idea di Firenze*, cit., p. 30.

novero di quelle città italiane, Napoli esclusa, che Stendhal aveva definito «delle Lione rafforzate». L'amministrazione francese aveva lasciato grandi fermenti per un improcrastinabile cambiamento adeguato ad una nuova concezione della città e in rapporto alle emergenti trasformazioni sociali, ma senza per altro lasciare, per costi troppo alti e controversie, alcune delle realizzazioni proposte. I grandi progetti di Giuseppe Del Rosso e di Luigi de Cambrai Digny rimasero al loro stato di disegni[4], lasciando spazio a numerosi interventi di ristrutturazione o di restauro, concepiti in modo tale da impensierire Karl von Rumhor, già del gruppo fiorentino destaeliano, che nel 1821, nelle sue Considerazioni intorno all'architettura fiorentina, avanzava l'ipotesi militante della necessità di una salvaguardia contro le alterazioni, che sotto il nome di risanamenti o restauri, venivano perpetrate sulle architetture del tessuto tradizionale e in particolare modo su quello medievale della città. Rumhor rimpiangeva la tessitura delle mura di pietra, che purtroppo venivano intonacate, rivendicava storicamente l'identità di un'architettura locale d'impronta genuinamente trecentesca. La città che Rumhor voleva salvaguardare era anche quella che Stendhal aveva raccontato durante il suo *Grand Tour*, «dove spira la bellezza ideale del medioevo». Tra quei palazzi edificati nel XIV secolo dai mercanti fiorentini, considerati alla stregua di altrettante fortezze, Stendhal affermava che «questa architettura medievale si è impadronita di tutto il mio animo; credevo di vivere con Dante. Oggi non mi sono venuti forse dieci pensieri, che non avrei potuto tradurre con un verso di quel grande» [5]. Stendhal era giunto a Firenze alla fine del gennaio 1817, in una città che conosceva già attraverso incisioni e guide, ed immediatamente si era recato a Santa Croce, la basilica che conteneva i sepolcri dei Grandi uomini da Michelangelo all'Alfieri, tra cui spiccava con evidenza l'assenza di quelli di Dante, di Petrarca e di Boccaccio: la contemplazione della bellezza sublime delle opere d'arte presenti gli provocarono «quel punto di emozione dove si incontrano le sensazioni celestiali date dalle Belle Arti e i sentimenti appassionati». Uscendo da Santa Croce, ebbe «una pulsazione di cuore, quelli che a Berlino chiamano nervi», una sensazione di squilibrio simile allo svenimento: «Mi sono seduto su una delle panchine di Piazza Santa Croce; ho riletto con delizia quei versi del Foscolo che tenevo nel mio portafoglio […] avevo bisogno di un amico che condividesse la mia

4 Cfr. O. Fantozzi Micali, *La città desiderata*, Firenze, Alinea, 1992.

5 Cfr. Stendhal, *Roma, Napoli, Firenze* (intr. C. Levi), Bari, Laterza, 1974, p. 278.

emozione». Stendhal condivise in quel momento con la poesia del Foscolo l'eccezionalità di Firenze, poiché «in un tempio serbava l'itale glorie», da cui gli italiani avrebbero potuto trarre ispirazione e la fede per rinnovare la grandezza della patria e l'idea che i poeti, garanti della sopravvivenza ideale della storia, potevano essere i soli sacerdoti di questa ideale immortalità.

Con il ritorno dei Lorena, furono attuati a Firenze i primi e sporadici interventi pubblici di diradamento del compatto tessuto edilizio: tra il 1841 e il 1844 il primo sussulto di modernizzazione, derivato da un'idea del 1811 di Giuseppe del Rosso, fu l'allargamento della via Calzaiuoli, asse diretto di collegamento fra il potere religioso e quello civile[6]. La necessaria intensificazione dei rapporti tra città e territorio vide nel 1836 la costruzione di due ponti sospesi in ferro, progettati e realizzati dalla ditta francese dei fratelli Séguin, ponti che collegavano la città con i quartieri extraurbani di Ricorboli (San Ferdinando) e del Pignone (San Leopoldo). Tra il 1847 e il 1848 vennero costruite due stazioni ferroviarie, a cui, in segno di omaggiante riverenza, furono dati i nomi della coppia granducale, Leopolda nei pressi della Porta al Prato, in collegamento diretto con il porto di Livorno, secondo un progetto avanzato dai banchieri Pietro Senn ed Emanuele Fenzi, e Maria Antonia, diretta verso il Nord, attraverso Pistoia e, successivamente, la Porretta; alla fine del 1849 con la linea Siena-Empoli, la Toscana, con i suoi 210 km. di strade ferrate, vantava la rete ferroviaria più estesa d'Italia. Il considerevole varco aperto nelle antiche mura per fare entrare la ferrovia all'interno della città, preludeva già al desiderio della città stessa di aprirsi verso l'esterno, ritenendo le mura un effettivo ostacolo della sua proiezione verso l'intero territorio. Dopo il 1840, un consistente impulso alle trasformazioni della città scaturì anche dalla suddivisione in lotti fabbricabili delle zone ancora libere dentro le mura, come l'area di Barbano (1837-1844), le Cascine (1850-1855), anticipando le modalità della futura saturazione delle aree interne. Nell'ottica infine di dare «decoro e dignità» alle zone monumentali, furono sistemate dal 1842, nel loggiato vasariano degli Uffizi, ventotto statue in marmo di Carrara, tra cui anche quella di Dante, realizzata dallo scultore livornese Paolo Emilio Demi, a costituire una sorta di pantheon a cielo aperto, dedicato ai personaggi illustri che avevano fatto grande la Toscana.

6 L'allargamento fu realizzato dall'ing. Flaminio Chiesi su progetto di Luigi de Cambray Digny. Su questo asse si apriva un Bazar disegnato nel 1834 da Telemaco Bonaiuti, che con il suo grande vano centrale coperto a lucernario, su cui si aprivano due piani di negozi, introduceva a Firenze la tipologia europea del *passage*.

Ad Unità d'Italia avvenuta, Firenze per la sua collocazione geografica e per la sua importanza di città d'arte, fu destinata nel luglio del 1860 ad accogliere la sede della Prima Esposizione di Prodotti Agricoli, Industriali e di Belle Arti Italiane, da tenersi nel settembre del 1861. La nuova classe politica italiana, influenzata dalle esaltanti esperienze delle Esposizioni Universali di Londra del 1851 e di Parigi del 1855 e dei buoni risultati dell'Esposizione Nazionale di Torino del 1858, aveva deciso di istituire una grande manifestazione, quasi a rimarcare un secondo plebiscito, dove l'Italia potesse confermare la sua unità[7]. Il generale successo dell'Esposizione fu per Firenze premonizione di un futuro veramente prossimo e travolgente. Nel rapido svolgersi degli eventi nazionali, la città fu costretta, indipendentemente dal suo imminente e vagheggiato futuro di capitale, alla necessità di trovare una nuova dimensione urbana, e già dal 1860 il marchese Ferdinando Bartolommei, riconfermato per quattro anni gonfaloniere e a capo di un consiglio comunale costituito da tutto il patriziato fiorentino, cercava attraverso ambiziosi progetti di rendere la sua città al pari delle più moderne città europee: impellente era la realizzazione di un moderno acquedotto, di un nuovo mercato delle vettovaglie, di una spaziosa via di comunicazione interna, essenziale per lo sviluppo della città. Nella seduta del 27 maggio 1864 il Bartolommei, per risolvere al meglio la questione delle innovazioni urbane, presentò al Consiglio una richiesta per inviare l'ingegnere capo dell'Ufficio dell'Arte Luigi Del Sarto, a Parigi, Londra e in altre principali città d'Europa[8]. Due mesi di tempo furono accordati a Del Sarto per visitare le metropoli europee e poi riferire «con dettagliato rapporto» sulle trasformazioni e sui lavori in

7 Cfr. M.C. Buscioni, *Esposizioni e "Stile Nazionale" (1865-1925),* Firenze, Alinea, 1990, pp. 33-34. Dal 1839 al 1854 furono fatte a Firenze sei esposizioni. Importanti e molto curate furono quelle del 1850 in vista dell'Esposizione Universale di Londra del 1851 e quella del 1854 a ridosso di quella parigina del 1855. Per l'Esposizione del 1861 era stata prevista, a carico dello Stato, una spesa straordinaria di 150.000 lire. L'Esposizione fu divisa in tre sezioni generali, agraria e industriale da un lato, artistica dall'altro, su di un'area di 110.000 mq., di cui ben 38,5 coperti. L'allestimento fu progettato e organizzato in settanta giorni dall'architetto Giuseppe Martelli, coadiuvato dall'architetto Enrico Presenti.

8 Cfr. Z. Ciuffoletti, *La città capitale. Firenze*, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 44-45 . Dagli Atti A.C.C.F., 27 maggio 1862: « Per esaminare i grandiosi lavori che sono stati fatti e che sono in via di esecuzione in quelle città, potendo questo esame essergli profittevole tanto per i lavori da farsi in questa città, quanto per il modo di esecuzione».

corso; il resoconto del viaggio fu talmente circostanziato che allo stesso Del Sarto venne affidato il riordino del centro cittadino, a cui fecero seguito gli allargamenti delle vie Panzani e Cerretani (1862), l'allargamento della via Buia e di via Rondinelli (1864), e le lottizzazioni dei quartieri del Maglio e della Mattonaia (1862-1864).

La Convenzione italo-francese, siglata a Parigi il 15 settembre 1864, al fine di distrarre l'attenzione dei Savoia su Roma, imponeva al Re d'Italia il trasferimento della capitale «dove a lui fosse piaciuto»[9] perentoriamente entro 6 mesi dall'approvazione parlamentare del trattato. Il 19 novembre 1864 la Camera approvò il trasferimento della capitale da Torino a Firenze, rendendo realtà la volontà espressa dal conte di Cavour e soprattutto da Massimo d'Azeglio, che con forza di argomenti aveva già indicato Firenze fino dal 1861, dopo aver scartato, dopo un'attenta disamina, Milano e Napoli[10].

L'incarico dell'ampliamento della nuova capitale fu affidato con decisione unanime all'architetto Giuseppe Poggi, scelto per i suoi meriti professionali, per essere fratello del senatore Enrico, e genero di Pasquale Poccianti, già architetto granducale. Poggi era anche il rassicurante architetto delle ricche famiglie locali e straniere, per le quali si era comportato da «uomo retto e onesto»; inoltre, non ultima, determinante fu l'amicizia con l'ingegnere municipale Felice Francolini e con Ubaldino Peruzzi, per non tacere del vivo orgoglio delle glorie risorgimentali da lui stesso ottenute a Curtatone e Montanara e dei lunghi viaggi di studio compiuti a Londra e a Parigi[11].

Il piano di ampliamento, elaborato in previsione di un consistente aumento della popolazione, era già stato in realtà preconfezionato dal Consiglio Comunale, che dettava al tecnico incaricato tre precisi compiti

---

9 Cfr. Z. Ciuffoletti, *La città capitale,* cit., p. 61.

10 Cfr. M. D'Azeglio, *Questioni urgenti*, Firenze, Barbera, 1861. «Firenze fu il centro dell'ultima civiltà italiana del Medioevo. E', come fu sempre, centro della lingua: e la lingua è fra i principali vincoli che riuniscono e mantengono vive le nazionalità. E' posta a giusta distanza dalle due estremità della penisola. E' né troppo esposta ad assalto dal mare, né da esso troppo lontano. E' in buon clima, protetta da un assalto dal Nord delle due linee, quella del Po e dell'Appennino rafforzata ora dai lavori eseguiti da Bologna. Facile a fortificazioni, volendo, con forti separati e fuor dal tiro della sua cerchia. E' molto popolata di uomini ingegnosi, temperati, civili (…). A Firenze il governo potrebbe trovare quel salubre e sicuro ambiente che potrebbe essere per lui la più importante delle condizioni».

11 Cfr. G. Morolli, *Poggiana,* in *Giuseppe Poggi a Firenze*, a cura di R. Manetti e G. Morolli, Firenze, Alinea, 1989, pp. 127-150.

da svolgere: l'abbattimento delle antiche mura urbane, la costruzione di un comodo e grandioso passeggio «per il miglior transito delle carrozze», «secondamente» il precedente perimetro murato, la configurazione di detto passeggio come «collegazione» fra la vecchia città e i borghi esterni, che si erano consolidati nel tempo al di fuori delle mura. Il Poggi fu così il corretto interprete della reale mancanza di programmi ideologici e culturali, fondativi per la costruzione di una nuova capitale; una latitanza questa imputabile anche alla classe politica locale e non di meno alla monarchia sabauda[12].

Alla luce di questi dettami, Poggi basò il suo piano di ingrandimento al di fuori del limite murario, sulla logica preminente della cultura urbanistica ottocentesca, che dava priorità alla riorganizzazione della rete fognante e alla grande viabilità: «Lavoro indefessamente al mio progetto di abbattere le mura, conservando però le porte, per creare un bel passeggio con fabbricati intorno, come i *boulevards* di Parigi»[13].

Il piano ebbe un'impostazione più architettonica che urbanistica, dimostrata dal fatto che i risultati ottenuti avevano poca coerenza con gli esempi europei presi a modello: Parigi aveva espresso la sua modernità urbanistica modificando interi tessuti urbani della città e con la creazione di grandi assi di attraversamento e di connessione al sistema viario periferico, mentre Vienna aveva fatto dell'ininterrotta continuità del sistema alberato del Ring, una cerniera tra il nucleo più antico e il resto della città, attraverso la collocazione di edifici che contenevano le funzioni istituzionali fondamentali per la capitale[14]. A Firenze la rinuncia ad interventi strutturali significativi fu dichiarata dalla mancata previsione di qualsiasi criterio che governasse la localizzazione delle nuove funzioni. Non furono previste sedi nuove per i ministeri, per le ambasciate, per il parlamento, per il governo, che avrebbero potuto svolgere il fondamentale ruolo di nuove cerniere urbane, come era accaduto a Vienna e a Parigi; la provvisorietà aveva collocato in fretta tali funzioni nei grandi palazzi storici di proprietà municipale e nei grandi complessi conventuali, resi liberi dalle alienazioni napoleoniche prima e da quelle sabaude poi, a

12 Cfr. C. Cresti, *Firenze capitale mancata,* Milano, Electa, 1995, p. 14.

13 Cfr. G. Poggi, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze (1864-1877),* Firenze, Barbera, 1882.

14 Cfr. C. Aymonino, *Il ruolo delle città capitali del XIX secolo*, in C. Aymonino, G. Fabbri, A. Villa, *Le città capitali del XIX secolo. Parigi e Vienna*, Roma, Officina, 1975, p. 15.

cui vennero inflitte sostanziali deturpanti modifiche, spesso irreparabili. Distrutte le mura, il legame fra il nucleo storico e l' espansione esterna avvenne, con il mantenimento delle antiche porte, fulcro di nuove piazze concepite come principali snodi del nuovo sistema della viabilità generale. Firenze, capitale provvisoria di uno Stato ancora privo di una propria identità nazionale, era percorsa da un vivace fermento di modernizzazione, che andava trasformando la sua consolidata forma urbana, definita per secoli dal cerchio delle mura, attraverso un'espansione senza confini. Henry James, il custode più autorevole dell'«Idea di Firenze», paragonava la nuova città così trasformata ad un organismo informe tipicamente americano, molto simile a quello di Chicago, «uno di quei posti di cui, poiché non possiedono una circonferenza, non possono vantare la dignità di un centro»[15]. Ed in effetti James, al di là del rimpianto estetizzante fondato nel fastidio proveniente dagli effetti della civiltà industriale, aveva capito il punto debole della trasformazione: la parte non riuscita del piano di ingrandimento di Firenze era rappresentata dalla rottura dell'antico equilibrio caratterizzante il rapporto fra il nucleo urbano compreso entro le mura e il territorio circostante, cioè dal «passaggio da città murata a città dilagante senza un disegno definito» [16]. Una città «sottosopra», che molto preoccupava la folta colonia degli intellettuali stranieri, che in pochi decenni aveva raggiunto le duemila unità, e che vedeva in quel frettoloso cambiamento, dove si moltiplicavano negozi e vetrine alla maniera di Londra e di Parigi, «la perdita dell'immediata vitalità di cui si godeva con grandissima disinvoltura», il dileguarsi del fascino romantico della «città gioiello» a scapito di tutto quello che sapesse di antico, di pittoresco ma specialmente il rimpianto per la scomparsa di quella quiete «granducale» che irraggiava «i suoi benefici riflessi di dolcezza, di bonomia, di spigliatezza». Dunque una città inevitabilmente aggredita dalla cancrena prodotta dalla «tabe dell'ordine moderno» [17]: «Oggi Firenze perde sé stessa in polverosi *boulevards* e in eleganti *beaux quartiers* alla moda, come quelli che Napoleone III e il barone Haussmann dovevano imporre ad un'Europa ancora troppo medievale, con un risultato paragonabile a quello delle preziose pagine di un testo antico fagocitate da un commento a margine di stile giornalistico»[18]. L'assenza di organiche integrazioni si

15 Cfr. H. James, *Ore Italiane*, Milano, Garzanti, 2006, p. 333.
16 Cfr. C. Cresti, *Firenze capitale mancata*, cit., p. 15.
17 Cfr. H. James, *Ore italiane,* cit., p. 332.
18 *Ibidem*.

verificò anche all'interno, nella zona di Valfonda, in quella di Barbano e del Maglio, nel nuovo quartiere della Mattonaia soprattutto, che per i suoi caratteri tipologici e sociali, poco si sintonizzava con il limitrofo e popolare quartiere di Santa Croce. La piazza dedicata a Massimo D'Azeglio ed impostata sul modello dello *square* londinese, segnava la centralità di un insediamento residenziale di impronta signorile e alto borghese. Henry James, pur non amando la nuova piazza, rivendicò però la fiorentinità delle sue architetture, «dove la luce pomeridiana si posa su di loro, come per ringraziarle di non essere peggiori» e per avere Firenze, ancora una volta, profuso nelle sue trasformazioni «qualcosa della vecchia anima sulle nuove forme in tutto ciò che gli appartiene, spargendo la sua grazia su tutti gli stucchi, gli intonaci, le malte ancora fresche»[19].

A riscattare la presunta monotonia dei viali tracciati in sostituzione delle mura a destra dell'Arno, il Poggi propose, pur non previsto inizialmente nel piano, quel «Viale delle Colline» che in poco più di dieci anni avrebbe dotato Firenze di un'arteria paesaggistica che non aveva uguali in Europa. L'intero tracciato era stato concepito in modo da sviluppare una lunghezza totale di cinquemilasettecento metri, dalla Porta Romana al Ponte San Niccolò, per una larghezza totale di 16 metri, articolandosi su dolci pendenze e ombrosi «parterre e riposi», con una predisposizione di aree contigue per un'urbanizzazione regolata da precise imposizioni, tipiche delle coeve città giardino. La nuova via collinare fu fra le realizzazioni, la più «universalmente lodata», ma anche la maggiormente rimproverata, massimamente dai deputati della sinistra, per essere un'opera di «puro lusso», che aveva richiesto una spesa globale di tre milioni e mezzo di lire[20] e destinata ad un'elitaria società fiorentina, nazionale ed internazionale. All'amenità paesaggistica del viale contribuirono alcune concessioni formali altamente emblematiche, come il tutto "artificiale" dei terrazzamenti collinari delle Rampe, che salgono dal nuovo nodo della piazza San Niccolò al piazzale Michelangelo ed il piazzale stesso, dilatato in un effettivo panorama di una città esaltata e bloccata nel suo aspetto sospeso tra romanticismo e naturalismo[21]. Così l'imbrigliamento del Colle di San Miniato, ove la basilica romanica veniva posta al vertice di un felice sistema di scalinate, rampe, cordonate, balaustre e poderosi muraglioni di contenimento,

19 Cfr. H. James, *Ore italiane,* cit., p. 332.

20 Cfr. C. Cresti, *Firenze Capitale mancata,* cit., pp. 27-31.

21 Cfr. G. Morolli, *La città giardino di Giuseppe Poggi*, in *Il disegno della città*, Firenze, Alinea, 1986, pp. 67-100.

coinvolgenti gli stessi spalti cinquecenteschi; così il leggiadro parco che attorno al piazzale Galileo abbracciava il complesso ludico del Tivoli, «nuovo giardino di Armida», ed i successivi giardini del Bobolino, posti a differenti quote in un'irripetibile continuità di sorprese paesaggistiche[21]. Il «leggiadro serpeggiamento» del viale dei Colli e l'amenità dei terreni circostanti, ambiti per il loro essere vicini alla campagna e godere di una configurazione di *allure* internazionale, trassero l'immediata attenzione della colonia degli artisti americani nell'idea di investire in quei lotti di terreno, per la lontananza dalle rumorose trasformazioni, per l'agio degli *ateliers* e per le vedute inedite sulla città[22].

Dopo Porta Pia e la conseguente annessione di Roma allo stato italiano, Firenze, perso il ruolo di capitale, dovette adattarsi a una nuova condizione politica e amministrativa: il Comune, dinanzi alla precarietà finanziaria causata dall'enorme mole di lavori intrapresi, decise di portare ugualmente a termine alcune operazioni previste dal piano di ampliamento, le cui potenzialità non furono però completamente attuate. Lo stesso Poggi, in seguito alla convocazione di fronte alla commissione parlamentare di inchiesta sulla «questione di Firenze», si ritirò dall'attività.

22 Cfr. R. Lewis, *Howeles, Duveneck, Henry James,* in *L'idea di Firenze*, cit., pp. 243-250; cfr. C. Sisi, *Ore Toscane,* in F. Bardazzi - C. Sisi, *Americani a Firenze*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 70-72.

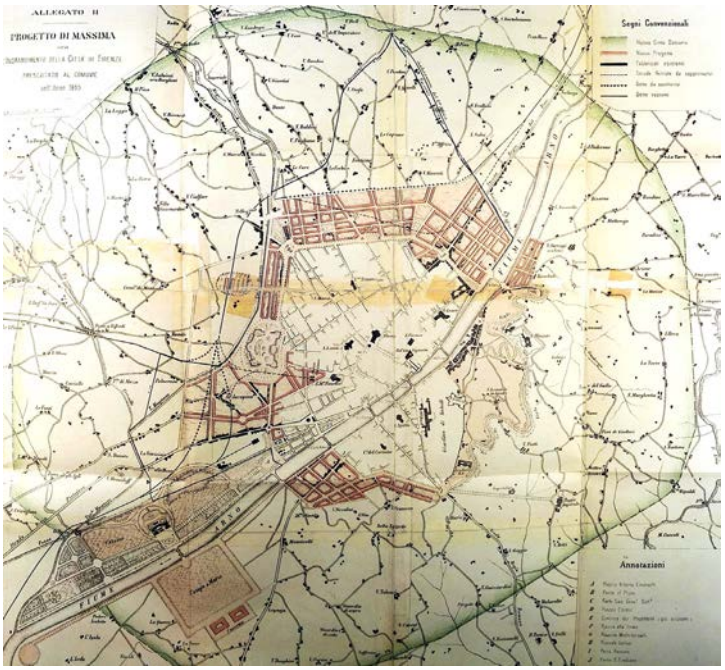


Fig. 1 Progetto di massima per l'ingrandimento della città di Firenze presentato al Comune nell'anno 1865, Allegato II, da G.Poggi, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze*, Firenze, Barbera, 1882

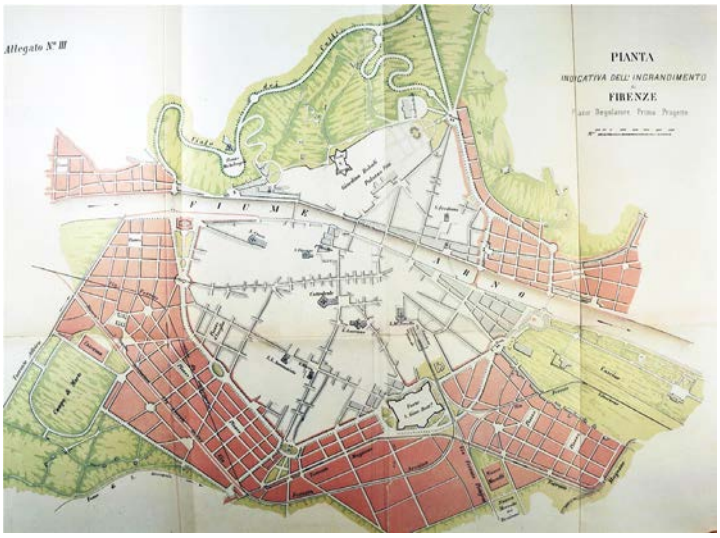


Fig. 2 Pianta indicativa dell'Ingrandimento di Firenze. Piano Regolatore. Primo Progetto, Allegato III, da G.Poggi, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze*, Firenze, Barbera, 1882

Fig. 3 Firenze, piazza Cavour già San Gallo e viale principessa Margherita, 1866 circa

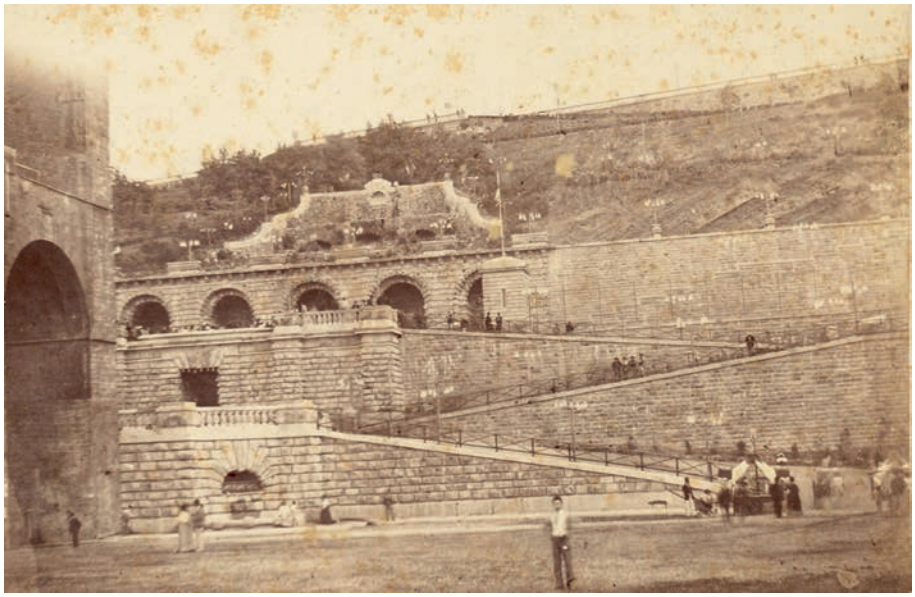


Fig. 4 Firenze.Veduta delle rampe da San Niccolò al piazzale Michelangelo, 1870. ASCF [su concessione dell'Archivio storico del Comune di Firenze]

Fig. 5 ACGV, Fondo Poggi, Giuseppe Poggi, P/G. P.3.104
Firenze. Lavori per la costruzione del lungarno della Zecca, 1866

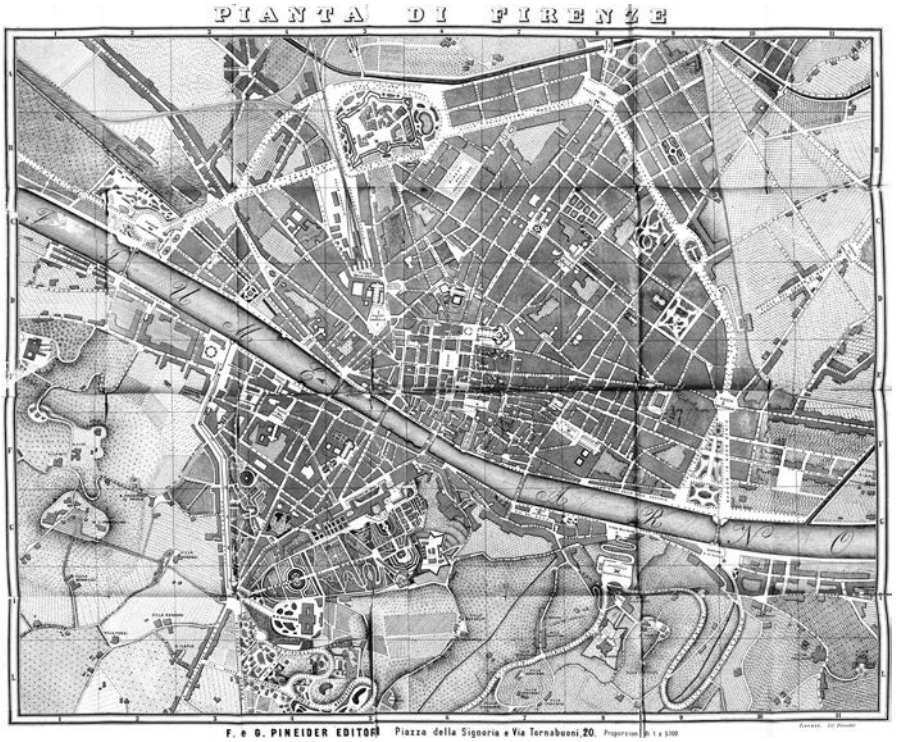


Fig. 6 Planimetria di Firenze, edita dalla ditta Pineider, 1870

Silvestra Bietoletti

Immagini di Firenze sabauda nella seconda metà dell'Ottocento

Nella primavera del 1865 Odoardo Borrani dipingeva *La mia terrazza*, struggente visione di una giovane donna di spalle, che, la mano alla fronte a riparare gli occhi dalla troppa luce, si sofferma a osservare dall'alto Firenze, turbata al pensiero di come quell'immagine consueta, di torri, cupole e tetti, fosse minata da cambiamenti che ne avrebbero alterato la fisionomia senza ordine né garbo, senza rispetto per la bellezza e la storia della città. Il quadro, intonato all'azzurra luminosità del cielo primaverile, riflette il sentimento dell'artista deciso a ritirarsi a Piagentina per l'insofferenza ispiratagli dagli interventi urbanistici che avrebbero adeguato Firenze al suo nuovo ruolo di capitale d'Italia, e così ritrovare nella pace della campagna il suo entusiasmo per la pittura. «Là» - avrebbe scritto Adriano Cecioni - Borrani «si diede all'arte con tutta la fede e la passione con che una volta i credenti si davano a Dio»[1]; là, studiando e lavorando «fra orti e prode, alberi e muri, vasi di gerani e stanze familiari»[2], il pittore si dedicò alle scene domestiche intessute di sentimenti delicati, alle vedute di paesaggi senza pretese, contemplati con tenerezza.

Da quella campagna suburbana, Borrani sarebbe di tanto in tanto venuto in città per fermare sul taccuino, in appunti rapidi e dal segno minuto, il cadere delle mura, quasi a voler mettere alla prova il proprio cuore nel registrare, con il rigore critico consueto all'indagine positiva macchiaiola, il proseguire dei lavori.

Che Firenze, assunto il ruolo di capitale, andasse cambiando il proprio aspetto in maniera irrimediabile, non era solo opinione dei macchiaioli disillusi nella loro fede mazziniana dalla politica dell'Italia post-unitaria, ma era giudizio comune a intellettuali e ad artisti; se è ben nota la decisione di Massimo D'Azeglio di lasciare per sempre la città per lo sdegno suscitato dai lavori, a suo parere intrapresi in maniera dissennata - «a Palazzo Vecchio hanno distrutto affreschi [...], a Palazzo Riccardi mettono le persiane,

1 A. Cecioni, *Arte moderna arte di moda*, in *Scritti e Ricordi*, a cura di G. Uzielli, Firenze 1905, pp. 289-348, p. 342.

2 C. Del Bravo, *Odoardo e Julie*, in «Artista», 2001, pp. 154-163, p. 161.

sciupano Firenze e io non voglio vedere»[3] -, sono forse poco conosciuti, ma non per questo meno significativi, l'afflizione di Amos Cassioli per «l'antique Florence [qui] va perdant chaque jour son caractère de ville historique que la distinguait de Milan, de Turin et de presque toutes les villes d'Italie», provocando «un deuil pour tous les érudits et pour tous les amis de l'art en Europe» tale da impedire a lui stesso di dipingere, come scriveva a un committente straniero[4], o, ancora, l'amarezza di Francesco Saverio Altamura dinanzi a quei rivolgimenti urbani considerati banali, quando non volgari, al punto da cambiare addirittura l'indole dei fiorentini, che da affabile si era fatta scorbutica e sdegnosa[5].

Con un atteggiamento più rassegnato, di chi è consapevole del fatale trascorrere del tempo e perciò si dispone con maggiore serenità nei confronti del mutare della storia, Lorenzo Gelati nel 1865 eseguiva una *Veduta di Porta a Pinti* con i ruderi delle vecchie mura e di quelle del giardino della Gherardesca che venivano abbattute per far posto ai nuovi *boulevards*[6]. Nella luce crescente della mattina, la porta antica ancora intatta seppur per poco - presto sarebbe stata distrutta in ottemperanza al 'piano Poggi' - si profila sul cielo trascorso di nuvole lievi, e la sua mole si integra con garbo allo scorcio urbano, solitario nell'ora mattutina se non per una figurina di donna con la gerla in capo, per quella di un asinello che sosta all'ombra del 'cimitero degl'Inglesi'.

Gelati, autore di vedute di Firenze che si distinguono per il nitore geometrico delle architetture, poeticamente coniugato al verdeggiare delle colline, esito di una quieta contemplazione della bellezza della città e dei suoi dintorni, nel 1869 inviò alla mostra della Società Promotrice di *Torino Dolce far nulla sulle rive dell'Arno*, un quadro intessuto dell'atmosfera fresca e luminosa di un primo mattino d'estate, che raffigura il tratto del fiume all'altezza della torre della Zecca Vecchia, soffermandosi sulla baracca di legno delle lavandaie costruita sul greto, e sulla distesa dei panni sciorinati al sole, oltre cui lo sguardo vaga sulle case, i monumenti, le colline.

---

3 F. Martini, *Confessioni e Ricordi* (1922), a cura di M. Vannini, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990, p. 22.

4 Lettera di Amos Cassioli a Henry Schroeder, gennaio 1867, in [N. Mengozzi], *Lettere intime di artisti senesi (1852-1883)*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», 1908, p. 198.

5 F.S. Altamura, *Vita e Arte*, Napoli, A. Tocco, 1896, p.46.

6 Per l'indole e la cultura di Lorenzo Gelati, vedi C. Del Bravo, *Il pittore Gelati, un umanista moderno*, in «Artista», 2013, pp. 152-164.

Una simile ponderata semplicità narrativa non poteva soddisfare la mentalità aperta allo sperimentalismo di Telemaco Signorini, sempre più attratto dal dinamismo della società contemporanea, e propenso a concezioni estetiche in linea con il naturalismo europeo di cui, nel 1867, sosteneva le idee con piglio categorico negli scritti pubblicati nel «Gazzettino delle Arti del Disegno». E ben lo indicano le vedute urbane ideate dall'artista, nelle quali nitore del disegno e luci ferme descrivono con impassibile acribia vie solitarie, o percorse da persone immerse nel flusso dinamico della città moderna. Ne è un esempio, *Via delle Torricelle* (l'attuale via Tripoli); il taglio dell'inquadratura impone una visione molto angolata della strada che s'inoltra verso la periferia, accentuandone la sensazione di lunghezza. Con un espediente vòlto a rendere l'apparente accidentalità della veduta, poi ripreso dall'artista in *Ponte Vecchio,* inviato all'Esposizione Universale di Parigi nel 1878, il lato destro della via è precluso alla vista se non per pochi elementi - un lampione, un'inferriata, gli spioventi di qualche tetto -, mentre il lato opposto, nel quale campeggia l'ampia parete intonacata di bianco del caseggiato su cui le finestre si aprono con eguale cadenza un piano sopra l'altro, è raffigurato dettagliatamente in maniera da mettere in risalto la banalità ripetitiva degli edifici della nuova Firenze.

Il volto mutato della città ispirò anche Giovanni Fattori, che nel 1881 vinse la medaglia d'oro all'Esposizione nazionale di Milano con *Viale Principe Amedeo*, seconda versione di un tema da lui già trattato nei mesi precedenti. Nell'orizzontalità del supporto, la prospettiva a cannocchiale esalta il senso di vastità del nuovo asse viario che congiungeva piazza Donatello a piazza San Gallo; la dilatata apertura dello spazio, evocativa del trafficato disordine del viale, è esito di un meditato impianto compositivo che ha come perno le groppe bianche dei buoi, messe in risalto dai raggi del sole che, lì presso, proiettano ombre squadrate sul terreno. Una folla variegata - barrocci, carrozze, borghesi, popolani, soldati -, indifferente a quanto la circonda, percorre il viale soffuso del luminoso pulviscolo dell'atmosfera; solo un bersagliere sembra soffermarsi a osservare la folta vegetazione del giardino della Gherardesca, il cui verde intenso spicca a confronto della ramata cromia dei giovani platani che definiscono la carreggiata.

Con la straordinaria sensibilità che gli è propria, Fattori adegua al brano di vita cittadina, all'apparenza còlto con sguardo occasionale, una stesura rapida, vibrante di luce, assolutamente idonea a renderne il senso di casualità.

A quella data, i viali alberati, realizzati ove un tempo erano le mura, e le piazze che ne scandivano l'andamento secondo i criteri dell'urbanistica internazionale, erano diventati argomento familiare agli artisti che a Firenze andavano volgendo la lezione dei macchiaioli verso espressioni più trepide e inquiete, anche formalmente. Il diffuso interesse per il tema lascia intendere come quella vastità di spazi, quell'ampiezza di prospettive, così diverse dalle dimensioni a misura d'uomo della vecchia Firenze, fossero spesso intese come manifestazioni di una presunta monumentalità, esse stesse testimonianza della generale sensazione di vacuità e di spaesamento creatasi dopo il 1870, quando l'allure concepita per dotare la città dei requisiti di una capitale aveva perduto di significato, facendo ritenere ormai vana la funzione di quelle strade ampie.

È con il distacco obiettivo, conseguenza dell'atteggiamento verista che lo induceva a non mettere mai «nulla di suo» nei soggetti trattati[7], che Adolfo Tommasi raffigurò una veduta dall'alto di Piazza San Gallo, presa plausibilmente da uno dei nuovi palazzi costruiti da Poggi. L'inconsueto punto di vista permise al pittore di descrivere il nuovo assetto della piazza e delle vie adiacenti che si prolungano verso il Mugnone, registrando ogni particolare di quel quartiere apparentemente connotato dalla presenza imponente dell'antica porta a settentrione, la cui mole incombe nell'immagine suscitando sconcerto, e non valgono l'eleganza dell'arco trionfale settecentesco, né la bellezza del cielo di un purissimo azzurro, a infondere serenità alla visione di quel moderno spazio urbano.

Se per Tommasi la meticolosa descrizione di quella zona di Firenze diventava il pretesto per esprimere l'insofferenza nei confronti della società contemporanea e delle sue incongruenze, sentimento che col tempo avrebbe portato il pittore a prediligere i temi di vita campestre, l'attualità della 'veduta urbana' era motivo più che valido per sollecitare gli artisti a affrontare quel genere figurativo adeguandolo alla propria sensibilità e alla propria ricerca pittorica.

Attorno alla metà degli anni Ottanta, piazza San Gallo, «una delle più belle d'Italia» a detta di Giuseppe Conti, grazie anche al «panorama splendido» concluso dalla «incantevole collina di Fiesole che fa da sfondo al viale Regina Vittoria»[8], venne raffigurata da Ruggero Panerai, allora

---

7 Il giudizio è espresso da Domenico Laura nel 1884 a proposito dei dipinti inviati dal pittore all'Esposizione nazionale di Torino; vedi C. Del Bravo, *Il vero*, in «Artista», 1991, pp. 103-121, p. 121, nota 63.

8 G. Conti, *Le passeggiate*, in *Firenze d'oggi*, Firenze, Tip. Enrico Ariani, 1896, pp.

poco più che ventenne, in due scene intese a indicare la vitalità di quella piazza, importante anello di comunicazione fra il centro di Firenze e le nuove aree urbane ornate da giardini e luoghi di svago, quali il Parterre e il Giardino dell'Orticoltura, arredato dall'ardita serra metallica realizzata da Giacomo Roster. Dei due dipinti, uno si sofferma a raccontare con minuzia illustrativa la quantità di dame, di signori, di operai, di bambini, di carrozze, omnibus, cocchieri, militari, che popola la piazza, raffigurata secondo un'apertura prospettica che ne dilata a dismisura l'ampiezza, sensazione accentuata dalla mutevolezza di un cielo autunnale che intesse l'aria di chiarissimi riflessi luminosi. L'altro dipinto, egualmente avvolto in un'atmosfera autunnale ma ora piovosa, dà risalto al *Passaggio degli artiglieri* che avanza a trotto leggero nella piazza, fra l'indifferenza dei fiaccherai; la stesura risolta con impressionistica rapidità, e la composizione più complessa e dinamica denotano la volontà di creare una precisa attinenza fra i valori comunicativi e emozionali del soggetto e la sua resa formale, proposito indicativo dell'importanza che l'insegnamento di Fattori ebbe per la formazione di Panerai.

La lezione di Fattori, la coerenza compositiva dei suoi dipinti, si rivela decisiva anche per *L'abbeverata* di Luigi Gioli, la cui elaborazione impegnò a lungo l'artista. Ambientato nel viale lungo la Fortezza, adesso intitolato a Filippo Strozzi, il quadro raffigura un carrettiere che in una nebbiosa giornata invernale fa dissetare i cavalli a una fontana; oltre all'uomo e alle sue bestie - descritti con un'attenzione da naturalista alle vesti, alle bardature, agli atteggiamenti, degna di Pascal Dagnan-Bouveret - soltanto alcuni militari a cavallo rompono la solitudine del viale di cui Gioli esaspera la vastità ricorrendo a inquadrature prospettiche che sembrano anticipare tecniche cinematografiche, come dimostra la sequenza in digradare dei platani cui fa da contrappunto l'infilata di alberi spogli e di cipressi sul lato opposto della strada, tale da slontanare il drappello degli artiglieri sullo sfondo e al medesimo tempo suggerirne l'avanzata.

Fra gli artisti che si dedicarono alla veduta urbana infondendovi i fremiti e gli affanni della società moderna, un posto di rilievo spetta a Ulvi Liegi, che fin dagli esordi si era dedicato al paesaggio e alla rappresentazione dei nuovi quartieri fiorentini, suscitando l'interesse della critica per la sorprendente abilità «nel far indovinare con pochi tocchi vigorosi un insieme di cose diverse per toni e per valori», «nel ritrarre un'impressione

---

96-134, p. 132.

parziale di colore e di luce»[9]; più tardi, l'esperienza parigina aveva permesso all'artista di confrontarsi con le maniere più attuali, di concepire quel genere figurativo vivificato da un uso innovativo dei rapporti luministici e cromatici, rassicurandolo sull'indirizzo delle proprie ricerche. E i risultati non si erano fatti attendere se nel 1888 Telemaco Signorini commentava con entusiasmo la capacità di Ulvi Liegi nel restituire il 'vero', secondo personalissime impressioni tutte «luminose » e tutte di un'eletta «costruzione di forma», seppur risolte con pennellate «ineleganti gialle, rosse, bleu, verdi, violette [che] si corrono addosso in ogni senso, nessuna [...] ferma, precisa, stabilita»; bastava, tuttavia, allontanarsi dal dipinto perché «l'ambiente luminoso circondasse della sua iride ogni forma, la costruisse con molta giustezza» restituendo in tal modo, e con evidenza, «il momento preciso in cui l'artista era stato «impressionato» dalla natura[10].

All'epoca, anche gran parte del centro medievale di Firenze era sparito per far posto a piazze e strade ariose, confacenti a una moderna metropoli europea, tuttavia il pittore non si lasciò coinvolgere da sentimenti di rimpianto per il tessuto intricato di vicoli e chiassi del 'mercato vecchio', come accadde a Borrani e a Signorini, ma ricercò il confronto diretto con la realtà contemporanea, dipingendo scorci della città rinnovata, idonei a suscitare molteplici stati d'animo. Sono visioni fugaci di piazza San Gallo, della Porta al Prato, del corso del Mugnone, spesso frequentate da bambini eleganti accompagnati dalle bambinaie, così da suggerire il tenore sociale di quei quartieri di palazzi signorili e di villini, tutte evocative di una sottile inquietudine, sensazione resa pittoricamente tramite una stesura frammentata, nervosa, rapida, e un sapiente dosaggio di ombre trepide a contrasto con la limpidezza luminosa dell'aria. Talvolta le inflessioni emotive si fanno più struggenti, come indica la veduta del Mugnone all'ora del tramonto, quando i bambini bennati tornano verso casa con le loro tate, mentre una ragazzina del popolo si sporge dalla spalletta, forse curiosa o forse persa nei propri pensieri; lo stridore fra mondi tanto lontani diventa motivo di malinconiche riflessioni sull'esistenza, disposizione di spirito acuita dalla luce sospesa del pomeriggio invernale che intesse di sfumature violette l'atmosfera.

Al di là dei valori emozionali e compositivi, il quadro testimonia di

---

9 G. Carocci, *Esposizione di Belle Arti*, in «Arte e Storia», II, 1, 1883, p. 5.

10 Labieno [T. Signorini], *Esposizione Promotrice di Belle Arti*, II, in «La Domenica Fiorentina», 19 febbraio 1888.

come alle soglie del Novecento, l'argine sinistro del Mugnone fosse non solo protetto da una spalletta in mattoni rifinita in pietra serena, secondo un modello rimasto invariato ancora oggi, ma modernamente corredato di marciapiede lastricato e di zanella. Al medesimo modo erano stati realizzati, a partire dal 1875, i prolungamenti dei lungarni sulla riva sinistra del fiume, che dal ponte alle Grazie risalivano l'Arno fino al ponte sospeso di San Niccolò.

Ed è proprio un tratto di quei lungarni il soggetto di un dipinto di Filadelfo Simi: nella luce dell'alba di una bella giornata, il nuovo lungarno Cellini, con le case costruite una a ridosso dell'altra, e la collina di San Miniato che lo sovrasta, appaiono velati dalla lieve bruma mattutina; in lontananza, i profili di Santa Margherita a Montici e di Pian de' Giullari si disegnano incerti sul cielo striato di sfumature indaco e rosate. Al senso di quiete silente che la veduta ispira, contribuisce anche la barca solitaria in mezzo alle acque placide del fiume.

Con ogni probabilità, Simi ritrasse quell'immagine quasi onirica di Firenze dalle finestre del suo studio, un edificio quadrangolare eretto fra via de' Malcontenti e via delle Torricelle, dal quale lo sguardo dell'artista poteva abbracciare il panorama della città in tutta la sua toccante bellezza, motivo più che plausibile per esortare un pittore di figura, quale lui era, a dipingere una veduta. Fin dall'esperienza parigina conclusa nel 1878, Simi si era dedicato ai temi di vita dei campi in sintonia con la poetica di Pascal Dagnan-Bouveret e Jules Bastien-Lepage, e elaborato una maniera pittorica in grado di fondere armoniosamente l'insistito verismo delle figure alla forza della resa cromatica, ottenendone immagini d'intenso coinvolgimento emotivo, molto apprezzate da Giovanni Fattori[11].

Dalle finestre del suo studio, il pittore poteva vedere anche il piazzale Michelangelo, concepito da Giuseppe Poggi quale incantevole punto di osservazione per ammirare - dall'alto, ma quasi toccandoli tanto paiono vicini - le torri, le cupole, i palazzi della città adagiata sulle rive dell'Arno.

Il significato assunto da quella spettacolare terrazza, ambíto luogo di sosta di chi percorreva il viale dei Colli, per la diffusione di un'immagine di Firenze che fosse ad un tempo insuperata espressione della cultura rinascimentale ed esito di una moderna concezione urbanistica, lo dimostra con assai maggior chiarezza dei quadri che raffigurano il piazzale Michelangelo, la

11 Lettera di Giovanni Fattori a Diego Martelli del marzo 1887, in [G. Fattori], *Lettere a Diego*, a cura di P. Dini, Firenze, Il Torchio, 1983, pp. 242-243.

decisione di Lorenzo Gelati di riprendere in mano la veduta del 1869, quel *Dolce far nulla sulle rive* dell'Arno allora esposto a Torino. Nel 1880 Gelati lavorò nuovamente al dipinto apportandovi alcune modifiche necessarie ad aggiornare la veduta della città alla sua immagine moderna; alle modeste casupole cresciute lungo la sponda sinistra del fiume, egli sostituì le palazzine neorinascimentali edificate sul nuovo lungarno oltre il ponte alle Grazie, e sul profilo alberato della collina delineò con tocchi lievi, ma inequivocabili, il piazzale Michelangelo e la copia bronzea del *David* che dall'alto domina il panorama[12]. Ancora, dunque, una manifestazione dell'indole sensibile di Gelati in grado di accettare con animo quieto i cambiamenti del mondo e il trascorrere dell'esistenza, nella serena consapevolezza che tale è il destino dell'uomo. Anche la nuova versione del quadro invita a un'assorta contemplazione della veduta, svolta per pacate cadenze suggerite dal variar della luce, dalla luminosa freschezza della riva destra del fiume fino ai delicati trapassi d'ombre leggere che intessono la riva opposta. Ne deriva una rappresentazione intensamente evocativa, nella quale l'attenzione al vero si coniuga all'amore per la bellezza, e il pensiero all'immaginazione, in un trepido confluire di curiosità e di emozioni, di verità e di affetti.

Ed è con il dipinto di Gelati che si conclude questa breve conversazione sulle interpretazioni pittoriche della Firenze ammodernata dagli interventi di Poggi, un dipinto che restituisce l'immagine di una città in grado di far dialogare con grazia il suo passato glorioso con il proprio presente, che ci si augurava altrettanto felice.

---

12 P. Serafini, *Le vedute di Firenze di Lorenzo Gelati presentate alle pubbliche Esposizioni. Appunti per un catalogo delle opere*, in S. Bietoletti - L. Lombardi - P. Serafini, *Lorenzo Gelati, Il dolce far nulla sulle rive dell'Arno*, Calenzano, Stabilimento Poligrafico Fiorentino, 2005, pp. 59-81, p. 70.

Fig.1 Lorenzo Gelati, *Porta a Pinti*, 1865 circa, coll. privata

Fig.2 Lorenzo Gelati, *Dolce far niente sulle rive dell'Arno*, 1869 (bozzetto), coll. privata

Fig.3 Ruggero Panerai, *Veduta di piazza San Gallo,*
coll. privata (courtesy, Pandolfini, Firenze)

Fig.4 Luigi Gioli, *L'abbeverata*, Fondazione CR Firenze

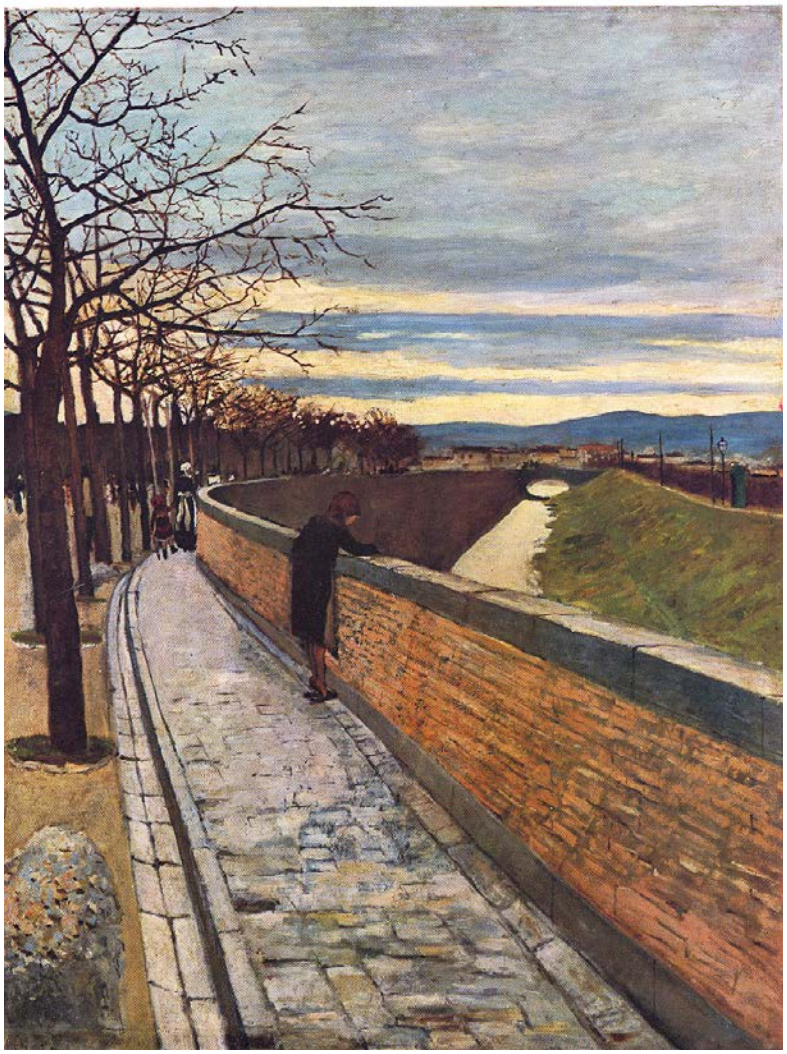


Fig.5 Ulvi Liegi, *Tramonto sul Mugnone*, coll. privata

Fig.6 Lorenzo Gelati, *L'Arno alla pescaia di San Niccolò,* Fondazione CR Firenze

Francesca Carrara, Francesca Parrini

Atmosfere di Firenze Capitale

Gli ambienti e l'aspetto di tanti e spesso inesplorati palazzi fiorentini costruiti e rinnovati negli anni di Firenze Capitale rispecchiano ancora oggi, nell'apparato decorativo e architettonico, le istanze romantiche, storiciste e patriottiche dell'epoca. Esponenti delle comunità straniere, tra i quali Fiorella Favard de l'Anglade, John Temple Leader, Federico Stibbert, per citare i più noti, e rappresentanti della emergente borghesia finanziaria ed industriale cittadina, come Bastogi, Giuntini, Morrocchi e altri, per sancire la loro rappresentativa presenza in città, si dotarono di dimore di rilievo, facendo ricorso alle medesime maestranze che negli stessi anni operavano a rinnovare Palazzo Pitti, destinato a reggia della monarchia sabauda, e le antiche residenze della vecchia nobiltà locale, in un clima internazionale che contribuì a divulgare la fama di Firenze nel mondo[1].

Se l'architetto Giuseppe Poggi (1811-1901) fu il principale artefice della nuova immagine urbanistica e architettonica della città[2], coniugando suggestioni e motivi neorinascimentali con influenze d'Oltralpe, il decoro degli ambienti interni, che venne a rispecchiare questi temi, venne affidato a una cerchia di artisti che con Poggi collaborarono con continuità. L'opera del pittore Annibale Gatti (1827-1911), la cui carriera professionale arrivò

1 Questo articolo nasce come presentazione dell'idea di un progetto che nel corso del 2014- 2015 ha visto il coinvolgimento di un gruppo di studiose, Margherita Ciacci, Laura Lucchesi, Maria Grazia Gobbi Sica, Giovanna Lori, Caterina Zappia e le stesse scriventi, che, con l'apporto ognuna delle sue specifiche competenze, intendeva riscoprire questi luoghi privilegiati dell'immaginario ottocentesco e far conoscere le tracce ancora visibili di una stagione che ancora oggi caratterizza il volto di Firenze, valorizzandone il ruolo di capitale dell'arte e della cultura.

2 Per l'opera del Poggi cfr. *Giuseppe Poggi a Firenze. Disegni di Architetture e città*, catalogo della Mostra (Firenze, Uffizi- sala delle Reali Poste dicembre 1989-gennaio 1990) a cura di R. Manetti e G. Morolli, Firenze, Alinea Editrice, 1989; *Una capitale e il suo architetto, eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici, Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, catalogo della Mostra (Firenze, Archivio di Stato, 3 febbraio – 6 giugno 2015), a cura di L. Maccabruni e P. Marchi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2015.

all'apice della fama proprio nella seconda metà dell'Ottocento[3], si ritrova così in molte delle dimore progettate o rinnovate dal Poggi, che dell'artista era committente ed amico, ma il tema si proiettò anche su altri pittori dell'epoca a lui coevi come ad altri architetti contemporanei del Poggi, o di lui emuli o allievi.

In questo panorama si distingue, anche per la sua architettura del tutto originale per l'epoca, Palazzo Wilson – Gattai, dove il Gatti affrescò una delle sue opere più belle, *Il trionfo dell'Amore*, a decorare il soffitto della sala principale del primo piano nobile. Questo palazzo venne costruito di pianta fra il 1865 e il 1871, cioè nei brevi anni di Firenze Capitale, e per ragioni ereditarie è arrivato abbastanza integro fino ai nostri giorni, conservando gran parte dei suoi decori originali[4]. I soffitti di molte delle numerose stanze dal piano terra ai mezzanini, alle soffitte, presentano ornati di interesse, come motivi floreali, mascheroni, grottesche, soffitti decorati a stucchi policromi formanti disegni geometrici di stile arabizzante. Fra tutti emerge per il suo grandioso respiro poetico e romantico il citato affresco del salone centrale, con le raffigurazioni idealizzate di coppie celebri che fanno corona al carro di Amore: Raffaello e la Fornarina, Sansone e Dalila, Romeo e Giulietta, Petrarca e Laura, Cesare e Cleopatra, Paolo e Francesca e tanti altri amanti famosi della storia, dell'arte, della letteratura, della musica e della mitologia dei vari secoli, seduti fra le nuvole di un paesaggio celestiale: «Il respiro il ritmo stesso con cui è scandita la composizione, alla varietà delle pose e delle espressioni dei celebri personaggi qui ritratti, la levigatezza delle forme, la bellezza dei corpi nudi e dei panneggi mostrano come Annibale Gatti abbia trovato in palazzo Wilson la sua più felice espressione»[5]. L'edificio venne costruito da uno dei tanti personaggi stranieri che all'epoca, inseguendo un sogno romantico di evasione, era venuto a Firenze e, innamoratosene, l'aveva eletta a sua dimora, decidendo di trascorrervi l'intera esistenza, l'inglese Frederik Wilson (1828-1908)[6].

---

3 Per le notizie sul pittore forlivese cfr. *Note autobiografiche* in Circolo degli Artisti di Firenze, *Mostra Retrospettiva di Annibale Gatti 1828- 1909*, Firenze, Circolo degli Artisti di Firenze, giugno 1928, Tipografia Spinelli, 1928; e soprattutto C. Zappia, *Annibale Gatti, pittore di Firenze capitale*, Roma, De Luca editore, 1985.

4 Per una sintetica storia dei passaggi di proprietà e della storia del palazzo cfr. F. Carrara - V. Orgera - U. Tramonti, *Firenze piazza d'Azeglio alla Mattonaia*, Firenze, Alinea Editrice, 2003, pp. 183-187.

5 Cfr. C. Zappia, *Annibale Gatti*, cit., p. 74.

6 Le principali notizie biografiche della vita di Wilson sono state ricavate da un

Nato nella città portuale di Hull nella contea di York, dove il padre Thomas aveva fondato la Wilson Shipping Line Company, e decimo di quindici figli, Frederik non percorse le vie imprenditoriali del padre e dei fratelli, preferendo inseguire i suoi personali ideali di arte e bellezza, e così scelse di vivere una vita d'artista in Italia, a Firenze, la città del Rinascimento. Inizialmente Wilson si stabilì in un antico palazzo in Corso Tintori, ma nel 1864 dovette lasciare questa prima residenza perché la casa gli fu espropriata per i lavori previsti per Firenze capitale. Allora comprò dal ricchissimo Costantino Morrocchi, altra famiglia committente del Gatti, un lotto ancora edificabile situato in piazza d'Azeglio, la nuova piazza alberata disegnata su modello degli *squares* londinesi, che era stata creata per il nuovo quartiere della Mattonaia, progettato dall'ingegnere del Comune Luigi del Sarto[7]. A quest'epoca quasi un sesto della popolazione fiorentina era anglofona: via Tornabuoni, la più importante strada del centro storico cittadino, ospitava il Consolato Britannico, banche inglesi, la farmacia e caratteristiche sale da thè; Wilson era un tipico esponente di questa variegata colonia britannica, che aveva preso dimora in palazzi del centro storico come in antiche case sulle colline. Frederick poi inseguendo il suo sogno si dedicò alla pittura[8], tanto che partecipò all'Esposizione del circolo degli Artisti tenutasi a Firenze nel 1860, e considerandosi quindi egli stesso mezzo artista, come ne scrive il Gatti[9], curò personalmente il progetto della sua nuova dimora, benché ufficialmente fosse a firma dell'ingegner Orazio Callai. Il palazzo, rispondendo nel suo disegno al sogno romantico e storicizzante

---

suggestivo e inedito testo di L. Thorndyke, che ha abitato queste stanze a varie riprese nel corso di questi anni, dal titolo *Racconti di Palazzo "il lavoro privato*, una riflessione autobiografica servita per la pubblicazione, sempre a nome dell'autrice L. Thorndyke, *The British in Italy, an artist life*, London, British Press, 2012.

7 Per la storia del quartiere della Mattonaia cfr. F. Carrara, A. Lorenzi, P. Sidoti, *Firenze capitale e la speculazione tollerata*, in "Necropoli", n. 4-5, I, 1969, pp. 69- 77, vedi anche Carrara, Orgera, Tramonti, *Firenze piazza D'Azeglio,* cit.

8 Nel busto che lo rappresenta nella sua tomba neogotica al cimitero fiorentino degli Allori, Frederick è rappresentato con pennello e tavolozza. Bellissima è la dedica scritta dalla tanto più giovane moglie Maria Musetti: «l'Inghilterra gli diede i natali l'Italia il cui mite clima aveva innamorato la sua anima amante del bello gli fu seconda patria. Fu giusto onesto leale e anima d'artista».

9 La frase si ritrova nelle notizie autobiografiche dell'artista presenti nel catalogo del Circolo degli Artisti che ne curò una Mostra Retrospettiva nel 1928: Circolo degli Artisti di Firenze, *Mostra Retrospettiva,* cit., p. 33, cfr. .C. Zappia, *Annibale Gatti,* cit., p. 74.

dell'eccentrico gentiluomo inglese, venne a trasgredire con la sua immagine il linguaggio neo cinquecentista di stile poggiano che caratterizzava la gran parte degli edifici dell'epoca, per un preciso riferimento all'architettura tardo medievale fiorentina di stampo michelozziano. L'aspetto del nuovo edificio trovò molte critiche in ambito fiorentino, che vennero palesate in un articolo del quotidiano «La Nazione», che peraltro veniva ad elogiare l'opera del Gatti, l'artista più celebre del momento, scelto personalmente da Wilson per decorare il salone principale della sua casa con il grande affresco del *Trionfo dell'Amore*, dove nella figura in nero di Torquato Tasso è riconoscibile il suo ritratto, omaggio del Gatti al suo committente[10]. Ancora oggi ogni stanza del piano nobile della casa suggerisce l'animo sognatore e poetico dell'inglese: ci sono uccelli in libero volo che potrebbero esprimere il sogno di libertà e di evasione che aveva ispirato Frederick a lasciare la natia Inghilterra, come mazzi e composizioni floreali che suggeriscono un richiamo alla giovinezza perenne e alla rinascita, una scena marina con bambini testimonia forse una lontana memoria della sua giovinezza a Hull; veramente aggirandosi in questi spazi ancora avvolti nella penombra di pesanti tendaggi, si percepisce quella particolare atmosfera che doveva essere tipica della Firenze dell'epoca. In seguito nel 1887, per motivi che ignoriamo e possiamo solo ipotizzare, Wilson alienò questo palazzo, nella costruzione del quale aveva speso tante energie e tanto denaro, e recuperò l'antica proprietà in Corso Tintori, infine risparmiata dalla demolizione per la brusca interruzione dei lavori urbanistici fiorentini con l'improvviso spostamento della capitale a Roma[11].

Il pittore Annibale Gatti, il responsabile principale della suggestione di questi ambienti, dove «Anche le citazioni da Ingres o dei pompiers più famosi diventano esse stesse poesia, palpito romantico, fede nella nuova grandeur borghese, nel mondo nuovo che, carico di promesse, si affaccia ora alla ribalta» [12.] viveva vicinissimo a piazza d'Azeglio, in via Niccolini, una delle nuove strade del quartiere, e aveva lo studio in piazza Donatello. Negli anni

---

10 Di questo articolo parla con ironia lo stesso Gatti nelle sue note biografiche in Circolo degli Artisti di Firenze, *Mostra Retrospettiva,* cit., p. 33-34. Cfr anche C. Zappia, *Annibale Gatti (Forlì 1827- Firenze 1909) Raffaello e la Fornarina*, in *Raffaello: elementi di un mito, la pittura di genere storico*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, 4 febbraio- 15 aprile 1984), a cura di C. Sisi e E Spalletti, Firenze, Centro Di, 1984, pp. 197- 199.

11 Cfr. Carrara, Orgera, Tramonti, *Firenze piazza D'Azeglio,* cit., pp. 183-184.

12 Cfr. C. Zappia, *Annibale Gatti*, cit., p. 74.

centrali dell'Ottocento, quando il salotto, spazio intermedio tra ambito sociale e domestico, assunse anche una connotazione politica e divenne luogo d'incontro di intellettuali, artisti e personalità di prestigio, nella limitrofa ma antica via dei Pilastri vi era un importante salotto culturale e politico, animato da Gesualda Malenchini nei Pozzolini (1809-1894)[13], che condivideva con entusiasmo le idee libertarie e garibaldine del fratello minore Vincenzo. Dagli anni Cinquanta, Gesualda con la figlia Cesira apriva la sua casa ogni venerdì sera ad intellettuali, politici, professionisti ed artisti, come Giuseppe Poggi, che poi sarebbe stato l'indiscusso autore principale del rinnovo urbano della città, e lo stesso Annibale Gatti, che sarebbe sempre rimasto legato da affettuosa amicizia con Cesira sposata Siciliani[14] e che proprio in quegli anni vediamo iniziare quella carriera che all'epoca lo rese celebre e richiestissimo affrescatore di palazzi e ville. Se Annibale Gatti proveniva da Forlì, da una famiglia modesta, e poi si inserirà a Firenze grazie al successo delle sue opere ma anche al suo matrimonio con la marchesina Ida Giovannelli, Giuseppe Poggi era invece da sempre ben inserito nella città: figlio di un affermato notaio, aveva sposato una figlia del grande architetto Pasquale Poccianti. Grazie a una discendente dei Poggi, Maria Pia Basetti Sani, abbiamo potuto leggere l'albero genealogico della famiglia. Dal matrimonio del notaio Girolamo Pietro con Anna Mazzoni, erano nati quattro figli maschi, dei quali Giuseppe era il maggiore, ma Carlo e Girolamo morirono precocemente senza prole, come sarebbe anche rimasto il nostro architetto, così la continuità della famiglia si deve solo all'estesa discendenza del fratello Enrico (1812-1890), che dal matrimonio con Giulia Romagnoli aveva avuto otto figli. Si chiarisce anche il rapporto stretto con la celebre famiglia Puccioni: infatti Teresa, l'unica sorella di Enrico e Giuseppe, aveva sposato Giuseppe Puccioni e il loro figlio Piero sposò in prime nozze la cugina Maria, una delle figlie di Enrico. Il Puccioni, patriota come lo zio, divenne poi deputato al Parlamento e in piazza d'Azeglio aveva un villino comprato nel 1870. Giuseppe Poggi si era anche imparentato con il pitto-

13 M.A. Signorini, A. Visconti, *Il salotto di Gesualda e Cesira Pozzolini nella Firenze del 1859*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia fra fine Seicento e primi del Novecento*, a cura di M.L. Betri e E. Brambilla, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 381-403, proprio nell'ambito di una visita guidata a palazzo Wilson-Gattai organizzata dall'Associazione Amici di Pitti del 2015, Carlo Sisi ha parlato del salotto dell'Ottocento e in particolare di quello di Gesualda e Cesira Malenchini.

14 Cfr. C. Pozzolini Siciliani, *Da Parigi al professor Annibale Gatti*, in «Rassegna Nazionale», 1901.

re Antonio Ciseri (1821-1891), grazie al matrimonio di Giovan Vittorio, figlio di Enrico, con Luisa, figlia dell'artista. Questo pittore, che era figlio d'arte, e si era trasferito appena undicenne a Firenze dal Canton Ticino, fu considerato un protagonista della ritrattistica dell'epoca, e avrebbe fatto il ritratto del Poggi, come dello stesso Piero Puccioni.

Dopo tanti anni di meritati successi, una triste vecchiaia però doveva accompagnare il resto della vita di entrambi i nostri personaggi: il Poggi, come è noto, infatti abbandonò la sua attività intorno al 1885, con l'amarezza per le polemiche seguite sul suo operato, il Gatti, colpito nel 1898 da una grave paresi e pittore ormai non più alla moda, nonostante gli impedimenti fisici e la sofferenza continuò invece ad operare solitario nello studio di piazza Donatello, lontane le esperienze che lo avevano visto protagonista insieme al Poggi della stagione di Firenze capitale.

Anziano e deluso, Giuseppe Poggi morì nel 1901. Ecco il necrologio apparso sul quotidiano fiorentino «La Nazione» del giovedì 7 marzo 1901:

«La sorella Teresa Poggi vedova Puccioni ed i nipoti annunziano, desolatissimi, la morte del Comm. Prof. Giuseppe Poggi Ingegnere Architetto Cavaliere del Merito Civile di Savoia avvenuta il 5 corrente ad ore 24. Per espressa volontà dell'estinto non si mandano partecipazioni e si prega a non inviar fiori».[15] Anziano e deluso a sua volta, ma comunque incapace di smettere di dipingere, Annibale Gatti morì nel 1909[16].

È documentato che la collaborazione di Annibale Gatti con il Poggi era iniziata nella seconda metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento; possiamo quindi immaginare con realismo che l'incontro fra i due sia forse avvenuto in un imprecisato pomeriggio invernale di uno dei venerdì di casa Malenchini in via dei Pilastri, della quale erano entrambi assidui. Il sodalizio tra il più anziano e già famoso architetto e l'ancora giovane pittore, probabilmente favorito da un analogo spirito di rinnovamento coniugato con il rispetto della tradizione, si sarebbe poi protratto per più di trent'anni e si sarebbe espresso nei tanti edifici fiorentini dell'epoca, forse primo dei quali, nel palazzo Gerini in via Ricasoli. Il marchese Carlo Gerini[17] affidò al Poggi,

---

15 La notizia è stata ritrovata da Giovanna Lori.

16 Cfr. C. Zappia, *Annibale Gatti*, cit., pp. 92- 98, dove si racconta «l'estrema attività» del pittore dopo il suo malore del 29 giugno del 1898 che gli aveva paralizzato gamba e braccio sinistro.

17 Il marchese Carlo Gerini (1809-1891) nel 1832 per risollevare il patrimonio familiare aveva sposato Isabella Magnani, una ragazza della piccola nobiltà pesciatina, brutta ma molto abbiente. La cosa fece così scalpore che Giuseppe Giusti ne scrisse una

intorno alla metà degli anni Cinquanta, la ristrutturazione degli interni e la costruzione della nuova scala del grandioso immobile che la famiglia aveva ereditato dai Salviati nel primo Seicento, e il Poggi vi avrebbe lavorato fino al 1866; il Gatti vi lavorò intorno al 1855, come scrive nelle sue note biografiche. I marchesi elessero il Poggi a loro architetto di fiducia, tanto da affidargli anche i lavori di ristrutturazione della villa Gerini a Colonnata, dove si conservano degli ovati con putti di mano del Gatti, della villa delle Maschere e del castello di Cafaggiolo in Mugello, che Antonio, figlio di Carlo, amministrava come genero della proprietaria Teresa de la Roche-Foucauld, vedova di Marc'Antonio Borghese.

Tra i primi edifici notevoli che testimoniano la felice intesa tra architetto e pittore, possiamo annoverare anche il palazzo Antinori di Brindisi, oggi proprietà Aldobrandini, in via dei Serragli, dove il Gatti collaborò con Giuseppe Poggi su incarico di Amerigo Antinori, duca di Brindisi. L'architetto lavorò al restauro del palazzo dal 1856 al 1870, e in una sala al piano nobile affacciata sul giardino si ammirano quattro ovati con putti affrescati dal pittore forlivese. Il palazzo Giuntini Bastogi, situato in via Cavour, venne profondamente ristrutturato dal Poggi dopo il 1855 su incarico di Guido Giuntini, che l'aveva comprato dal principe Poniatowsky. Il Gatti vi eseguì nel 1861 la decorazione di due sale: nella prima il pittore ideò un soffitto scompartito a lacunari con le allegorie delle Arti, nell'altra decorò il soffitto con l'Allegoria delle Stagioni. Negli appartamenti reali della reggia di Pitti, destinati ai Savoia, nel 1861 il Gatti fu incaricato di ornare la Galleria della Meridiana con due lunette e tre quadri. Poi eseguì anche la decorazione della volta della sala del trono con un grandioso affresco rappresentante l'Italia tra le nazioni guidata dal genio di casa Savoia, bozzetto dettato direttamente dal re Vittorio Emanuele. Dal 1857 Giuseppe Poggi era stato incaricato di progettare un nuovo palazzo di città per la baronessa Favard de l'Anglade sul Lungarno Vespucci, angolo via Curtatone; al secolo Suzanne de Bacheville, la dama era arrivata a Firenze nel 1855 con il titolo usurpato e il nome di baronessa Fiorella Favard de l'Anglade, e si diceva che fosse una spia al servizio del re di Francia Napoleone III. Il Gatti decorò nel palazzo fiorentino della baronessa ben tre sale: la prima al piano terra, che

satira feroce. Comunque tornato ricchissimo e con ingenti rendite fondiarie a Livorno e a Firenze, il marchese poté rinnovare con fasto adeguato il palazzo di famiglia, e restò fedele alla dinastia lorenese (era infatti cavallerizzo maggiore di Leopoldo II). Una figlia, Eufrosina, sposò Pier Filippo Covoni Girolami, mentre il figlio Antonio sposò Anna Maria Borghese.

era l'originaria sala da pranzo, venne dedicata a Torquato Tasso e Annibale vi rappresentò le storie della Gerusalemme Liberata, sempre a piano terra decorò anche il soffitto di una saletta con storie di Psiche, mentre al piano superiore nel soffitto di un'altra sala rappresentò il concerto di una ninfa con putti. Madame de Favard poi incaricò il Poggi intorno al 1865 di restaurare a Rovezzano, negli immediati dintorni di Firenze, l'antico Palagio dei Pini, ricostruito nel Cinquecento da Baccio d'Agnolo per Zanobi Bartolini, che lei aveva acquistato nel 1855. In questa dimora il Gatti eseguì la decorazione di due sale a piano terra: nella prima sono rappresentati Bacco e Arianna e medaglioni con vari ritratti della famiglia, nella seconda è dipinta una festa nel giardino di una villa affacciata su Firenze, dove tra vari personaggi si riconoscono la stessa Fiorella de Favard e il nipote acquisito conte di Frassineto. Nel 1873, sempre per la baronessa, il Poggi progettò anche la cappella della villa, che sarebbe stata ultimata nel 1877, dove operò anche lo scultore Giovanni Duprè, mentre il Gatti vi affrescò la volta con il Paradiso, rappresentando nei pennacchi gli Angeli e nelle lunette le Virtù. Infine, tra gli edifici in cui il Gatti affiancò l'opera del Poggi, non si può tralasciare villa Stibbert in via di Montughi, che nel 1884 Federico Stibbert ristrutturò e ampliò inizialmente con il progetto di Giuseppe Poggi, e poi del suo collaboratore Girolamo Passeri: il grande architetto infatti, per dedicarsi totalmente al rinnovo urbanistico di Firenze, aveva abbandonato i lavori di committenza privata. Il Gatti eseguì nel soffitto del salone da ballo della villa Stibbert un grande fregio di ben quarantaquattro metri con putti e l'Allegoria dei quattro elementi[18]. Questa sintonia creativa, che abbiamo riscontrato tra architetto e pittore in tanti edifici, si ritrova anche nella vita personale del Poggi. Nel 1866 l'architetto aveva commissionato al Gatti l'affresco del salotto da pranzo di casa sua in via Guelfa, e l'artista vi volle rilevare lo spirito patriottico che Giuseppe Poggi aveva condiviso con il fratello Enrico rappresentando, nel putto con la bandiera che scioglie le catene della schiavitù, l'allegoria dell'Italia redenta[19]. Una lettera del pittore all'architetto del 16 maggio 1866 palesa la gratitudine del Gatti nei confronti del più anziano maestro: «Anelavo a fare qualcosa per dimostrarle la mia gratitudine per tanto che Ella si è compiaciuta di fare per me nelle molte occasioni occorse in passato (..)»[20].

---

18 Le notizie delle opere pittoriche del Gatti nei vari edifici menzionati sono in gran parte state ricavate dal testo di. C. Zappia, *Annibale Gatti*, cit., pp. 106 – 181.

19 Per l'abitazione del Poggi in via Guelfa cfr. C. Zappia, *Annibale Gatti*, cit., p.132

20 Cfr. C. Zappia, *Annibale Gatti*, cit., p. 132.

Sarebbe stato bello poter realizzare una guida, per un itinerario alla scoperta di queste residenze che, spesso ignorate dal pubblico comune e dagli itinerari turistici, portano ancora l'impronta di questa stagione e riscoprire l'atmosfera artistica e romantica che tuttora traspare di quel particolare periodo storico[21]. Questi salotti affrescati, decorati, ornati da stucchi erano anche arredati da splendidi mobili intagliati realizzati da abili artigiani fiorentini come Angiolo Barbetti, altro amico di entrambi[22], e come non pensare anche al Bianchini, suocero di Antonio Ciseri, raffinato esecutore e creatore di opere in commesso di pietre dure, e alle eccellenze artigiane che poi porteranno alla nascita delle scuole d'Arte. Questa ricerca del bello e del raffinato, caratteristica dell'epoca, vede ornare di ambiziosi decori anche le dimore più semplici; la presenza del cosiddetto salotto buono divenne così un'esigenza sociale anche per i più modesti villini a schiera e nelle case da appartamenti.

Percorsi per Firenze Capitale

Proponendo un itinerario particolare, fra i luoghi meno conosciuti e più privati di Firenze Capitale, per conoscere e rivivere l'atmosfera di quel suggestivo periodo, palazzi e ville quasi integri, sopravvissuti alle vicissitudini familiari, agli eventi storici e soprattutto alla poca fortuna che il gusto eclettico e storicistico ha goduto nel Novecento. Nella seconda metà dell'Ottocento furono restaurati e restaurati moltissimi palazzi, quasi sempre sotto la direzione dell'architetto Giuseppe Poggi e con l'intervento dei suoi numerosissimi collaboratori, ancora in gran parte poco indagati. Il nuovo ruolo politico della città, spinse una parte della società fiorentina al riordino e al rinnovamento delle proprie dimore, con particolare attenzione ai quartieri di rappresentanza, spesso seguendo il gusto internazionale della ricca e colta comunità straniera.

Un esempio eccelso è il bellissimo palazzo Gerini, ancora proprietà della stessa famiglia, che conserva intatte le decorazioni e gli arredi progettati con speciale cura da Giuseppe Poggi, come precedentemente ricordato, ed eseguiti dai migliori artisti e artigiani del momento[23]. Colpisce il fastoso

---

21 Il nostro gruppo di lavoro aveva presentato nel giugno 2015 una formale richiesta di finanziamento alla Cassa di Risparmio di Firenze per realizzare questo progetto, purtroppo rimasta inascoltata.

22 Il Gatti ne elogia le qualità di grande intagliatore nelle sue *Note Biografiche*, vedi Circolo degli Artisti di Firenze, *Mostra Retrospettiva,* cit., pp. 20 e 21, p. 36.

23 Per la storia di palazzo Gerini cfr. M. Ingendaay, *Trasformazione di un palazzo:*

salone da ballo, uno dei più grandi della città, completamente decorato con stucchi dall'impeccabile orditura e con le pareti abbellite da grandi specchi. Intatta è rimasta la sala da pranzo, realizzata con mobili intagliati e lumeggiati d'oro, dove spiccano il monumentale stipo e il grande tavolo da pranzo allungabile, realizzati da Francesco Morini[24]. E ancora, il salotto blu, rivestito da damaschi, arredato con tutta quella varietà di divani, poltrone e panchetti tanto di moda all'epoca. Nel 1869 in onore dei marchesi Antonio e Antonia Maria Gerini, vi fu dato un grande ballo: gli ospiti poterono ammirare, oltre alla parte barocca del palazzo, anche le nuove fastose sale appena realizzate.

Un'atmosfera unica è quella che si respira a palazzo Malenchini, quasi che il tempo si fosse fermato. Nell'antico palazzo degli Alberti, passato ai primi dell'Ottocento ai Mori Ubaldini Alberti e, in seguito, venduto ai duchi di Chaulnes, discendenti da un ramo degli Alberti trasferitosi da secoli in Francia, i duchi abitarono fino al 1887, restaurando fastosamente le sale della dimora. Il palazzo nel 1895 fu acquistato dai marchesi Malenchini, ai quali ancora appartiene[25]. Al piano nobile i salotti mantengono il gusto ottocentesco[26]. Si distingue il salotto rosso, il colore più in voga all'epoca, con le pareti rivestite da damaschi e decorate con stemmi araldici. La sala è arredata con consolle, specchiere dorate, divani, poltrone e tendaggi in seta, secondo la moda del tempo. In piena armonia con lo stile del momento, è il drappo di damasco cremisi che copre il grande tavolo al centro della sala, cosi come la moltitudine di oggetti, sculture e porcellane che adornano la stanza. La stessa atmosfera che si respira negli ambienti di palazzo Wilson Gattai.

Il fasto e il lusso dei famosi salotti fiorentini si può rivivere a palazzo Gianfigliazzi sul lungarno Corsini, proprietà nel 1865 del barone Adrian Van der Linden d' Hoogvorst, sposato con la bellissima Aurora Guadagni[27].

---

da nobile dimora a fastosa residenza in *I Migliori pennelli. I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca*, 2 voll., Milano, Biblion edizioni, 2013, I, pp. 37-45.

24 Su Francesco Morini a palazzo Gerini, cfr. S. Chiarugi, *Botteghe di mobilieri in Toscana 1780 – 1900*, 2 voll., Firenze, S.P.E.S., 1994, II, pp. 256 – 257.

25 I Malenchini erano discendenti di Vincenzo, famoso garibaldino fratello di Gesualda Malenchini Pozzolini ricordata da Francesca Carrara.

26 Sul palazzo e la sua storia cfr. L. Ginori Lisci, *I Palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Firenze, Bemporad Marzocco, 1972, II, pp.617-620

27 Per la storia di palazzo Gianfigliazzi, cfr. L. Ginori Lisci, *I Palazzi di Firenze*, cit., pp. 141-145.

Al piano nobile si conservano quasi intatti gli ambienti voluti dal barone, che fece appositamente venire i pittori e gli artigiani dal Belgio, suo paese natale. Secondo il gusto eclettico dell'epoca, ogni stanza si doveva ispirare a un diverso periodo storico: si passa così dalla sala neo rinascimentale, alla galleria in stile neoclassico decorata con figure allegoriche e stemmi della famiglia Van der Linden. La sala da pranzo è arredata secondo un gusto nordico, le pareti sono rivestite da eleganti *boiserie* in legno scuro con incastonati dipinti raffiguranti nature morte e scene bucoliche. Fulcro del palazzo è il bellissimo salone in stile Luigi XVI, abbellito da grandi specchiere e stucchi bianchi ed oro. E, vera rarità, è un piccolo *boudoir* interamente decorato con porcellane cinesi incorniciate da stucchi, che ricorda quello esistente a palazzo Gondi realizzato dal Poggi[28]. Le feste a palazzo Gianfigliazzi erano le più sfarzose della città, in competizione con quelle di casa Rattazzi[29]. Ricordano le cronache dell'epoca che, attraversando i fastosi saloni, sembrava di essere a Parigi e non a Firenze. Il 30 giugno del 1870 fu dato l'ultimo ballo della stagione: nessuno immaginava che dall'inverno del 1871 si sarebbe danzato a Roma[30].

Un altro luogo che merita attenzione, ed è memoria di un'ulteriore affascinante storia, è Villa Oppenheim Cora, forse uno degli esempi più riusciti a Firenze del gusto eclettico in voga in quel periodo[31]. Gli interni sono ancora oggi uno sfavillante alternarsi di stili, dal rinascimentale al bizantino, al moresco. Nel 1869 l'ingegnere Gustavo Oppenheim, importante finanziere con interessi in Egitto, sposato con Eugenia Fenzi, nipote del noto banchiere Carlo, acquistò un terreno nel nuovo quartiere dei colli, per costruirsi una villa. Il progetto fu realizzato da un allievo del Poggi, Piero Comparini Rossi (1833-1882), che seguì gli esempi del maestro, ispirandosi a villa Favard sul lungarno, progettando un edificio di forme neo rinascimentali, con un *foyer* circolare al centro, per una perfetta

28 Per palazzo Gondi, cfr. G. Morolli, *Gli ammodernamenti degli altri ambienti quattrocenteschi (e oltre) del palazzo,* in *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, Firenze, Polistampa, 2013, p. 218.

29 Per il salotto di Maria Rattazzi, cfr. U. Rogari, *Due regine dei salotti nella Firenze capitale. Emilia Peruzzi e Maria Rattazzi fra politica, cultura e mondanità*, Firenze, edizione Sandron, 1992, pp.85-149.

30 Cfr. U. Rogari, *Due regine dei salotti*, cit., p.149.

31 Il Poggi all'epoca era impegnato nei lavori di ingrandimento della città. Sulla storia di villa Oppenheim Cora cfr. G. Trotta, *Ville fiorentine dell'Ottocento*, Firenze, Becocci - Scala, 1994, pp. 34-41, con bibliografia relativa.

distribuzione degli spazi. Per gli arredi, l'Oppenheim si rivolse all'ingegnere Edoardo Gioja (1832-1901), che aveva avuto un ruolo molto importante nella progettazione del canale di Suez di cui lui, insieme ai Rotschild, era stato uno dei finanziatori. Nella decorazione vennnero coinvolti molti degli artisti che lavoravano abitualmente con il Poggi, come gli intagliatori Morini e Barbetti, il pittore bolognese Luigi Samoggia (1811-1904), specializzato in ornati floreali, il decoratore Ottavio Pucci (1819-1903), gli stuccatori Bernardo e Nicola Ramelli. La villa, trasformata oggi in albergo di lusso, mantiene molti dei decori e degli arredi originali. Il *foyer* centrale è riccamente ornato da stucchi bianchi e oro, nella volta è dipinta l'*Allegoria del progresso e dell'operosità umana,* opera di Ernesto Bellandi (1842-1916). Il salone degli specchi, in stile Luigi XV, è decorato con elaborati stucchi dorati e affrescato con pitture floreali del Samoggia, con al centro dipinto *Amore e Pische* di Angelo Pietrasanta (1837-1876). Percorrendo le numerose sale, colpisce la stanza in stile moresco, probabilmente il *fumoir* dell'Oppenheim, con la cupola blu e oro affrescata da Antonio Caremmi e le bellissime porte lignee arabeggianti opera dell'atelier Barbetti. La stanza da pranzo è realizzata in stile neo rinascimentale e completamente arredata con mobili intagliati da Francesco Morini. Bellissime e molto frequentate erano le feste a villa Oppenheim, ma purtroppo le difficoltà finanziare dell'ingegnere e la gelosia per la bella moglie lo portano presto a vendere la villa e a lasciare la città.

Firenze Capitale diventa città ricca di eleganti caffè e di moderni alberghi destinati a ospitare non solo turisti ma anche politici, parlamentari e banchieri. Le guide dell'epoca ricordano moltissimi alberghi oggi scomparsi. Tracce di quel mondo si trovano ancora all' Hotel Bernini, in piazza San Firenze. Antico palazzo destinato ad albergo fin dai primi dell'Ottocento, chiamato l'Albergo dello Scudo[32], nel 1865 fu trasformato in un hotel di lusso con fastosi interni per venire incontro alle esigenze di comfort della società borghese del tempo. Grazie alla sua felice ubicazione, l'albergo ebbe un ruolo importante negli anni del Regno d'Italia, diventando residenza per i parlamentari in visita a Firenze, impegnati nelle riunioni alla Camera, che aveva sede in Palazzo Vecchio, e del Senato, che aveva sede nel teatro mediceo nel palazzo degli Uffizi. L'albergo conserva l'impianto

32 Non esiste un studio approfondito sulla storia dell'albergo, cfr. T. Spigolo, *Caffè letterari a Firenze*, Firenze, Polistampa, 2004, pp.22- 21 e S. Carlini, L. Mercanti, G. Straffi, *I palazzi, Arte storia degli edifici civili di Firenze*, 2 voll., Firenze, Alinea editrice, 2004, II, p. 28.

ottocentesco, con sale decorate con eleganti stucchi e decorazioni; al primo piano rimane, inaspettatamente, un grande salone, dove alle pareti, racchiusi in cornici dorate, sono inseriti i ritratti di molti dei valorosi protagonisti del Risorgimento italiano e toscano in particolare. Si riconosco i ritratti di: Garibaldi, Cavour, Gioberti, D'Azeglio, ma pure quelli di Don Neri Corsini, Cosimo Ridolfi, Vincenzo Salvagnoli, Giuseppe Montanelli e molti altri[33]. Nella sala si affaccia una balconata che poteva essere usata dai parlamentari per i loro comizi. Il ruolo di Capitale porta il trasferimento a Firenze di molte delle attività finanziarie ed economiche del nuovo stato. Viene istituita la Banca Nazionale del Regno d'Italia, voluta da Cavour e da Carlo Bombrini per avere una banca centrale unica[34]. Nel 1865, per ospitare l'istituto, fu costruito un nuovo palazzo in via dell'Oriuolo, ancora oggi sede della Banca d'Italia. I lavori furono affidati all'architetto Antonio Cipolla (1820-1874), che si ispirò allo stile rinascimentale fiorentino, considerato il più adatto per esprimere la sensazione di sobrietà e solidità che richiedeva una tale istituzione. Nella realizzazione dei sontuosi interni lavorarono molti degli artisti che collaboravano con il Poggi: ritroviamo i pittori Luigi Busi (1837-1884), Luigi Samoggia e altri che per la prima volta operarono a Firenze, come lo scenografo Girolamo Magnani (1815-1889) e il pittore Gaetano Lodi (1820-1874). Il palazzo è abbellito da elaborati portoni in ferro di altissima qualità, segno di modernità e solidità. Entrando, siamo accolti dalla statua di Cavour di Augusto Rivalta, e, attraverso uno scenografico scalone ellittico decorato in modo sapiente dal Magnani, si accede ai piani superiori. Al piano nobile, gli ambienti di rappresentanza sono particolarmente fastosi, di gusto non fiorentino, ricchi di colori e di oro. Si notano, in particolate, la raffinatissima sala circolare decorata da Girolamo Magnani con *l'Allegoria della Sapienza*, la sala ottagonale dipinta con ornati floreali da Gaetano Lodi[35] e il salone del Consiglio di reggenza, con *l'Allegoria della Primavera* del Busi e decori del Samoggia[36].

---

33 L' Albergo era conosciuto come Columbia del Parlamento; purtroppo non tutti i ritratti sono rimasti.

34 Per la storia del palazzo cfr. A. Sgarano, *Il palazzo della Banca Nazionale nel Regno in Firenze Capitale*, in *Girolamo Magnani: la scena e l'ornato per l'Italia unita*, a cura di M. Bonatti Bacchini, Parma, Monte Università Parma Editore, 2011, pp. 15-21.

35 Il Lodi dipinse alcune sale della villa di Poggio a Caiano, cfr. C. Cresti, M. Listri, *Civiltà delle ville toscane*, Udine, Magnus edizioni, 1992, pp.122-123.

36 Cfr. A. Sgarano, *Il Palazzo della Banca d'Italia in Firenze*, Rosano (FI), Ercoli e Lombardi, 2002, pp- 45-48.

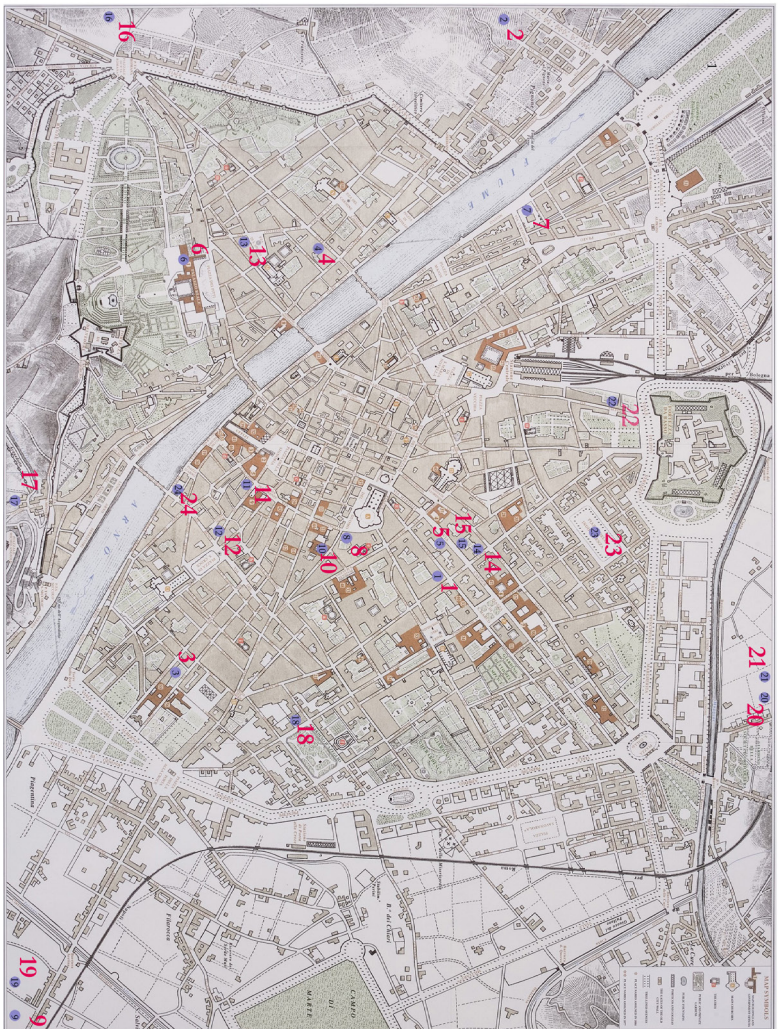


Fig. 1 Pianta di Firenze Capitale, con mappatura dei luoghi e palazzi notevoli dell'epoca.
(da *Pianta di Firenze Capitale del Regno d'Italia 1865 - 1871*,
Firenze, Edizioni Multigraphic, 2015)
[per gentile concessione delle Edizioni Multigraphic s.r.l. Firenze]

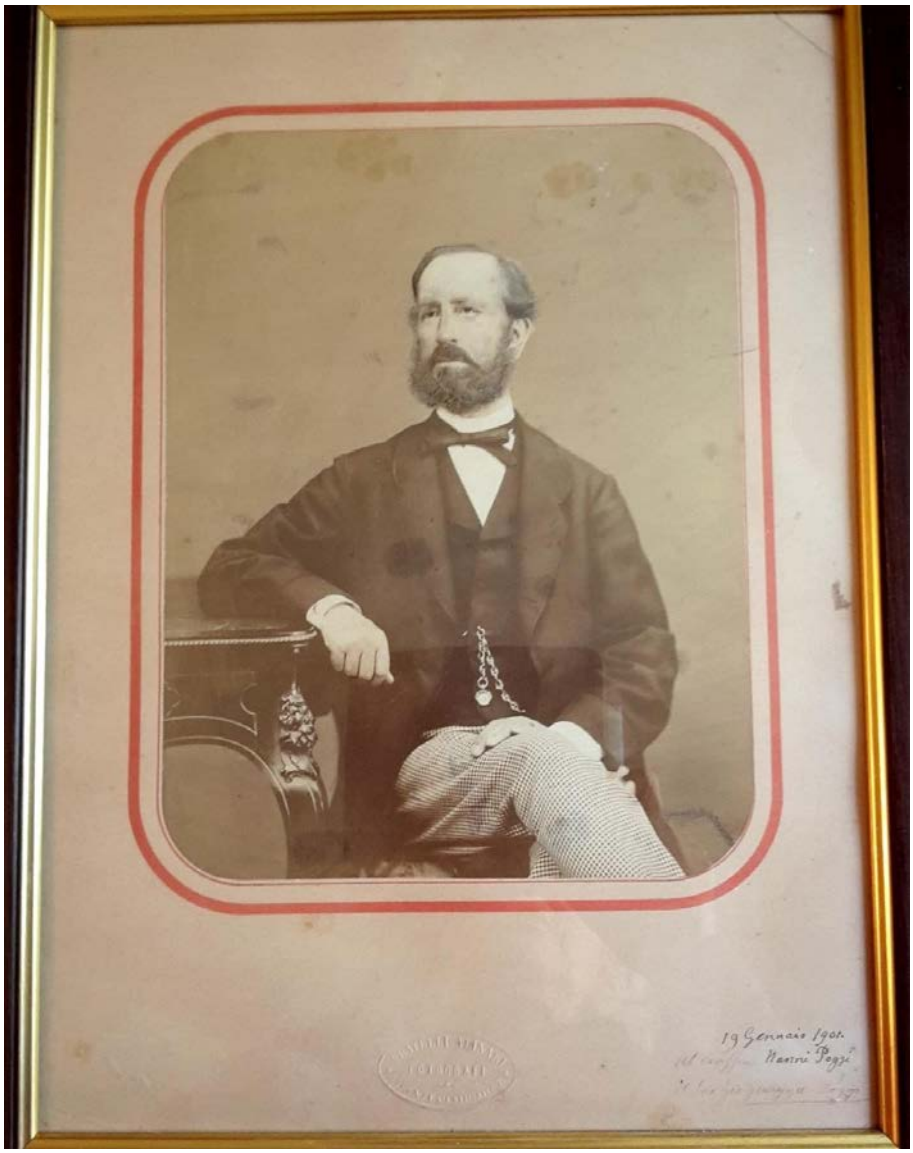


Fig. 2 Ritratto fotografico di Giuseppe Poggi, 1885 – 90, proprietà eredi Basetti Sani

Fig. 3 A. Gatti, *Il trionfo dell'amore* , Firenze, Palazzo Wilson Gattai 1872

Fig. 4 A. Gatti, *Il trionfo dell'amore,* ritratto di Frederik Wilson,
Firenze, Palazzo Wilson Gattai 1872

Fig. 5 Salotto, Firenze, Palazzo Wilson Gattai

Enrico Colle

Arredo e decoro nella Firenze capitale

«Non c'è stile che non abbia una sua peculiare bellezza», dichiarava nel 1842 Thomas Leverton Donaldson in un discorso pronunciato all'University College di Londra - dove ricopriva la carica di professore di architettura - in risposta alla domanda se nel XIX secolo vi fosse uno stile autentico e moderno. Ma «oggi non c'è nessuno stile che prevalga in assoluto», continuava il critico, si stava infatti «vagando in un labirinto di esperimenti e cercando attraverso un amalgama di certi elementi di questo o di quello stile, di questo o di quel periodo, o paese, di costruire un insieme omogeneo con qualche suo carattere distintivo allo scopo di portarlo al suo pieno sviluppo e quindi alla creazione di uno stile nuovo e peculiare»[1].

Per buona parte dell'Ottocento l'aspirazione di architetti e ornatisti fu quella appunto di riuscire a definire un «nuovo stile» in grado di testimoniare i progressi ottenuti nel campo della scienza e delle nuove condizioni sociali: non si aveva, come rilevava Camillo Boito, «una favella artistica schietta, con il mezzo della quale esprimere tutti i nostri pensieri, dal più gaio al più triste, e servire a tutti i nostri bisogni, dal più mesto e materiale al più pomposo e sublime». Mancava appunto in quella epoca «un sifatto linguaggio, ch'ebbero tutti i popoli, anche ignoranti, in tutti i tempi, anche mezzo barbari» e concludeva il suo ragionamento dichiarando che la civiltà di allora era «immensa, ma raccogliticcia»[2]. Se fino alla

1 Il brano, ripreso da L. Patetta, *L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750 -1900*, Milano, Gabriele Mazzotta, 1975 (ed. cons. 1991), p. 375, fu pubblicato nel volume di T. Leverton Donaldson, *Preliminary Discourse*, Londra, 1842.
Questa relazione è da intendersi come un avvio allo studio degli interni fiorentini della seconda metà dell'Ottocento e in particolare per quelli progettati da Giuseppe Poggi. A questo proposito vorrei ringraziare il prof. Giovanni Aldobrandini per aver acconsentito alla visita di Palazzo Antinori e, insieme a lui, Francesca Dattilo e Laura Piccioli dello Studio Giraldi Associati Architetti. Un particolare ringraziamento anche a Piera Escard Guicciardini che, coadiuvata dal dott. Marco Parenti, mi ha aperto i saloni di Palazzo Guicciardini. Sono infine grato a Martina Becattini per avermi fornito importanti notizie su alcuni dei decoratori attivi a Firenze.

2 Cfr. C. Boito, *Ornamenti di tutti gli stili*, Milano, Hoepli, 1880.

metà del secolo, nel campo della decorazione d'interni e del mobilio si era preferito ricreare in ciascuna stanza di un edificio un particolare stile storico - che poteva andare dal gotico, al rinascimento, al barocco e al neoclassicismo, oppure, dall'egiziano, al moresco all'indiano e al cinese – a partire dall'Unità d'Italia si fece più pressante il bisogno di uniformare anche l'arredamento delle sale dei nuovi palazzi ad un più preciso indirizzo stilistico.

Tale ricerca - partita dalle grandi realizzazioni attuate da Charles Garnier durante il Secondo Impero e diffuse in Italia anche attraverso repertori come *L'Architecture privée au XIXme siècle ...*, dato alle stampe a partire dal 1864 da Cesar Denis Daly (1811-1893), fondatore nel 1840 della «Revue Generale d'Architecture», sulla quale venivano pubblicati i migliori progetti degli architetti parigini - fu sostenuta in Italia nelle Accademie dalle nuove generazioni d'architetti e ornatisti, che videro soprattutto nel recupero dell'arte rinascimentale un valido punto di partenza per elaborare lo stile della nuova nazione, in quanto proprio l'unione dei vari stili storici sotto un unico modello, costituito appunto dalle manifestazioni artistiche del Cinquecento italiano, si era dimostrata la via più adatta per vincere i regionalismi fortemente radicati presso committenti ed artisti ed allo stesso tempo andava incontro ai precetti propugnati dalle Accademie stesse, che vedevano nell'arte classica un modello costante di riferimento.

A Firenze Giuseppe Poggi (1811-1901) seppe esprimere per primo questa nuova tendenza progettando edifici fastosi, nei quali il retaggio del neoclassicismo lorenese era armonizzato con la tradizione ornamentale toscana cinque - seicentesca. Non solo, come ebbe a rilevare Gabriele Morolli, Poggi fin dall'inizio della sua attività aveva guardato intensamente alle opere dei maggiori architetti del Cinquecento italiano, cercando di coniugare la scuola architettonica tosco – romana con quella padano – veneta arrivando a risultati di grande originalità. Egli infatti aveva sentito fin da giovane il bisogno di emanciparsi, come scrisse nelle sue memorie, dalla via tracciata dal suo maestro Pasquale Poccianti, cercando di elaborare un linguaggio architettonico tutto italiano, fondato sì sulla tradizione toscana, ma riletta attraverso la conoscenza delle maggiori manifestazioni artistiche presenti nei vari Stati della penisola[3]. Inoltre l'amicizia con gli artisti suoi

3 Cfr. R. Manetti, *Giuseppe Poggi architetto. L'immagine di una capitale*, in *Una capitale e il suo architetto. Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici. Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, catalogo della mostra, Firenze, Polistampa, 2015, pp. 170-171.

contemporanei, quali «il Cipolla, il Mengoni, il De Fabris, il Duprè, il Boito, il Pollastrini, l'Ussi, l'Alvino, il Ciseri, il Gatti, ecc.» – come egli stesso annotò nei suoi *Ricordi*[4] – e i viaggi in Italia e all'estero, favorirono in lui la conoscenza e l'approfondimento dei nuovi orientamenti stilistici europei[5].

Questa svolta di gusto operatasi nell'architettura fiorentina, che aggiornava il suo neorinascimento con l'introduzione di spunti manieristi e barocchi, fu portata avanti da Poggi anche nella progettazione degli interni a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento, quando pose mano alla decorazione delle sale del palazzo che Giuseppe Poniatowski si fece costruire nei pressi di Porta al Prato. Questa fu una delle prime importanti commissioni dell'architetto, come si evince dalle decorazioni e dai pochi arredi rimasti dopo le trasformazioni che l'edificio subì nel corso degli anni. Lo stesso Poggi nei sui ricordi annotava infatti che l'arredo del palazzo, gli «stucchi eleganti e le vaghe pitture» furono commissionate ad «artisti bolognesi sotto la direzione dell'abilissimo pittore ornatista Samoggia». Si trattava di Luigi Samoggia, autore di varie decorazioni dove iniziava a fare la sua comparsa una nuova lettura degli ornati settecenteschi che proprio allora erano stati introdotti dalla Francia[6].

La nuova linea stilistica, dove gli ornati di matrice neoclassica erano riletti in chiave neobarocca, fu adottata da Poggi anche nei successivi cantieri, come ad esempio le ristrutturazioni operate in alcune sale dei palazzi Giuntini in via Cavour, Antinori in via dei Serragli e Guicciardini sull'omonimo lungarno.

Per quanto riguardò palazzo Giuntini, già residenza dei Poniatowski e più tardi passato in proprietà ai Bastogi, esso fu acquistato nel 1852 da Michele Giuntini che richiese a Poggi, qualche anno più tardi, nel 1855, di effettuare alcuni lavori di ristrutturazione agli ambienti del piano terreno e a quelli del primo piano per rendere più moderna e fastosa l'antica residenza

---

4 Cfr. G. Poggi, *Ricordi della vita e documenti d'arte*, Firenze, Bemporad, 1909, p. 13.

5 Sull'evoluzione del gusto in Italia, e più in particolare in Toscana, durante la seconda metà dell'Ottocento si rimanda a E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1815 al 1900*, Milano, Electa, 2007.

6 Sul palazzo Poniatowsky di Porta al Prato si veda il volume di G. Trotta, *Palazzo Poniatowsky Guadagni l'architettura, l'arte, il verde in un quartiere di Firenze*, Firenze, Messaggerie Toscane, 1990; mentre del Samoggia (1811-1904) si sa che fu un pittore e restauratore attivo principalmente a Bologna, dove realizzò decorazioni ad affresco per palazzi, chiese e teatri.

dei principi polacchi: «in questo palazzo – scrisse infatti Poggi[7] – l'egregio committente desiderò che fosse migliorato l'ingresso per le carrozze e quello di accesso alla scala principale; che fosse formato un bel quartiere di ricevimento con una sala per il ballo, essendovene una piccola e bassa; che fosse data una più conveniente distribuzione ai quartieri padronali ed ai locali di servizio; che fosse infine portato un qualche miglioramento alla facciata, rispettando il cornicione e le luci con i pietrami che lo decoravano». Il cantiere decorativo durò per diversi anni e impegnò vari artisti, quali Giuseppe Bezzuoli, Antonio Marini, Annibale Gatti e Ottavio Bandinelli cui spettò, nel 1863, la decorazione del grande salone da ballo, abbellito con stucchi ripresi dagli ornati cinquecenteschi. Al piano nobile del palazzo, Poggi creò anche una terrazza coperta da grandi vetrate all'uso parigino «da ridursi a serra per fiori» e, allo stesso tempo, da utilizzare come funzionale disimpegno ai diversi locali che vi si affacciavano[8].

I lavori nel palazzo Antinori (fig. 1) furono invece commissionati a Poggi nel 1853 dal baly Amerigo Antinori, quando il nobile fiorentino fu elevato al rango di Duca di Brindisi, e interessarono il vestibolo, lo scalone e tutta una serie di sale al piano nobile, i cui eleganti stucchi furono eseguiti, a partire dal 1856, da Vincenzo Buffi, da Bartolomeo Lafranconi di Brescia e, alcuni anni più tardi, nel 1865 e nel 1870, da Bernardo Ramelli, Antonio Bernasconi e Antonio Quadri[9]. Come ricorda Poggi, nonostante i lavori di decorazione non fossero del tutto ultimati all'epoca in cui Firenze fu capitale d'Italia, il palazzo riscontrò il plauso dei funzionari del nuovo Regno, tanto da essere richiesto in affitto da un «Ministro estero, che ci diede ricevimenti e feste signorili». Dopo aver attraversato un vestibolo terreno dove si potevano ammirare «raccolti e disposti bellamente diversi oggetti antichi pregevoli per l'arte scultorea e per l'archeologia, già posseduti dalla famiglia Antinori», gli invitati ai ricevimenti potevano salire l'ampio scalone che conduceva al piano nobile dove, oltre ai nuovi salotti, Poggi aveva fatto costruire una cappellina ornata con «preziosi lavori di Luca

7 Cfr. G. Poggi, *Ricordi della vita*, cit., 1909, p. 73.

8 Cfr. L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, Giunti Barbèra, 1985, pp. 394 – 395, dove si dice che la residenza così rimodernata risultò una delle più eleganti della città. Il palazzo fu venduto nel 1870 al conte Pietro Bastogi.

9 Cfr. L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., pp. 780 -781, 838. Per lo scultore in gesso Bernardo Ramelli, impegnato da Stibbert tra il 1868 e il 1870, si veda M. Becattini, *Villa Stibbert. Decorazione di interni e architettura*, Livorno, Sillabe, 2014, p. 33, tav. V.

della Robbia e di suoi scolari»[10].

Il quartiere così rimodernato poteva concorrere in fatto di ricchezza con quello eseguito, un decennio prima, nel 1843, da Poggi, per il conte Carlo Guicciardini, dove egli creò un salone da ballo (fig. 2) ornato di raffinati rilievi in stucco che inquadravano gli affreschi di Antonio Marini, seguito da una serie di salotti il cui arredamento fu ammirato anche dalla corte lorenese in occasione del ricevimento dato per l'inaugurazione. Poggi, nelle sue memorie, scrisse infatti che «la decorazione del nuovo quartiere fu fatta con stucchi, dorature e pitture da artisti di merito e con mobiliare assai ricco. Alla sua apertura ebbe luogo una gran festa, alla quale intervenne la Corte, il fiore della nobiltà e cittadinanza fiorentina, non che i ministri esteri e distinti forestieri»[11]. Anche per questo cantiere è sempre l'architetto fiorentino ad informarci sull'entità dei lavori effettuati: il conte infatti voleva spostare l'ingresso del palazzo da via Santo Spirito sul nuovo lungarno che prende il nome da quella nobile famiglia. «Questo portava a cambiare affatto l'antico ordinamento della casa: imperocché occorreva spostare le scuderie e le rimesse che erano collocate nelle parti rispondenti sul Lungarno; cambiare il servizio delle cucine e quello dello scrittoio; costruire una nuova e comoda scala; formare una sala da ballo al primo piano; accrescere i salotti che dovevano circondarla; e, per dare a tutti questi locali altezze competenti, sopprimere alcuni mezzanini a fine di guadagnare l'area da essi occupata, non che altri lavori conseguenziali»[12].

Ma sicuramente il cantiere che tenne maggiormente impegnato l'architetto in quel periodo fu quello della costruzione di Villa Favard (fig. 3), voluta dall'allora chiacchierata baronessa Fiorella Favard de l'Anglade in un appezzamento di terreno posto sul Lungarno Vespucci. Suzanne Bacheville, poi baronessa Fiorella Favard, era nata a Livorno nel 1813 da Anselmo Bacheville, un funzionario delle dogane che, con la caduta dell'Impero napoleonico, si era trasferito prima a Marsiglia e poi a Parigi dove la figlia conobbe, nel 1852, il suo futuro marito Michel Favard, «propriétaire délégué» della Guyana francese. Nulla si sa del periodo parigino della donna fino a quando, nel 1855, la troviamo a Firenze dove si fa chiamare baronessa Favard, usurpando un titolo appartenuto ad

10 Cfr. G. Poggi, *Ricordi della vita*, cit., p.59. In effetti l'ammobiliamento del quartiere dovette protrarsi per alcuni decenni poiché sulla monumentale specchiera neobarocca della sala che si affaccia sul giardino si legge la data «MDCCCLXXXX».

11 *Ibid*, p.77 e L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., pp. 750 -752.

12 *Ricordi della vita*, cit., p.76.

un'omonima famiglia francese. Fiorella, la cui ricchezza fu probabilmente dovuta ai favori di Napoleone III, acquistò subito una villa fuori città, a Rovezzano, da Carlo Poniatowski e si fece costruire entro il 1858 il palazzo sul Lungarno, dove iniziò subito a riceve i personaggi più in vista della città. La aiutò nel difficile compito di intrattenere gli ospiti l'amico Sidney Hertz conte di Frassineto, che le starà vicino fino alla morte. Ricca, affascinate e piena di spirito, Fiorella Favard fece ornare le sale dai migliori pittori del tempo secondo un programma iconografico a metà fra l'erotico, il mitologico e il nobiliare, in una sorta di ambiguità dinastica che doveva far sorridere i nobili fiorentini ricevuti con sfarzo nel salone da ballo decorato in stucchi classicheggianti bianchi e oro, nelle sale dalle tappezzerie dai colori accesi blu e verde, oppure nel Boudoir, detto «Bouton d'or», e nell'ampia Galleria destinata a sala da gioco. Gli arredi e i dipinti che andavano dalla scuola fiamminga alle copie di Watteau, erano improntati al gusto eclettico allora di moda e dappertutto vi era una gran profusione di dorature[13]. A questo riguardo Giuseppe Poggi scrisse nei suoi ricordi che la baronessa gli affidò il progetto della nuova costruzione nel 1857 e che egli riuscì a soddisfare a pieno le richieste della ricca committente creando un vero e proprio palazzo, ammirato dai contemporanei per «la ricchezza dei pietrami nelle quattro facciate, per le proporzioni dei locali interni, per la bellezza e nobiltà delle pitture e per l'ornativa modellata ed a colori, ed anco per il ricco mobiliare intagliato degli altri ornamenti, a cui lavorarono egregi artisti: per le pitture a fresco, Gatti, Bandinelli; all'encausto, Mussini; per gli ornati e modellati, Pucci, Mazzoli, Ramella, ed altri; per il mobiliare, Barbetti, Morini, ed altri»; gli stessi probabilmente che lavorarono, sempre sotto la direzione dell'architetto, anche nella villa suburbana che la baronessa si fece ristrutturare nel 1865, inserendo decorazioni a grottesca e pannelli intagliati sul gusto di quelli presenti nella villa di Poggio a Caiano[14].

---

13 Le poche notizie biografiche su Fiorella Favard sono state desunte da F. Aubert, *Fiorella Favard de l'Anglade e le sue ville: una francese di élite nella Firenze del secolo scorso*, Firenze, Kappaesse, 1983 e dal catalogo della vendita all'asta (*Catalogue des objets d'art et d'ameublement de la Villa Favard a Florence*, Roma, Imprimerie de L'Unione cooperativa editrice, 1893) da dove è stata tratta l'immagine della sala che qui si pubblica.

14 Cfr. G. Poggi, *Ricordi della vita*, cit., pp. 53-54. Per i lavori della villa di Rovezzano, già appartenuta ai Poniatowski, si veda la scheda di G. Trotta, *Villa Favard*, in L. Zangheri, *Ville della provincia di Firenze. La città*, Milano, Rusconi, 1989, pp.184

Questi interni ricalcavano, in maniera più ridondante, quelli che Poggi aveva ideato nel 1855 per la villa suburbana, detta Il Boschetto, che il principe Ferdinando Strozzi gli commissionò. Qui infatti, come ebbe a precisare Poggi stesso, la «decorazione generale del villino formò soggetto di qualche pensiero per il Principe e per l'architetto. Quella esterna fu trattata con semplicità; ma per essere tutta in pietra, resultò abbastanza nobile. La interna si volle nei limiti della stretta convenienza per i piani superiori, ma più elegante nel quartiere di ricevimento posto al piano terreno. Oltre alla bellezza degli affissi e l'ornato degli stucchi, desiderò il culto Principe che i soffitti fosser dipinti a buon fresco da valorosi artisti fiorentini, ai quali diede a trattare diverse scene del già ricordato romanzo Luisa Strozzi. I pittori prescelti furono i professori Antonio Marini, Cesare Mussini, Antonio Puccinelli, Annibale Gatti, e altri. Al primo fu dato l'incarico di completare il soffitto del salone, facendo nei quattro medaglioni della volta le figure allegoriche della Giustizia, della Forza, della Beneficenza e della Sapienza, armonizzandole con l'antico dipinto centrale la Temperanza attribuito al Poccetti, o ad altro valente artefice di quell'età. Di tutte queste pitture si dava il Principe molto pensiero, come risulta dalle sue lettere; e volle che nel soffitto, dipinto all'encausto dal Mussini, fosse effigiato nella Luisa Strozzi il ritratto della Principessa sua consorte»[15].

Un analogo eclettismo stilistico si poteva vedere anche negli interni del palazzo che Poggi edificò, poco distante da villa Favard, per il marchese Calcagnini e le cui sale, di cui rimangono dei disegni preparatori (fig. 4), furono decorate «alla roccocò da artisti non toscani»[16]. Un gusto che si riscontra anche a villa Cora, costruita tra il 1869 e il 1872, in occasione del matrimonio tra Eugenia Fenzi e Carlo Oppenheim, dall'architetto Pietro Comparini Rossi, formatosi nello studio del Poggi. Attraversando le stanze della villa si poteva spaziare dai rutilanti stucchi dorati in stile Luigi XV del salone da ballo (fig. 5) ai toni accesi delle decorazioni orientaleggianti della sala moresca, eseguite da uno stuolo di decoratori tra i quali era presente

– 201. Ottavio Pucci, impegnato in questo periodo in vari cantieri decorativi, e da non confondere con l'intagliatore Carlo Pucci, fu eletto Accademico Onorario il 23 dicembre 1888. Il Ramella citato da Poggi è da individuare in Bernardo Ramelli, attivo in palazzo Antinori.

15 Cfr. G. Poggi, *Ricordi della vita*, cit., pp. 61-62 e la scheda di M. Bencivenni, *Villa Strozzi "al Boschetto"*, in L. Zangheri, *Ville,* cit. pp. 170 -183.

16 Cfr. G. Poggi, *Ricordi della vita*, cit., p. 56 e S. Chiarugi, *Botteghe di mobilieri in Toscana 1780 – 1900*, Firenze, SPES, 1994, p. 260.

anche il Samoggia, mentre la mobilia, come era avvenuto per gli interni di villa Favard, era stata realizzata per la maggior parte dalla bottega di Francesco Morini. A lavori ultimati, la villa poteva essere paragonata ai sontuosi palazzi parigini dell'epoca, tanto che nel 1876 fu scelta come residenza da Eugenia de Montijo durante il suo soggiorno fiorentino[17].

Lo stesso decoratore bolognese era stato impegnato nel 1853 anche dal marchese Carlo Gerini per la decorazione del grande salone da ballo (fig. 6) nel suo palazzo di via Ricasoli, dove il richiamo agli spettacolari interni della seconda metà del Settecento genovese è evidente nella grande serliana con specchi che chiude una delle pareti, ripresa da una analoga soluzione decorativa adottata nel 1772 da Charles de Wailly per il salone di Palazzo Spinola. Autore dei progetti di ampliamento delle sale al piano nobile, che facevano ala all'ampio salone, fu ancora una volta Giuseppe Poggi, che chiamò ad affrescare i soffitti i migliori artisti del momento quali Giuseppe Bezzuoli, Antonio Marini e Annibale Gatti. In questi eccezionali ambienti, arredati con mobilia intagliata e dorata di gusto neobarocco, nel 1869 la coppia dei giovani marchesi Antonio Gerini con la consorte Anna Maria Borghese dettero un grande ballo, così che la folla cosmopolita degli invitati ebbe modo di ammirare il nuovo appartamento[18].

Tra gli altri palazzi ristrutturati negli anni di Firenze capitale, si deve aggiungere quello già appartenuto ai Gianfigliazzi sul Lungarno Corsini e acquistato dal barone belga Adriano Van der Linden d'Hoogvorst, che nel 1865 diede inizio ad una vasta campagna di lavori di ingrandimento e abbellimento della storica dimora fiorentina, con la creazione di un grande salone da ballo decorato con stucchi bianchi e oro (fig. 7) e di altri ambienti che ben rispecchiavano il gusto opulento degli interni francesi dell'epoca, dove le pareti erano ricoperte di sgargianti tappezzerie, ricche *boiseries* di legno intagliato e pannelli con inserite porcellane cinesi, come

17 Su Villa Cora si rimanda a quanto riportato da M. Bencivenni, *Villa Oppenheim, Cora*, in L. Zangheri, *Ville della provincia*, cit., pp. 418 – 419.

18 Cfr. L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., p. 418 e S. Chiarugi, *Botteghe di mobilieri*, cit., pp. 257 – 260. A questo riguardo, si veda anche G. Poggi, *Ricordi della vita*, cit., p. 59, dove l'architetto ci informa che nel nuovo «quartiere, come in altri del palazzo, l'intelligente proprietario si valse così dell'opera di pittori valenti, come dei migliori ornamentisti e intagliatori del paese: fra i primi sono da notare i professori Sabatelli. Bezzuoli, Marini, Gatti. Il bell'affresco del Bezzuoli, *La Follia*, che fu eseguito in un salotto non grande, fu poi felicemente trasportato in altro maggiore, con gran vantaggio del dipinto stesso, e con soddisfazione del proprietario e dell'architetto».

si vede ancora oggi in un *boudoir* che doveva concludere l'infilata dei salotti dove i baroni ricevevano con sfarzo[19].

Con il trasferimento della capitale da Torino a Firenze, anche le ex residenze granducali furono oggetto di alcuni adattamenti: a Palazzo Pitti gli ambienti di rappresentanza al piano nobile rimasero sostanzialmente immutati poiché il loro arredamento in stile neobarocco ben si accordava con lo stile della corte sabauda, mentre fu nella villa di Poggio a Caiano che vennero eseguiti importanti lavori di restauro per venire incontro al gusto di Vittorio Emanuele II, orientato verso ambienti più semplici, a carattere domestico, in linea con l'immagine del "Re galantuomo" che l'iconografia risorgimentale ci ha tramandato. Le sale delle ex residenze granducali, riallestite tra il 1860 e il 1865, dall'équipe di decoratori piemontesi guidati da Domenico Ferri per accogliere il nuovo sovrano, evidenziano infatti una diversa concezione della residenza reale, intesa come luogo di riposo e di sosta dopo le gite in campagna e le partite di caccia, in evidente sintonia con la *privacy* delle regge campestri anglosassoni. Gli arredi acquistati o rilevati dalle guardarobe dei palazzi reali furono così accostati nelle dimore di Vittorio Emanuele II a un decoro assai semplificato e domestico, che tagliava i ponti con il lusso tipico degli interni voluti dai precedenti sovrani. Tale gusto decorativo, introdotto dagli architetti e dagli ornatisti al servizio della corte sabauda, sarà accolto con entusiasmo dalla borghesia fiorentina che, come si può vedere nelle raffigurazioni dei pittori macchiaioli, ne condivise il tono sobrio dell'arredamento e la misurata disposizione degli ornati[20].

È dunque a partire dagli anni di Firenze capitale che, accanto ai cantieri architettonici e decorativi intrapresi da Giuseppe Poggi, anche altri architetti e ornatisti si cimentarono nella costruzione e nell'abbellimento dei nuovi edifici che proprio allora si stavano costruendo per ospitare il nuovo governo e tutti i suoi funzionari. Uno di questi palazzi è quello realizzato per la Banca d'Italia[21], su progetti dell'architetto di origine napoletana, ma già attivo a Bologna, Antonio Cipolla, che scelse per la

---

19 Cfr. L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., pp. 143 -146.

20 Cfr. E. Colle, *Gusto sabaudo: decorazioni e arredi nelle residenze di Vittorio Emanuele II*, in *Firenze Capitale 1865-2015. I doni e le collezioni del Re*, catalogo della mostra, Firenze, Sillabe, 2015, pp. 72 – 83, con bibliografia precedente.

21 Cfr. A. Sgarano, *Il palazzo della Banca d'Italia in Firenze*, Firenze, Banca d'Italia, 2002 e C. Paolini, *Case e palazzi nel quartiere di Santa Croce a Firenze*, Firenze, Polistampa, 2008, pp. 137-138.

nuova costruzione, eretta dal 1865 al 1869, lo stile neorinascimentale sia per le decorazioni esterne realizzate da Giovanni Bastianini, che per quelle interne progettate dallo scenografo Girolamo Magnani ed eseguite dai decoratori Luigi Samoggia, Luigi Busi e Gaetano Lodi. Quest'ultimo era stato impegnato sia da Cipolla nelle decorazioni della Banca Nazionale di Bologna, sia dai Ferri nella villa di Poggio a Caiano dove eseguì le grottesche del portico d'ingresso[22].

La sigla stilistica degli ambienti abitati da Vittorio Emanuele II si dispone dunque secondo una duplice linea di gusto, tendente da una parte a unire il recupero del Settecento propugnato dagli arredatori francesi, con un senso più marcatamente inglese del *comfort* e della *privacy*, mentre dall'altra non rinuncia alla rappresentatività degli ambienti barocchi dei palazzi dei Savoia e di quelli dei Lorena a Firenze e dei Borbone a Napoli. Qui il sovrano si sarebbe limitato ad inserire nelle fastose sale neobarocche, con una spregiudicatezza tutta moderna, i prodotti già confezionati acquistati alle Esposizioni Nazionali, aprendo così la strada al disinvolto e spesso equivoco eclettismo, che diverrà ambiente ed emblema della corte del figlio Umberto.

A questo proposito, l'Esposizione fiorentina del 1861 costituì un traguardo significativo per l'evoluzione delle arti applicate, poiché nell'intricato e variegato percorso espositivo risultò possibile individuare le tendenze che avevano determinato, sino a quel momento, il gusto dell'arredo italiano[23].

Se da un lato l'Esposizione non poteva fare a meno di riproporre mobili in stile neobarocco, dall'altro mise in evidenza, grazie al cospicuo gruppo di espositori toscani, la possibilità di elaborare uno stile italiano basato in larga misura sulla rilettura e sulla nuova interpretazione dei capolavori appartenuti alla stagione rinascimentale, che aveva unito liberalmente arti maggiori e arti minori nell'intento di realizzare un'idea filosofica del bello

---

22 Cfr. E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia,* cit., pp. 294 – 297. Sul pittore Luigi Busi, nato a Bologna nel 1737 e morto nel 1884, si veda U. Thieme – F. Becker, *Kunstlerlexikon*, Leipzig, V, p. 288; mentre sul Lodi si rimanda a R. Martorelli, *Cento anni di scultura bolognese. L'album fotografico Belluzzi e le sculture del Museo civico del Risorgimento*, numero monografico del «Bollettino del Museo del Risorgimento», LIII, 2008.

23 Per quanto riguarda le notizie circa l'Esposizione del 1861 si veda E. Colle, *Monumenti domestici all'Esposizione fiorentina del 1861*, in "Artista", 1990, pp. 110-119, con bibliografia precedente.

che, permeando di sé ogni azione quotidiana, non aveva tralasciato nessuna componente del decoro domestico e urbano.

Lo storicismo patriottico che contraddistingue la produzione del mobile artistico italiano, e in particolare toscano, da quello più funzionale e spesso di più modesta qualità tecnica, includeva anche i soggetti propri della tradizione figurativa romantica, in special modo quelli tratti dalla *Divina Commedia* che, raffigurati su arredi di stile eclettico, si intrecciavano a raffigurazioni allegoriche e civili, a testimonianza del rinato interesse per il grande poeta nazionale e per tutti gli aspetti connessi con la promozione internazionale dell'identità italiana.

Proprio a questo proposito, Demetrio Carlo Finocchietti scrisse che molti dei lavori degli intagliatori e degli intarsiatori italiani sarebbero rimasti sconosciuti, o «solo ammirati dai conterranei» se non fosse stato organizzato «uno dei più splendidi fatti economici del nostro risorgimento politico, quello cioè dell'Esposizione Italiana del 1861, nella quale concorsero gl'industriali e gli artisti di tutte le province italiane a stringere rapporti utilissimi, a dissipare pregiudizi inveterati, a dimostrare vicendevolmente quello che realmente erano capaci di fare, a paragonarsi gli uni cogli altri nella nazionale palestra delle arti e delle manifatture»[24].

Firenze dunque, tra il 1865 e il 1870, fu una vera e propria palestra per tutti quegli architetti, decoratori e mobilieri che di lì a poco, con il trasferimento della capitale a Roma, si sarebbero dovuti cimentare nelle imponenti realizzazioni dei nuovi ministeri italiani e nell'adattamento del palazzo del Quirinale a sede permanente dei Savoia. Nonostante l'abbandono del governo e della corte, la nobiltà e la ricca borghesia cittadina, affiancate dai facoltosi residenti stranieri, proseguì a restaurare e ad abbellire le proprie residenze: è il caso dei marchesi Ginori che con Carlo Ginori, irrequieta figura di nobile dalle molteplici iniziative, a partire dal 1875 restaurarono le sale dell'avito palazzo secondo i dettami del gusto dell'epoca, facendo realizzare ridondanti arredi dalla ditta di Francesco Frullini in un fastoso stile neorinascimentale, poi ripreso, nel 1880, nella sistemazione del nuovo salone da ballo, da Augusto Burchi e da Gaetano Bianchi, che arricchirono l'antico soffitto a cassettoni con molte dorature e sistemarono lungo le pareti tutta una serie di antichi arazzi, ottenendo così

24 Cfr. D.C. Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi*, Firenze, G. Barbera,1873, p. 225.

quel tono solenne richiesto dal committente[25].

Si trattava di un restauro che sicuramente aveva tenuto conto di quanto Giuseppe Poggi aveva realizzato in Palazzo Gondi. Qui l'architetto fu chiamato dal marchese Eugenio Gondi per progettare la nuova sistemazione dell'avita dimora di famiglia, che doveva essere in parte ricostruita dopo le demolizioni per l'ampliamento di via dei Gondi. I lavori iniziarono verso la fine del 1871 per essere completati nel 1876, e coinvolsero alcuni ambienti terreni, come il cortile sangallesco e, soprattutto, le sale al piano nobile – che diedero origine a «quartieri comodi e in belle proporzioni»[26] – e quelle al secondo piano destinate alla famiglia, poiché Gondi preferì scegliere per residenza abituale quegli ambienti più luminosi e confortevoli rispetto ai grandi saloni del piano nobile. In effetti Poggi dotò i «moderni» quartieri di «dipinti, stucchi, parati, caminetti o stufe» ancora oggi visibili nel palazzo, come documenta la sala da pranzo prospiciente alla terrazza decorata con *boiseries*, stucchi e arredi in stile neorinascimentale e l'analogo salone degli Stemmi, che occupa parte degli ambienti quattrocenteschi affacciati su piazza San Firenze. Qui Poggi inserì al centro di una delle pareti un monumentale camino in marmo rosso di Francia, sapiente interpretazione in chiave eclettica di analoghi arredi seicenteschi[27]. Altre sale di questo appartamento presentano decorazioni a carattere naturalistico, dipinte da Ottavio Pucci. È Poggi stesso infatti che precisa nella sua *Relazione*, come «i dipinti più importanti ebbero luogo appunto, al secondo Piano essendo questo stato destinato all'abitazione della Famiglia e furono eseguiti con molta cura e buono stile dal Pittore Ornatista Ottavio Pucci». Tra gli ambienti più significativi condotti sotto la supervisione dell'architetto fiorentino si segnala anche il *boudoir* (fig. 8) che precede la sala da bagno, con le pareti e il soffitto interamente decorate con stucchi e pitture che riquadrano, secondo il gusto neosettecentesco dell'epoca, piatti di porcellana a motivo di cineserie, prodotti dalla manifattura Ginori[28].

Verso la fine degli anni Ottanta del secolo, anche il principe Piero

---

25 Cfr. L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., pp. 352 -353. Sul Bianchi si veda M. Becattini, *Villa Stibbert*, cit., p. 75, nota 25.

26 La citazione tratta dalla relazione sui lavori del palazzo stilata nel gennaio del 1884 è stata pubblicata da G. Morolli, *L'ostrica e la perla: il bugnato e gli intagli*, nel volume a cura di G. Morolli - P. Fiumi, *Gondi una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, Firenze, Polistampa, 2013, p. 218.

27 Cfr. G. Morolli, *L'ostrica e la perla*, cit., pp. 221 – 223.

28 *Ibid.*, pp. 226 – 229.

Strozzi si fece allestire nell'omonimo palazzo un appartamento che destò la meraviglia e l'approvazione dei contemporanei. I lavori durarono dal 1886 al 1889 e videro coinvolto nelle decorazioni delle sale Augusto Burchi, che disegnò i cartoni delle vetrate degli ampi finestroni e progettò le cancellate in ferro battuto, mentre l'intagliatore Angelo Talli realizzò gli ampi scaffali della biblioteca. «Nel complesso – scrive Leonardo Ginori Lisci, riassumendo le recensioni apparse sui quotidiani fiorentini all'indomani dell'inaugurazione delle nuove sale – questo quartiere riuniva in sé tutto ciò che in quei tempi si credeva potesse riprodurre degnamente un ammobiliamento del Cinquecento, dai mobili scolpiti ai paramenti di stoffa, dalle vetrate colorate alle lumiere in bronzo, fatte fondere apposta nelle officine dei Luder»[29].

Ma il cantiere decorativo che meglio illustra a Firenze l'evoluzione dal gusto fastoso - ancora legato agli scenografici effetti della decorazione settecentesca del terzo decennio del secolo - a quello più propriamente umbertino (dove il riferimento al manierismo toscano si fa più esplicito), è la ristrutturazione degli interni di palazzo Budini Gattai, attuata da Giuseppe Boccini a partire dal 1891 con l'intervento, per la parte decorativa, di Augusto Burchi, il quale nel 1894 pose mano agli affreschi delle sale, aiutato da giovani allievi tra i quali Galileo Chini (1873-1956) e Giulio Bargellini (1869-1936). Il primo è l'autore dei finti arazzi della volta del Salone Verde, mentre il secondo si occupò di alcuni particolari delle fantasiose nature morte che compongono il fregio a motivo di mostruosi telamoni e oggetti vari. Questo ambiente fu poi completato da un falegname attivo nelle fattorie dei ricchi imprenditori fiorentini, tale G. Fercini, che nel 1906 dipinse il pavimento con soggetti campestri ripresi dai quadri eseguiti da Raffaello Sorbi per la famiglia[30].

Un tipo di arredamento che ben rifletteva l'estetismo umbertino *fin de siècle*, in bilico tra le scelte estetizzanti del nascente dannunzianesimo ed un fasto di parata tipicamente borghese, evidente nell' agglomerato «capriccioso di mobili eleganti – per citare Onorato Roux - tavolini, étagères, portavasi, leggii, colonnine, paraventi, parafuochi, poltrone,

---

29 Cfr. L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., p. 202. Per l'intagliatore fiorentino Angelo Talli, attivo dal 1860 al 1911 si veda S. Chiarugi, *Botteghe di mobilieri,* cit, p. 553.

30 Cfr. L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze*, cit., pp. 454-455 e F. Benzi, *Galileo Chini affreschista e decoratore*, in *Galileo Chini Dipinti Decorazioni Ceramiche*, catalogo della mostra, Montecatini Terme, Electa, 1988, pp. 67-82.

sedie e pouffs di ogni forma e dimensione» ancora oggi disposti nel Salotto Ovale dell'Appartamento della Regina a Palazzo Pitti[31].

Nel variato panorama delle reminiscenze storiciste che caratterizzò l'architettura e la decorazione d'interni del secondo Ottocento, non bisogna trascurare che vi fu, in Toscana, un fervido interesse da parte di architetti, artisti e artigiani per la rivisitazione dello stile gotico, con carattere più spiccatamente imitativo rispetto allo stesso *revival* avvenuto al tempo della Restaurazione. Tale orientamento è reso visibile in special modo dall'intensificarsi dei restauri degli antichi castelli medioevali ad opera di facoltosi committenti stranieri, come Temple Leader, dal completamento in parte filologico in parte immaginoso delle facciate di Santa Croce e di Santa Maria del Fiore e dalle opere di alcuni pittori senesi, come Alessandro Franchi e la sua scuola, tendenti a rievocare l'organicità dell'operare artistico, tramandata dalle botteghe trecentesche.

Questo recupero, subito dopo la costituzione del nuovo Regno d'Italia, verrà a costituire una sorta di fronte nazionale da anteporre alle mode neobarocche che, provenienti dalla Francia, avevano sedotto, con l'opulenza degli ornati e la scelta di materie preziose, architetti e mobilieri chiamati ad arredare le regge e i palazzi dell'aristocrazia di corte dell'intera penisola da Torino a Napoli.

Fra i componenti della colonia anglosassone, ebbero un ruolo preminente nell'evoluzione del gusto toscano verso lo stile inglese John Temple Leader, fautore del rifacimento del castello di Vincigliata, attuato tra il 1860 e il 1875 circa, i conti Pio e Elisabeth Resse, committenti all'architetto Corinto Corinti della costruzione del castello di Acquabella a Vallombrosa, edificato tra il 1879 e il 1885, il citato pittore preraffaellita Spencer Stanhope, stabilitosi dal 1880 a Bellosguardo nella villa dello Strozzino, riarredata con mobili antichi e tempere neobotticelliane, e Frederik Stibbert (fig. 9), regista dell'allestimento delle sue raccolte nella villa di Montughi[32].

---

31 Il brano tratto da O. Roux, *La prima Regina d'Italia*, Milano, Carlo Aliprandi, 1901, pp. 229-237 e 241-254, è stato riportato da F. Corrado - P. San Martino, *Stramucci, Dellera e la Real Palazzina di Margherita di Savoia a Gressoney (1899-1907),* in «Studi Piemontesi», 1995, XXIV, 1, p. 134.

32 Per ulteriori notizie sui citati committenti si veda: F. Baldry, *John Temple Leader e il Castello di Vincigliata*, Firenze, Leo S. Olskhi, 1997; *Eclettismo a Firenze. L'attività di Corinto Corinti. I progetti del Palazzo delle Poste e Telegrafi,* catalogo della mostra, Firenze, Comune di Firenze, 1985, p. 153 e ss.; e S. Di Marco, *Federick Stibbert. Vita di un collezionista*, Torino, Allemandi, 2008.

E' noto come Stibbert, a partire dai primi anni Settanta dell'Ottocento, avesse curato di persona la sistemazione delle opere d'arte che via via acquistava durante i suoi viaggi, magari dipingendo di sua mano pannelli e mobili da lui stesso ideati, ma soprattutto chiamando a raccolta i migliori artigiani del momento, fra i quali l'intagliatore Egisto Gajani, l'ebanista Giuseppe Calugi e il ceramista Ulisse Cantagalli[33]. Quest'ultimo, assai legato alla cultura figurativa inglese, grazie alla collaborazione con William De Morgan, aveva sviluppato un proprio ed originale stile, misto di ricordi rinascimentali e di citazioni dall'arte mediorientale. A Firenze infatti i decoratori e le principali manifatture avevano mantenuto vivo lungo tutto il secolo un particolare interesse per l'esotismo e in particolare per le produzioni artistiche dell'antico Egitto e dell'Islam: la Manifattura di Doccia aveva messo in commercio porcellane le cui forme e decori si ispiravano all'arte egiziana, mentre Cantagalli si sarebbe specializzato anche nella produzione di mattonelle con ornati ripresi dalle ceramiche turche e persiane, assai ricercate dalla clientela internazionale, tanto da essere illustrate in ben due cataloghi di vendita. Le decorazioni moresche, spesso utilizzate dagli architetti fiorentini per la decorazione degli edifici, ben si prestavano inoltre, con la loro vivacità cromatica, ad essere inserite entro *boiseries* intagliate secondo la moda anglosassone, oppure a rivestire le pareti delle stanze, come si può vedere ancora oggi in alcuni ambienti di villa Stibbert o nella sala dei Pavoni del castello di Sammezzano, fatto decorare con stucchi e vetri in stile Mudéjar poco dopo il 1880 dal marchese Ferdinando Panciatichi Ximenes d'Aragona[34].

Nell'intricato panorama delle arti decorative della seconda metà dell'Ottocento, Firenze si pone dunque come il più fervido centro di elaborazione stilistica in Italia: la città, fulcro degli interessi di studiosi e collezionisti d'ogni parte del mondo, ritorna a vivere per un breve periodo l'età d'oro di Lorenzo il Magnifico, e, stimolati dagli intellettuali del momento, gli architetti, così come i decoratori, i mobilieri, i ceramisti, gli orafi e i bronzisti vi getteranno le basi per la creazione di un nuovo stile

33 Per quanto riguarda l'intagliatore Egisto Gajani, l'ebanista Giuseppe Calugi si veda S. Chiarugi, *Botteghe di mobilieri*, cit, pp. 478-481 e 430; mentre per Ulisse Cantagalli si rimanda al catalogo della mostra *Il risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli*, Firenze, Polistampa, 2012.

34 Si vedano a questo proposito gli atti del convegno *Ferdinando Panciatichi Ximenes d'Aragona. Sammezzano e il Sogno d'Oriente 1813 – 2013*, a cura di E. Masiello e E. Santacroce, Livorno, Sillabe, 2014.

nazionale che, nelle intenzioni di Camillo Boito, avrebbe dovuto prestarsi, docile e sollecito, «ad ornare all'occasione ciascuna parte non simmetrica» di un edificio al pari di «una lingua abbondante di parole e di frasi, libera nella sintassi, immaginosa ed esatta, poetica e scientifica, la quale si presti alla espressione dei più diversi concetti»[35].

35 Cfr. C. Boito, *L'architettura della nuova Italia*, in «Nuova Antologia», XIX, aprile 1872, p. 772.

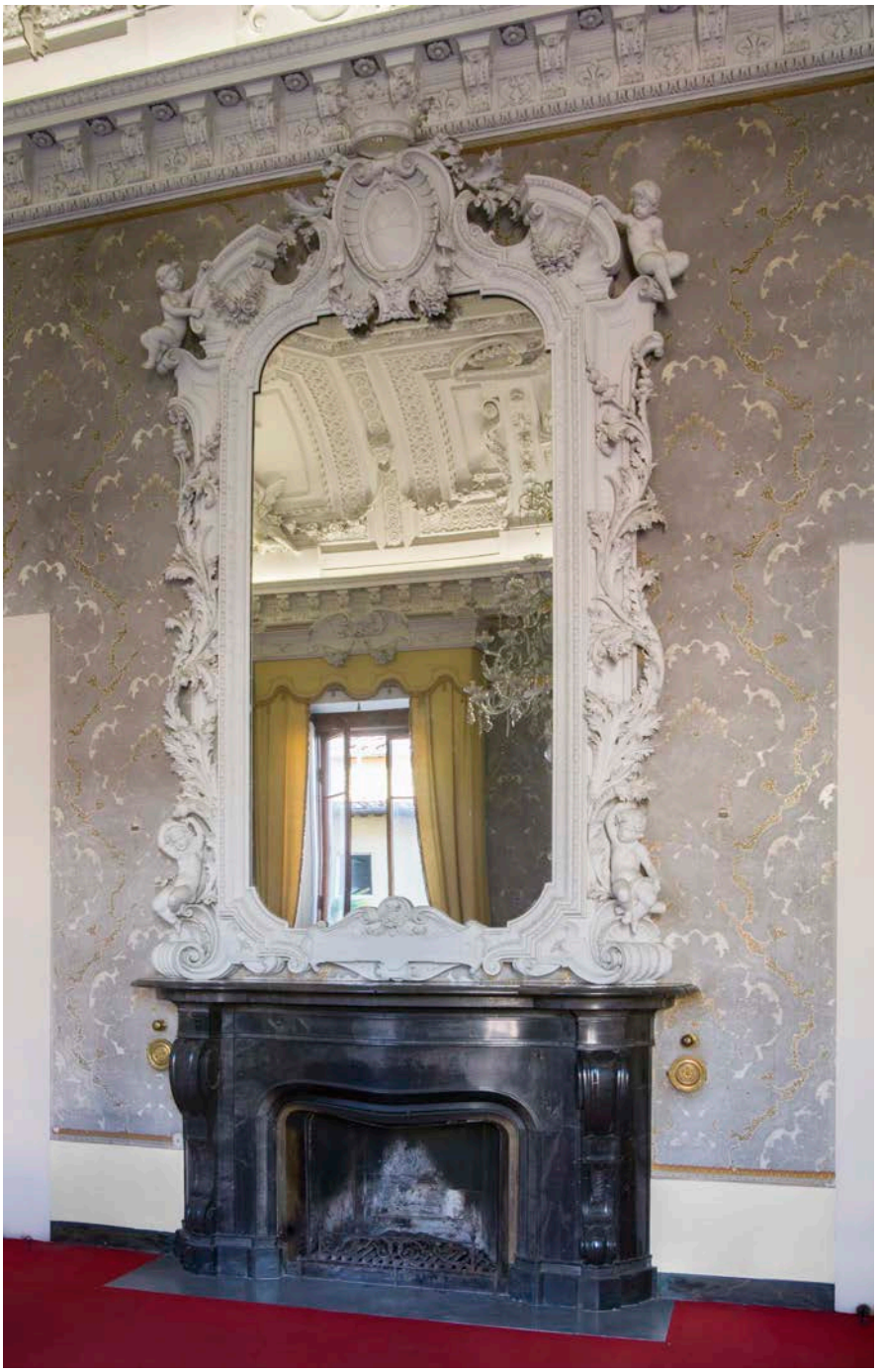


Fig. 1 Particolare di uno dei saloni, post 1856, Firenze, Palazzo Antinori

Fig. 2 Salone da ballo, 1843, Firenze, Palazzo Guicciardini

Fig. 3 Grand Salon vert et or, 1857, Firenze, Villa Favard

Fig. 4 Decorazione della volta del portico, Villa di Poggio a Caiano.

Fig. 5 Salone degli specchi, 1869 – 1872, Firenze, Villa Cora

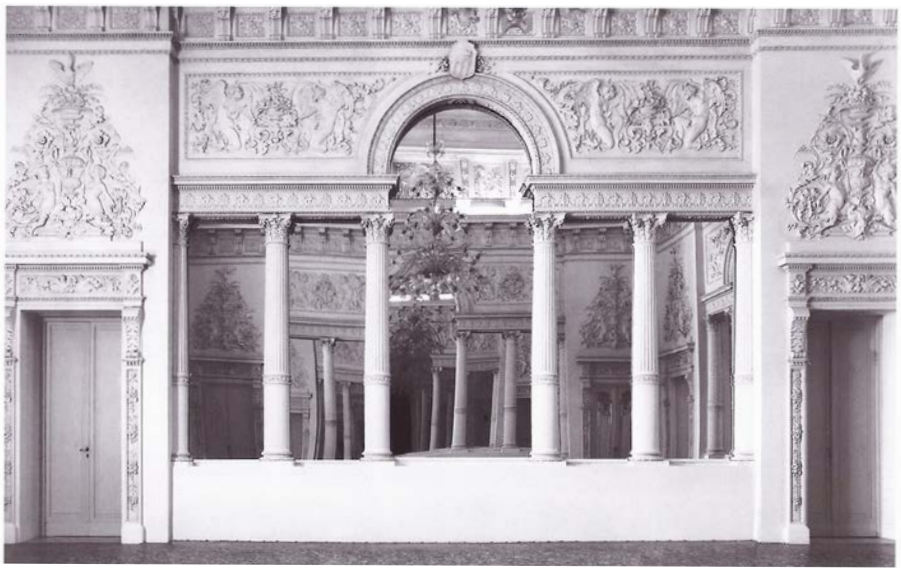


Fig. 6 G. Poggi, Salone da Ballo,1853, Firenze, Palazzo Gerini

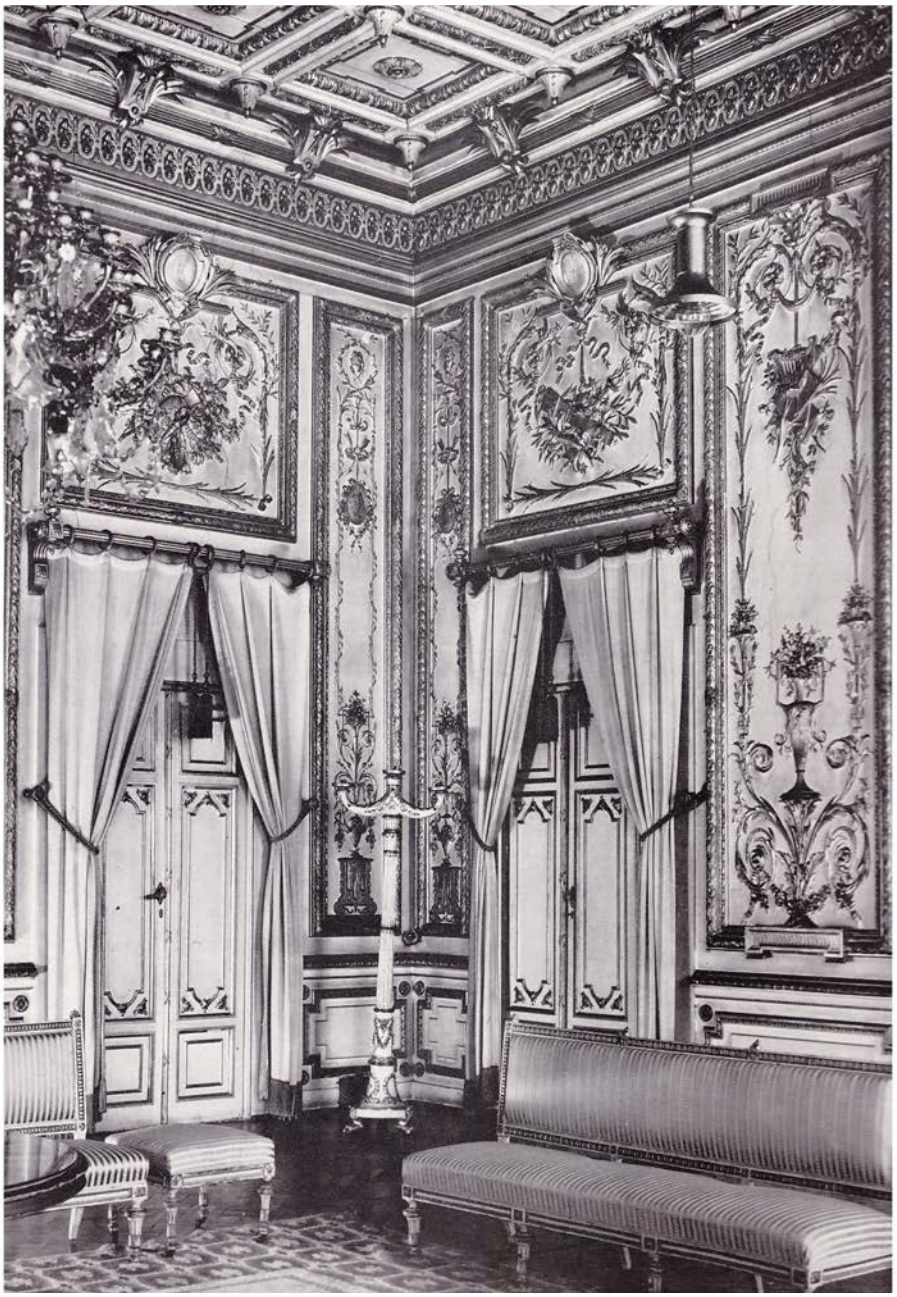


Fig. 7 Veduta del salone da ballo di Palazzo Hooghworst,
1865 c., Firenze, Lungarno Corsini

Fig. 8 Particolare delle decorazioni del Boudoir, 1871 – 1876, Firenze, Palazzo Gondi

Fig. 9 Sala della Cavalcata, 1880, Firenze, Museo Stibbert

Il piano Poggi per Firenze Capitale e le trasformazioni delle città europee tra metà Ottocento e primo Novecento

in collaborazione con il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze

Antonio Chiavistelli

Da Torino a Firenze. Una Capitale in transito (1865-1870)

«Una potenza accanto alle potenze»: la città-Capitale

Nel tentare un esame, sia pure schematico, della vicenda che nel 1865 vide Firenze divenire Capitale del regno d'Italia ci pare utile muovere dall'interrogativo: che significato assumeva, per un suddito di Vittorio Emanuele II, l'espressione «Capitale del regno»? Di più: quali erano le peculiarità che nell'Italia degli anni Sessanta dell'Ottocento doveva avere una «metropoli» per poter aspirare al rango di città-Capitale?

È difficile fornire una risposta, come sempre, del resto, quando ci si interroga non su ciò che è o ciò che è stato, ma su ciò che è stato solo pensato da segmenti più o meno ampi della società ottocentesca.

Del resto, ampia parte della storiografia che si è occupata delle città appare concorde nel sostenere che è proprio negli anni tra Sette e Ottocento, segnatamente intorno alla metà del secolo XIX[1], che a livello europeo le città, al di là del loro rango all'interno dello Stato, subiscono importanti trasformazioni e superano la condizione di sostanziale staticità tipica dell'Antico regime per approdare a un nuovo 'modo di essere' che in buona parte del continente le rende più dinamiche e – pur in una pluralità di situazioni che variano da zona a zona – di fatto protagoniste di un significativo moto espansivo[2].

La città ottocentesca, a differenza di quella di Antico regime, infatti, si caratterizza per una maggiore dinamicità all'interno e verso l'esterno[3]. Alla logica interna basata sull'equilibrio tra i ceti, tra gli spazi, e tra le funzioni svolte, nell'Ottocento si sostituisce una logica 'nuova' che, anche in aree meno dinamiche come la penisola italiana[4], mette le città 'in movimento';

1 Per uno sguardo d'insieme esaustivo T. Hall, *Planning Europe's Capital Cities. Aspects of Nineteenth-Century Urban Development*, London, E & FN Spon, 1997.

2 Cfr. G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 4.

3 Cfr. L. Gambi, *Da città ad area metropolitana*, in *Storia d'Italia*, *I documenti*, vol. 15, *Castelli, villaggi e città*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 371-373; 391.

4 Cfr. M. Roncayolo, *L'esperienza e il modello*, in *La città e le sue storie*, a cura di C. Olmo e B. Lepetit, Torino, Einaudi, 1995, p. 51.

insomma: la comunità si espande[5], si 'professionalizza' e si specializza; gli spazi, dunque, si riallocano secondo logiche se non propriamente 'moderne' almeno nuove[6].

Torino, Firenze, Venezia e Milano, per citare solo alcuni dei comuni urbani della penisola che tra il 1860 e il 1870 avevano una popolazione compresa tra 100.000 e 200.000 abitanti e che vediamo «ringagliardirsi ed accrescersi»[7], conoscono in quel torno di anni sviluppi significativi[8] solo in parte testimoniati dalle cifre della statistica ma altrettanto bene rappresentate dall'ampliamento di quello che possiamo definire loro 'raggio di proiezione culturale'. Proprio in riferimento a questo aspetto Firenze, ci pare un caso emblematico perché, pur in assenza di eclatanti segnali di sviluppo economico e di incremento demografico, già dal primo Ottocento si era ampiamente distesa lungo le rotte della nascente sfera pubblica europea segnalandosi, anzi, anche grazie alla significativa opera di Giovan Pietro Vieusseux[9], come importante snodo continentale per la circolazione della parola scritta e 'parlata' e per le capacità agglutinanti del suo patrimonio culturale[10].

La città ottocentesca, dunque, a chi intenda provare a raccontarne la storia si presenta come un fenomeno 'plurale', sfaccettato, al contempo totalizzante che assorbe tutti gli ambiti del vivere associato: economico, politico, sociale e culturale[11] . Ed è proprio su questa natura plurima e complessa della città, senza perderne però le varie specificità, che la più recente storiografia sulla città invita a gettare lo sguardo[12].

---

5 Efficace il quadro statistico prodotto in seno alla coeva «Direzione della Statistica Generale»: *L'Italia economica,* a cura di L. Bodio, Roma, Barbera, 1874: pp. 95-114; 126-144.

6 Cfr. A. Lees, *The City: A World History*, Oxford, Oxford University Press, 2015; ed anche G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, cit., p. 5; 34.

7 *L'Italia economica*, cit., pp. 126-127.

8 Cfr. G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, cit., pp. 15-16.

9 Cfr. *Giovan Pietro Vieusseux: pensare l'Italia guardando all'Europa,* a cura di M. Bossi, Firenze, Olschki, 2013.

10 Cfr. *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera nell'Ottocento*, a cura di M. Bossi e L. Tonini Firenze, Centro Di, 1989, pp. 17-18.

11 Cfr. B. Lepetit, *La ville: cadre, objet, sujet. Vingt ans de recherches françaises en histoire urbaine*, in «Enquête», num. monograf. *La Ville des Sciences sociales*, 4, 1996, pp. 2-15: 4.

12 Cfr. C. Olmo, B. Lepetit, *E se Erodoto tornasse in Atene? Un possibile programma di storia urbana per la città moderna*, in *La città e le sue storie*, cit., pp. 3-50: 21, 35.

C'è poco da illudersi, però: muovendoci lungo questa strada – pur molto suggestiva[13] - all'interno dell'Italia delle «cento città»[14] la 'ricerca della Capitale' non è cosa semplice; soprattutto non è semplice orientarsi all'interno delle numerose storie che trattano di comunità cittadine, così come ancora più complicata appare la ricerca di un comune denominatore che nell'immaginario dei coevi avrebbe potuto consentire di identificare la città Capitale.

D'altronde, sul tema molto suggestive e apprezzate anche in Italia apparivano le riflessioni di Charles Dupont-White per il quale «una Capitale non è un potere contrassegnato e classificato dai poteri costituzionali»[15] bensì, «una potenza accanto alle potenze costituite. Essa è un organo, o meglio ancora essa è nel corpo politico quella forza vitale che i fisiologi vedono nel corpo umano ma affermano [essere] al di sopra di tutti gli organi»[16]. Significativamente, poi, quasi a rispondere al quesito da cui abbiamo mosso concludeva: «in sostanza, la preminenza d'una Capitale è quella delle idee sulle cose, dello spirito sul rimanente»[17].

Esplicito in tal senso anche il giurista italiano Giuseppe Ferrari che sempre in quei mesi turbinosi affermava: «le capitali acquistano una vitalità organica che le rende infinitamente superiori alle considerazioni individuali, ai disegni dei conquistatori, alle nostre volontà, ai nostri partiti presi»[18] e soprattutto, proseguiva notando che solo nella capitale le altre «città ormai rese subalterne vi cerca[va]no [...] il loro punto d'incrociamento»[19] il loro punto di equilibrio per proseguire le proprie attività.

Dunque, la città Capitale, per chi nell'Ottocento si apprestava a studiarne la natura, possedeva, o avrebbe dovuto possedere, un 'carattere speciale'; di certo, come, a ridosso del 1861, sosteneva il professore pisano Giuseppe Montanelli «non basta[va] un decreto»[20] per fare una Capitale.

La scelta della Capitale, dunque, per il neonato regno d'Italia non era

---

13 Ivi, pp. 32-39.

14 Così la strenna patriottica de «Il Progresso»: *L'Italia e le sue cento città. Narrazione storica del professore Raffaele Altavilla*, Torino, Tip. Festa e Tarizzo, 1887.

15 C. Dupont-White, *La Centralisation*, Paris, Libraire Guillaumin, 1860, p. 248.

16 *Ibidem.*

17 *Ibidem.*

18 G. Ferrari, *Histoire de la raison d'État*, Paris, M. Lévy Frères Libraires-Éditeurs, 1860, p. 8.

19 *Ibidem.*

20 G. Montanelli, *Dell'ordinamento nazionale. Trattato*, Firenze, Tipografia Garibaldi, 1862, p. 32.

cosa facile. E chi intenda soffermarsi sul significato che all'interno della penisola italiana - appena quattro anni dopo il sofferto raggiungimento dell'Unità nazionale – assunse lo spostamento della Capitale da Torino a Firenze deve anche muovere dalla non scontata presa d'atto che tale spostamento fosse faccenda tutt'altro che estemporanea e legata ai recenti sviluppi della politica diplomatica[21]; né, del resto, tale spostamento può leggersi come semplice operazione 'amministrativa' cui seguiva il movimento in massa di impiegati e di uffici da una città all'altra.

Il «traslocamento»[22] della Capitale da Torino a Firenze, al contrario, si presenta come una vicenda molto complessa per la cui comprensione occorre tenere in considerazione anche e soprattutto aspetti di natura politico-culturale; aspetti – questi ultimi – legati non tanto al significato della 'città-Capitale' come tale, quanto all'aspetto simbolico che la scelta di una città al posto di un'altra assumeva nell'immaginario collettivo dei sudditi della penisola.

La città, con le sue piazze e le sue reti di comunicazione lungo le quali da sempre si irradiava il potere cittadino sulle comunità circonvicine, costituiva ancora nello Stato unitario il simbolo di uno spazio privilegiato per l'azione politica[23] nonché – per il recente passato 'regionale' - il simbolo più evidente della 'dote' politica e amministrativa che ognuno dei 'vecchi' Stati regionali aveva portato allo Stato nazionale[24].

Per quanto gli Stati regionali fossero oramai scomparsi dall'orizzonte amministrativo della penisola, infatti, non è azzardato affermare che a quell'altezza – di metà Ottocento – ampia parte della comunità nazionale continuava a essere percorsa da due sentimenti di appartenenza concettualmente non conciliabili ma, dai coevi curiosamente percepiti

---

21 Cfr. F. Cataluccio, *Problemi e sviluppi della politica estera italiana*, in *Nuove questioni di Storia del Risorgimento e dell'Unità d'Italia*, vol. 2, Milano, Marzorati, 1961, pp. 209-277: 209-214.

22 Sul lemma: A. Bazzarrini, *Vocabolario usuale tascabile della Lingua Italiana*, Napoli, Guttemberg, 1845, p. 757.

23 Suggestivo, F. Rugge, *La città nella giuspubblicistica italiana tra Otto e Novecento,* in *Città e pensiero politico dal Risorgimento alla Repubblica*, a cura di R. Ghiringhelli, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 63-70.

24 Sulla transizione si veda *Dalla città alla nazione. Borghesie ottocentesche in Italia e in Germania*, a cura di M. Meriggi e P. Schiera, Bologna, il Mulino, 1993, ed anche R. Balzani, *La questione del capoluogo. Localismo in azione nella Romagna di Pio VII*, in *Due papi per Cesena. Pio VI e Pio VII nei documenti della Piancastelli e della Malatestiana*, a cura di P. Errani, Bologna, Pàtron Editore, 1999, pp. 59-71.

come per nulla incompatibili, anzi, piuttosto propedeutici l'uno all'altro: da una parte quello 'moderno' e nazionale e dall'altra quello storico, quello della tradizione (e per questo sempre valido) 'local-regionale' che trovava appunto nelle ex-dominanti regionali il primo e più vicino riferimento simbolico[25].

Unica eccezione per tutti (o quasi) era costituita da Roma[26]. Città simbolo della storia italiana, città che, nell'immaginario di un po' tutti i segmenti politici, era in grado di rappresentare l'unità italiana al di sopra di ogni municipalismo[27].

A tale riguardo è utile ricordare che già il 25 marzo 1861 il conte Cavour nella seduta inaugurale del primo Parlamento italiano[28] riunitosi a Torino, dopo i plebisciti, aveva proclamato Roma «la sola città d'Italia che non abbia memorie esclusivamente municipali; tutta la storia di Roma dal tempo dei Cesari al giorno d'oggi è la storia di una città [Roma] la cui importanza si estende infinitamente al di là del suo territorio»[29]; è la sola «città, cioè, destinata ad essere la Capitale d[el] [nostro] grande Stato»[30] destino – proseguiva il conte - «riconosciut[o] e proclamat[o] dall'intiera nazione»[31].

Città, tuttavia, dal 1849 ancora presidiata dalle truppe francesi a garanzia dell'intangibilità papale; un'intangibilità e un presidio che, soprattutto dopo il tornante unitario 1859-1861, nell'immaginario di ampia parte degli italiani, risultava sempre più identificato come ostacolo al completo raggiungimento dell'Unità nazionale. Solo riconquistando Roma all'Italia e facendone finalmente il centro politico e amministrativo dello Stato – si

---

25 Molto insisteva su questo nesso G. Montanelli, *Dell'ordinamento nazionale*, cit.; per un quadro complessivo, importante R. Romanelli, *Centralismo e autonomie*, in *Storia dello Stato italiano dall'Unità a oggi*, a cura di R. Romanelli, Roma, Donzelli, 2002, pp. 125-187.

26 Cfr. *Roma Capitale*, a cura di V. Vidotto, Roma-Bari, Laterza, 2002.

27 Cfr. P. Finelli, *Municipalismo*, in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico della politica dal Settecento all'Unità*, a cura di A.M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori, M. Meriggi, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 330-342.

28 Cfr. A.M. Banti, *Nazione e Parlamento nell'Italia liberale*, in «Ateneo Veneto», 1, 2010, pp. 341-374,

29 C. Cavour, *Discorso del 25 marzo 1861*, in *Discorsi parlamentari del Conte Camillo di Cavour, raccolti e pubblicati per ordine della Camera dei Deputati*, Roma, Eredi Botta, 1872, p. 318.

30 *Ibidem*

31 *Ibidem*.

pensava – sarebbe stato possibile eliminare definitivamente ogni tendenza centrifuga[32] alimentata dalla permanenza del papa-re al potere nella 'città-eterna'[33].

Tre gli attori protagonisti sulla scena romana all'altezza di metà Ottocento: Roma, luogo e simbolo dell'Unità, la Francia, garante del potere papale, il neonato Stato italiano alla ricerca di un assetto nazionale, efficiente e stabile; e proprio questi tre 'protagonisti'[34] erano, del resto, anche gli elementi di quella che da oltre un quindicennio gli osservatori coevi definivano «questione romana»[35].

Esclusa Roma, allora, la scelta della Capitale non era cosa banale o che poteva risolversi semplicemente adducendo motivazioni di natura amministrativa. Scegliere una città piuttosto che un'altra poteva richiamare in vita antiche rivalità cittadine o 'regionali'.

E - non è certo un caso - che proprio dal 1860 in avanti – sullo sfondo delle discussioni sull'opportunità di dotare il nuovo regno di un adeguato e più efficiente assetto amministrativo[36] – si sia sviluppato anche un intenso dibattito sul ruolo delle 'metropoli' preunitarie, sulla scelta della nuova Capitale e sul diverso significato che avrebbe assunto la scelta di una città al posto di un'altra[37].

---

32 Qualche anno dopo, a ridosso del trasferimento della capitale da Torino, Giuseppe Ferrari si domandava: «città come Napoli e Palermo, capitali di antichi Stati quanto la Francia, potevano forse cedere subito il posto alla metropoli capitale?»: G. Ferrari, *Il governo a Firenze*, Firenze, Successori Le Monnier, 1865, p. 53

33 Cfr. tra gli altri, *La Quistione romana giudicata da tre insigni scrittori francesi laici*, Roma, Aurelj e C., 1860; molto efficace anche: L. Prota, *Roma Capitale della nazione italiana e gli interessi dei cattolici. Idee comparative e giudizio*, Napoli, Tip. Del Messaggiere Napolitano, 1861: 68-70.

34 Coincidono con «i tre rapporti» che già nel 1849, il conte di Montalambert identificava come snodi centrali nel 'discorso' sul conflitto tra Pio IX e il movimento liberale: *Discorso del conte di Montalembert sulla Questione romana tenuto all'Assemblea Legislativa di Francia*, Roma, Paternò, 1849, pp. 8-9.

35 Era così definito, dal 1848 il conflitto tra la Santa Sede e il movimento nazionale italiano, e dal 1861 tra la Santa Sede e il Regno d'Italia, per la sovranità su Roma. Cfr. tra gli altri, R. Mori, *La questione romana 1861-1865*, Firenze, Le Monnier, 1963, ed anche: *Questione romana*, Firenze, Tip. Galileiana, 1849.

36 Tra gli altri, significativo: G.B. Giorgini, *La centralizzazione: i decreti d'ottobre e le leggi amministrative. Studio*, Firenze, Barbera, 1861.

37 G.B. Giorgini, *Dell'unità d'Italia in ordine al diritto e alla storia. Considerazioni*, Milano, Redaelli, 1861; già in passato un osservatore delle 'cose italiane' aveva notato che «L'Italie a cent Princes, pas de Capitale, pas de patrie commune, pas de

Proprio a questa stagione risale uno dei contributi più lucidi sul tema; si tratta della corposa serie di articoli pubblicati da Giuseppe Montanelli, dal 30 aprile all'8 agosto 1861, sul giornale «La nuova Europa»[38]. Articoli poi riuniti in un pamphlet, pubblicato postumo nel 1862 per cura dell'Associazione Democratica di Firenze con il titolo *Ordinamento nazionale*[39].

In quel dibattito a ridosso della metà degli anni Sessanta dell'Ottocento, vi era anche chi affrontava il tema della città-Capitale dal punto di vista militare; in tal caso veniva esplicitamente perorata la causa di Firenze giudicata «insuperabile» rispetto a tutte le capitali regionali della penisola[40].

Del resto, ancora prima, Massimo d'Azeglio, sostenendo l'opportunità per la 'causa nazionale' dello spostamento della Capitale da Torino, identificava proprio nella città toscana la sede più opportuna a vivificare l'unità da poco conquistata. Così, infatti, in quei mesi all'interno di un suo fortunato pamphlet: «a parer mio come sede del governo la città preferibile a tutte la stimo Firenze. Firenze fu il centro dell'ultima civiltà italiana del Medio evo. È, come fu sempre, centro della lingua; e la lingua è fra i principali vincoli che riuniscono e mantengono vive le nazionalità»[41], aggiungendo significativamente: «Firenze è inoltre popolata d'uomini ingegnosi, temperati, civili; la popolazione in Toscana è generalmente onesta, non faziosa; […] e quando vi si sia generalizzato l'uso della vita politica a Firenze il Governo potrebbe trovare quel salubre e sicuro ambiente che dicemmo essere per lui la più importante delle condizioni»[42].

Nondimeno, se inizialmente la 'questione-Capitale' era rimasta nelle pieghe di un dibattito teorico, dal settembre 1864 il «traslocamento» da Torino per Firenze era questione 'reale' e iscritta nell'agenda politica del Governo italiano. Uno spostamento che, però, lungi dall'essere solamente atto di amministrazione, presentava implicazioni di natura politica e sociale capaci di smuovere sentimenti di appartenenza di ampi settori della sfera pubblica.

---

gouvernement suprême»: L.M. de Cormenin, *De la Centralisation*, Paris, Pagnerre, 1842², p. 29.

38 Cfr. M. Furiozzi, *«La Nuova Europa» (1861-1863). Democrazia e internazionalismo*, Milano, Franco Angeli, 2008.

39 G. Montanelli, *Dell'ordinamento nazionale*, cit.

40 *L'importanza strategica di Firenze. Studio geografico-strategico di M. Biffart*, Milano, G. Fajini e C., 1864, pp. 58-61.

41 *Questioni urgenti. Pensieri di Massimo d'Azeglio*, Firenze, Barbera, 1861, p. 51

42 Ivi, p. 52.

Nel vivo della 'questione-Capitale'

«Supporre che si vada a Parigi per provocare una crisi ministeriale in Italia e un cambiamento interno è offendere l'autonomia e la dignità nazionale»[43]; così, solo con un laconico accenno, nel pieno dell'estate 1864, i lettori del giornale «La Nazione» potevano avere la notizia di non ben precisati incontri tra alcuni esponenti del governo italiano e le più alte sfere della diplomazia transalpina tra cui anche l'imperatore dei francesi Napoleone III; di più, a ribadire il carattere sovranazionale di tali incontri e a volere esplicitamente negare ogni possibile ricaduta 'interna' l'anonimo notista proseguiva perentorio: «i negoziati con la Francia non possono riferirsi che a questioni internazionali. È priva di qualsiasi fondamento la voce che si agitasse la questione di mutamento della Capitale»[44].

La «Capitale» a cui si accenna è quella dell'ancora giovane Stato italiano e «il mutamento» è quello che avrebbe dovuto provocarne lo spostamento da Torino a Roma; uno spostamento che sarebbe stato possibile solo superando i vincoli incrociati tra governo italiano e governo francese in merito alla questione romana a cui sopra si è fatto riferimento.

La notizia, per quanto intrigante, pare però non aver inizialmente trovato grande spazio nelle colonne del foglio cittadino che in quei mesi era in larga parte occupato da notizie riguardanti le vicende elettorali amministrative e, soprattutto, l'andamento dell'altrettanto spinosa 'questione ferroviaria'[45].

A livello di rapporti privati, tuttavia, la presenza del drappello di italiani a Parigi presso Napoleone III non passava inosservata per le evidenti connessioni con la questione romana; già il 24 agosto il redattore de «La Nazione» e deputato, Celestino Bianchi, in vista di uno 'speciale' sul suo giornale, chiedeva al barone Bettino Ricasoli una sorta di 'cronistoria' dei recenti rapporti del governo italiano con la Francia[46].

---

43 «La Nazione», 21 agosto 1864.

44 *Ibidem*.

45 Tale questione derivava dal coinvolgimento, nell'agosto 1862, di molti notabili toscani in una spregiudicata operazione finanziaria condotta da Piero Bastogi. Cfr. E. Passerin d'Entreves, L. Coppini, *Piero Bastogi*, in *La Società Italiana per le Strade Ferrate Meridionali nell'opera dei suoi presidenti*, Bologna, Zanichelli, 1962, pp. 1-166: 40-125; ed ora *Across the Borders. Financing the World's Railways in the Nineteenth e Twentieth Century*, edited by R. Roth, G. Dinhobl, Hunts-Burlington, Ashgates, 2008, pp. 113-117.

46 Cfr. *Lettera di C. Bianchi a B. Ricasoli*, 24 agosto 1864, in *Carteggi di Bettino Ricasoli*, vol. 21, T. I, *(1° gennaio - 30 settembre 1864)*, Firenze, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 2011, p. 418.

E possiamo ritrovare traccia della vicenda, ancora il 13 settembre, tra le righe della fittissima corrispondenza di Bettino Ricasoli che ne scriveva al sodale Celestino Bianchi[47].

Dalla sfera privata a quella pubblica la notizia trapelò velocemente e «La Nazione» del 17 settembre affidandosi alle notizie di un corrispondente a Torino, ammetteva: «la incognita dei continui viaggi del Ministro Menabrea, del marchese Pepoli, del generale La Marmora […] comincia ad indovinarsi. Le pratiche del Gabinetto Italiano per ottenere dalla Francia qualche concessione rispetto alla questione di Roma pare sieno prossime ad essere coronate di buon effetto»[48]. Più certezza sulla vicenda si ebbe il 19 settembre quando il foglio di Firenze informava i suoi lettori «in termini da non lasciar dubbi, che il 15 e[ra] stata sottoscritta a Parigi fra il Governo del Re d'Italia, rappresentato dal commendator Nigra e dal marchese Pepoli e il Governo dell'Imperatore de' Francesi rappresentato dal signor Drouyn de Lhuys una Convenzione colla quale è stabilito lo sgombro di Roma […] dentro due anni»[49].

Tuttavia, è nel numero del 21 successivo che veniva illustrato nei suoi dettagli il trattato da poco concluso, commentando il contenuto dell'allegato protocollo segreto che più da vicino riguardava Firenze. Proprio in base a tale accordo, infatti, il governo italiano si impegnava a trasferire entro sei mesi la Capitale del regno in un'altra città, spostandola da Torino. Un accordo di cui i toscani, viste le immediate indiscrezioni che indicavano in Firenze la nuova Capitale, percepivano la portata 'dirompente' (soprattutto per i torinesi) e di cui il giornale cittadino – conforme alla volontà di Bettino Ricasoli – trattava con estrema cautela[50].

Il Trattato era davvero importante, sia per il passaggio di consegne tra

---

47 Così il barone: «grande avvenimento! Il comm. Spaventa è arrivato qui spinto da gentilezza sua e benevolenza dei nostri amici Ministri apportatore della fausta e grande notizia che i 4 punti del Trattato [per l'abbandono di Roma] sono firmati [...] e l'Imperatore [...] lo sottopone alla condizione che sia traslocata la Capitale o a Napoli o a Firenze - aggiungendo significativamente che - nella discussione [finale] ha prevalso in consiglio dei ministri Firenze»: *Lettera di B. Ricasoli a C. Bianchi*, 13 settembre 1854; ivi, p. 455. Toni analoghi anche nelle conversazioni private tra Raffaello Lambruschini e Gino Capponi; si veda ad esempio G. Capponi, R. Lambruschini, *Carteggio (1828-1873)*, con introduzione e a cura di V. Gabbrielli, Firenze, Le Monnier, Fondazione Spadolini – Nuova Antologia, 1996, pp. 204-205.

48 «La Nazione», 17 settembre, 1864.

49 «La Nazione»,19 settembre 1864.

50 «La Nazione», 21 settembre 1864.

Francia e Italia nella tutela dell'intangibilità di Roma sia, soprattutto, per il viatico che l'Italia otteneva a riguardo di una futura, non improbabile, fine del dominio temporale con conseguente passaggio della città eterna sotto la sovranità italiana.

A Torino la notizia della Convenzione e del conseguente spostamento della Capitale fece sorgere contro il ministero Minghetti violentissime proteste che trasmodarono in una sorta di guerriglia urbana provocando, nel giro di pochi giorni, dal 21 al 24 settembre, molte decine di morti e di feriti[51]. Celestino Bianchi – per citare solo un esempio della ricezione fiorentina di tali eventi – il 22 settembre ne informava Ricasoli[52] e del pari il sindaco di Firenze, Luigi Guglielmo Cambray Digny, negli stessi giorni avvertiva l'amico concittadino e ministro Ubaldino Peruzzi dei rischi che avrebbe corso recandosi a Torino, addirittura consigliandolo – su suggerimento di alcuni comuni amici piemontesi – di non farsi vedere nelle strade frequentate.

Diversa, radicalmente diversa la situazione che in quegli stessi giorni si poteva registrare a Firenze dopo la notizia dell'imminente trasporto della Capitale sulle rive dell'Arno. Leopoldo Viti, della Commissione di Pubblica Vigilanza istituita presso la locale Prefettura, così la descrive nel rapporto settimanale al prefetto:

> la importante notizia giunta l'altro ieri in Firenze propalavasi colla celerità del lampo per tutta la città, dal tugurio del manovale al palazzo del ricco. In un momento uomini e donne di tutte le gradazioni sociali, di tutte le opinioni politiche ripetevano: Firenze sarà Capitale. [...] Il volto di tutti raggiava di gioia [...] non grida, non schiamazzi [...] ma una emozione profonda e tanto sentita che riempiva il cuore di contentezza. Il lieto annunzio passava di bocca in bocca e spesso si accompagnava da una espressiva stretta di mano[53].

E, anche il nuovo prefetto di Firenze, Girolamo Cantelli, arrivato in

---

51 Cfr. *Le giornate di Torino nel settembre 1864*, Torino, Artero, 1864; I risultati di un'inchiesta su quei fatti in Archivio Storico del Senato della Repubblica, *Fondo Segreteria del Senato del Regno*, *Incarti*, 1864, n. 2501.

52 *Lettera di B. Ricasoli a C. Bianchi*, 22 settembre 1864, in *Carteggi di Bettino Ricasoli*, vol. 21, T. I, cit., p. 490.

53 Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASFi), *Peruzzi de' Medici*, 66, 10: *Commissione di Pubblica Vigilanza presso la R. Prefettura della Provincia di Firenze*, *Rapporto straordinario di L. Viti*, 21 settembre 1864.

città il 22 settembre, nel suo rapporto settimanale al ministro Peruzzi notava: «lo spirito pubblico qui è eccellente, si giudicano i fatti pubblici senza passione, quantunque l'idea del trasporto della sede del Governo non possa non far molto piacere, pure nessuna dimostrazione di intempestiva gioia, nessun entusiasmo si è manifestato in Firenze»[54].

Era, quella del prefetto, un'immagine che molte fonti coeve confermano; anche «La Nazione», rispondendo pacatamente ai numerosi attacchi mossi da Torino contro i fiorentini accusati di aver spinto per l'ottenimento della Capitale, così argomentava:

> il pomo della discordia [con Torino] è stata la traslazione della sede del Governo ma [coloro che accusano] lo sappiano: se Firenze, se le nostre provincie avessero avuto queste ambizioni non avrebbero fatto quel che fecero nel 1860 […] e [noi] ci taglieremmo le mani prima di vergare una sola linea ispirata agl'interessi di municipio. Rinunziammo volentieri nel 1861; rinunzieremmo cento volte nel 1864. Nulla chiedemmo, nulla chiediamo. […] Il modo col quale sono state accolte qua le ultime notizie ci pare ne dia riprova; noi ne siamo alteri e incoraggiamo i nostri concittadini a non recedere d'una linea da quel contegno decoroso che, diremo, un senso istintivo di dignità e di carità di patria a sempre consigliato alla nostra Firenze[55]

Ed in effetti ampia parte del notabilato cittadino - consapevole della natura 'transitoria' del rango di Capitale - poco si agitò e espresse spesso giudizi tiepidi sullo spostamento, paventandone gli effetti nefasti sugli assetti sociali, urbanistici e culturali.

Paradigmatico di questo comune sentire dei dirigenti fiorentini il giudizio di Bettino Ricasoli che, a fianco dell'entusiasmo per il passo in avanti compiuto verso la soluzione della questione romana, a riguardo del ruolo di Capitale («tazza di veleno»[56] toccata alla «città nativa»[57]), così scriveva all'amico Peruzzi:

> la necessità di traslocare la Capitale porterà seco in principio non

54 ASFi, *Peruzzi de' Medici*, 66, 15: *Lettera del prefetto G. Cantelli al ministro U. Peruzzi*, 24 settembre 1864.

55 «La Nazione», 25 settembre 1864.

56 *Lettera di B. Ricasoli a C. Bianchi*, 23 settembre 1864, in *Carteggi di Bettino Ricasoli*, vol. 21, T. I, cit., pp. 491-492.

57 *Ibidem*.

> solo molto dispendio ma non lievi imbarazzi […] il veleno che insinua negli ordini sociali di una città la condizione d'essere una Capitale provvisoria, veleno cui manca il tempo di rivolgere a segnare una qualche utilità, molto mi duole che [sia toccato] a Firenze. Parmi per questa città una grande sventura[58].

Un sentire che, nel clima arroventato di quei giorni, certo non impedì al gruppo toscano in Parlamento di manifestare ampio sostegno al nuovo ministero presieduto dal generale La Marmora divenuto per volere del sovrano garante della Convenzione e formatosi dopo che il ministero Minghetti era stato costretto alle dimissioni proprio a seguito delle turbolenze politiche provocate dalla firma della Convenzione con la Francia[59]. Anche l'amministrazione comunale, del resto, si mostrò da subito interessata a dare alla città un volto 'nazionale' consono al ruolo di Capitale. In tal senso è da interpretare la nomina da parte del consiglio comunale di una commissione *ad hoc* incaricata di studiare e proporre i nuovi lavori necessari ad affrontare l'eccezionale situazione[60].

Si era, nell'autunno del 1864, ancora agli inizi della vicenda-Capitale; nondimeno preme intanto sottolineare come la firma della Convenzione tra Francia e Italia, nonostante le accese polemiche dei torinesi e, come vedremo nelle pagine che seguono, l'avvio di una polemica tra liberali e democratici, abbia contribuito a (ri)attivare un processo di costruzione dello Stato nazionale che solo pochi anni prima era ancora di là da essere immaginato[61].

Verso la Capitale

«Il Ministero accetta la convenzione colla Francia per lo sgombro delle truppe francesi dal territorio pontificio colla condizione del trasporto della Capitale ad altra sede. Con tale proposito, ed a questo fine, sottoporrà alle Camere, al primo riaprirsi di esse, un progetto di legge»[62]: così, ad

---

58 *Lettera di B. Ricasoli a U. Peruzzi*, 16 settembre 1864, ivi. p. 464

59 Cfr. E. Decleva, *Il Compimento dell'unità e la politica estera*, in *Storia d'Italia*, 2, *Il nuovo Stato e la Società civile*, a cura di G. Sabbatucci e V. Vidotto, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 113-215: 130-135.

60 Archivio Storico del Comune di Firenze (d'ora in avanti ASCF), *Comunità di Firenze*, *Protocollo delle deliberazioni del Magistrato*, 1864, 1.

61 Cfr. F. Cammarano, *La costruzione dello Stato e la classe dirigente*, in *Storia d'Italia*, 2, cit., pp. 3-112

62 «La Nazione», 1° ottobre 1864.

appena una settimana di distanza dalle dimissioni del governo Minghetti, il giornale fiorentino comunicava l'intenzione del nuovo governo La Marmora di procedere speditamente verso la soluzione della 'crisi' politica apertasi a seguito della firma della Convenzione. Era, questa, una notizia che rassicurava molto i fiorentini che da subito, invece, avevano avuto il timore che con il nuovo ministero la convenzione non venisse integralmente applicata e specialmente in relazione al punto sul trasferimento della Capitale[63]. Punto che, lo abbiamo visto, catapultava Firenze al centro della ribalta nazionale come sede della futura Capitale del regno.

La ferma decisione del presidente del consiglio La Marmora di sottoporre velocemente la 'pratica-Capitale' al vaglio del Parlamento era del resto condivisa dal ministro degli Interni Giovanni Lanza, che in quegli stessi giorni manifestava «il convincimento che ragioni di alta convenienza politica e di stretta equità impongano al Governo il debito di proporre al Parlamento»[64] gli atti relativi alla Convenzione, dicendosi «certo ad un tempo che le popolazioni italiane penetrate della gravità e difficoltà della situazione attenderanno con piena fiducia i voti del Parlamento e sapranno serbare quella concordia di voleri e quella fede inalterata nella Corona che [...] debbono essere ancora l'arra più sicura del pieno compimento dei destini della Nazione»[65].

D'altronde, l'approdo in Parlamento della 'questione-Capitale', se da un lato era percepito dai fiorentini come un atto richiesto dal sistema rappresentativo, dall'altro non mancava di suscitare apprensioni per le possibili difficoltà che ne sarebbero potute derivare, soprattutto per l'emersione di possibili rivalità tra città ex-capitali regionali e legate al recente passato pre-unitario.

Timori che il professore pisano e deputato Giovan Battista Giorgini esprimeva all'amico Bettino Ricasoli[66]: «i subalpini votando sempre

---

63 ASFi, *Peruzzi de' Medici*, 66, 15: *Lettera del prefetto G. Cantelli al ministro U. Peruzzi*, 24 settembre 1864: così il prefetto: «ciò che si teme qui, e che già ho sentito dire da molti, si è che il nuovo ministero dica bensì che mantiene il trattato, ma che in sostanza il pensiero dei nuovi ministri sia di non eseguirlo o per lo meno di tentare di modificarlo».

64 *Dispaccio Ministero degli Interni*, 30 settembre 1864, ore 5.41.

65 *ibidem*.

66 *Lettera di G.B. Giorgini a B. Ricasoli*, 24 agosto 1864, in *Carteggi di Bettino Ricasoli*, vol. 21, T. II, *(1° ottobre 1864 - 30 giugno 1865)*, Roma, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 2012, p. 23.

contro, faranno votare Napoli contro Firenze e Firenze contro Napoli, così che né l'una né l'altra citta potranno riunire la maggioranza, si resterà dove siamo e la convenzione andrà a monte»[67].

I sospetti di Giorgini, del resto, non erano del tutto infondati e, infatti, ancora alto rimaneva in alcuni segmenti della sfera pubblica torinese il risentimento nei confronti del notabilato toscano ritenuto responsabile di aver 'pilotato' la diplomazia francese verso la stesura della clausola sul trasferimento della Capitale da Torino[68].

Il passaggio in Parlamento, nonostante i timori dei fiorentini, non era, però, eludibile e anche il foglio cittadino – riproponendo un brano del giornale «L'Opinione» di Torino – confermava ai suoi lettori l'opportunità che la questione sulla sede della Capitale fosse sottoposta al giudizio dei deputati: «noi crediamo che sia obbligo del potere esecutivo sottoporre al Parlamento il quesito [sulla Capitale] e che sia diritto esclusivo del Parlamento di risolverlo»[69]. Altrimenti, proseguiva, «se il tramutamento della Capitale [si facesse] con semplice decreto [...] si compierebbe pure uno degli atti più gravi della vita nazionale [...] senza che i rappresentanti della nazione [fossero] consultati e che la città e le provincie che se ne credano lese [potessero] esporre le proprie ragioni»[70].

Non mancarono nemmeno forti opposizioni e proteste ripetute soprattutto da parte degli ambienti democratici che vedevano nella Convenzione e nel trasferimento della Capitale a Firenze un tradimento della missione nazionale e dell'autonomia italiana; così, il giornale del democratismo fiorentino interpretando il timore di vedere fallito l'approdo a Roma, ancora qualche mese dopo, commentava: «come potrebbe un ministro della corona dire che Firenze non è la Capitale definitiva d'Italia secondo l'attuale politica adottata e seguita dal governo?»[71]. Giuseppe Mazzini stesso 'scese in campo' da subito cercando di coinvolgere i settori

67 *Ibidem*.

68 Così Celestino Bianchi a Ricasoli: «pare che si faccia un poco d'intrigo per suscitare gli spiriti municipali di Napoli. Si dice che il Lanza e il Sella vogliano rimettere in questione il luogo scelto per sede novella del governo, e tirar fuori Napoli in opposizione di Firenze. Il Capriolo ha scritto al duca di San Donato a Napoli dicendogli che piemontesi e napoletani dovevano in questa circostanza far lega insieme: che se la Capitale doveva togliersi da Torino, ragion voleva che almeno non in altro luogo si trasferisse che a Napoli»: *Lettera di C. Bianchi a B. Ricasoli*, 3 ottobre 1864, ivi, p, 30.

69 «La Nazione», 9 ottobre 1864.

70 *Ibidem*.

71 «Il Pensiero italiano», 13 maggio 1865.

più avvertiti del movimento democratico; a Giuseppe Dolfi, che di quel movimento era uno degli *opinion leader*, scriveva: «se avete modo, agitate, perdio, contro la Convenzione Sardo-Francese [...] Firenze farebbe cosa degna di sé se protestasse a pro' di Roma – se dichiarasse non voler essere Capitale a patto d'una Convenzione che tradisce e disonora l'Italia»[72].

Molto critico era anche Giuseppe Ferrari che muovendo dal polemico interrogativo: «perché abbiamo noi trasportato il governo sull'Arno? Perché abbiamo spesi 50 milioni?»[73] affermava:

> Non siamo certo a Firenze per fondare una capitale capace di reggere unitariamente i destini d'Italia. Non per meglio provvedere alla difesa della nazione [...] né abbiamo cercato a Firenze una tradizione di governo, un nucleo d'uomini tribunizi o governativi capaci di supplire alla carestia attuale degli ingegni [...] l'Italia d'altronde si propone di tenere Firenze come un albergo, la Toscana come una villeggiatura, la sala dei Cinquecento come un convegno[74];

concludendo lapidario: «conveniva attendere a Torino i giorni di Roma, non raddoppiare il provvisorio dell'amministrazione [...] in una parola, perché non fare da Torino quanto desideravasi da Firenze?»[75]

Nonostante tutto, però, a Firenze il sentimento più diffuso nei confronti dello spostamento della Capitale rimaneva quello manifestato all'indomani della notizia della firma della convenzione: sentimento legato alla soddisfazione per il passo in avanti compiuto verso la soluzione della questione romana; soddisfazione anche per il rispetto dei ruoli istituzionali e soprattutto per il progetto liberale finalizzato alla realizzazione del disegno cavouriano di Roma (e soltanto Roma) Capitale d'Italia.

Firenze, infatti, per i liberali – non solo toscani – era e doveva rimanere una Capitale 'in transito' e tappa provvisoria verso la conquista di Roma; unico e insostituibile simbolo Capitale d'Italia.

Emblematiche di questo sentimento le parole del barone Ricasoli che, all'amico e redattore de «La Nazione» Piero Puccioni il 5 ottobre così scriveva:

---

72 Istituto Domus Mazziniana di Pisa, *Archivio Dolfi*, *Lettera di G. Mazzini a G. Dolfi*, 24 settembre 1864.

73 G. Ferrari, *Il governo a Firenze*, cit., p. 68

74 Ivi, pp. 68-69.

75 Ivi, p. 69.

noi percorriamo la fase politica interna la più terribile che ci sia occorsa dal '59 in poi [...] se ne usciremo trionfanti noi italiani dovremo evitare un altro demonio: la superbia [...]. Firenze in questa occasione terribile avrà una bella pagina, come già ne aveva avute, e tanto più prosegua, che invero stimo che sia una vera disgrazia per essa l'essere stimata idonea a sede provvisoria del governo italiano, e le occorrerà un gran senno, una perfetta cognizione delle sue nuove condizioni onde evitare crudeli e svariati disinganni [...] mostrando – e ne ha ben ragione – che Firenze è presta a consentire che la sede del governo [...] sia trasportata dove gl'interessi d'Italia richieggono» con la molto significativa precisazione: «io vorrei che non si dicesse Capitale, vorrei anzi che si dicesse che Italia non ha Capitale, perché solo Roma può esser sua Capitale [...] [e stimo] che giudice competente ed unico è il Re, e il Parlamento [...] che deve votarne la spesa[76].

Una legge per la Capitale

E, difatti, tra timori, sospetti e rancori non ancora del tutto sopiti[77] – si pensi che spesso i lemmi «fiorentino» e «fiorentinismo» erano usati in senso spregiativo[78] - il 24 ottobre la questione di Firenze Capitale arrivò definitivamente in Parlamento sotto forma di «progetto di legge per il trasferimento della Capitale del regno a Firenze e di conseguente spesa straordinaria sui bilanci 1864 e 1865 del Ministero dell'Interno»[79].

Il ministro Lanza in tale occasione, dopo aver riconosciuto le ragioni dei possibili oppositori[80] si preoccupava soprattutto di smentire le argomentazioni di chi riteneva tale spostamento un regalo a Firenze. Soprattutto sottolineava che alla base dell'operazione stavano i principi cardine della indipendenza e dell'unità nazionale. Principi, questi ultimi, in nome dei quali, il ministero compatto chiedeva alla Camera la rapida approvazione dello spostamento. Firenze del resto, sosteneva il ministro, era città che «il Ministero presente ha considerato in quelle condizioni [...]

---

76 *Lettera di B. Ricasoli a P. Puccioni*, 5 ottobre 1864, in *Carteggi di Bettino Ricasoli*, vol. 21, T. II, cit., pp. 39-41.

77 Paradigmatico della polemica tra Torino e Firenze, il vibrante: *Il silenzio e il rumore in politica. Firenze e Torino*, Firenze, tip. Ducci, 1864.

78 Cfr. *Intorno alla convenzione Italo-Franca. Pensieri di un vecchio italiano torinese*, Torino, Utet, 1864, p. 10.

79 «La Nazione», 26 ottobre 1865; con la trascrizione quasi integrale dei verbali della Camera dei Deputati.

80 *Ibidem*.

favorevoli insieme all'andamento dell'amministrazione governativa, alla difesa militare ed ai commerci [che] non si avrebbero a pari grado in altra italiana metropoli».[81]

Il ministero La Marmora, insomma, conforme agli impegni presi con il sovrano, raccoglieva il testimone del predecessore Minghetti e si faceva sostenitore della 'causa fiorentina' sebbene le spese non fossero lievi: «7.000.000 di lire per gli anni 1864 e 1865 che il Ministero chiede[va] alla Camera di mettere a sua disposizione»[82].

Nonostante le buone intenzioni del ministero e l'urgenza che una simile questione richiedeva la discussione alla Camera si protrasse a lungo[83] con un serrato dibattito tra i vari 'partiti' in aula[84] occupando la maggior parte delle 15 sedute tenutesi dalla tornata del 24 ottobre a quella del 19 novembre 1864, data in cui finalmente il consesso approvò con 317 voti a favore, 70 voti contrari e 2 astenuti il progetto di legge così articolato:

> 1. La Capitale del regno sarà trasferita a Firenze entro sei mesi dalla data della presente legge; 2. Per la spesa del trasferimento è aperto nella parte straordinaria del bilancio dell'interno, ed in apposito capitolo, un credito di lire 7,000,000 ripartito come segue: Esercizio 1864 L. 2,000,000; Esercizio 1865 L. 5,000,000[85].

Per quanto le direttive ricasoliane invitassero la redazione alla massima prudenza per non irritare la suscettibilità dei torinesi, «La Nazione» commentando «il gran fatto del giorno» ribadiva con toni entusiasti che «il trasferimento della Capitale risponde[va] alla soddisfazione di un bisogno universalmente avvertito»[86] testimoniato dalla confluenza «nel voto di uomini di sì opposti principii»[87].

Ma, la vicenda non era ancora conclusa e, prima che Firenze potesse realmente considerarsi sede Capitale del Regno, occorreva anche

---

81 *Ibidem*.

82 *Atti parlamentari*, VIII legislatura, 24 ottobre 1864, p. 6399.

83 Il deputato Pier Silvestro Leopardi aveva protestato contro «il tempo che perdiamo» sulla Capitale: *Atti Parlamentari*, VIII legislatura, 10 novembre, p. 6529.

84 Il dibattito fornì, anche, l'occasione per una ridefinizione degli equilibri interni alla Sinistra; cfr. C. Satto, *Dalla rivoluzione al governo. La Sinistra di Antonio Mordini nell'età della Destra storica*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 74-80.

85 *Atti parlamentari*, VIII legislatura, 19 novembre 1864, p. 6810.

86 «La Nazione», 21 novembre 1864.

87 *Ibidem*.

l'approvazione dei senatori i quali già il 22 novembre furono chiamati a discutere il «progetto di legge di Spesa per il trasferimento della Capitale a Firenze». Anche in Senato il dibattito fu molto acceso; commentando l'andamento delle sedute, il senatore Luigi Torelli confermava all'amico Ricasoli che attorno alla questione della Capitale, in quelle settimane «vi [era] non poco accanimento nel venerando Senato»[88]. I temi richiamati erano – come già alla Camera – molto vari; in generale si concentravano sull'aspetto diplomatico, interpretando il trasferimento come una imposizione giunta da una potenza straniera, e sull'aspetto politico, paventando che Firenze divenisse sede definitiva e pregiudicando il progetto di Roma Capitale. Sulla tempistica dei dibattiti sempre Torelli scriveva a Ricasoli: «I fogli pubblici ti avranno appreso quanto viva ferve sempre la lotta in Senato; siamo al 9° giorno e ne vedremo 11 e probabilmente non finirà che venerdì o domenica 10; certamente si firmerà il decreto dal re e potremo contar giorni ed ore del sospirato sgombro»[89]. Quasi profetico, il senatore Torelli: il Senato, nonostante le numerose voci polemiche, il 9 dicembre 1864, infatti, approvò a sua volta il progetto di trasferimento della Capitale da Torino a Firenze.

La legge per Firenze Capitale diveniva così definitiva; l'11 dicembre fu poi firmata da Vittorio Emanuele II e già il 15 successivo sulla «Gazzetta Ufficiale» si leggeva:

> il n° 2032 della *Raccolta ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno* contiene la seguente legge: Vittorio Emanuele II, Per grazia di Dio e per volontà della Nazione Re d'Italia. Il Senato e la Camera dei Deputati hanno approvato; Noi abbiamo sanzionato e promulgato quanto segue:
> Art.1. La Capitale del Regno sarà trasferita a Firenze entro sei mesi dalla data della presente Legge;
> Art. 2. Per le spese di trasferimento è aperto nella parte straordinaria del Bilancio dell'Interno, ed in apposito capitolo, un credito di L. 7.000.000 ripartito come segue: Esercizio 1864: L. 2.000.000; Esercizio 1865: L. 5.000.000.
> I ministri dell'Interno, delle Finanze e dei Lavori pubblici sono specialmente incaricati della esecuzione della presente Legge. Ordiniamo che la presente, munita del sigillo di Stato, sia inserita nella Raccolta officiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia,

88 *Lettera di L. Torelli a B. Ricasoli*, 2 dicembre 1864, in *Carteggi di Bettino Ricasoli*, vol. 21, T. II, cit., p. 106.

89 *Lettera di L. Torelli a B. Ricasoli*, 7 dicembre 1864, ivi, p. 111.

> mandando a chiunque spetti di osservarla e di farla osservare come Legge dello Stato. Dato a Torino, addì 11 dicembre 1864. Firmato: Vittorio Emanuele; A. La Marmora; A . Petitti; L. Torelli; S. Jacini; G. Natoli; G. Vacca; Q. Sella; G. Lanza[90].

Con toni ancora più enfatici di quelli usati per commentare l'approvazione della Camera, il foglio cittadino esaltava il risultato: «la splendida votazione del Senato ha posto degnamente il suggello alla più solenne discussione che avesse mai il Parlamento italiano, dacché fu proclamato il regno d'Italia»[91].

Conforme al comune sentire, bene testimoniato da Ricasoli, l'arrivo della Capitale era, tuttavia, percepito non tanto (o non solo) come un successo locale quanto, soprattutto, quale risultato da iscriversi nel più ampio progetto del liberalismo italiano avviato poco più di un decennio prima dal conte di Cavour e di cui ora gli animatori più avvertiti percepivano essere giunto ad un punto cruciale[92]. In tal senso, nello stesso giorno, il giornale fiorentino notava che

> accanto alla concordia degli animi [che aveva condotto all'approvazione della legge] vi vuole il senno di chi può farne pro e cavare dal trasferimento della Capitale il maggior utile possibile. [Infatti] v'hanno provvedimenti senza i quali il trasferimento della Capitale a Firenze non sarebbe quasi che un fatto infecondo [...]. Due grandi atti devono compiersi [prima e dopo] il trasporto della Capitale: l'unificazione amministrativa e legislativa [...] e un muta[mento] del sistema: se l'indirizzo governativo, se l'andamento burocratico rimangono gli stessi [...] il trasporto della Capitale sarebbe stato un disinganno[93].

Come dire che con l'arrivo della Capitale a Firenze (sancito dalla legge n° 2032) i liberali fiorentini (e non solo) si aspettavano, anche l'avvio di una stagione di profondo rinnovamento e di ampia riorganizzazione dello Stato italiano.

Riorganizzazione che venne formalmente siglata già nel marzo seguente,

---

90 «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 15 dicembre 1864, n. 296, p. 1.

91 «La Nazione», 13 dicembre 1864.

92 Cfr. F. Campobello, *Gli enti ecclesiastici nell'Italia liberale: strategie politiche e normativa tra 'escalation' e tentativi di 'riconciliazione'*, in «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», n. 15, 2015, pp. 1-46.

93 *Ibidem*.

1865, con la legge 2248 e che con i suoi 6 allegati ridisegnò – uniformandolo - l'intero assetto amministrativo dello Stato e rinnovamento che - almeno dal punto di vista simbolico - fu rappresentato oltre che dall'arrivo della corte reale a Palazzo Pitti[94] anche e soprattutto dal «traslocamento» del Parlamento nazionale nei saloni di Palazzo Vecchio.

La città si espande

L'arrivo del Parlamento a Palazzo Vecchio così come quello delle sedi ministeriali che andarono a occupare alcuni dei palazzi pubblici più importanti della città costituisce, però, solo l'aspetto più esteriore – ancorché di grande impatto simbolico – dell'arrivo sulle rive dell'Arno della Capitale.

Meno avvertibili agli occhi dei numerosi impiegati pubblici o dei viaggiatori[95] che da allora in avanti arrivarono nella Capitale, ma di grandissima importanza per la storia, non solo amministrativa, della città sono le trasformazioni riguardanti la superficie territoriale del comune che, proprio nel 1865, fu estesa in maniera sensibile.

Sarebbe però un errore collegare tale espansione territoriale al trasferimento della Capitale. Il «traslocamento», infatti, ebbe solo l'effetto di accelerare i tempi di tale espansione, che in realtà, era stata pensata e progettata diversi anni addietro, molto prima che la questione della Capitale fosse iscritta nell'agenda della politica nazionale.

Tale ampliamento deve piuttosto ascriversi a quel moto di portata europea che – pur con cronologie e velocità diverse – vide proprio nella seconda metà dell'Ottocento le città al centro di profonde trasformazioni[96]

---

94 Cfr. C. Paolini, *La nuova corte sabauda*, in *Una Capitale e il suo architetto. Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici. Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, a cura di L. Maccabruni e P. Marchi, Firenze, Polistampa, 2015, pp. 49-66; ed ora C.M. Fiorentino, *Firenze Capitale e la Corte di Vittorio Emanuele II*, in *Una città per la nazione? Firenze Capitale d'Italia (1865-1870)*, numero monografico a cura di A. Chiavistelli, «Annali di Storia di Firenze», X, 2016, pp. 45-64.

95 Cfr. A. Brilli, *Il viaggio della Capitale. Torino, Firenze, Roma dopo l'Unità d'Italia*, Torino, Utet, 2010.

96 Non è certo un caso che proprio a quegli anni risalgano pubblicazioni finalizzate a propagandare un immagine nuova e 'moderna' della città; tra queste cfr. *Guida civile, amministrativa e commerciale di Firenze*, Firenze, s.e., 1863; sulle trasformazioni e sul conseguente dibattito cittadino, invece, testimonianza 'qualificata', e importante, per il ruolo che l'autore, di lì a breve, avrebbe ricoperto nella storia urbanistica della città G. Poggi, *Alcune parole sopra uno dei grandi miglioramenti della città di Firenze di*

sia dal punto di vista delle infrastrutture sia, ancor prima, dal punto di vista territoriale[97].

È infatti dal novembre 1862 che la comunità, a più riprese e con varie motivazioni, si interrogava sull'opportunità di intervenire sulla migliore organizzazione amministrativa del territorio urbano e suburbano, giungendo, già nel giugno 1863[98], a nominare una commissione *ad hoc* che nel tempo lavorò a diverse ipotesi per rivedere l'estensione comunale al fine di «aumentare la popolazione soggetta ai dazj di consumo» e «rinsanguare il comune aumentando la massa estimale ed insieme il numero dei contribuenti imponibili dal municipio»[99].

Conforme alla evoluzione della cultura amministrativa su scala europea e alla emersione di una più 'moderna' scienza comunale all'interno della penisola, anche a Firenze – emerge dagli atti del Consiglio generale -, non si trattava più di plasmare la città sulla base dei soli interessi dei ceti dominanti locali, bensì di trasformare la città, adeguandola alle esigenze maturate dalla comunità sulla base di studi e dati prodotti da nuovi saperi[100] come la statistica, l'igiene, la demografia e finalizzati al 'miglior governo' cittadino[101].

Proprio sulla scia di tali sollecitazioni, dalle riflessioni e dagli studi a cui sopra si è accennato, emergeva l'opportunità di annettere al ristretto territorio della comunità di Firenze (nel 1864 la superficie cittadina era di circa 4,3 chilometri quadrati) parte dei territori dei comuni circonvicini[102]. A tale riguardo in seno al Consiglio generale della Comunità di Firenze il 14 novembre 1864 fu nominata una «commissione straordinaria per studiare il progetto di estendere il territorio municipale già deliberato in

---

Giuseppe Poggi. Ingegnere e architetto, Firenze, Tip. Cellini e C., 1862.

97 Cfr. G. Zucconi, *La Città dell'Ottocento*, cit., p. 10.

98 ASCF, *Adunanze del Consiglio generale*, 6458, 3 novembre 1862, 30 giugno 1863.

99 ASCF, *Progetto di ingrandimento della città di Firenze e demolizione della cinta urbana (17 dicembre 1864)*, in *Protocollo delle deliberazioni del Consiglio dal 30 settembre 1864 al 28 gennaio 1865*, p. 134, 137-140.

100 Sui nuovi saperi che si misuravano con l'amministrazione delle città nel secondo Ottocento si veda F. Lucarini, *Scienze comunali e pratiche di governo in Italia*, Milano, Giuffré, 2003.

101 Efficace in tal senso F. Rugge, *La nozione di città e cittadino nel lungo Ottocento. Tra «pariforme sistema» e nuovo particolarismo*, in *Dalla città alla nazione. Borghesie ottocentesche in Italia e in Germania*, cit., pp. 47-64: 57.

102 Cfr. ASCF, *Progetto di ingrandimento della città di Firenze e demolizione della cinta urbana (17 dicembre 1864)*, cit.

massima nella Adunanza del 18 luglio 1863»[103].

Nel corso dei passaggi tra i vari organi locali, dal 17 dicembre 1864 al 14 febbraio 1865, solamente la comunità del Pellegrino decise la totale aggregazione a Firenze, mentre tutte le altre, Fiesole, Galluzzo, Legnaia, Rovezzano e Bagno a Ripoli, optarono «per l'aggregazione parziale alla città di Firenze»[104].

In sede periferica l'ultima parola spettava al Consiglio compartimentale[105] di Firenze che, nella seduta straordinaria del 26 febbraio 1865, «considerando che non brama d'ingrandimento o desiderio d'imporsi alle Comunità finitime ma imperiosa necessità da tutti riconosciuta comanda[ndo] al Municipio di Firenze di estendere il suo territorio»[106] licenziava il seguente programma di «ampliazione» stabilendo:

> 1. che rimangano Comuni autonomi quelli del Bagno a Ripoli, di Fiesole e del Galluzzo [decurtati dei territori ceduti a Firenze].
> 2. Che siano aggregati al Comune di Fiesole i residui della Comunità di Rovezzano e quelli del Comune del Pellegrino [...]
> 3. Che i residui della Comunità di Legnaia vengano aggregati a quella di Casellina e Torri con che da quest'ultima si stacchi il borro contermine per unirsi alla Comunità di S. Casciano[107].

Tali modifiche, conformemente alle prescrizioni della legislazione vigente, furono passate al vaglio del Parlamento che le approvò con la legge n. 2255 del 27 aprile 1865[108], a cui seguì il decreto reale n. 2365 del 26 luglio 1865[109].

---

103 *Atti del Consiglio compartimentale di Firenze. Sessioni straordinarie del 1865, Adunanza seconda*, 20 febbraio 1865, *Allegato 1*, p. 38.

104 Ivi, pp. 39-40.

105 Organo istituito, con il decreto del 14 febbraio 1860, dal Governo provvisorio Toscano che divideva il territorio ex-granducale in 46 distretti e 6 compartimenti. Al vertice di ogni compartimento era posto un Consiglio composto da membri eletti in seno ai consigli dei distretti che ne facevano parte (art. 17). Cfr. *Regolamento sui consigli distrettuali e compartimentali*, in *Atti e documenti editi e inediti del Governo della Toscana dal 27 aprile in poi*, vol. 5, Firenze, Stamperia alle Logge del grano, 1860, p. 238.

106 *Atti del Consiglio compartimentale di Firenze. Sessioni straordinarie del 1865, Adunanza seconda*, 20 febbraio 1865, p. 20.

107 Ivi, pp. 21-22.

108 «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 1° maggio 1865, n. 104, p. 1

109 «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 26 luglio 1865, n. 183, p. 1

Si trattava di modifiche importanti che, sebbene – lo abbiamo accennato – ipotizzate quando ancora la questione-Capitale era di là da venire -, a ben vedere furono molto funzionali ai bisogni che l'inatteso arrivo della Capitale impose a tutti i livelli dell'amministrazione comunale. Lo stesso consigliere compartimentale Giovanni Ciardi, perorando la causa dell'estensione notava che «alla improvvisa ventura e all'aumento notabilissimo e quasi istantaneo di popolazione che per questo fatto [della Capitale] doveva necessariamente accadere non poteva [...] Firenze [rimanere] dentro della cerchia antica»[110]. Occorreva, proseguiva la sua relazione, «allontanare il limite daziario dal centro e [...] evitare così l'inconveniente di vedere presto sorgere un nuovo Suburbio al di là della nuova cinta»[111]; di più, quasi ad anticipare alcune scelte urbanistiche di quegli anni che segneranno in maniera indelebile il profilo della città[112], notava come tale ampliamento consentiva il grande vantaggio di «comprendere nella nuova Città una parte amena delle circostanti colline»[113].

Insomma, con questo ampliamento «la nuova Firenze»[114], con una superficie di circa «43 chilometri quadrati»[115], oltre ad orientarsi verso agli standard europei, non solo decuplicava la sua estensione territoriale ma si distribuì più regolarmente entro una «linea periferica di chilometri 22, cioè 11 sulla destra, 11 sulla sinistra dell'Arno»[116] e vide anche aumentare la sua popolazione compresa entro il nuovo *limes* di circa «28.060 individui»[117]. Un ampliamento, questo, che ebbe importanti ricadute anche dal punto di

110 *Atti del Consiglio compartimentale di Firenze. Sessioni straordinarie del 1865*, *Adunanza seconda*, 20 febbraio 1865, *Allegato 1*, p. 38.

111 Ivi, p. 41.

112 Sul carattere innovativo delle scelte allora fatte in materia di paesaggio e di verde urbano, opportunamente, insiste M. Bencivenni, *1864-1874, la nascita del sistema del verde pubblico a Firenze*, in *Una Capitale e il suo architetto*, cit, pp. 211-237: 211-218.

113 *Atti del Consiglio compartimentale di Firenze. Sessioni straordinarie del 1865*, *Adunanza seconda*, 20 febbraio 1865, *Allegato 1*, p. 41.

114 *Ibidem*.

115 *Ibidem*.

116 *Ibidem.*

117 In particolare, i nuovi cittadini provenivano «2586 dal comune di Bagno a Ripoli, 5070 dal comune di Fiesole, 2812 dal comune del Galluzzo, 6339 dal comune di Legnaia, 8002 dal comune del Pellegrino e 3251 dal comune di Rovezzano»: Ivi, pp. 41-42.

vista della geografia politica interna all'area metropolitana[118].

Del resto, proprio le cifre dell'incremento demografico relativo agli anni che vanno dal 1861 al 1870 ci offrono, nella loro sintetica immediatezza, un'immagine netta di quello che fu l'impatto sulla città di Firenze dell'arrivo della Capitale: per rimanere entro il 'quinquennio Capitale', ad esempio, dai 124.562 abitanti registrati al 31 dicembre 1864 si passò ai 196.143 abitanti del 31 dicembre 1870 con un aumento complessivo, nei cinque anni, di 71.581 individui[119] pari ad un incremento del 58% che, anche considerando le circa 28.000 unità aggiuntesi con l'accorpamento delle comunità vicine del 1865, quando la popolazione divenne di 154.542 abitanti, l'incremento nei quattro anni successivi si attestò attorno al 27%[120].

Interessanti anche i dati riguardanti 'le occupazioni' degli abitanti entro la circoscrizione comunale: il 18,9% risultava impiegato in «industrie manufattrici ed agricole»[121], e solo il 3,13% nel settore dei «trasporti»[122]; pressoché insignificante la quota relativa agli impieghi nelle «industrie di metalli», nella «fabbricazione di macchine e arnesi meccanici»[123]; mentre, per quanto residuale rispetto agli altri settori d'impiego, alta, in proporzione, pari allo 0,55% della popolazione, risultava l'occupazione dei fiorentini presso il multiforme settore della «stampa»[124].

Ed allora, potremmo chiederci: qual era il profilo della comunità fiorentina che visse l'arrivo della Capitale? Ebbene, dare una risposta univoca è impossibile, tuttavia, anche se la popolazione rimaneva in buona parte legata alla proprietà terriera e all'attività agricola e, anche se forte rimaneva in alcuni ambiti della società l'*appeal* del modello sociale aristocratico, del

---

118 Sulla politica cittadina nella stagione-cerniera, dal 1859 al 1871, per tutti, si veda ora V. Gabbrielli, *Tra politica e amministrazione. Le elezioni comunali dal 1859 al 1871*, in *Lotta politica ed élites amministrative a Firenze, 1861-1889*, a cura di P.L. Ballini, Quaderni Sidney Sonnino, Firenze, Polistampa, 2014, pp. 109-164.

119 A Torino si passò da 204.715 nel 1861 a 212.744 abitanti nel 1871, a Milano da 196.109 a 199.099 ab., a Napoli da 447.065 a 448.335 ab.: cfr. *L'Italia economica*, cit., p. 127.

120 Ivi, p. 128.

121 A Torino lo era il 28,36%, a Milano il 30,26%, a Napoli il 17,94 e a Roma il 27,43%: ivi, p. 140.

122 A Torino lo era il 3,26%, a Milano il 3,18%, a Napoli il 4,70% e a Roma il 4,14%, ivi, p. 141.

123 Rispettivamente pari allo 0,32% e allo 0,08%: ivi, p. 144.

124 A Torino era dello 0,62%, a Milano dell'1% (il più alto in assoluto), a Napoli dello 0,34% e a Roma dello 0,40: *ibidem*.

pari evidenti erano i segnali di una dinamicità per l'avanti sconosciuta e che, pur in assenza di un ceto medio borghese fortemente espansivo sul modello europeo[125], paiono raccontarci comunque il cambio di passo verso la 'modernita'[126]. Una modernità per certi aspetti, 'minuta', fatta di piccole cose[127], però, che si poteva percepire anche solo circolando per le vie cittadine; semplicemente prestando attenzione alla toponomastica, ai nomi delle vie e alla numerazione delle abitazioni; così, se già al tornante 1859-1860 risaliva la consuetudine 'moderna' di intestare le vie, sullo 'stradario' cittadino, nomi di luoghi, personaggi e momenti del recentissimo passato è proprio dal 1865, dall'arrivo della Capitale, che per l'identificazione dei vari edifici fu adottato il 'nuovissimo' sistema numerario, strada per strada, ancor oggi in uso[128].

Sempre a questa stagione e alle suggestioni che la necessità di trasportare a Firenze la capitale provocò nell'immaginario di tutti risale il dibattito su alcune problematiche di natura urbanistica che vedranno una soluzione definitiva qualche decennio dopo; prendendo spunto dalla «recentissima deliberazione che trasporta[va] il Mercato nei Camaldoli di San Lorenzo»[129] e riferendosi al nucleo centrale della città, ad esempio, un opuscolo anonimo si interrogava:

> ed il mercato? È mai possibile immaginar cosa più sudicia, più inde-

125 Cfr. A.M. Banti, *Storia della borghesia italiana. L'età liberale*, Roma, Donzelli, 1996.

126 Cfr. G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, cit., p. 10-12; sul modello delle borghesie 'altre' cfr. A.M. Banti, *Alla ricerca della borghesia immobile. Le classi medie non imprenditoriali del 19 secolo*, in «Quaderni Storici», 2, 1982, pp. 629-651; ed anche Id., *Ricchezza e potere. Le dinamiche patrimoniali nella società lucchese del XIX secolo*, in «Quaderni Storici», num. monograf. *Borghesie urbane dell'Ottocento*, 2, 1984, pp. 385-432.

127 Ci insiste P. Hall, *Forewords*, in T. Hall, *Planning Europe's Capital Cities*, cit., pp. VIII-IX; cfr. anche R. Dennis, *Cities in Modernity: Reppresentations and Productions of Metropolitan Space, 1840-1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 348-350.

128 Tale sistema, 'strada per strada', andava a sostituire il sistema di numerazione introdotto nel 1809, durante gli «anni francesi» e che si basava sulla numerazione continua di tutte le case da 1 a 8020; cfr. *Introduzione*, in *Stradario storico e amministrativo del Comune di Firenze*, Firenze, Polistampa, 2004, p. 15.

129 *Del riordinamento del Centro di Firenze con piazza nel mezzo*, Firenze, Cellini, 1865, p. 8.

> cente, più incomoda, più indegna della civiltà fiorentina del nostro Mercato? L'angusta piazza che ne è il centro la vedi ingombra di deformi baracche [...] le beccherie sporgono sulla strada, le deformate masse di carne e i sanguinosi interiori delle bestie macellate tuttora gocciolanti cuoprono i lastrici di lurida melma. [...] Eppure nulla di più facile vi è che il cangiare l'aspetto a questo centro di putrefazione materiale e morale. [...] il miglio modo sarebbe quello di formare una gran piazza, prendendo per centro di questa la via che dai due palazzi Strozzi e Corsi viene a sboccare in via Calajoli. [...] la gran piazza dovrebbe essere adornata di quattro fontane e scompartita da vaghe aiuole di fiori che giustificassero il nome della città e dovrebbe avere al centro un gran monumento [...] la statua dell'Italia[130].

Del resto l'impulso demografico – costante coeva di scala europea[131] – è di per sé già fattore di forte dinamismo, soprattutto nel quadro cittadino per le trasformazioni che richiede e che a sua volta impone sul territorio urbano[132]; nuove gerarchie tra gli spazi esistenti e nuovi 'luoghi' di scambio e sociabilità fanno, dunque, la comparsa entro la cinta[133] della Capitale.

Proprio a riguardo dei luoghi del *loisir* e della sociabilità, un dato ci pare degno di nota: all'interno di una «nuova» guida uscita, non a caso, in quel fatidico anno 1865 grande visibilità era data alla sezione dei teatri dove il lettore interessato poteva apprezzare la notevole offerta della città divenuta Capitale: ben undici erano i teatri aperti in città, da quelli seicenteschi della Pergola e Niccolini (già del Cocomero) al recentissimo, Politeama Vittorio Emanuele, costruito nel 1863 su disegno di Telemaco Bonajuti, che poteva accogliere oltre 6000 posti a sedere[134].

Significativamente, a voler riprodurre le nuove polarità che la Capitale aveva prodotto sul territorio cittadino, la stessa guida esponeva secondo un ben studiato ordine i luoghi-simbolo della «nuova Firenze»: i Caffè, l'ufficio delle Poste, i Gabinetti di lettura, i palazzi governativi le sedi delle istituzioni

---

130 Ivi, pp. 6-10.

131 Cfr. Tra gli altri, P. Bayroch, *Storia economica e sociale del mondo. Vittorie e insuccessi dal XVI secolo a oggi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 48-64; D.S. Landes, *Prometeo liberato. La rivoluzione industriale in Europa dal 1750 a oggi*, Torino, Einaudi, 2000[3], pp. 166-301; R. Cameron, *Storia economica del mondo*, Bologna, il Mulino, 1993[2], pp. 295-427.

132 Cfr. G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, cit., pp. 4-5.

133 Cfr. M. Roncayolo, *L'esperienza e il modello*, in *La città e le sue storie*, cit., p. 61.

134 *Nuova Guida della città di Firenze e suoi dintorni*, Firenze, Stamperia alle Logge del Grano, 1865, pp. 139-141.

centrali, fino agli alberghi, trattorie e i confetturieri[135], ciascuno dei quali andava rivestire ruoli e funzioni diverse rispetto al passato, anche recente; erano luoghi che, nell'immaginario di chi arrivava in città, richiamavano immediatamente l'idea del nuovo ruolo amministrativo ricoperto dalla città, della rete sovra-regionale entro la quale allora a maggior ragione si trovava inserita, della società 'educata'[136] che vi si ritrovava e sentiva il bisogno di svagarsi[137].

Naturalmente, molte altre furono le guide pensate per viaggiatori, turisti così come numerose furono anche le pubblicazioni sul tema della Capitale che videro la luce proprio a partire dal 1865; al di là della loro origine, molte di quelle riproducevano lo schema e la simbologia a cui sopra si è accennato[138]; come dire che, la Capitale, ancorché provvisoria, inizialmente poco acclamata e piuttosto temuta[139], aveva comunque finito per imporsi nell'immaginario collettivo di ampi segmenti della sfera pubblica, non solo toscana, come 'prodotto da raccontare' e da 'vendere'.

Dopo la Capitale: il ritorno all' «Atene d'Italia»?

Così, com'era stato per l'arrivo, anche il nuovo «traslocamento» della Capitale verso Roma fu deciso al centro e vissuto dai 'fiorentini' come un contributo dovuto al processo di *national State building*. Certo, per molti altri aspetti, invece, costituiva la perdita di molte occasioni di crescita e di guadagno che dallo status di Capitale l'intero sistema cittadino avrebbe potuto continuare a ottenere.

Sul finire del 1870, nell'imminenza del trasferimento, al momento dei

---

135 Ivi, pp. 5-8.

136 Sulle origini cfr. B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001.

137 Per un quadro generale M. Agulhon, *Il salotto, il circolo e il caffè. I luoghi della sociabilità nella Francia Borghese*, (ediz. ital. a c. di M. Malatesta), Roma, Donzelli, 1993; per la 'progettazione' cfr. *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di F. Mangone, G. Belli e M.G. Tampieri, Milano, Franco Angeli, 2015.

138 Solo per alcuni esempi di questo fortunato genere 'letterario', si veda, *Firenze in tasca, una gita di piacere alla Capitale*, Firenze, Pellas, 1867; ed anche A. Lossa, *Firenze descritta. Guida indispensabile ai forestieri e cittadini per dirigersi a tutti i dicasteri, uffici*, Firenze, Fodratti, 1865.

139 «Temo forte che me la sciupino!» era stato il primo pensiero di Leopoldo Galeotti rivolto a Firenze 'occupata' dai torinesi e confessato all'amico Ubaldino Peruzzi, appena saputa la notizia del trasferimento della Capitale a Firenze: *Lettera di L. Galeotti a U. Peruzzi*, 20 settembre 1864: ASFi, *Peruzzi de' Medici*, 67, 15.

bilanci i risultati apparivano, infatti, solo in parte proporzionali all'impegno 'nazionale' della città. Alcune delle opere programmate erano state terminate, altre erano in via di conclusione ma molte, pur avendo già richiesto ingenti spese preparatorie, dovevano ancora essere avviate[140]; inoltre, già dalla fine degli anni Sessanta si erano iniziati ad avvertire anche i segnali di una crisi finanziaria a carico delle casse del comune con conseguenze pesanti per tutta la comunità; una crisi che, come intuibile, si fece maggiore negli anni a seguire[141] fino a divenire insostenibile nel 1878 quando il Comune fu addirittura commissariato[142].

Dopo la definitiva decisione di traslocare la Capitale a Roma, il sindaco Ubaldino Peruzzi, che per l'occasione si vide prorogato il mandato fino al dicembre 1870[143], molto si impegnò per comunicare alla comunità le effettive condizioni in cui, dopo cinque anni di Capitale, si trovava l'amministrazione cittadina. L'impresa, aveva già osservato in precedenti occasioni pubbliche, non era stata semplice; soprattutto si era rivelata più costosa del previsto sia per la comunità sia per lo Stato centrale che per il duplice 'trasloco' da Torino a Firenze e da Firenze a Roma, dal 1864 al 1872, fu costretto a sopportare in bilancio spese straordinarie per oltre 16 milioni di lire[144]. Ma, anche il comune di Firenze, non era stato da meno; come descritto dallo stesso Peruzzi nel corso di un'accorata relazione del Consiglio comunale, il 16 dicembre 1870, durante i cinque anni appena trascorsi il comune aveva infatti speso molto a seguito di una onerosa politica di sostegno pubblico rivolto «a chi dava mano [...] col cedere con grave disagio propri locali per usi governativi, sia coll'alloggiare male e costosamente a pigione molti servigi comunali»[145].

Peruzzi era consapevole di aver speso moltissimo rispetto alle reali possibilità del comune ma il suo scontento derivava soprattutto dai 'mancati guadagni' sugli investimenti fatti e non ancora del tutto conclusi

---

140 S. Fei, *Nascita e sviluppo di Firenze città borghese,* cit., p. 101.

141 Cfr. R.P. Coppini, *L'opera politica di Cambray Digny*, cit., pp. 178-193.

142 Cfr. Z. Ciuffoletti, *I moderati toscani, la caduta della Destra e la questione di Firenze (1870-1879)*, in «Rassegna Storica Toscana», XXIII, 1, 1977, pp. 23-66 e Ivi, XXIII, 2, 1977, pp. 229-271; G. Spini, A. Casali, *Firenze*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 235-240.

143 *Relazione del sindaco Ubaldino Peruzzi al Consiglio Comunale di Firenze*, Firenze, tip. Successori Le Monnier, 1870, pp. 3-5.

144 *L'Italia economica*, cit., pp. 540-541.

145 *Relazione del sindaco Ubaldino Peruzzi*, cit., pp. 7-8.

e che, proprio per il cessato status Capitale, difficilmente avrebbero potuto produrre in seguito[146].

Tra le voci di spesa più importanti segnalava quelle relative alla «demolizione delle mura»[147] e alla conseguente «costruzione de' viali e piazze intorno alle medesime e di un numero ingente di case»[148]

Del resto, negli anni della Capitale notevole fu anche l'ampliamento della stessa struttura amministrativa del comune e conseguentemente anche delle spese per il suo mantenimento[149]. Insomma, come si intuisce anche dalla relazione di Peruzzi, la vicenda Capitale aveva contribuito a trasformare in maniera profonda e radicale il sistema cittadino di Firenze; dal punto di vista architettonico-urbanistico, da quello sociale e da quello economico-produttivo e aveva anche pesantemente alterato il bilancio del comune.

E allora, di fronte alla gravosa situazione finanziaria, mentre il re, la corte, i ministri e tutto l'entourage della Capitale erano già sulla strada per Roma, che cosa rimaneva da fare all'amministrazione comunale per evitare il tracollo? Nella riunione del consiglio del 16 dicembre, a riguardo Peruzzi sembrava avere le idee chiare indicando per «la nuova Firenze» la strada di un rilancio basato sulla cultura di cui la città era stata sempre principale riferimento europeo.

Recuperando l'immagine di Firenze 'Atene d'Italia' tanto cara nell'immaginario dei toscani e prendendo atto che «Firenze per più ragioni non p[oteva] [più] aspirare a ridivenire città industriale»[150] il sindaco sosteneva che, invece, avrebbe dovuto «trar profitto dalle sue tradizioni nella lingua, nelle arti e dalla sua posizione centrale»[151]. Di più, per rilanciare il profilo culturale della città e soddisfare il desiderio di «quelli che lamenta[va]no lo sparpagliamento delle opere d'arte qui raccolte, il vizioso loro collocamento e i pericoli cui [erano] esposte»[152] suggeriva di

146 Ivi, pp. 11, 18

147 Per gli osservatori più critici comunque mal programmata e tardiva: «Il Pensiero italiano», 20 maggio 1865.

148 *Relazione del sindaco Ubaldino Peruzzi*, cit., p. 12.

149 Sulle variazioni interne all'amministrazione cfr. P. Causarano, *Il comune e i professionisti in età liberale (1860-1899)*, in *Professioni e potere a Firenze tra Otto e Novecento*, a cura di F. Tacchi, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 65-105.

150 *Relazione del sindaco Ubaldino Peruzzi*, cit., p. 30.

151 *Ibidem*.

152 Ivi, p. 32.

«concentrare nei vasti locali di S. Maria Nuova le Gallerie dei Pitti e degli Uffizi»[153].

A completamento del profilo della rinverdita 'Atene d'Italia' Peruzzi, convinto che proprio per il livello del suo patrimonio culturale Firenze avrebbe potuto «contribuire efficacemente ad innalzare il livello della coltura in Italia»[154], segnalava l'opportunità di investire anche sul versante dell'istruzione superiore «negli studi del disegnare e del modellare [e sulle] discipline attinenti alle arti del disegno [...] a formare così gli artisti come gli artigiani»[155], andando, poi, a concludere la sua densa relazione di fine mandato-Capitale proprio richiamando, ancora e significativamente, il valore del patrimonio culturale della città: «le migliori e più fruttuose speculazioni fatte dal popolo di Firenze essere state le costruzioni dei suoi monumenti»[156].

Come a dire che, nonostante la delusione per la perdita dello status-Capitale e il profilarsi di un tracollo finanziario di portata epocale, l'esperienza del quinquennio 1865-1870 non era trascorsa inutilmente se le amministrazioni successive sarebbero state capaci di valorizzare gli investimenti fatti *per* la Capitale e di 'capitalizzare' l'ingente patrimonio culturale di cui la città disponeva da sempre.

Ed in effetti, se gli anni a seguire si caratterizzarono oltre che per la crisi di bilancio anche per il declino della classe dirigente toscana nel quadro della crisi della Destra storica[157], il quinquennio-Capitale, pur tra luci e ombre, aveva comunque prodotto una «nuova Firenze», più in linea con le esigenze del tempo, ingrandita, notevolmente ammodernata sugli standard europei, non solo dal punto di vista urbanistico-architettonico, ma anche da quello tecnico, amministrativo e dei servizi[158].

---

153 *Ibidem*. Gli Uffizi, nel disegno di Peruzzi, avrebbero così dovuto recuperare l'uso «per il quale furono eretti». Sul ricorrente richiamo alle tradizioni storiche cittadine, anche nei decenni successivi, da parte dei fiorentini, si sofferma, forse dando poco risalto all'attenzione allora posto alla 'tutela' del patrimonio culturale, G. Gentile, *Gino Capponi e la cultura toscana nel secolo decimonono*, Firenze, Sansoni, 1943, pp. 459-465.

154 *Relazione del sindaco Ubaldino Peruzzi*, cit., p. 31.

155 *Ibidem*.

156 Ivi, p. 33.

157 Cfr. R. Nieri, *Amministrazione e politica nell'età della Destra storica*, Milano, Giuffrè, 1971; ed anche A. Salvestrini, *I moderati toscani e la classe dirigente italiana (1859-1876)*, Firenze, Olschki, 1965, pp. 309-360.

158 Cfr. anche E. Detti, *Firenze scomparsa*, cit., pp. 46-47.

Fig. 1 Da "Il mondo illustrato" Anno II, n. 11, 18-23 marzo 1865

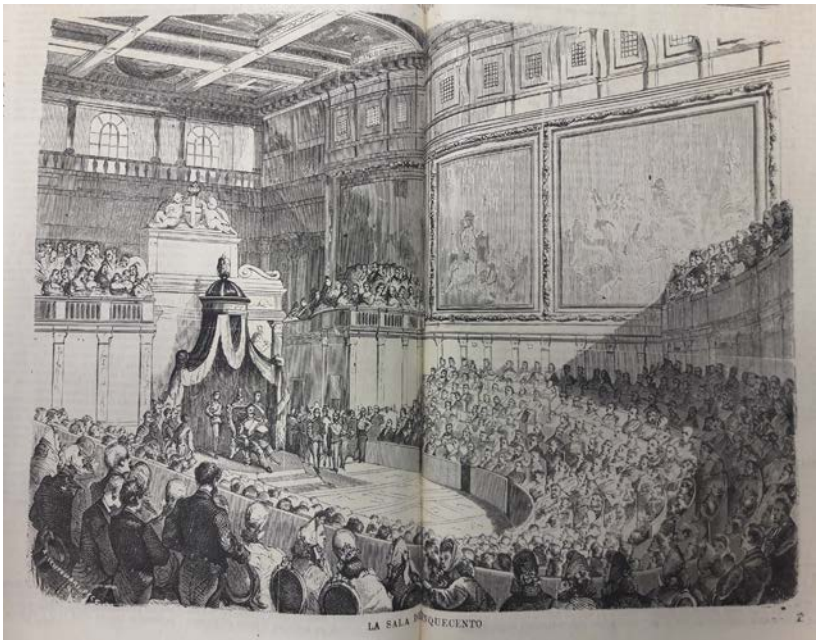


Fig. 2 Da "Il mondo illustrato" Anno II, n. 50, 16-23 dicembre 1865

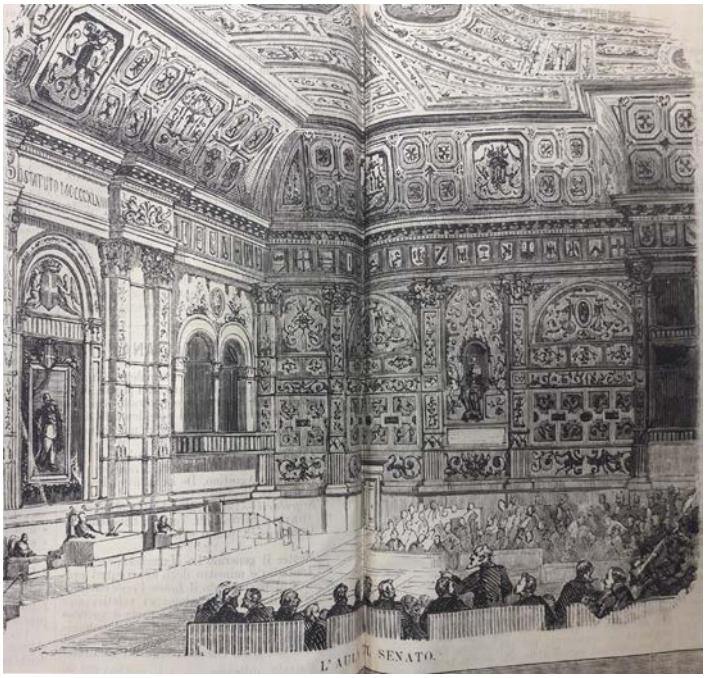


Fig. 3 Da “Il mondo illustrato” Anno II, n. 51, 23-30 dicembre1865

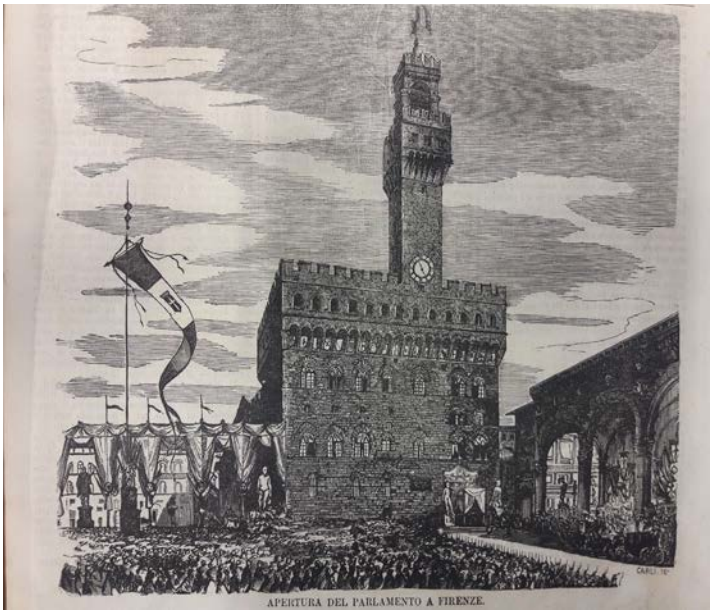


Fig. 4 Da “Il mondo illustrato” Anno IV, n. 4, 26 gennaio -2 febbraio1867

Gianluca Belli

Piani, progetti e trasformazioni entro la cerchia muraria nel periodo di Firenze capitale

Il trasferimento della capitale da Torino a Firenze innesca una serie di interventi edilizi, urbani, infrastrutturali che va molto oltre la semplice addizione di nuovi quartieri al di là della cerchia muraria. Lo stesso piano di Giuseppe Poggi, per quanto il più importante e il più articolato, è solo un tassello di un meccanismo più complesso, che prende le mosse prima ancora che Firenze venga ufficialmente designata come nuova capitale del Regno, e che troverà conclusione solo dopo circa tre decenni, con l'attuazione del piano per il risanamento della zona di Mercato Vecchio[1].

Già nella prima metà dell'Ottocento, il territorio comunale comincia a dimostrarsi insufficiente ai bisogni della popolazione, tanto da costringere ad ampliare la cinta muraria trecentesca per includervi un nuovo quartiere,

1 Tra la ricca bibliografia sugli interventi urbani pianificati in occasione del trasferimento della capitale a Firenze si vedano G. Poggi, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze. Relazione di G.P. (1864-1877)*, Firenze, Tipografia di G. Barbèra, 1882; F. Carrara, A. Lorenzi, P. Sidoti, *Firenze capitale e la speculazione tollerata*, in «Necropoli», I, 1969, 4-5, pp. 65-77; F. Borsi, *La capitale a Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, Roma, Colombo, 1970; E. Detti, *Firenze scomparsa*, Firenze, Vallecchi, 1970; S. Fei, *Nascita e sviluppo di Firenze città borghese*, Firenze, G. & G. Editrice, 1971; G. Fanelli, *Firenze. Architettura e città*, Firenze, Vallecchi, 1973; C. Brice, *Lecture politique d'un espace urbain: Florence capitale, 1865-1870*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen-Age, Temps Modernes», XCIV, 1982, 2, pp. 847-889; P. Roselli, O. Fantozzi Micali, B. Ragoni, E. Spilotros, *Nascita di una capitale. Firenze, settembre 1864/giugno 1865*, Firenze, Alinea, 1985; G. Corsani, *Giuseppe Poggi e il Viale dei Colli a Firenze*, in «Storia Urbana», 1992, 60, pp. 37-58; C. Cresti, *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi a oggi*, Milano, Electa, 1995; G. Belli, *Firenze capitale*, in *Architettare l'Unità. Architetture e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911*, catalogo della mostra (Roma, Casa dell'Architettura, Acquario Romano, 27 aprile-25 maggio 2011), a cura di F. Mangone, M.G. Tampieri, Roma, Paparo Edizioni, 2011, pp. 357-364; G. Orefice, *Firenze prima e dopo la capitale*, in «Storia dell'Urbanistica / Toscana», XIII, 2011, pp. 43-60; *Una Capitale e il suo Architetto. Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici. Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 3 febbraio-6 giugno 2015), a cura di L. Maccabruni, P. Marchi, Firenze, Polistampa, 2015.

quello delle Cascine. In questi decenni, inoltre, vengono effettuate numerose operazioni di ammodernamento e di adeguamento della struttura urbana, che in gran parte conserva ancora l'assetto raggiunto in epoca medievale. Con queste operazioni si realizzano ampliamenti e rettifiche alla rete stradale, si costruiscono due nuovi ponti sull'Arno – i primi dopo più di cinque secoli –, si progetta il rinnovamento dei mercati e della rete idrica, si fa giungere la ferrovia fin all'interno del tessuto urbano, si trasforma il rapporto tra l'edificato e il fiume[2]. L'ampliamento della città al di fuori delle mura è solo l'ultimo passo di un processo già in atto, passo che l'improvviso arrivo della capitale rende più veloce, e il piano di Poggi più organico.

Nelle tavole demografiche pubblicate da Emanuele Repetti e da Attilio Zuccagni Orlandini appare in modo chiaro la lenta ma costante progressione che il popolamento di Firenze compie dagli inizi dell'Ottocento fino alla metà del secolo. Se il censimento napoleonico del 1810 registra poco più di 72.000 abitanti, nel 1818 la città ne conta già circa 83.000, che diventano più di 100.000 tra il 1838 e il 1840 e superano i 112.000 nel 1853[3]. Non si tratta di incrementi drammatici, ma sufficienti a imporre la necessità di nuove case per le classi popolari e l'adeguamento del sistema stradale. Come viene sottolineato nel 1864, all'atto di approvare l'ampliamento, «la elevata proporzione della nostra popolazione relativa, il bisogno da lungo tempo sentito di aumentare dentro la città il numero delle case di

2 Sugli interventi urbani compiuti nella prima metà dell'Ottocento si vedano in particolare F. Boyer, *Florence sous Napoléon: projets pour la via Calzaiuoli, les places de Dôme et de la Signoria*, in «Rivista Italiana di Studi Napoleonici», X, 1971, 28-29, pp. 65-70; Fanelli, *Firenze,* cit.; F. Ventura, *Le trasformazioni urbanistiche della Firenze pre-unitaria*, in *Il disegno della città. L'urbanistica a Firenze nell'Ottocento e nel Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, novembre-dicembre 1986), Alinea, Firenze, 1986, pp. 21-38; G. Corsani, *Il nuovo «quartiere di città» alle Cascine dell'Isola a Firenze (1847-1859)*, in «Storia dell'Urbanistica / Toscana», I, 1987, pp. 19-65; E. Godoli, *Progetti urbanistici per Firenze del periodo napoleonico*, in «Storia dell'Urbanistica / Toscana», I, 1987, pp. 7-18; G. Corsani, *Il nuovo Quartiere di Barbano presso il Forte di S. Giovanni Battista a Firenze (1834-1859)*, in «Storia dell'Urbanistica / Toscana», III, 1995, pp. 7-30; G. Orefice, *Spazio urbano e architettura nella Toscana napoleonica*, Firenze, Edifir, 2002; G. Belli, R. Innocenti, *Le trasformazioni urbanistiche entro la cerchia muraria fra l'età leopoldina e il periodo di Firenze capitale*, in *Una Capitale e il suo Architetto,* cit., pp. 97-104.

3 E. Repetti, *Compendio storico della città di Firenze*, Firenze, Tipografia Tofani, 1849, p. 338; A. Zuccagni Orlandini, *Ricerche statistiche sul Granducato di Toscana*, Firenze, Tipografia Tofani, 1854, V, p. 46.

abitazione, la deficienza di terreni da destinarsi alla costruzione di nuovi quartieri, la provata necessità non solo di lasciare dentro la cinta attuale qualche spazio libero all'aria e alla luce, ma anche di aprire nuove vie ed allargare delle antiche per provvedere alla facile viabilità, alla igiene ed al decoro della città nostra, già da lungo tempo resero necessaria la estensione del territorio comunale e l'atterramento dell'attuale cinta di mura»[4].

In questo quadro si intrecciano, com'è naturale, due ambiti distinti di intervento, l'uno promosso dall'iniziativa pubblica e l'altro dall'iniziativa privata, per lo più scollegati tra di loro e costantemente in bilico tra intenti speculativi e una visione paternalisticamente filantropica. Sfortunatamente non disponiamo di un censimento puntuale delle trasformazioni edilizie nel periodo di Firenze capitale, come quello che fu prodotto alla fine degli anni Ottanta su iniziativa di Giovanni Fanelli per la Firenze della Restaurazione[5]. In ogni caso, è chiaro che in questi anni l'attività edilizia privata conosce ritmi frenetici. Adriano Mari, nel libro sulla questione di Firenze del 1878, stima che tra il 1865 e il 1870 fossero state costruite più di 2300 nuove case e sopraelevati circa 850 edifici esistenti, per un totale di quasi 51400 nuovi vani abitabili[6]. Poggi, nella relazione a stampa sui lavori per l'ingrandimento della città, elenca invece una lunga serie di personalità italiane e straniere che acquistano o costruiscono *ex novo* residenze e villini, di cui molti verranno realizzati nei nuovi quartieri intramurali del Maglio e della Mattonaia[7]. A questi numeri si devono aggiungere gli interventi per ristrutturazioni e restauri di unità immobiliari già esistenti, quasi sempre volti al frazionamento e alla riqualificazione di abitazioni destinate all'affitto[8]. Questa attività privata per lo più sfugge al controllo e alla programmazione dell'autorità municipale, che del resto non ha né gli strumenti né la volontà per esercitarli.

Fino al 1865, la politica del Municipio in questo campo dell'edilizia

---

4 Verbale del Consiglio Comunale del 17 dicembre 1864, citato in Brice, *Lecture politique*, cit., p. 56.

5 *Schedatura dell'attività edilizia pubblica e privata a Firenze nel periodo 1814-1864*, in «Storia dell'Urbanistica / Toscana», 2, 1989, pp. 54-169.

6 A. Mari, *La questione di Firenze trattata dal deputato Adriano Mari. Memoria e allegati*, Firenze, Tipografia di L. Niccolai, 1878, pp. 99-100.

7 G. Poggi, *Sui lavori,* cit., pp. 4-5.

8 Si veda in proposito la relazione del sindaco Luigi De Cambray Digny al Consiglio Comunale del 27 marzo 1866, in *Atti del Consiglio Comunale di Firenze dell'anno 1865-66*, Firenze, coi tipi di M. Cellini e C., 1872, pp. 384-385, riportata in parte in Fei, *Nascita e sviluppo di Firenze,* cit., pp. 42, 57 nota 29.

popolare si risolve sostanzialmente in interventi indiretti. Tra le poche eccezioni rientrano i provvedimenti varati dall'amministrazione per fronteggiare la crisi di alloggi che si profila fin dai mesi seguenti all'annuncio del trasferimento della capitale. Oltre alla sistemazione degli sfrattati indigenti in alcuni dei complessi conventuali resi liberi dalle soppressioni[9], nel 1865 il Municipio acquista infatti una serie di case prefabbricate in ferro e legno di produzione inglese, e contemporaneamente stipula una convenzione con una società privata a sfondo filantropico, la Società Anonima Edificatrice, che si impegna a costruire, nell'arco di tre anni, tremila stanze abitabili, suddivise in più caseggiati a carattere popolare. La questione delle residenze popolari sarà infine demandata al piano di ingrandimento elaborato da Poggi, che prevede una serie di quartieri operai alla periferia del territorio comunale, ora espanso al di là della cerchia muraria.

Le case in ferro e legno, oggetto di polemiche e di satire (fig. 1), vengono montate in aree periferiche non immediatamente interessate dai piani di ampliamento urbano: un gruppo nella zona del Pignone fuori dalla porta a San Frediano, nei pressi del primo quartiere industriale cittadino; altri due al di là di porta alla Croce, uno lungo l'attuale via Capo di Mondo e l'altro nei pressi del Campo di Marte. La cattiva qualità di queste costruzioni, afflitte da infiltrazioni d'acqua e soggette al pericolo d'incendio, le rende un problema più che una soluzione, e rinforza il sospetto che il loro acquisto dipenda soprattutto dalle ragioni speculative del loro patrocinatore, l'affarista e di lì a poco deputato Giacomo Servadio[10].

Un esito diverso ha invece la convenzione con la Società Anonima Edificatrice. La Società Anonima Edificatrice rappresenta uno dei casi più fruttuosi di quell'intreccio tra imprenditoria e filantropismo di cui si diceva sopra. Fondata nel 1848 da un gruppo di personalità fiorentine illuminate, tra le quali spicca la figura di Carlo Torrigiani, la società rimane per molto tempo tra le poche imprese cittadine ad attuare interventi per l'edilizia popolare. Nell'arco di poco più di un ventennio costruisce dieci blocchi di abitazioni da concedere in affitto alle classi popolari, per un totale di oltre

9 S. Fei, *Nascita e sviluppo di Firenze,* cit., p. 45; E. Spilotros, *Problemi politici, amministrativi e tecnici del trasferimento della capitale da Torino a Firenze*, in P. Roselli, O. Fantozzi Micali, B. Ragoni, E. Spilotros, *Nascita di una capitale,* cit., pp. 113-143: 134.

10 Sulle case in ferro e legno, S. Fei, *Nascita e sviluppo di Firenze,* cit., pp. 36-40, 43-44.

1.000 appartamenti, abitati da circa 4.000 persone. Il primo dei blocchi ad essere costruito è quello davanti al bastione sud-orientale della Fortezza da Basso (fig. 2). Tra il 1865 e il 1870 l'impresa realizzerà altri otto grandi blocchi di case, tutti su progetto dell'architetto Enrico Guidotti, situati sia all'esterno che all'interno del vecchio circuito murario[11]. Anche in questo caso si guarda a esempi europei, soprattutto belgi e francesi, cercando di coniugare il sobrio linguaggio classicistico della tradizione toscana con innovazioni tipologiche e dotazioni di servizi, tra i quali in due casi – nel blocco di Montebello e in quello di San Gallo – sono comprese anche scuole interne ai caseggiati.

Per quanto riguarda l'azione diretta dell'Amministrazione Municipale, l'operazione urbana che si svolge all'atto del trasferimento della capitale è svolta sulla base di tre strumenti principali: il piano per il trasferimento degli uffici governativi, elaborato in tempi brevissimi da una commissione tecnica sulla scorta del lavoro istruttorio compiuto da un tenente colonnello del genio militare, Giovanni Castellazzi; il piano di ampliamento predisposto da Poggi, conseguente al progetto per l'abbattimento delle mura e per la costruzione dei viali di circonvallazione; infine il piano regolatore edilizio della città compresa entro i confini delle vecchie mura.

Il piano per il trasferimento delle sedi istituzionali e degli uffici governativi ha un carattere di assoluta urgenza ed è condotto sotto il diretto controllo del governo, in autonomia rispetto agli altri due piani. La sistemazione di istituzioni e ministeri all'interno della città ha ripercussioni grandissime a scala architettonica, perché i lavori necessari comportano trasformazioni a volte profonde agli edifici scelti, molti dei quali monumentali, ma non hanno praticamente conseguenze a scala urbana[12]. Per ospitare il parlamento, le sedi governative e quelle delle amministrazioni centrali non viene costruito *ex novo* un solo edificio, e le sistemazioni urbane previste nel piano di ampliamento e in quello edilizio sembrano quasi ignorare l'impatto di queste nuove funzioni nel tessuto

11 *Brevi cenni statistici sugli stabili e sulla popolazione delle case della Società Anonima Edificatrice Fiorentina. Anno 1869*, Firenze, a cura e spese del gerente, 1870, p. 4; E. Guidotti, *Stabili costruiti in Firenze dalla Società Anonima Edificatrice*, Firenze, Lit. Stiegling, 1871; S. Fei, *Nascita e sviluppo di Firenze,* cit., pp. 79-86.

12 L'assetto delle sedi istituzionali in P. Roselli, *Nascita di una capitale: Firenze, settembre 1864/giugno 1865*, in P. Roselli, O. Fantozzi Micali, B. Ragoni, E. Spilotros, *Nascita di una capitale,* cit., pp. 21-112; L. Zingoni, *Le sedi della Pubblica Amministrazione*, in *Una Capitale e il suo Architetto,* cit., pp. 79-93.

urbano. A differenza del *Ring* viennese, che oltre a essere la cerniera tra il vecchio centro cittadino e le nuove espansioni urbane è anche la sede di istituzioni statali, amministrative, culturali, lo stradone di Poggi è destinato a passeggio e a funzioni residenziali, sul modello del *boulevard* parigino.

Tutte le sedi degli organi dello Stato, dal Parlamento alle direzioni generali, trovano posto in edifici demaniali o appositamente affittati, quasi tutti collocati all'interno della cerchia muraria. L'elenco è molto lungo, e comprende una serie di conventi (quello della SS. Annunziata, dove ha sede il Tribunale Supremo di Guerra; la Badia, sede della Direzione Compartimentale del Tesoro; Santa Croce, con la Direzione Generale del Debito, il convento di Santa Caterina, sede del Ministero della Guerra, San Firenze, sede del Ministero della Pubblica Istruzione, il convento di Santa Maria Novella, sede della Corte di Cassazione), di palazzi (palazzo Galli Tassi diventa il ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio, il casino della Livia è la Direzione Generale del Demanio, il Casino di San Marco è il Ministero delle Finanze, il palazzo Medici-Riccardi il Ministero degli Interni, il palazzo Non Finito il Consiglio di Stato, il palazzo Portinari il Ministero di Grazia e Giustizia), di edifici già adibiti a sedi di istituzioni o di uffici pubblici (Palazzo Vecchio, Uffizi, Zecca). La stazione Leopolda è l'unico edificio al di fuori delle mura a ospitare uffici governativi, in questo caso la Direzione Generale delle Gabelle.

Gli altri due piani, quello di ampliamento e quello edilizio, sono varati invece su iniziativa dell'amministrazione comunale e, almeno nelle intenzioni, compilati in modo da essere interdipendenti. Il primo è predisposto dall'ufficio speciale diretto da Poggi, il secondo dall'Uffizio d'Arte, cioè dall'ufficio tecnico municipale, guidato dall'ingegnere Luigi Del Sarto. Nel loro insieme, i due piani di fatto costituiscono il primo strumento urbanistico generale di cui si dota Firenze[13]. In questa sede appunterò l'attenzione sul piano edilizio, certamente meno importante per il futuro della città di quello di Poggi, e per questo motivo rimasto sempre quasi ignorato.

Il piano regolatore edilizio è una conseguenza della legge del 25 giugno 1865, n. 2359. Presentata in Parlamento nell'aprile del 1864 e sollecitata dal Consiglio Comunale fino dal novembre dello stesso anno[14], appena si ha certezza del trasferimento della capitale, la legge regola principalmente

13 Sull'interdipendenza dei due piani cfr. G. Poggi, *Sui lavori,* cit., p. 165.
14 S. Fei, *Nascita e sviluppo di Firenze,* cit., p. 24.

gli espropri per pubblica utilità e i loro indennizzi, ma tratta anche di un'altra materia collegata. I capi VI e VII del titolo II istituiscono infatti i piani regolatori edilizi e i piani regolatori di ampliamento. Il capo VI, in particolare, stabilisce che le città di oltre 10.000 abitanti possano dotarsi di un piano regolatore edilizio nel quale siano tracciate le linee per correggere quella che viene definita la «viziosa disposizione degli edifizi», cioè le parti del tessuto urbano disposte in modo da essere di pregiudizio all'igiene e alle comunicazioni stradali. Poiché ai sensi della legge l'approvazione del piano equivale a una dichiarazione di pubblica utilità, nelle aree private coinvolte in queste correzioni, di fatto, è proibita qualsiasi attività edificatoria, sia che si tratti di nuove costruzioni sia di sopraelevazioni, in modo da evitare un aumento degli indennizzi nel momento in cui si proceda agli espropri per attuare il piano. Per l'attuazione la legge prevede un limite massimo di 25 anni.

In base a queste norme, il piano regolatore edilizio di Del Sarto, studiato nei pochi mesi tra la promulgazione della legge e il febbraio del 1866, prosegue la politica urbanistica cittadina condotta fino a questo momento, tutta incentrata sull'allargamento e l'apertura di strade, e appare come l'unione di una lunga serie di interventi scollegati, quasi tutti già previsti o addirittura progettati negli anni precedenti, spesso prescindendo dalla loro effettiva utilità nell'ambito della riorganizzazione funzionale del centro cittadino che si sta compiendo, e senza una reale preoccupazione in merito alla loro copertura finanziaria. Molte questioni più generali rimangono invece irrisolte o risolte in maniera insoddisfacente. Tra tutte, la viabilità di attraversamento est-ovest sulla riva sinistra dell'Arno, che verrà percepita come un problema ancora nei piani postbellici per la ricostruzione della zona attorno al ponte Vecchio, o il risanamento di quartieri affollati come quelli di Santa Croce e di San Frediano.

Il piano, approvato dal Consiglio comunale il 20 marzo 1866 dopo un dibattito piuttosto vivace, è composto da due tavole in scala 1:1250 (figg. 3-4), una raffigurante la parte nord della città e una quella sud, nelle quali con campiture gialle e rosse sono segnate rispettivamente le demolizioni e le saturazioni previste. Alle tavole è allegata la lista di strade interessate dagli interventi[15]. Una parte delle previsioni comprende diversi progetti a

15 L'approvazione è preceduta da una discussione che occupa tre sedute del Consiglio, quelle del 9, 16 e 20 marzo 1866, documentate dai verbali in *Atti del Consiglio Comunale* cit., pp. 304-308, 341-349, 352-365. Le tavole, esistenti in tre copie diverse per le soluzioni grafiche, sono conservate in ASCF, amfce 1243-1244 (cass. 43,

prosecuzione di allargamenti e rettificazioni stradali condotti negli anni precedenti. In questa categoria ricadono ad esempio le demolizioni previste in via degli Strozzi, che completano quelle effettuate appena un paio di anni prima (tra il 1864 e il 1865) nella prima parte della strada e in via Tornabuoni, in corrispondenza del palazzo Corsi; oppure gli atterramenti progettati sul tergo e sul fianco di Santa Maria Novella, lungo via degli Avelli, tesi ad ampliare la piazza davanti alla stazione Maria Antonia e a portare a conclusione l'allargamento dell'asse di via dei Panzani e via dei Cerretani (1860-1864), tra la stazione e il Duomo; o ancora la rettificazione del lato nord di un tratto di via Nazionale, già interessata tra il 1860 e il 1862 da un intervento di allargamento.

Altri interventi sono rivolti a risolvere problemi puntuali, dettati principalmente da esigenze di natura estetica, anche se ammantate da necessità di carattere igienico o viabilistico. È il caso della formazione della piazzetta presso la loggia del Grano, adiacente alla sede del Senato e pensata per ragioni di decoro, oltre che per dare maggiore visibilità alla loggia stessa e all'angolata meridionale di Palazzo Vecchio. Si tratta di uno dei non molti interventi previsti dal piano che verranno effettivamente realizzati, anche se in questo caso in modo diverso rispetto alle previsioni, e lasciando problematicamente inconclusa la quinta edilizia corrispondente al retro degli Uffizi. Altre proposte di *maquillage* urbano sono quelle che interessano il canto alle Rondini; il chiasso Altoviti e il lungarno Acciaioli in corrispondenza di palazzo Spini, sede del Municipio; la piazza di Or San Michele; la piazza della Calza; le casette in via dei Coverelli addossate alla chiesa di Santo Spirito, e le antiche cappelline sul ponte alle Grazie, in entrambi i casi da demolire per liberare i monumenti da quelle che sono ritenute aggiunte incongrue. Sono tutti interventi in linea con la cultura urbana dominante, che interpreta la città come luogo di valori visivi in senso innanzi tutto scenografico, e gli edifici monumentali come oggetti isolati da godere a prescindere dai legami con il loro contesto.

Questa idea di città musealizzata produce, nel piano, alcune proposte ancora più invasive delle precedenti. Una riguarda l'allargamento di via Vacchereccia e il suo prolungamento in linea retta fino alla piazza di Santa Trinita (fig. 5), un progetto già prefigurato almeno fin dal 1860, e al quale Poggi aveva contrapposto un proprio progetto alternativo

ins. A); amfce 1245 (cass. 43, ins. A); amfce 1246-1247 (cass. 43, ins. A). La relazione allegata al piano è in *Atti del Consiglio Comunale,* cit., pp. 313-322.

(fig. 6), prolungato fino al ponte alla Carraia ed ugualmente brutale, anche se presentato come più rispettoso nei confronti dell'architettura monumentale[16]. Quello di Del Sarto, poi inserito nel piano, è un progetto che ha in sostanza lo scopo di formare un lungo cannocchiale visivo che inquadri Palazzo Vecchio, una delle sedi istituzionali della nuova capitale. Non ci sono motivi legati alla viabilità che giustifichino l'apertura di questa nuova strada, che avrebbe sventrato un lungo tratto di tessuto medievale e distrutto il fianco e una parte della facciata del palazzo Buondelmonti in piazza Santa Trinita. L'intento appare invece quello di creare un asse stradale spazialmente e visivamente qualificato, certo più adatto ai negozi di lusso e alla *flânerie* della maggior parte delle vie cittadine già esistenti.

Un intervento analogo riguarda lo sdrucciolo dei Pitti e via dei Michelozzi, di cui si immagina l'allargamento in modo da creare un forte asse stradale questa volta tra piazza Santo Spirito e la reggia (fig. 7). La proposta sostituisce un progetto iniziale per l'apertura di una nuova strada in asse con palazzo Pitti ed estesa fino a via dei Serragli, giudicata troppo costosa e di incerto esito estetico e funzionale. L'intento scenografico dell'intervento è messo ancora più esplicitamente in rilievo al momento della presentazione del piano al Consiglio comunale, quando il relatore, Ubaldino Peruzzi, si sofferma sul problema del disassamento della strada rispetto alla porta principale del palazzo, e sulla possibilità di spostare l'ingresso in un'altra delle arcate del piano terreno, in modo da metterlo in coincidenza con l'asse della via[17].

Di una natura diversa è invece il progetto di allargamento dell'asse viario tra Santa Croce e il ponte alla Carraia (fig. 5). L'idea di allargare il tratto centrale di questo asse, corrispondente a via Porta Rossa e via della Condotta, è antecedente al piano. Del Sarto elabora un progetto che viene approvato già nel 1863, parallelo a quello preparato tra il 1860 e il 1861 per l'ampliamento e la prosecuzione di via Vacchereccia. Il progetto viene però sospeso nella sua esecuzione nel 1864, in attesa della promulgazione della legge sugli espropri, e poi inserito nel piano regolatore, rimanendo tuttavia

16 G. Poggi, *Alcune parole sopra uno dei grandi miglioramenti della città di Firenze*, Firenze, coi tipi di M. Cellini e C., 1862; G. Poggi, *Ancora poche parole sopra uno dei grandi miglioramenti di Firenze*, Firenze, Tip. Barbèra, 1862, entrambi riproposti in G. Poggi, *Ricordi della vita e documenti d'arte*, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1909, pp. 234-240.

17 *Atti del Consiglio Comunale,* cit., p. 319.

privo di esito[18]. Lo stradone, in alcuni punti largo quasi il doppio di via Calzaioli, nel piano regolatore viene prolungato a entrambe le estremità, in modo da tagliare gran parte della porzione più interna della città e creare un collegamento diretto tra i quartieri occidentali e quelli orientali. Contemporaneamente si approfitta degli sventramenti per creare scorci o vedute su alcuni degli edifici monumentali lambiti dal suo percorso, primo tra tutti il Bargello, isolato sul fianco meridionale grazie all'atterramento di un intero caseggiato. Questa strada, alla quale è assegnato al tempo stesso il ruolo di percorso di attraversamento, di asse commerciale, di passeggiata monumentale, di spazio per il controllo dell'ordine pubblico, è uno degli interventi più caratterizzanti previsti dal piano, e non a caso è il soggetto di una delle vedute a volo d'uccello disegnate da Nicola Sanesi, che illustrano i lavori previsti per la nuova capitale. Tuttavia rimane priva di un vero valore funzionale, come riconoscerà lo stesso Poggi molti anni più tardi, nell'esporre nel 1884 le ragioni della sua astensione al voto sul progetto di sistemazione del centro, osservando che «il movimento vero fra il centro e la periferia della città […] non può stabilirsi […] che verso le stazioni di tranvai e delle ferrovie»[19].

I piani regolatori edilizi, secondo quanto previsto dalla legge del 25 giugno 1865, non hanno il compito di prevedere la localizzazione di servizi. Questo accade naturalmente anche nel piano per Firenze, dove però l'indicazione delle aree da espropriare per la costruzione dei nuovi mercati delle vettovaglie costituisce già un larvale accenno di zonizzazione. La questione del riordino dell'area di Mercato Vecchio viene portata alla ribalta sullo scorcio degli anni Cinquanta dell'Ottocento, quando si comincia a considerare la possibilità di costruire un nuovo mercato al posto delle botteghe, casupole e baracche che rendono questa zona la più pittoresca ma anche la più malsana e congestionata della città[20].

---

18 Una breve ricapitolazione dell'*iter* del progetto nella seduta del Consiglio Comunale del 20 marzo 1866, in *Atti del Consiglio Comunale,* cit., p. 354.

19 G. Poggi, *Ricordi della vita,* cit., p. 243.

20 Sui progetti per il rinnovamento dei mercati fiorentini si vedano G. Poggi, *Dei pubblici mercati in Firenze: memoria letta alla Reale Accademia dei Georgofili nell'adunanza del 23 marzo 1862*, in «Atti della R. Accademia Economico-Agraria dei Georgofili», n.s., IX, 1862, pp. 45-56; *Le Officine Michelucci e l'industria del ferro in Toscana (1834-1918)*, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Pistoia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1980, pp. 234-237; G.C. Romby, *Pubblici servizi e città. I centri annonari di Firenze alla fine dell'Ottocento: mercati delle vettovaglie, macelli, mercato del bestiame*, in «Bollettino Ingegneri», XXVIII, 1980, 10, pp. 8-18.

L'intenzione comincia a farsi concreta quando vengono presentati alcuni progetti di sistemazione. Un piano per l'ampliamento della piazza di Mercato Vecchio e un nuovo assetto degli isolati circostanti è elaborato nel 1861 per conto di un comitato privato dall'architetto Giuseppe Del Noce (fig. 8), che immagina di regolarizzare gli allineamenti stradali e di rendere uniformi le facciate degli edifici attorno alla piazza costruendo nuovi prospetti con portici, sotto i quali prevede di allineare botteghe[21].

A questa proposta, di natura epidermica, fa riscontro un progetto più organico e al tempo stesso più drastico di Luigi Del Sarto. Presentato nel 1861 in due versioni diverse, preparate con la collaborazione dell'architetto Odoardo Rimediotti (fig. 9), il progetto contempla la completa ricostruzione di un vasto settore urbano attorno a Mercato Vecchio, compreso tra il ghetto, Orsanmichele e l'attuale via dei Vecchietti[22].

In questa zona Del Sarto progetta una serie di grandi blocchi edilizi disposti simmetricamente all'asse di via degli Strozzi, in modo da formare zone di vendita distinte. La più grande, sviluppata ampliando la vecchia piazza di Mercato Vecchio, è occupata al centro da un doppio loggiato per banchi di vendita che la divide in tre parti. In una delle due versioni del progetto queste aree sono destinate al commercio delle uova, delle erbe e dei marroni; le altre due piazze formate dalla disposizione dei nuovi blocchi, più piccole e situate all'interno degli isolati, sono adibite a pescheria e a beccheria[23]. I blocchi edilizi sono costituiti da edifici con grandi portici ad arcate su pilastri in laterizio a vista, che proteggono le botteghe o costituiscono un filtro tra strade e spazi di mercato; nella parte superiore i piani sono segnati da balconi ininterrotti[24]. La tipologia del mercato, di stampo tradizionale, è la stessa utilizzata nel progetto di Del Noce; a differenza di questo, tuttavia, il piano di Del Sarto è volto non

21 Prospetti e piante del progetto, non datate, in ASCF, amfce 1525 (cass. 51, ins. B); 1528 (cass. 51, ins. C); 1542, 1543 (cass. 51, ins. D); 1596 (cass. 52, ins. D); la relazione di progetto ivi, CF7334. Assente dal repertorio di C. Cresti, L. Zangheri, *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Firenze, Uniedit, 1978, Giuseppe Del Noce risulta attivo con Felice Francolini nei lavori per l'apertura dell'attuale lungarno Vespucci, durante gli anni Cinquanta dell'Ottocento, come testimoniano numerosi elaborati presenti nel fondo disegni dell'ASCF.

22 Le tavole di progetto in ASCF, amfce 1791 (cass. 56, ins. A); 1809, 1810 (cass. 56, ins. B) per quanto riguarda una delle due versioni; amfce 1808 (cass. 56, ins. B) per l'altra versione.

23 ASCF, amfce 1809 (cass. 56, ins. B).

24 ASCF, amfce 1810 (cass. 56, ins. B).

solo a rinnovare e regolarizzare l'aspetto della piazza di Mercato Vecchio, ma anche a dare sistemazione migliore ai molteplici piccoli mercati specializzati svolti negli slarghi e nelle piazzette limitrofe, e ad alleggerire la densità edilizia di una parte della città da sempre sovraffollata. Il progetto per il nuovo mercato, specialmente in una delle due varianti[25], diviene infatti occasione anche per proporre l'ampliamento e la regolarizzazione di alcuni tracciati stradali, come l'asse di Calimala e di via dei Succhiellinai o quello di via degli Strozzi.

Tuttavia, accogliendo le indicazioni contenute in una memoria che Poggi legge all'Accademia dei Georgofili nel 1862[26], la proposta di Del Sarto viene accantonata a favore dello spostamento del mercato in una zona meno strategica dal punto di vista fondiario. Il trasferimento della vendita delle vettovaglie nell'area dei Camaldoli di San Lorenzo è deliberato già alla fine del 1864, ed entra a far parte del piano assieme alla previsione di due nuovi mercati sussidiari, anch'essi suggeriti da Poggi, uno da costruire a San Frediano e l'altro a cerniera tra il nuovo quartiere borghese della Mattonaia e quello popolare di Sant'Ambrogio. Nella tavola del piano, l'area destinata al nuovo mercato centrale appare ancora separata in due isolati, in conformità al progetto architettonico stilato nel 1865 da Del Sarto, che prevede di trasformare la via Romita in un passaggio coperto da una volta in ferro e vetro[27]. Il nuovo mercato costituisce l'occasione per intervenire su una zona compromessa dal punto di vista igienico, anche se in definitiva l'intervento interessa solo i due isolati da abbattere e l'accesso alla nuova piazza dal lato di Sant'Orsola. Concepito pensando a soluzioni costruttive e formali non particolarmente innovative, il mercato di Del Sarto viene accantonato a favore di un nuovo progetto della società londinese di Alexander e John Skwarcow, tecnicamente più avanzato, che a sua volta è però definitivamente respinto dal Consiglio Comunale e sostituito con quello affidato nel 1869 a Giuseppe Mengoni, che realizza il nuovo edificio seguendo i criteri delle analoghe costruzioni in ferro e vetro in uso in Francia[28].

---

25 ASCF, amfce 1808 (cass. 56, ins. B). In questa versione, che occupa un'area leggermente più ampia dell'altra e prevede uno sviluppo della piazza del mercato a T, sono inseriti anche diversi ampliamenti di tracciati stradali limitrofi.

26 G. Poggi, *Dei pubblici mercati,* cit.

27 Le tavole in ASCF, car. 282/006-009; car. 354/009-012.

28 Una sintesi delle vicende nella mia scheda sul mercato di San Lorenzo in *Dalla Toscana all'Europa di Gustave Eiffel. La Torre Eiffel in riva all'Arno*, catalogo della

Molto più complesso, invece, l'intervento di risanamento che si immagina per l'area di Mercato Vecchio. In questo caso le aree da espropriare o da saturare vengono indicate solo in modo sommario, nell'attesa che si possano compiere studi puntuali sia dal punto di vista topografico che da quello archeologico. La mancanza di una base cartografica accurata è un problema che riguarda in realtà tutto il territorio comunale, descritto solo dalle planimetrie catastali, spesso scorrette, in scala 1:1250. Per questo, all'atto dell'approvazione del piano, il Consiglio comunale ordina anche l'approntamento di una pianta topografica della città entro la cinta delle mura nella scala di 1:625, suddivisa in fogli, pianta che sarà effettivamente eseguita negli anni successivi (fig. 10) e che costituisce, di fatto, la prima carta tecnica del comune di Firenze[29]. Ma per la zona compresa tra Porta Rossa, via Calzaioli, piazza San Giovanni, via dei Cerretani e piazza degli Strozzi, cioè più o meno l'area che venti anni più tardi sarà interessata dagli interventi di ricostruzione, si incarica Del Sarto di eseguire un rilievo accurato anche di tutto ciò che «per artistici pregi o per istoriche ricordanze», come recita la delibera, meriti di essere restaurato o riprodotto, e a una commissione di eruditi e di artisti da nominarsi si dà l'incarico di compilare un elenco di tutti gli edifici fiorentini che per le stesse ragioni debbano essere conservati o restaurati[30].

La presa di Porta Pia, il 20 settembre 1870, rende il tempo troppo breve per attuare i progetti contenuti nel piano mentre Firenze è ancora capitale, e la successiva crisi finanziaria del Comune rende impossibile mantenerne tutte le previsioni. Scaduto il termine per l'attuazione del piano, che era stato fissato in dieci anni, nel 1876 il Consiglio comunale radia da questo strumento tutti i lavori fino ad allora non eseguiti, a eccezione degli allargamenti di via Nazionale, del vicolo di Sant'Orsola e del canto alle Rondini, e del riordinamento dell'area di Mercato Vecchio[31]. La maggior parte dei progetti di ampliamento, prolungamento e rettificazione di spazi stradali previsti un decennio prima sarà destinata a rimanere sulla carta.

---

mostra (Firenze, Archivio di Stato, 25 marzo-8 luglio 1999), a cura di D. Lamberini e R. Manno Tolu, Livorno, Sillabe, 1999, pp. 200-201.

29 Si veda il verbale del Consiglio Comunale del 9 marzo 1866, in *Atti del Consiglio Comunale,* cit., pp. 304-308, e G. Poggi, *Sui lavori,* cit., p. 170.

30 Verbale del Consiglio Comunale del 20 marzo 1866, in *Atti del Consiglio Comunale,* cit., p. 360.

31 G. Poggi, *Sui lavori,* cit., p. 173.

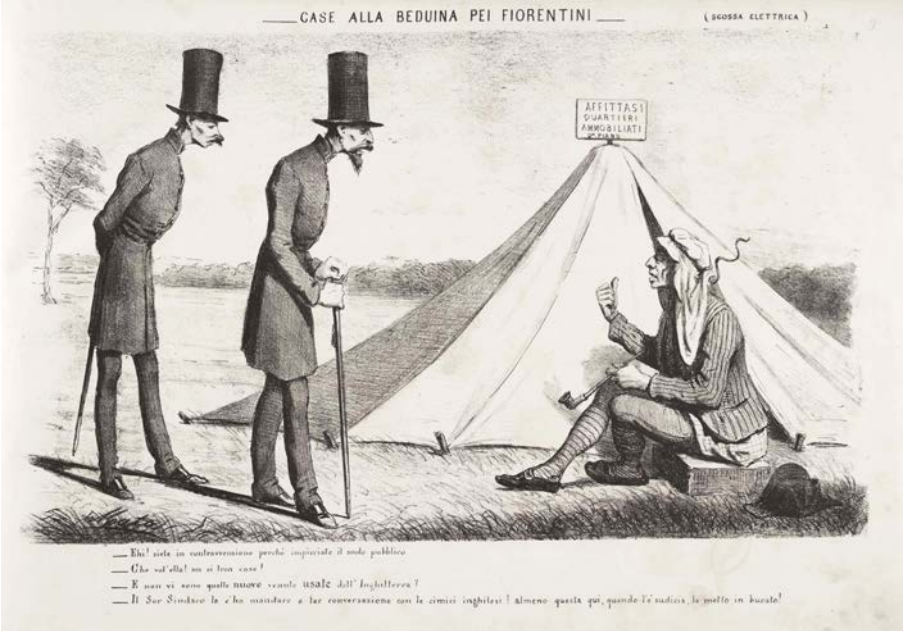


Fig.1 A. Matarelli, *Case alla beduina pei fiorentini*,
in «La Scossa Elettrica», 23 febbraio 1866

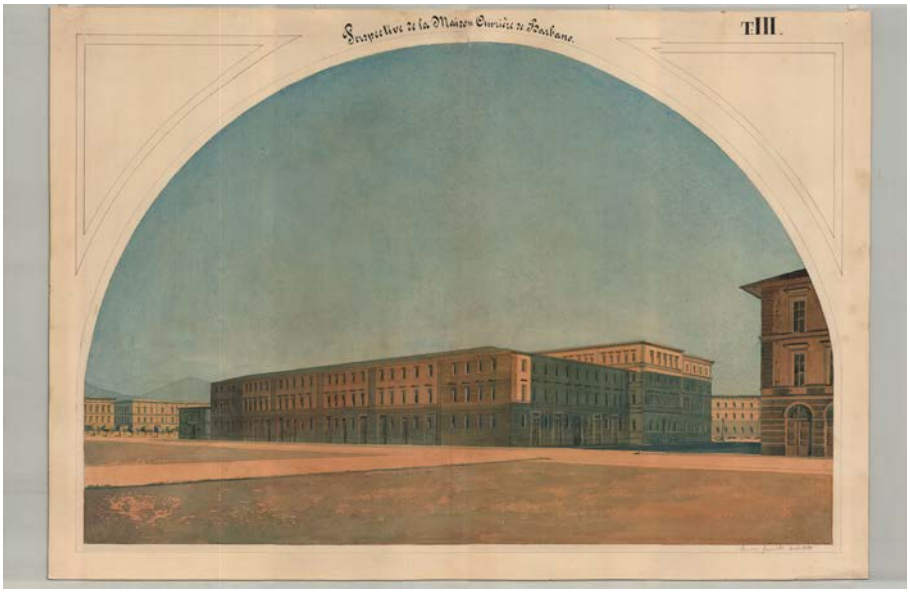


Fig.2 E. Guidotti, Blocco di case popolari di Barbano
(Perspective de la Maison Ouvrière de Barbano), 1867-1868 ca., ASCFi, car. 392/012.
[su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze]

Fig.3 L. Del Sarto, Piano regolatore delle espropriazioni da farsi
per l'allargamento di strade e piazze, foglio nord, 1866, ASCFi, amfce 1246
(cass. 43, ins. A). [su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze]

Fig.4 L. Del Sarto, Piano regolatore delle espropriazioni da farsi
per l'allargamento di strade e piazze, foglio sud, 1866, ASCFi, amfce 1247
(cass. 43, ins. A). [su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze]

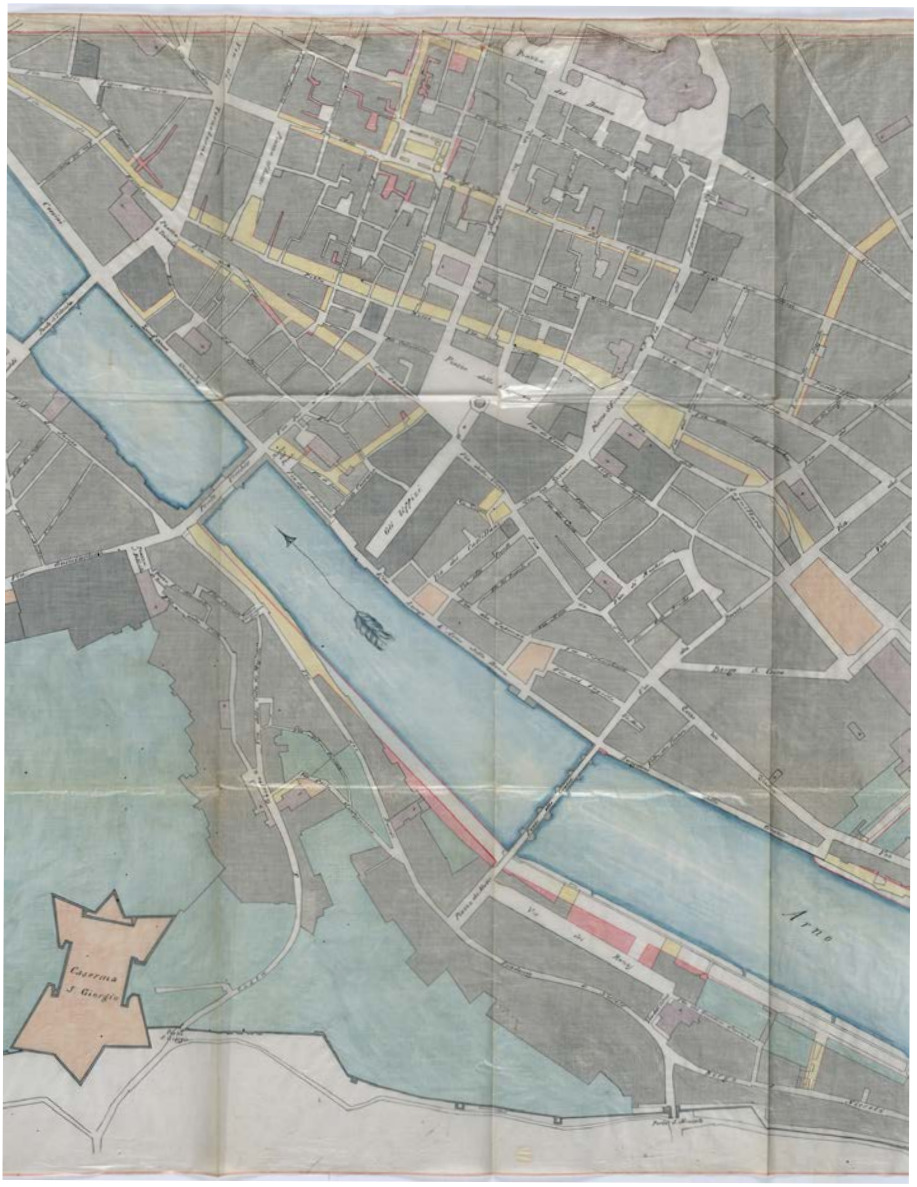


Fig.5 L. Del Sarto, Piano regolatore delle espropriazioni da farsi per l'allargamento di strade e piazze, dettaglio del foglio sud, 1866, ASCFi, amfce 1247 (cass. 43, ins. A). [su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze]

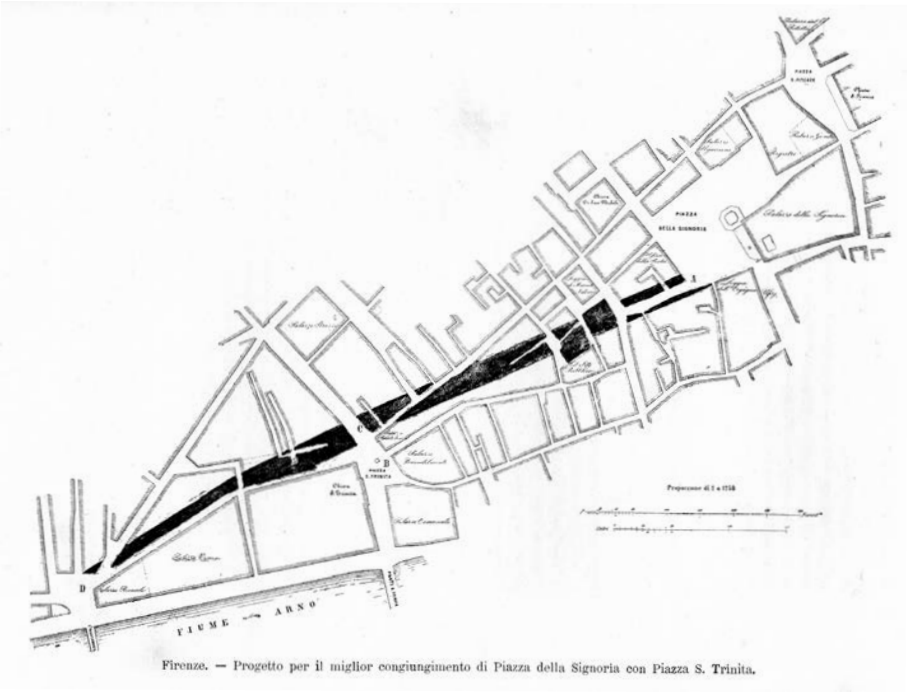


Fig.6 G. Poggi, Progetto di strada tra piazza della Signoria e il ponte alla Carraia, da Poggi, *Alcune parole* cit.

Fig.7 L. Del Sarto, Piano regolatore delle espropriazioni da farsi per l'allargamento di strade e piazze, dettaglio del foglio sud, 1866, ASCFi, amfce 1247 (cass. 43, ins. A). [su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze]

Fig.8 Giuseppe Del Noce, Planimetria di Mercato Vecchio con la sovrapposizione del progetto per una nuova sistemazione del mercato delle vettovaglie, 1861, ASCFi, amfce 1596 (cass. 52, ins. D). [su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze]

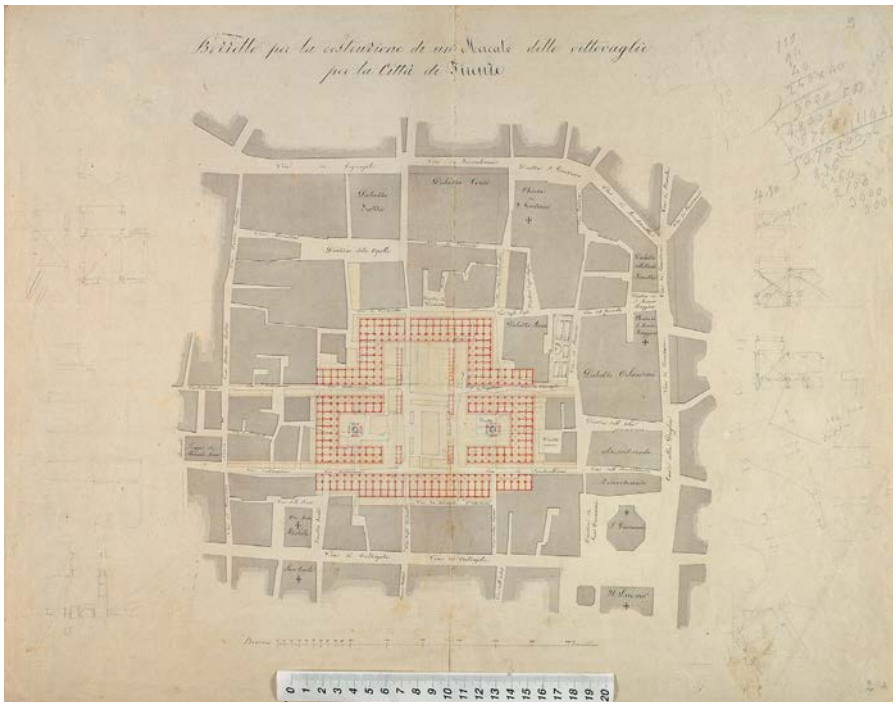


Fig.9 Luigi Del Sarto, Planimetria dell'area di Mercato Vecchio con la sovrapposizione del progetto per una nuova sistemazione del mercato delle vettovaglie, 1861, ASCFi, amfce 1808 (cass. 56, ins. B). [su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze]

Fig.10 Pianta di Firenze in scala 1:625, foglio dell'area di via San Giuseppe, 1866-1870 ca., ASCFi, amfce 53/22 (cass. 77, vol. 53).
[su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze]

Mauro Cozzi

In riva d'Arno. Progetti e cantieri dai Bagni di Poggi a Bellariva

L'idea di un moderno stabilimento balneare efficiente e decoroso, accompagna i progetti per il nuovo quartiere delle Cascine, il primo esteso intervento che, più e meglio della piazza di Barbano, concretamente sancisce il risveglio della capitale del Granducato da una plurisecolare stasi urbanistica. Il nuovo Lungarno, con tutto un quartiere che veniva ad inserirsi tra le ultime propaggini del Borgo Ognissanti, il Prato e, appunto, le Cascine in procinto d'essere del tutto aperte al pubblico passeggio, manifesta da subito una connotazione borghese[1]. Perimetrato a Nord dagli Orti Oricellari e dal Palazzo Corsini (preesistenze che certo nobilitavano la striscia di case artigiane già dell'Ordine di Santo Stefano), ad Est dalla elegante Loggia reale che stava di fronte alla recentissima Casa rossa, 'esotica' residenza dello scultore e inventore milanese Ignazio Villa, e a Sud dal fiume, quei terreni si presentavano aperti e salubri, nonostante l'imbarazzante discarica della Sardigna, poco a valle della pescaia d'Ognissanti. A lato di quest'ultima, sulla riva destra, l'imbocco del cinquecentesco canale Macinante e il complesso, antico anch'esso e pittoresco, della Vagaloggia dove c'erano dei frequentati bagni popolari, riforniti dall'acqua «viva» di quella roggia. Tale presenza, nell'occasione della creazione del limitrofo nuovo quartiere, suscita la proposta di un ampio e meglio organizzato stabilimento, con una grande vasca gratuita, per gli uomini e per le donne e, dalla parte opposta, subito addosso alla presa dal fiume, un'altra vasca riservata alla clientela di maggior censo[2]. Il

1 G. Corsani, *Il nuovo Quartiere di Città alle Cascine dell'Isola a Firenze (1847-1859),* in *Storia dell'urbanistica /Toscana I,* a cura di G. Fanelli, Roma, Kappa, 1987, pp. 19-65.

2 Mi riferisco in particolare alle tavole in ASFi, *Miscellanea di piante* 277/1-11, firmate da Francolini e quindi al *Bozzetto di un progetto per uno stabilimento balneario…* che con altri studi e disegni senz'altro riferibili ad una stesura successiva del medesimo progetto, si trova in ASCF (car.006/102 – 106). I materiali cui facciamo cenno sono stati esposti nella mostra *Arno fonte di prosperità, fonte di distruzione. Storia del fiume e del territorio nelle carte d'archivio,* Firenze Archivio di Stato 9 ottobre 2016- 4 febbraio 2017, e oggetto di più dettagliata analisi nel relativo catalogo.

complesso nel suo insieme, pensato in un austero carattere quattrocentesco, avrebbe conservato la sua funzione industriale di mulino, anzi l'avrebbe incrementata con l'aggiunta di altre macine e di più perfezionate pale idrauliche. La salubrità delle acque del fiume, a valle della città di allora, veniva comunque assicurata dal nuovo fognone maestro progettato dall'ingegnere comunale Flaminio Chiesi, che, percorrendo sottoterra da levante a ponente i lungarni della sponda destra, drenava gli scoli della parte più estesa dell'abitato cittadino. Promotore del riformato complesso detto della Porticciola, per via dell'antico ingresso al recinto della Vagaloggia, fu il quarantacinquenne ingegnere Felice Francolini, già molto impegnato come professionista e in procinto di assumere la responsabilità dell'Uffizio d'Arte con il governo nazionale e il trasferimento della capitale a Firenze. Francolini, già compagno di studi ed amico di Giuseppe Poggi, elabora più versioni di questo progetto che, in un lotto triangolare di ben sedicimila braccia quadre, approda infine ad uno stabilimento esclusivamente destinato ai bagni: eliminata infatti la funzione industriale e l'andirivieni dei carri del grano e delle farine, evidentemente poco opportuno per il profilo ormai alto borghese di quel quartiere, occupa per intero l'isolato con due «crateri» per i maschi e per le femmine, destinati ai bagni pubblici gratuiti (a ponente), cui si scende da scalinate poste sui lati, e una sola vasca per i bagni «a pago», a levante, a più immediato contatto con l'acqua della gora.

Come è stato osservato[3], non solo questo stabilimento avrebbe dovuto impedire o limitare l'abitudine di bagnarsi d'estate direttamente in Arno, in luoghi precariamente attrezzati con tende e steccati, tra schiamazzi e promiscuità di ragazzaglie, garantendo un maggior decoro alle rive del fiume, ma anche sancire un congruo distacco, una 'distanza' da quelle acque che pochi anni prima, nel novembre del 1844, avevano dato una ennesima dimostrazione della loro pericolosità, suscitando studi e proposte per eventuali rimedi. Questa mutata percezione dell'Arno, riguarda significativamente, dieci anni dopo, anche i progetti che Giuseppe Poggi e l'Ufficio d'Arte del Municipio, predispongono nell'ambito dei molti lavori per Firenze capitale e in particolare, come si è visto nella recente esposizione qui all'Archivio di Stato[4], quelli che concretamente riguardano i lungarni

3 G. Orefice, *L'Arno a Firenze nella prima metà dell'Ottocento tra cronaca e storia,* in *Storia dell'urbanistica /Toscana III,* Roma, Kappa, 1995, pp. 31-74, in particolare quanto alle pp. 55-59.

4 Mi riferisco naturalmente a *Una capitale e il suo architetto. Eventi politici e sociali,*

da Gavinana al Ponte Vecchio e sull'opposta riva dall'Affrico a Ponte alle Grazie, nonché l'inattuata proposta di un grandioso stabilimento balneare o «Terme fiorentine», che Poggi propone a levante nei cosiddetti Pratoni della Zecca, in corrispondenza del ponte di ferro, ricostruito dopo il crollo del '44, con le medesime caratteristiche. E' evidente la contiguità tra la proposta del Francolini e quella di Poggi. Possono vedersi nel catalogo della mostra prima ricordata – e non erano del resto una novità – le varie versioni del monumentale stabilimento poggiano, d'ispirazione neoclassica e, in quella che sembra essere la versione prescelta, data al pittore Sanesi per una congrua restituzione prospettica: a pianta rettangolare, con fronti estesi per oltre centotrenta metri verso il fiume e verso la nuova piazza Beccaria, e avancorpi porticati a sette fornici. Ispirati nella funzione e nella struttura, ai Bagni Diana di Milano[5], il primo grande stabilimento del genere in Italia, le Terme fiorentine s'incentravano su di una vasca di ottanta/novanta metri di lunghezza per quaranta di larghezza, che al pari dei più piccoli «crateri» della riformata Vagaloggia, si sarebbero approvvigionati dal fiume tramite una apposita condotta, subito sopra alla pescaia di San Niccolò, mantenendo a quanto si può vedere dai pochi e generici disegni di progetto, la medesima quota. Siamo tuttavia convinti (anche sull'esperienza della ricostruzione tridimensionale di questo stabilimento giustappunto attuata per la mostra), che Poggi si sarebbe trovato nella condizione di modificare tale quota: una sorta di pozzo profondo rispetto al livello dei viali, con una lunga scalinata per raggiungere la superficie di quel piccolo mare domestico; ovvero di migliorare quell'unico vero 'servizio' (oltre al benessere del verde pubblico) che l'architetto voleva mettere a disposizione dei suoi concittadini, tenendo dietro a precetti di igiene e sanità riscontrabili in altre parti del suo piano e in particolare ad un rapporto con l'acqua che era assai mutato nei decenni precedenti. Mi sono fatto l'opinione che se quel progetto avesse avuto l'opportunità di concretizzarsi, il livello di quella gran vasca sarebbe cambiato; che Poggi davvero avrebbe

---

urbanistici e architettonici. Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi, Catalogo della mostra, Archivio di Stato di Firenze 3 febbraio – 6 giugno 2015, a cura di P. Marchi e L. Maccabruni, Firenze, Polistampa, 2015 e alla sezione *La riorganizzazione idraulica del territorio,* ivi pp.249-260*,* dove si tratta anche di questa importante proposta che nelle sue varianti figura in altre parti della mostra e di questa medesima pubblicazione.

5 A. Rossari*, I servizi per l'igiene e la cura del corpo nella città dell'Ottocento. Il caso di Milano*, in *Il disegno e le architetture della città eclettica*, atti del convegno, (Jesi 2-3 luglio 2001), a cura di L.Mozzoni e S. Santini, Napoli, Liguori, 2004, pp. 327-350.

forse dato seguito all'idea di sfruttare l'antico macchinario idraulico della Zecca, per pompare dal fiume quell'acqua[6], magari anche filtrandola e depurandola. D'altronde non ci fu modo. Nonostante le insistenze del regista di Firenze capitale o le cartografie che ottimisticamente registrano come acquisito tale impianto[7], i Bagni non si fecero; rimanendo i Pratoni inedificati, *location* di varie manifestazioni e spettacoli, di feste come quelle grandiose congegnate nel 1887 per la inaugurazione della facciata di Santa Maria del Fiore, psicodramma annoso, controcanto ad una città tutta assorbita e concentrata su quel muro 'fatale', ma che nel frattempo s'era raddoppiata. Dopo le feste, tra le quali anche una regata sul fiume promossa dalla Società dei canottieri cittadina, sarà decisiva per quella spianata, l'erezione della caserma (poi ricostruita e intitolata al generale Antonio Baldissera), con una architettura – noterà stizzito Poggi – «degna di una masseria maremmana». I cavalleggeri prendevano definitivamente il posto dell'aulico stabilimento termale col quale si era inteso interpretare un bisogno reale. I fiorentini continuavano infatti a bagnarsi in una mezza dozzina di stabilimenti effimeri d'assi e di tendaggi che a dispetto dei nuovi bonificati lungarni, senza tiratoi, mulini, calloni e quant'altro, ancora si dislocavano d'estate sulle rive dell'Arno. Una serie di delibere del Comune regolavano la decenza della Nave al Moro e degli altri bagni presso il ponte alle Grazie, la pescaia di San Niccolò, quella di Santa Rosa o del Pignone[8].

---

6 La caduta d'acqua della pescaia di San Niccolò, già motore della Zecca e di altri opifici, si lega al sistema idraulico previsto e solo in parte attuato da Poggi: per il rifornimento dell'Emissario, per l'innalzamento dell'acqua nel serbatoio ricavato nella limitrofa torre e destinato alla innaffiatura dei viali e appunto per la gran vasca di questo stabilimento balneare. Vedasi in proposito, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze. Relazione di Giuseppe Poggi (1864 -1877),* Firenze, Barbera, 1886, pp. 42-43 e 284-286.

7 *Pianta di Firenze con la cinta daziaria e i nuovi quartieri secondo il piano regolatore di ampliamento dedicata al Comm.re Ubaldino Peruzzi Sindaco di Firenze,* 1872. Disegnatore V. Romanelli, incisore S. Benelli, editata da Oblieght e Romanelli. Sulla destra, in corrispondenza del ponte, è inserito lo stabilimento dei Bagni previsto da Giuseppe Poggi (un esemplare presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze).

8 Per una gustosa cronaca dell'assetto di questi bagni negli anni immediatamente preunitari, vedasi G. Conti, *Firenze vecchia. Storia, cronaca, aneddotica, costumi (1799-1859),* Firenze, Vallecchi, 1985, pp.247 e sgg. Di un certo interesse la serie di atti e manifesti coi quali il Comune regola gli stabilimenti balneari sul fiume, anche per tutta la seconda metà dell'Ottocento e nel primo Novecento. Vedasi ad esempio, in ASCF, CF. 6342, fasc. 38; CF. 6232, fasc. 39; *Atti Magistrali* C.A. 149, c.320, coi quali si regolamentano nel 1869 i bagni allo Scalo del Pignone, a La Pescaia di

Anche i bagni ricavati al chiuso, nel cosiddetto «Lavatoio dei Cavalleggeri» in corso Tintori[9], arrangiata risposta del Municipio al 'siluramento' delle terme poggiane, non erano serviti a liberare le rive da quei pittoreschi effimeri, fatti oggetto delle tele e delle tavole macchiaiole. Un rapporto col fiume che, a dispetto dell'algida decenza dei nuovi lungarni o dei brutti ricordi del '44, si manteneva radicato nelle abitudini dei fiorentini; che anzi era stato rilanciato con l'Unità quando a Limite sull'Arno, con anglosassone capacità d'aggregazione e con la partecipazione dei cantieri Picchiotti[10], era stata fondata una Società Canottieri cui faceva seguito nel 1886 l'aristocratica Canottieri Firenze, la quale, in linea con il cronico monocentrismo cittadino, s'era installata con le sue barche a ridosso del Ponte a Santa Trinita, in un pittoresco chalet, raggiungibile scavalcando la spalletta del Lungarno Guicciardini e documentato da celebri fotografie Alinari. Una precarietà che assomiglia a quanto il geometra Guido Baroni – zio del più noto Nello, anche lui, come vedremo, coinvolto con l'Arno - realizza diciotto anni dopo per la Rari Nantes, neofondata società di nuoto, sorta nelle acque pulite a levante, sulla riva sinistra, nel quartiere Colonna. Architetture lignee l'una e l'altra, che evocavano la vacanza, i bagni di mare di Livorno o di Viareggio, le colonie marine e l'elioterapia quale rimedio alla scrofola e all'insalubre 'fitto' edilizio di Santa Croce e di San Frediano[11]; e una precarietà che certo teneva conto delle piene, del carattere capriccioso e inaffidabile di quel fiume. Quasi domato tuttavia – si pensava – negli anni di Firenze capitale, dai lavori attuati da Poggi, come ottimisticamente si era scritto nel 1911, in una lapide apposta sulla casa dell'architetto. Due generazioni avevano peraltro allontanato la memoria dell'ultima grande escrescenza e dei gravissimi danni in città e nelle campagne[12].

San Frediano e a La Pescaia di San Niccolò; oppure nel 1905, ancora allo scalo del Pignone, a La Pescaia di Santa Rosa, a La Nave al Moro (fuori Porta San Niccolò), al Ponte di ferro (presso San Niccolò).

9 Vedasi *Sui lavori per l'ingrandimento,* cit. p. 284.

10 Cfr. *La terra e il fiume. Arti e mestieri a Limite sull'Arno*, a cura di R. Peruzzi, Comune di Capraia e Limite, 1987. *Storia dell'urbanistica /Toscana. Dall'utile a pittoresco: la ventura delle vie d'acqua in Toscana,* a cura di G. Orefice, Roma, Kappa, 2001.

11 *Giuseppe Barellai (1813 -1884) Il dovere del medico, la situazione sanitaria dell'Ottocento e le nuove realtà epidemiologiche,* a cura di F. Carnevale e E. Diana, Firenze, Polistampa, 2014.

12 Si può inoltre osservare che poi, durante il conflitto mondiale, la più che decuplicata estrazione della lignite nel Valdarno Superiore, innesca studi e progetti

Il consolidamento, anche edilizio, delle due società sportive si manifesta col fascismo e con il rilancio dello sport da parte della dittatura: «la stasi debilita, l'azione rinfranca», come si afferma; il duce stesso è un modello, tira di scherma, pratica il nuoto, l'equitazione, il tennis; auspica una «bonifica della razza», per la quale si fondano enti e associazioni e che trova il suo manifesto nelle turgide muscolature dello Stadio dei Marmi.

È ancora il geometra Guido Baroni che, intorno al 1923, ridisegna la sede della Rari Nantes, riprendendo le forme pregresse e l'acquisito «stile balneare» ma con strutture in solido calcestruzzo armato. In letteratura e nei documenti dell'Archivio Storico Comunale, risulta l'impresa "G. Calvetti". Si può tuttavia ricordare che la palazzina figura tra le realizzazioni della SIBEP di Gaetano Pilati. Eletto nelle file dei socialisti con centomila voti, il senatore Pilati, ammazzato in casa sua in una «azione» fascista nel 1925, era impresario, costruttore di via Fiume, dei villini dei ferrovieri nella zona del Romito, di palazzine e villini lungo l'Affrico, in Villamagna[13]; industriale, depositario con la sua ditta di molti interessanti brevetti di prefabbricazione edilizia, con i quali si era impegnato a favore della Società per l'emancipazione degli inquilini e di altre cooperative edilizie. E' quel medesimo chalet sul Lungarno Ferrucci che, pur privato delle due civettuole torrette, come poi dell'altrettanto caratteristico traliccio metallico per i tuffi nelle acque calme e profonde subito a valle del cosiddetto Pignoncino, superata la guerra e l'alluvione del '66, ormai con una autonoma piscina del tutto affrancato dal fiume e dal sospetto d'essere causa di escrescenze, è stato recentemente salvato dalla demolizione.

Anche gli aristocratici canottieri si consolidano. Con i buoni uffici di Alessandro Pavolini, può risolversi l'auspicato trasferimento nella ex rimessa delle carrozze sotto gli Uffizi, la cui ristrutturazione, compresi gli accorgimenti per le eventuali piene del fiume, viene completata nel 1933,

---

sulla navigabilità del fiume che si estendono anche al tratto inferiore e al collegamento con Pisa e con il porto di Livorno. In ASCF si trova estesa documentazione di questi studi specialmente condotti dall'ingegner Giovanni Bellincioni.

13 Come si sa, la "Rari" è ben radicata nella storia cittadina: G. Goggioli, *Rari 1904: una storia di campioni*, Firenze, Rari Nantes, 1984; E. Giani, *Lo sport a Firenze: la nascita dello sport moderno alle soglie del nuovo millennio*, Firenze, Alinari, 2000; V. Romolini, C. Fontanelli, *Rari Nantes florentia: 1904-2004*, Firenze, Geo ed., 2004. Lo chalet della Società sportiva "Rari Nantes" Firenze, figura in *Sibep Società italiana Brevetti edilizi Pilati, s.e. c. 1924.* Per Gaetano Pilati quale impresario, vedasi M. Cozzi, G. Carapelli, *Edilizia in Toscana nel primo Novecento,* Firenze, Edifir, 1993, pp.143-150 e *passim*.

in bella sincronia con lo stadio comunale, con importanti cantieri come quelli della stazione di S.M. Novella, della "Direttissima" per Bologna, della vicina Biblioteca Nazionale e di altre opere pubbliche con le quali il regime può garantire lavoro e garantirsi visibilità e consenso. Tra queste certamente la GIL, ora avviata col progetto di Aurelio Cetica e Fiorenzo de Reggi, opera nota che viene tuttavia a proposito in questo 'Poggi d'après', perché conclude l'edificazione dei Pratoni della Zecca e, con i balilla e gli avanguardisti dagli otto ai diciotto anni, completa il presidio del margine orientale di un quartiere popolare, potenzialmente sovversivo come quello di Santa Croce. Non solo in senso militare e poliziesco, intendiamoci, giacché la grande caserma Baldissera già assolveva quella funzione. La GIL con le sue attrezzature era pur sempre un servizio alla città e al quartiere; integrava l'offerta del limitrofo Alhambra nel quale, oltre al fantasmagorico teatro all'aperto, al cinema e al caffè, c'era l'ampio spazio dello sferisterio[14] per la pelota, usato anche per il tennis. Nella GIL poi, sempre a proposito dello stabilimento balneario già proposto da Poggi e dei bagni pubblici che l'avevano preceduto e seguito, c'era una attrezzata piscina coperta, di venticinque metri per dieci, profonda fino a tre e dotata di trampolino per i tuffi, che fino agli anni sessanta inoltrati rimarrà l'unico impianto coperto cittadino.

D'altronde, rimossa ormai la memoria della grande piena e l'altezzoso, borghese distacco della città dal suo fiume, le rive dell'Arno guadagnano nuovo interesse. L'idea delle «Terme fiorentine» in certo qual modo era rimasta nell'aria tanto da produrre su questo medesimo tratto di lungarno, una serie impressionante di proposte progettuali che si susseguono a partire dall'inizio degli anni trenta, senza soluzione di continuità, per un trentennio, dalla dittatura alla Repubblica; proposte che sembrano talvolta sensibili alla *grandeur* dello stabilimento poggiano, talaltra invece ad una più ragionevole sobrietà mediterranea, e che si incentrano sulla riva destra, a risalire il fiume per circa mezzo chilometro, dai Pratoni appunto fino alla

14 Circa la GIL e il limitrofo complesso dell'Alhambra (riallestita nel 1919, col progetto di Adolfo Coppedè che per le strutture in calcestruzzo armato si avvale della Società Anonima Cementizia e del giovane Pier Luigi Nervi), vedasi G. Isola, M. Cozzi, F. Nuti, G. Carapelli, *Edilizia in Toscana tra le due guerre*, Firenze, Edifir, 1994, pp. 114, 187-191 e *passim*; M. Cozzi, *Firenze. Nervi agli esordi*, in *Cantiere Nervi. La costruzione di una identità. Storie, geografie, paralleli*, atti del convegno (Parma, Ferrara, Bologna, 24-26 novembre 2010) a cura di D. Costi, G. Bianchino, Ginevra-Milano, Skira, 2012, pp. 153-157.

confluenza col torrente Affrico.

A quanto sembra, il primo a riaprire la questione di un «Lido fiorentino» è Raffaello Brizzi. Le cronache de «La Nazione» sembrano integrare e anticipare quanto risulta in archivio da una documentazione imponente. Il 13 aprile del 1932, una mezza colonna del quotidiano annuncia che *Firenze avrà presto una piscina:* in una importante riunione all'Azienda del Turismo, presieduta dal Segretario federale Alessandro Pavolini, il marchese Luigi Ridolfi, in qualità di «Presidente delle commissioni per il golf e per la piscina», riferisce del progetto di massima che è stato preparato da Brizzi, per «quella incantevole zona della riva dell'Arno limitata dal Lungarno del Tempio, dal Ponte di ferro a San Niccolò e dall'Affrico». Accenna alla piscina coperta, a quella scoperta, a campi da tennis, ad ambienti di ritrovo, caffè, *tea-rooms* e trattorie, ma anche ad una generale sistemazione a parco di tutta la zona che ha riscosso il plauso di tutta la commissione (oltre Ridolfi ne fanno parte gli ingegneri Alessandro Giuntoli e Giovanni Poggiali); proposta «suggestiva, ispirata a modernità e bene inquadrata nel superbo complesso panoramico delle colline e delle rive adiacenti». Un anno e mezzo dopo *Il progetto dell'architetto Brizzi per la "città balneare"* occupa una intera pagina del quotidiano fiorentino[15], illustrato da una veduta panoramica dell'intero complesso e da quattro altri disegni con il ristorante che per quindici metri si protende a sbalzo sul fiume, con strutture cementizie di ispirazione perrettiana che innervano l'intradosso della gran volta della piscina e da altre due viste sul parco e sul fiume. A tale trionfalistica anticipazione progettuale fa tuttavia seguito una lettera dell'accademico d'Italia, onorevole Romano Romanelli[16], il quale vantando il suo appoggio al vittorioso Gruppo Toscano, nel recente concorso della stazione di S.M. Novella, ovvero la sua 'certificata' sensibilità al Moderno, ritiene il razionalismo del Brizzi poco consono ad una architettura balneare che in tutte le civiltà mediterranee ha così alte tradizioni, inadatto al delicato paesaggio del fiume; auspica pertanto un concorso per studiare «un progetto che offra ai bagnanti ogni mezzo di fortificare il corpo e lo spirito insieme al senso di rispetto per la natura».

Nonostante una nuova riunione[17], nella quale Pavolini, (pur «tenendo presenti quelle necessità ambientali che possono consigliare perfezionamenti

15 «La Nazione» del 12 settembre 1933.
16 Ivi, *La piscina sull'Arno. Una lettera di S.E. Romanelli*, 20 settembre 1933.
17 Ivi, *Una nuova riunione per la costruenda piscina*, 24-25 settembre 1933.

architettonici sempre ispirati alla sobria semplicità del tempo nostro»), sottolinea la necessità di condurre a termine il lavoro «con rapidità fascista», il progetto del Brizzi, almeno temporaneamente, sembra messo da parte. L'architetto tuttavia ci lavora. L'autore del piano di riassetto del litorale di Viareggio e il 'padre' della fiorentina facoltà di architettura[18] esemplata, come si è scritto, sul modello romano del «caro maestro Piacentini», tra vari altri lavori, è ora coinvolto nei progetti per il «risanamento» del limitrofo quartiere di Santa Croce. Il «Lido fiorentino» è parte di quel medesimo piano[19], appendice di una bonifica urbana allineata al turismo, al rilancio dello sport quale propaganda e terapia per quel problematico quartiere artigiano. L'archivio[20] restituisce infatti almeno centocinquanta tavole sull'insieme e sui vari settori di questa cittadella del divertimento e dello sport, sulla riva di un fiume tranquillo, frequentabile, amico. Diverse versioni del progetto si susseguono dall'inizio del 1935: evidentemente i richiami di S. E. Romanelli – se non sono serviti a promuovere un concorso – hanno ispirato il nuovo progetto di Brizzi che, superate le sbrigative soluzioni utilitarie del '33, propone soluzioni senz'altro più auliche: un ingresso alberato al fianco del ponte San Niccolò, con tende e piccoli corpi di fabbrica, una fontana e delle aiuole lungo la riva; verso il Lungarno del Tempio il corpo, ora imponente, della piscina coperta, quindi quella scoperta, due campi da tennis e un tratto a bosco. Lungo la riva un pontile per le barche, l'arenile con un loggiato ombroso, il belvedere rotondo col ristorante e una scalinata verso l'acqua. La fase successiva del progetto – un centinaio di tavole che stando alle date si distribuiscono nei due/tre anni successivi – propongono un impianto dal tono ancora più monumentale,

18 G. Belli, *Raffaello Brizzi: modelli e indirizzi della Scuola*, in *La facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, atti del convegno di studi, Firenze 29-30 aprile 2004, a cura di G. Corsani e M. Bini, Firenze University Press, 2007, pp.37-52.

19 Tra i disegni conservati in ASCF, sporadicamente compaiono progetti per strutture balneari sul fiume, anche riferibili agli anni venti e trenta. Niente tuttavia, come si vedrà, per quantità e significati, di paragonabile all'impegno di Brizzi.

20 I disegni, circa quattromila pezzi, riferiti a centocinquanta diversi soggetti, già conservati presso gli eredi (per una sintesi dell'archivio si veda *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento toscano*, a cura di E. Insabato e C. Ghelli, Firenze, Edifir, 2007, pp. 87-94) si trovano oggi nell'Archivio di Stato di Firenze. A questi si è recentissimamente aggiunto un altro lascito degli eredi, con materiali, ritagli di giornali, lettere e relazioni che ancora testimoniano l'impegno di Brizzi per questo progetto. Si deve inoltre ricordare un altro fondo (342 pezzi) presso l'Accademia delle Arti del Disegno ed infine altri disegni dell'architetto (cfr. infra), presso l'ASCF.

decisamente "littorio". Rimossa la vena policroma e vacanziera degli acquerelli eseguiti per la passeggiata viareggina, Brizzi immagina un argine austero, inerbato; una chilometrica fila di pioppi e scalinate 'tebane' che scendono all'arenile. Anche la piscina scoperta, con spalti che sono rivolti a nord e pergolati verso il sole, ha un tono latamente pompeiano, col quale stride il moderno sbalzo cementizio del trampolino. Superato il limite della confluenza col torrente Affrico, dopo il grande ballo, il ristoro, il teatro e l'imbarcadero, si hanno i bagni popolari nei quali finalmente si riscopre una qualche sobrietà mediterranea, vivaddio lontana dall'ordine monumentale precedente. «La Nazione» ancora sostiene il progetto, che suscita qualche perplessità[21], ma non si interrompe. Intorno al 1940, infatti ricompare[22] con le firme dell'ingegnere comunale Alessandro Giuntoli e del meno noto Giovanni Poggiali (ora podestà di Firenze) che affiancano quella del Brizzi. Si tratta di un altro tentativo interrotto dalla guerra che non spegne la volontà di una valorizzazione di questo tratto del lungarno subito risorta nel gennaio del 1946. In morte del Brizzi, vittima della malattia ma anche degli interni rancori della Scuola di Architettura, il progetto è passato di mano ed è cresciuto di qualità. A Brizzi è subentrato Nello Baroni che opera insieme a Pietro Porcinai. Sembrerebbe anzi il paesaggista a riavviare la proposta, a cercare finanziatori, formare una apposita società, far discutere e approvare il progetto in Consiglio comunale. Fra tanti materiali documentari[23], anche due tavole dell'Archivio Storico Comunale, dalle quali si vede come la littoria sequenza del Brizzi, si sia stemperata in un giardino fluviale, bordato da qualche breve tratto di muro, dalla grande piscina che ha un'ansa ricurva e più profonda per i tuffi, da quella piccola, circolare per i bambini e, compreso all'interno di una fitta macchia d'alberi, dal cinema-teatro all'aperto.

---

21 Per questa fase, vedasi «La Nazione» del 26 settembre 1936 e del successivo 27-28, dove si pubblica una nuova veduta panoramica del complesso. Un articolo de «Il Bargello» (Gibur., *Bagno pubblico o piscina*), ancora del 27-28 settembre 1936, che affronta la questione nel contesto del «Risanamento» del quartiere di Santa Croce, avverte che «non si chiedono cose grandiose, ma pratiche, purché degne di Firenze anche nel loro aspetto edilizio».

22 In questo caso, sotto il titolo *Parco nautico*, otto eliografie, firmate da tutti e tre i progettisti, si trovano in ASCF, car.092/062-070.

23 Ancora ASCF, *Lido di Firenze,* rot. 000407-410, quattro eliografie datate 20-21 maggio 1946. Per i materiali dell'archivio Porcinai e per un esaustiva analisi di questa fase del progetto, G. Carapelli, M. Donati, *Pietro Porcinai 1910-1986. Paesaggi moderni a Firenze,* Pisa, Regione Toscana/Pacini, 2013, pp. 176-179 e *passim*.

Per quanto riguarda questo secondo dopoguerra e il rapporto col fiume, bisogna osservare che il passaggio del fronte con la distruzione dei ponti e di una parte cospicua della città antica alle testate del Ponte Vecchio, ha avuto l'effetto di riproporre all'attenzione e all'affetto dei cittadini l'Arno e le sue rive. Suscitano emozione i gravi danni subiti, la precarietà del transito quotidiano sui ponti Bailey gettati sulle pile superstiti o le esili passerelle di legno come quella a monte della pescaia di Santa Rosa o quella che sostituisce il Ponte alle Grazie. Questa si vede nelle fotografie del fondo Detti[24] in una ripresa aerea IGM del 1954, col greto largo, occupato dalla trama regolare del cinema estivo La Lucciola che, nella già avviata epoca d'oro dei cinematografi, alla liberazione alleata aveva fatto seguire il più stabile radicamento dell'industria di Hollywood, cui anche sul fiume si concedeva spazio. Lungo il muraglione di sponda, sotto il giardino Demidoff, sono attivi gli orti di guerra di un'Italia ancora indigente. Un fiume attivo di pescatori, vivo per via della fatica terribile dei renaioli sulle loro barche, per qualche cavallo col carro che scende la rampa dell'ex piazza d'Arno a caricare la rena, arcaico ma non irrilevante contributo alla ricostruzione. Specie di quella vicina di Por Santa Maria e di via de' Bardi, dove s'erano previsti giardini affacciati sull'Arno (preda poi di più solidi interessi) e dove si tenteranno terrazze e affacci a livello della strada, proprio nell'unico tratto rimasto privo di lungarno, immune anche dagli interventi di Poggi e di Del Sarto. Giovanni Michelucci, nel 1946 aveva affermato che il nuovo centro avrebbe dovuto «conquistare l'aria, la luce e il contatto col fiume che per troppi secoli gli si erano nascosti (…) le sponde dell'Arno non devono diventare un museo di gloriose memorie, ma un centro ricco di risorse per una nuova vita serena». «Il più bello e logico sviluppo di Firenze è lungo l'Arno, a monte e a valle». Gli faceva eco Leonardo Savioli: «La città ideale sorgerà sul fiume (…) sul fiume saranno disposti palazzi pubblici, monumenti, piazze, passeggiate, parchi. Inoltre tutta la parte centrale della città dovrà risentire del fiume mediante affacciamenti, allacciamenti, passaggi pensili, visuali» [25].

---

24 ASFi, *Fondo Edoardo Detti*. Per una descrizione, *Guida agli archivi,* cit., pp.162-172. I progetti per la passerella sono in ASCF, Archidis 136-140 e 574 e sgg.

25 G. Michelucci, *Le sponde dell'Arno non devono diventare un museo*, in «La Nazione del Popolo» III, 20 ottobre 1946. Vedasi inoltre G. Belli, *Il dibattito sulla ricostruzione della Firenze demolita dalla guerra 1944-1947*, in «Opus incertum», 6-7 (2009-2010), pp. 87- 99. Nell'ampia bibliografia sulla ricostruzione a Firenze, e per i vari progetti presentati come «città sul fiume» (di E. Detti, R. Gizdulich, R. Pagnini, D. Santi)

In questa ritrovata emozione per il fiume, mentre prosegue la questione del «Lido di Firenze», se ne apre un'altra – forse per via del nome beneagurante di Bellariva – destinata a risolversi, seppure con minori ambizioni rispetto al suo avvio. Esiste una continuità tematica e cronologica con l'insistito tentativo di un 'lido'; solo ci si è spostati in un lotto più periferico a monte del fiume. Nel fondo Nervi del MAXXI, c'è una lettera del 10 ottobre del 1953, nella quale l'ingegnere del Comune Giuntoli comunica ad Antonio Nervi e a Giovanni Bartoli, alcune direttive dell'Ente del Turismo, per una non specificata piscina. Ad una data di poco successiva risalgono probabilmente i progetti per un «Palazzetto dello sport a Firenze» che con la data equivocata, si trovano al Centro Studi e Archivio della Comunicazione di Parma e in copia allo stesso MAXXI[26]. Il progetto, tra i tanti che ora escono dallo studio Nervi, è di un certo interesse. In un vasto appezzamento di proprietà comunale, tra il costruendo nuovo Lungarno Colombo e la retrostante strada Aretina (al margine di una lottizzazione dell'INA-Casa) e la via Marco Minghetti, si prevede un grande padiglione coperto da una volta parabolica, cui è affiancato un corpo più basso destinato agli spogliatoi e ad altri servizi.

---

o «Firenze sul fiume» (G.G. Gori, L. Ricci, L. Savioli, E. Brizzi), G. Balzanetti Steiner, *Tra città e fiume. I lungarni di Firenze*, Firenze, Alinea, 1989; *Alla ricerca della Primavera. Firenze e Provincia: dopoguerra e ricostruzione,* catalogo della mostra (Firenze, Istituto degli Innocenti, 6-28 dicembre 2002), a cura di O. Fantozzi Micali, Firenze, Alinea,2002; *Firenze 1945-1947: i progetti della ricostruzione,* Firenze, Alinea, 1995. Per questo recuperato rapporto col fiume, vedasi anche A. Belluzzi, G. Belli, *Il ponte a Santa Trinita*, Firenze, Polistampa, pp. 150 e sgg.

26 La lettera si trova nell'Archivio del MAXXI a Roma, Collezione del XX secolo, tra i materiali dello stadio Berta, nel fascicolo *Scale elicoidali*. Nello smisurato fondo Nervi del CSAC, al n. 1014, il *Palazzo dello sport- Firenze* di P.L. ed A. Nervi (una cartella con 15 lucidi, una veduta prospettica, un foglio in acetato) viene erroneamente collocato nel database, al 1929-32. Si tratta invece di un progetto ricordato nella letteratura (A. Pica, *Pier Luigi Nervi*, Roma, Editalia, 1969, p.30 o più recentemente in *Pier Luigi Nervi. Architettura come sfida*, catalogo della mostra, a cura di C. Olmo e C. Chiorino, Milano, Silvana, 2010, p.216) e collocato appunto nel 1955-56, anche se poi non si trova alcun cenno sulla parte poi realizzata del complesso di Bellariva. I disegni del Palazzetto dello sport, in copia eliografica, (21 elaborati grafici, una fotografia, computi metrici e relazione tecnica) sono anche nel fondo Nervi, Archivio del MAXXI, cit. Su questo progetto dei Nervi, anche quale esito dei precedenti tentativi di un lido fiorentino, ho svolto una relazione al 18° Convegno sull' architettura dell'Eclettismo, *Natura e architettura (XVIII-XX secolo). Parchi, giardini, ville e castelli, edifici rurali,* tenutosi a Jesi nell'ottobre del 2015, i cui atti sono in preparazione.

Il padiglione che misura 73 metri per 60, accoglie interrato un campo destinato a varie attività sportive (pallacanestro, pugilato, pattinaggio, scherma) e le gradinate con cinquemila posti a sedere. A levante di questa struttura, la grande piscina olimpionica scoperta dotata di trampolino regolamentare per i tuffi, la tribuna e quindi la vasca più piccola di forma irregolare destinata ai bambini, una intermedia zona a sabbia e infine il giardino con erba ed alberi.

Il progetto, si diceva, è di qualche interesse nel percorso dello studio Nervi, dove i figli e specialmente Antonio, architetto, affiancano il padre sessantenne che è ora al vertice della sua parabola creativa. Il Palazzo delle Esposizioni di Torino che al successo dei brevetti che via via hanno riguardato il ferrocemento, la prefabbricazione, la economica conduzione dei cantieri, ha fatto seguire l'emozione di una spazialità imprevista, ha aperto larghe prospettive di lavoro. Effigiato, come al solito, da fotografi eccellenti, il Palazzo di Torino ha fatto rapidamente il giro del mondo, bissando il successo dello stadio comunale fiorentino che quindici anni prima aveva improvvisamente accreditato l'ingegnere a livello nazionale e internazionale. Nel progetto di Bellariva si usano soluzioni costruttive già adottate in piccolo nel rifacimento della piscina della Accademia Militare di Livorno[27], in grande appunto a Torino o nel gran progetto non realizzato per il Palazzo dello Sport a Vienna (1952), nel quale per la prima volta le ondulazioni sono radiali a formare una cupola[28], come si vede a Chianciano nello stesso '52. Bisogna poi ricordare le piscine per il CONI di Ancona e di Pesaro (1956), prima degli incarichi a Roma per le Olimpiadi del '60. Il Palazzetto fiorentino conferma la protratta

27 La piscina dell'Accademia Militare a Livorno viene costruita nel 1935 dopo complessi lavori di sistemazione idraulica di quel tratto di costa e delle acque del Rio Maggiore; nel '44, subisce i danni di un bombardamento. Nervi viene incaricato della ricostruzione: nella bella copertura sorretta da pilastri inclinati, usa elementi prefabbricati, ondulati in ferro-cemento (Brevetto n.445781 del 26 agosto 1948). Nel vuoto tra questi elementi e la soletta di copertura circola aria calda per impedire la condensazione del vapore acqueo e il conseguente sgocciolio.

28 C. Greco, *Pier Luigi Nervi. Dai primi brevetti al Palazzo delle Esposizioni di Torino 1917-1948*, Quart edizioni, Lucerna, 2008, pp.255 e sgg. Più in generale, *Cantiere Nervi. La costruzione di una identità. Storie, geografie, paralleli*. Atti del convegno, Parma, Ferrara, Bologna 24-26 novembre 2010, a cura di G. Bianchino e D. Costi, Milano, Skira, 2012. I meno noti progetti di Ancona e Pesaro, sono stati presentati nella mostra *Pier Luigi Nervi: progetti per le Marche*, allestita presso la Facoltà di Ingegneria di Ancona, nel maggio 2011.

consuetudine di Nervi con la città che l'aveva visto esordiente e spesso ritrovato operativo. Sviluppa una volta parabolica di 62 metri di luce netta, con elementi prefabbricati in ferro cemento e onde naturalmente più piccole di quelle di Torino, di 110 centimetri di altezza per 137 di larghezza, coperte all'estradosso da una soletta di latero cemento. Anche le pareti sono costituite da elementi prefabbricati, ondulati a shed, resistenti per forma, di 116x45, montati in verticale, parzialmente trasparenti alla luce. Si prevede un costo di centocinquanta milioni che viene approvato dalla Giunta comunale nel 1955, ma che rimane per ora inapplicato. Avvicinandosi le Olimpiadi, si riparla della cittadella di Bellariva tre anni dopo: dal febbraio del 1958, il disegno nella sua interezza, compare ripetutamente sulla stampa quotidiana. Su «La Nazione Italiana» Antonio Nervi «a cui si deve la parte architettonica del complesso», illustra però le caratteristiche della sola piscina.

Il Palazzetto, nonostante qualche ulteriore, velleitaria riproposta giornalistica[29], sembra senz'altro accantonato. L'archivio conferma che il tre giugno di due anni prima, lo studio Nervi ha firmato un contratto per la sola piscina, quella di Bellariva, appunto, messa in progetto dall'Amministrazione La Pira nel '53, ma inaugurata solo nel giugno 1960[30]. Modesto se pur apprezzato esito di una storia di cent'anni, di un secolo intero di tentativi.

---

29 «La Nazione Italiana» del 25 febbraio 1958. Per l'inizio dei lavori: «La Nazione sera» del 9 novembre 1957; «L'Unità» del 22 dicembre, «L'Avvenire d'Italia» e «Il Paese» del 25 febbraio 1958. Il progetto completo col palazzetto, compare ancora ne «Il Mattino» del 25 febbraio e del 17 marzo 1959, ne «La Nazione sera» del 9 marzo e ne «La Nazione» del 20 aprile dello stesso anno.

30 «La Nazione» del 18 giugno, annunciando finalmente l'apertura, potrà sintetizzare che dell'opera si è parlato per sette anni, che ci si è lavorato per due; che è costata 120 milioni e che la vasca ha caratteristiche tali da permettere gare olimpioniche. Il fiume, lì di presso, col quale si era pensato di rifornire la piscina, scorre tranquillo. Forse, nella presunzione che un secolo prima coi suoi lavori idraulici, l'architetto di Firenze capitale, «dall'acque l'avesse fatta sicura» – come ottimisticamente si era scritto sulla lapide sulla casa in via Guelfa – si poteva finalmente godere il ristoro di un piccolo mare domestico. Per poco più di un lustro, però: Bellariva e Gavinana nella parte orientale della città, saranno le prime ad essere sommerse dalla melma del '66.

PASSEGGIATA IPOTETICA SUL BEL LIDO FIORENTINO

Il progetto dell'architetto Brizzi per la "città balneare,,

La cornice e il quadro

Epidermidi dorate

Terme e Piscine in Firenze antica

Veduta panoramica del Lido fiorentino

Fig. 1 Il progetto dell'architetto Brizzi per la città balneare,
da «La Nazione» del 12 settembre 1933

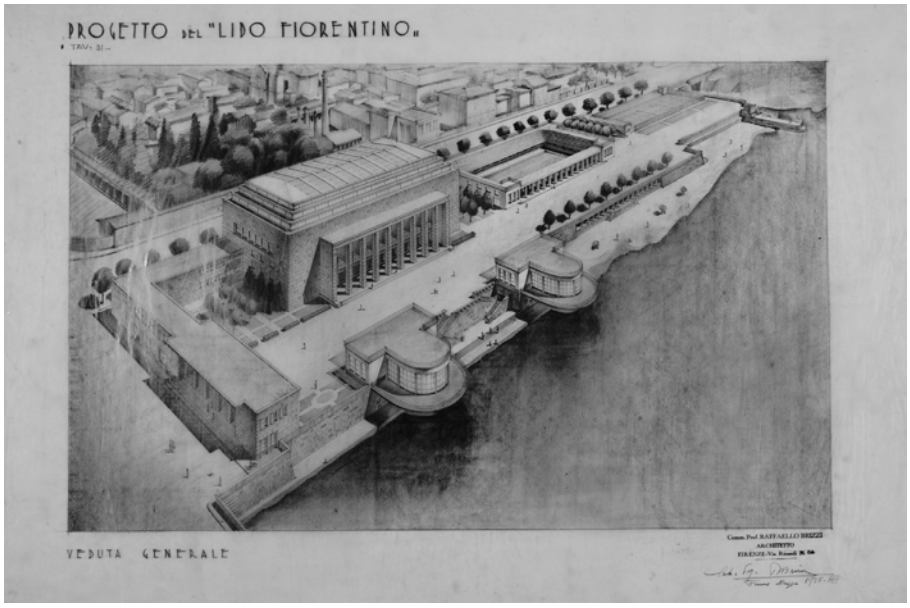


Fig. 2 R. Brizzi, Progetto del Lido Fiorentino, Veduta generale,
tav. 31, maggio 1935, ASFi, *Fondo Brizzi*

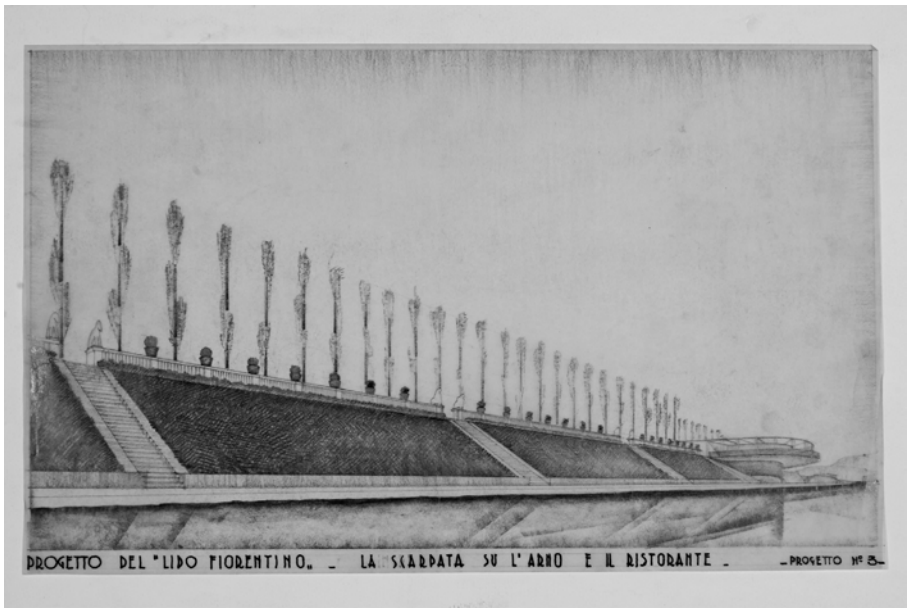


Fig. 3 R. Brizzi, Progetto del Lido fiorentino, la scarpata su L'Arno e il ristorante. Progetto n. 3. ASFi, *Fondo Brizzi*

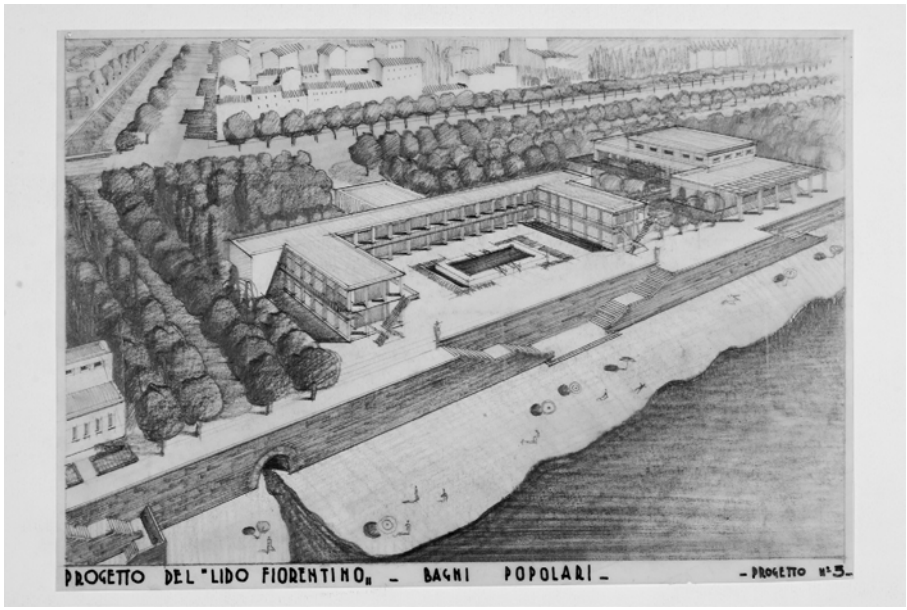


Fig. 4 R. Brizzi, Progetto del Lido fiorentino. Bagni popolari. Progetto n. 3, ASFi, *Fondo Brizzi*

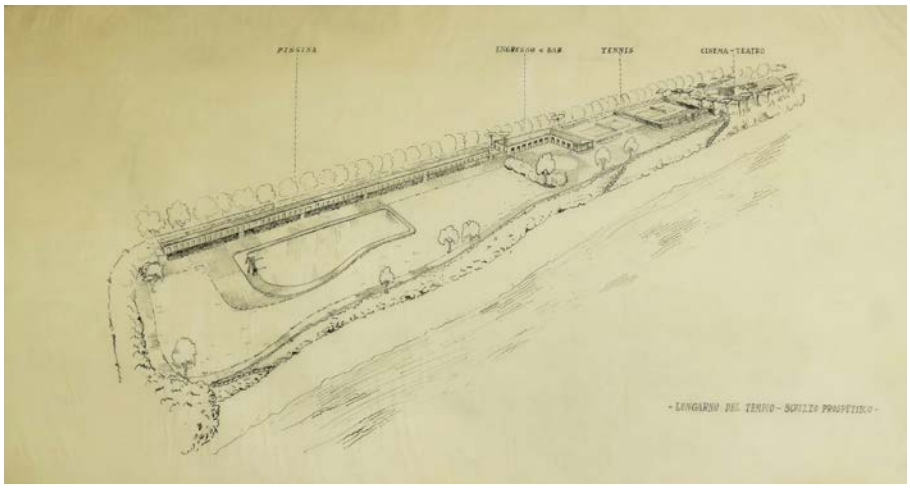


Fig. 5 N. Baroni e P. Porcinai, Disegno di progetto
per un parco al Lungarno del Tempio. Schizzo prospettico, ASCF, rot. 000408/409.
[su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze]

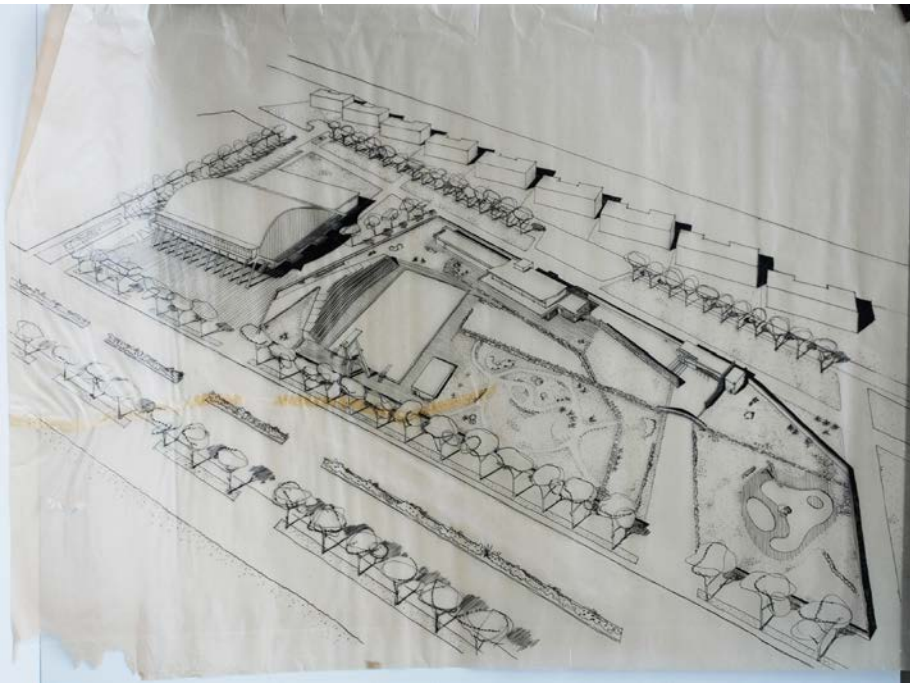


Fig. 6 A. e P.L. Nervi, cittadella dello sport a Bellariva, Firenze, veduta prospettica.
CSAC, Parma, *Fondo Nervi*

Andrea Giuntini

Spostarsi passeggiare viaggiare: l'idea di mobilità nel piano Poggi

Un'idea nuova

Una delle caratteristiche principali delle grandi città europee ed americane della metà dell'Ottocento è rappresentata dall'imporsi di un nuovo concetto di mobilità. Muoversi più celermente e con un raggio sempre più esteso diventa sostanzialmente sinonimo di sviluppo e di modernizzazione, ai quali nessuno vuole rinunciare. La mobilità poi comincia ad assumere sempre di più connotati di ampia accessibilità, non più dunque riservata ad una ristretta cerchia di privilegiati, ma allargata a masse crescenti di popolazione. Si fa strada l'esigenza di una differente fruizione della città, più inclusiva e meno elitaria, non più destinata a pochi e subita da tanti, ma ridisegnata affinché un pubblico sempre più ampio la possa fare davvero propria: «Il nuovo asse viario - scrive esemplificativamente Corsani a proposito del viale dei Colli fiorentino - è il luogo della giudiziosa visitazione, estetica e storica, di una natura già celebrata, resa piacevolmente accessibile e anche abitabile»[1].

Il fenomeno della trasformazione del concetto di mobilità, che diverrà esplosivo ai tempi della *Belle Epoque*, prende a svilupparsi già negli ultimi decenni del XIX secolo, anche in Italia, pur se meno massicciamente che altrove. Firenze partecipa a questa trasformazione urbana nel momento in cui diviene capitale del nuovo Regno, accedendo ad un rango che esige per l'epoca una considerazione diversa rispetto a tutto quanto attiene al movimento, da quello intra e periurbano fino alla nuova collocazione nel quadro della rete ferroviaria nazionale, che il nuovo Stato sta realizzando rapidamente. In uguale misura assistiamo, nel caso fiorentino, ad una progressiva estensione della pratica della mobilità pubblica, con il debutto del primo servizio di trasporto urbano. Paradossalmente, a quel punto, si leveranno i primi lamenti sull'eccessivo traffico nelle strade della città, dovuto soprattutto alla moltiplicazione delle carrozze - pubbliche, governative e dei privati -, che attraversavano la zona del centro.

1 G. Corsani, *Giuseppe Poggi e il Viale dei Colli a Firenze*, in «Storia urbana», 1992, 60, pp. 56-57.

Complessivamente è possibile affermare che viene in essere negli anni di Firenze capitale un adeguamento alla dominante realtà sociale borghese, che la avvicina sempre di più ai modelli imperanti nelle grandi città, dove fluidi collegamenti urbani sono indispensabili. In definitiva, fatte le dovute proporzioni, sembra possibile affermare che segnali di un certo rilievo, rispetto ai fermenti che agitano le grandi metropoli mondiali, provengono anche dalla neocapitale italiana[2].

La stessa filosofia del piano Poggi, per quanto non esplicitata, incorporava un'idea di mobilità derivata direttamente dalla vocazione europea dell'autore del progetto dei lavori di ingrandimento della città[3], vera cesura per la storia urbanistica della città, assai più che economica, che invece giungerà solo con la fine del secolo, al momento dell'avvio della prima fase di industrializzazione, frutto a sua volta di processi innescati gradualmente, in certi casi proprio al tempo della capitale[4]. Movimento e dinamismo, termini che descrivono le grandi trasformazioni urbane di quest'epoca, preannunciando una rivoluzione che si allargherà a macchia d'olio nella seconda metà del XIX secolo, stanno nelle pieghe degli interventi del Poggi. Detto senza voler operare nessuna forzatura ermeneutica, anche riguardo al ruolo della mobilità, Poggi assume una visione anticipatrice e di avanguardia, mutuata, in un'epoca in cui una sensibilità del genere non

---

2 *Il disegno della città L'urbanistica a Firenze nell'Ottocento e nel Novecento*, Firenze, Alinea, 1986; M. Cozzi, *Architettura e ornato per una capitale. La Firenze di Giuseppe Poggi*, in *Il disegno e l'architettura della città eclettica*, a cura di L. Mozzoni e S. Santini, Napoli, Liguori, 2004, pp. 379-404. Nel 1869 faceva la sua apparizione nel parco delle Cascine la prima bicicletta (P. Ciampi, *La prima corsa al mondo. Campioni e velocipedi nella Firenze capitale*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2012).

3 C. Capitanio, *Giuseppe Poggi: il progetto dei belvedere nel paesaggio storico fiorentino*, in *Storia dell'Urbanistica/Toscana XIII*, *Firenze e l'Unità d'Italia: un nuovo paesaggio urbano,* a cura di G. Orefice, Roma, Edizioni Kappa, 2011, pp. 95-106.

4 Sul celebre piano di ingrandimento della città di Poggi, si veda il ricco catalogo della mostra tenutasi all'Archivio di Stato di Firenze in occasione delle celebrazioni del centocinquantenario della capitale: *Una capitale e il suo architetto. Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici, Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi.* Mostra per il 150° anniversario della proclamazione di Firenze a Capitale del Regno d'Italia, a cura di L. Maccabruni e P. Marchi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2015; l'intervento di G. Corsani, *Il piano di Giuseppe Poggi nel contesto europeo: una nuova visione di Firenze*, in *La convenzione di settembre. 15 settembre 1864. Alle origini di Firenze capitale.* Atti del convegno di studi Firenze, 13-14 novembre 2014, a cura di S. Rogari, Firenze, Edizioni Polistampa, 2015, pp. 270-279; e R. Luccardini, *Firenze. L'ingrandimento della città nell'Ottocento*, Genova, Sagep editori, 2016.

era ancora patrimonio comune, da studiosi, politici ed operatori tecnici appartenenti ad altri paesi, dove in effetti si erano fatti passi considerevoli in ogni settore infrastrutturale. Nella visione urbana più avanzata proprio a partire da questi anni, risiedeva nell'implementazione delle infrastrutture la chiave di volta del progresso urbano.

Un elemento esplicativo è ravvisabile anche nell'inedito affollamento demografico e nell'allargamento dei confini, che impongono in una città di taglia aumentata tragitti più lunghi a più persone. In occasione dell'arrivo della capitale, convergono su Firenze quasi 30.000 nuovi abitanti, fra politici e militari, funzionari e impiegati, tutti con famiglie e domestici, mutando le dimensioni della città toscana, che passa da 114.363 abitanti nel 1861 a 167.953 nel 1871. L'anno del trasferimento da Torino, avveniva anche l'aggregazione di quattro Comuni - Legnaia, Pellegrino, Rovezzano e Pian di Ripoli - e venne inclusa una parte dei territori di Galluzzo e Brozzi, in una sorta di "*greater Florence*", *si parva licet*, giunta fino a noi sotto il profilo dei confini amministrativi.

Anche da qui proviene una più pronunciata domanda di collegamenti veloci e scorrevoli all'interno della città attraverso la cerchia dei viali, che incute dinamismo al quadro di rinnovamento urbanistico. La circolazione urbana risulta facilitata da strade più larghe, sulla scorta dell'esempio, che fa scuola, dei *boulevards* parigini, cui Poggi dichiara di ispirarsi[5]. In questo modo è più facile per tutti passeggiare, ammirare, spostarsi, visitare. L'abbattimento delle mura mette in collegamento con l'esterno e favorisce il movimento, spinge la città e i suoi abitanti verso il proprio superamento al di là di uno spazio chiuso, rende mondo urbano e rurale più direttamente in contatto e meno separati. La logica stessa dell'osservazione del panorama, come dal piazzale Michelangelo, perla urbanistica di Poggi, induce il senso della proiezione della città in avanti, abbattendo il margine urbano con il movimento dello sguardo[6].

Il primo servizio pubblico urbano di trasporto

Il tipo di nuova mobilità che si diffonde negli anni della capitale non è più riservata solo alle classi dominanti, che storicamente hanno sempre

5 G. Corsani, *Il piano di Giuseppe Poggi nel contesto europeo: una nuova visione di Firenze*, in *La convenzione di settembre. 15 settembre 1864. Alle origini di Firenze capitale.* Atti del convegno di studi Firenze, 13-14 novembre 2014, a cura di S. Rogari, Firenze, Edizioni Polistampa, 2015, p. 270.

6 E.M. Agostini, *Giuseppe Poggi. La costruzione del paesaggio*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2002.

avuto maggiori opportunità, organizzando a livello personale i propri spostamenti. La nuova prospettiva si colora di una nuova tinta sociale nella convinzione che la possibilità di muoversi debba essere messa a disposizione di chiunque, in sintonia con quanto si sta elaborando nelle realtà urbane più avanzate. Dunque viene stabilito un primo concetto di servizio pubblico, considerato una necessità per una capitale dove il bisogno di movimento viene moltiplicato esponenzialmente. Il trasporto pubblico è visto come un imprescindibile tassello della modernizzazione, che accompagna il cambiamento di scala della città. Una *chance* in più per la gente comune, per gli impiegati ministeriali, per i domestici che si recano a servizio dai nuovi padroni, per i sempre più numerosi dipendenti di caffè e trattorie. Per fare questo, occorre un servizio accessibile, che il Comune non intende offrire direttamente, ma che è disposto a concedere alla mano privata, come sta già facendo da anni su fronti consimili nel contesto delle infrastrutture urbane. Nella stessa parola *omnibus*, che descrive sia il veicolo destinato al servizio di trasporto pubblico sia il servizio stesso, si scorge pienamente l'obiettivo che l'amministrazione si pone: ritenere tutti gli abitanti, compresi gli ospiti, potenziali clienti. Il servizio pubblico, poi, è lo strumento adeguato non solo per l'utilizzo che ognuno fa dello spazio cittadino, ma egualmente per espanderne la fruizione e la conoscenza.

Così già nel giugno 1865 il Comune si accordava con un'impresa di trasporti bolognese, la Monari, sulla base di una concessione per l'esercizio del servizio, riproducendo una modalità già in voga in altre città. Firenze, grazie alla sua nuova condizione, accede a questo servizio prima di altre città. Subito principiavano a transitare le prime carrozze a cavalli su percorsi predeterminati - all'interno del centro e di collegamento fra il centro e la periferia - raccogliendo immediatamente vasta soddisfazione. In un primo momento ne entrarono in servizio 35, presto cresciute fino a 60, con 150 cavalli, che segnavano una nuova presenza per le vie fiorentine e che indubbiamente contribuirono anche ad una diversa percezione della città[7]. La città vista dai finestrini delle carrozze pubbliche suscitava sensazioni nuove, vie e palazzi scorrevano di fronte agli occhi del viaggiatore come nella nuova dimensione di movimento introdotta dal treno. L'impatto

7 Le corse, il cui costo singolo era di 10 centesimi, si succedevano a partire dalla mattina alle otto fino alla sera alle dieci; le carrozze, capaci di trasportare fino a 12 persone alla volta, erano aperte sui lati: «la forma dei legni, il vestiario dei conduttori e dei cocchieri e la qualità dei cavalli e dei finimenti si meritano l'ammirazione di tutti», scriveva il principale quotidiano cittadino («La Nazione», 2 giugno 1865).

della novità fu positivo e il successo arrise all'iniziativa, anche se l'impresa responsabile della gestione si trovò a sostenere costi molto alti, che ne limitavano i profitti. Nel 1866 i biglietti staccati furono 2.019.622, saliti a 3.180.978 nell'anno di Porta Pia. Nell'ottobre del 1866 la Monari si fondeva con la neonata *Società Anonima degli Omnibus per la Capitale d'Italia*, dando vita alla *Impresa Generale degli Omnibus per la capitale d'Italia*, che subentrò nella concessione fino al 1905[8].

L'introduzione del servizio pubblico non cancellò quello dei vetturini privati, cui ancora ricorrevano i clienti di alto rango, pagando ogni corsa fra una e due lire, in virtù di una maggiore velocità e flessibilità di trasporto. Nel 1869 in città operavano 518 *vetture pubbliche*, numero in definitiva elevatissimo, che conferma di nuovo quanto la transizione ad una nuova mobilità fosse ormai maturata per la città.

La città dei flaneurs

La scoperta del tempo libero e della dimensione del *loisir* viene fatta risalire, da storici e sociologici, al primo decennio del XX secolo. Negli anni che precedettero la Grande guerra si sviluppa un primo diritto al divertimento, che declinato nelle realtà urbane si traduce anche in una nuova modalità di godimento della città, che trova soddisfazione anche grazie ad una inedita vasta mobilità e per la quale i trasporti sono necessari. La domenica diventa il giorno del *tramway*[9], che permette di raggiungere i luoghi dell'intrattenimento collettivo situati anche a distanza considerevole, come parchi, Tivoli, Luna Park.

Accoglienza, sociabilità, intrattenimento divengono espressioni integranti le funzioni della capitale; alle feste dei ricchi e dei potenti così come nei teatri, nei circoli e nei caffè ci si conosce e si fanno accordi e affari

8 F. Tomasetti, *Trasporti pubblici nella città e nel territorio di Firenze, 1860-1915*, in «Storia Urbana», 1979, 7, pp. 115-162; F. Pettinelli, *Firenze in tranvai. Breve cronistoria del trasporto pubblico*, Firenze, Aida, 2007; A. Giuntini, *La vita quotidiana nella Firenze capitale*, in *1865. Questioni nazionali e questioni locali nell'anno di Firenze capitale.* Atti del convegno di studi Firenze, 29-30 ottobre 2015, a cura di S. Rogari, Firenze, Edizioni Polistampa, 2016, pp. 209-227.

9 In un'epoca successiva con la capitale ormai trasferita, si svilupperà un dibattito, cui parteciperà lo stesso Poggi, sull'opportunità di far transitare per il viale dei Colli la tramvia a vapore diretta a Greve in Chianti, progetto rigettato dall'architetto fiorentino, che viceversa vedeva di buon occhio una linea di tramvia a cavalli: *Sul progetto di tramvia del Chianti pel viale dei Colli. Osservazioni di Giuseppe Poggi,* Firenze, Tipografia di Gaspero Barbera, 1888.

come in ogni città capitale che si rispetti. Dalle corse dei cavalli alle prime biciclette, alle passeggiate, anche alcune iniziative imprenditoriali come quella dei Bagni della Zecca e dello stabilimento balneare della Vagaloggia, che pure non vanno a buon fine, sono tutte vicende esemplari però per comprendere la nuova *vague* improntata al tempo libero.

Nella Firenze del Poggi, alcuni luoghi simbolo, come la passeggiata del viale dei Colli realizzata dall'architetto fiorentino[10], si trasformano in meta abituale per il popolo dei *flaneurs*, che vivono in tal modo una dimensione sconosciuta in precedenza: «La massa noncurante e indifferente - scriveva Guido Carocci - la gente moderna su pei tram e nelle carrozze correnti per gli ampi viali, che sostituiscono con una gaiezza di colori, con un trionfo di luce, la triste e severa massa delle vecchie e sconquassate mura»[11]. La stessa cosa avveniva per i lungarni[12] che Poggi non a caso voleva difendere da stabilimenti considerati disdicevoli come macello e gasometro, i cui effluvi pestilenziali «offendevano il passeggio»[13].

La questione delle stazioni ferroviarie

La storia delle stazioni fiorentine, che si snoda lungo un arco temporale lunghissimo, prendendo corpo assai prima dell'Unificazione e giungendo in pratica fino ai nostri giorni, vive all'epoca della capitale una stagione di grande interesse[14].

Le radici dell'intricata questione delle stazioni ferroviarie fiorentine sta probabilmente nella scelta, dettata dal granduca Leopoldo nel 1848, di far erigere due distinte stazioni per le due linee, che in quell'anno furono fatte convergere su Firenze rispettivamente da Pistoia e da Livorno. Il tema, di cui si sottovalutò - com'era inevitabile del resto - la valenza durevole nel tempo, invece era di primaria importanza in quanto che dalla collocazione

---

10 C. Paolini, *Il sistema del verde: il viale dei colli e la Firenze di Giuseppe Poggi nell'Europa dell'Ottocento,* Firenze, Polistampa, 2004.

11 G. Carocci, *Firenze scomparsa. Ricordi storico-artistici*, Firenze, Galletti e Cocci, 1897, p. 25.

12 F. Turcheschi, *Il fiume in città. La costruzione dei nuovi lungarni di Firenze*, in *Firenze capitale: città infrastrutture e igiene*, a cura di M. Cozzi e F. Lensi, Firenze, Istituto Geografico Militare, 2015, pp. 84-111.

13 G. Poggi, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze,* Firenze, Tipografia G. Barbera, 1882, p. 12.

14 A. Giuntini, *Le stazioni ferroviarie fiorentine. Il granduca Leopoldo, l'architetto Poggi e una questione di lunga durata*, in *Firenze capitale: città infrastrutture e igiene*, a cura di M. Cozzi e F. Lensi, Firenze, Istituto Geografico Militare, 2015, pp. 112-141.

delle stazioni sarebbero dipesi lo sviluppo urbanistico della capitale e la valorizzazione dei terreni compresi fra il centro storico e l'inizio del Parco delle Cascine, contribuendo quindi anche ad una decisa ridefinizione sociale di alcune zone della città. Così la Leopolda, la ferrovia fra Firenze e Livorno, ebbe il proprio *terminal* di partenza presso Porta a Prato, più vicino possibile al centro, ma al di fuori della cerchia delle mura. Mentre all'altra stazione, della Maria Antonia, venne permessa una collocazione prossima al cuore della città, dove oggi si trova la stazione di Santa Maria Novella. Dunque vennero eretti, da due compagnie ferroviarie private diverse, due edifici con finalità identiche a pochi metri di distanza, congiunti soltanto nel 1860.

Fin dall'inizio il servizio offerto dalla stazione della Maria Antonia, che nella nuova epoca si chiamerà Centrale, venne fortemente criticato. Una volta decisa la chiusura della Leopolda, destinata ad ospitare la grande Esposizione del 1861[15], le comunicazioni ferroviarie facenti capo alla città vi si concentrarono, rendendo lo scalo insufficiente. Lavori di ampliamento, modifiche e interventi per un miglior disbrigo delle funzioni relative al trasporto dei passeggeri e delle merci furono decisi già in epoca preunitaria, senza ancora però convincere della convenienza di ingrandire la stazione piuttosto che spostarla[16].

Al momento del trasferimento della capitale, la Maria Antonia era quindi la principale stazione fiorentina, al centro di un sistema frutto ancora della frammentazione ferroviaria preunitaria. In linea di massima la stazione suscitava diffusi malumori per dimensioni, soffocamento e funzioni ridotte. Ai molti che spingevano per ricostruirla in un luogo diverso, si opponeva la prudenza del Consiglio Comunale della città, costantemente conservatore rispetto ad ogni progetto di cambio di ubicazione per evidenti motivi di costo. La resistenza dell'organo amministrativo cittadino rappresenta una costante della vicenda relativa alle stazioni urbane. Non si trattava, poi, di spostare soltanto la stazione, quanto anche «tutto l'apparato di magazzini e depositi», il che rendeva l'operazione ancora più costosa e nei fatti, quindi,

15 A. Giuntini, *L'esposizione del 1861 a Firenze: gioie e dolori di un debutto*, in «Ricerche storiche», numero monografico *Esposizioni Universali in Europa. Attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie*, a cura di G.L. Fontana e A. Pellegrino, 2015, 1-2, pp. 291-298.

16 G. Orefice, *Dalla Maria Antonia a S. Maria Novella: progetti per la stazione di Firenze*, in *Storia dell'urbanistica toscana/IX. Strade ferrate e stazioni: nuovi paesaggi urbani e territoriali*, a cura di G. Orefice, Roma, Kappa, 2003, pp. 39-58.

improponibile. Altrettanto scettico sull'utilità di ingrandirla era lo stesso Poggi, nel cui piano era prevista una diversa collocazione per la stazione. Nell'ottica dell'architetto fiorentino, la vecchia stazione di testa - accusata di «piccolezza della superficie» e di «soverchia separazione»[17] - non era in grado di rispondere ai bisogni di comunicazioni fluide e veloci fra nord e sud necessarie per una capitale come Firenze. Poggi, sensibile ai temi dell'infrastrutturazione, considerava inadatta la collocazione della stazione anche rispetto alle condizioni di alcuni ponti sul fiume Mugnone e sul suo emissario, che minacciavano continuamente di provocare esondazioni e dei quali proponeva una definitiva sistemazione.

L'alternativa studiata da Poggi, inserita organicamente nella sua visione complessiva della città e pensata in una prospettiva di razionalizzazione non provvisoria ma di lungo periodo, consisteva nello spostamento del principale scalo della città sulla destra del fiume Mugnone, di fronte alla fascia di ampliamento prevista fra piazza della Libertà e la Fortezza, più o meno nell'area attualmente occupata da piazza della Vittoria. La stazione sarebbe stata collegata con una strada diretta a piazza Indipendenza e di là con il centro della città, meno a ridosso del terminale ferroviario allora esistente, ma comunque immediatamente oltre la cerchia dei viali. Per l'eccessiva dispendiosità il progetto, quello di gran lunga più radicalmente innovativo, venne lasciato cadere; da parte del Municipio il rifiuto del trasferimento della stazione per motivi economici era deciso. Firenze aveva all'epoca della capitale anche una terza stazione, quella di Porta alla Croce, realizzata nel 1859, dove faceva capo la linea proveniente da Arezzo, che occupava un'area posta, facendo riferimento all'attuale mappa della città, all'incrocio fra il viale Mazzini e i viali di circonvallazione. Poggi vedeva l'ansa di Porta alla Croce come un ostacolo allo sviluppo edilizio di quella parte di Firenze, un vero e proprio "laccio ferroviario", che soffocava la città. Per l'ideatore del grande piano di ingrandimento della città, anche Porta alla Croce, stazione che reputava «nata, di fatto, già superata dagli eventi»[18], conveniva cancellarla dalla pianta urbana per concentrare tutti i servizi ferroviari nella nuova stazione vicino al fiume Mugnone. Impossibilitato a portare a termine il proprio progetto a causa dei vincoli finanziari oppostigli, Poggi proponeva allora di spostare la stazione

17 G. Poggi, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze,* Firenze, Tipografia G. Barbera, 1882, p. 9.

18 *ibid.*, p. 132.

della linea Aretina e la linea stessa, in modo tale almeno da non creare intralcio allo sviluppo del nuovo quartiere di Savonarola. Per la prima volta, dunque, si pensava ad uno scalo ferroviario decisamente decentrato, ma che assecondava le direttrici dello sviluppo urbanistico della città. I progetti di Laschi, furono di ingrandimento e sistemazione del fabbricato viaggiatori del vecchio impianto e di apertura di nuovi tracciati viari, grazie anche alla cessione al Comune da parte della Società delle Meridionali di terreni edificabili.

Il progetto per lo spostamento[19] venne preparato da un altro collaboratore di Poggi, l'ingegner Giulio Marzocchi, il quale ipotizzava per la stazione una nuova ubicazione nella zona di San Salvi, limitandola per le funzioni a solo scalo merci. La realizzazione sarebbe dovuta spettare alla Società delle Livornesi, di comune accordo con il Comune, soggetto finanziatore e incaricato anche di curare la spinosa questione delle espropriazioni[20]. Un Decreto Reale del 19 settembre 1866 accordava alla città un termine di 25 anni per l'attuazione del riordino, specificando la necessità dell'arretramento della stazione e della rettificazione della linea. Il compito di tradurre concretamente in progetto, poi approvato dai Lavori Pubblici, veniva affidato dall'amministrazione comunale a Giuseppe Laschi, il quale indicava la zona del Campo di Marte, sostanzialmente non distante da San Salvi, situata nella parte sud-est della città come la più idonea ad ospitare il nuovo edificio ferroviario. Si prospettava una scelta di ripiego: la stazione di Porta alla Croce sarebbe stata ridotta a scalo merci e rapidamente il Campo di Marte conquistò favori rispetto a San Salvi. Lo stesso sindaco Peruzzi caldeggiava il proposito di concentrare tutti i servizi merci al Campo di Marte, in modo da alleggerire i compiti della stazione situata nel centro cittadino. Ma progetti e dibattito non condussero alla realizzazione e allora nel 1868 il servizio merci della stazione di Porta alla Croce venne trasferito provvisoriamente nella vecchia stazione Leopolda anche su pressione della Società delle Strade Ferrate Romane.

La vicenda nel complesso è connotata da un atteggiamento chiaramente intonato alla prudenza e alla conservazione da parte degli amministratori fiorentini, reso necessario, del resto, dalle ristrettezze finanziarie del Comune, al quale si contrapponeva la visione lunga di Poggi, meno

19 Contenuto in ASFi, *Carte Poggi. Carteggio*, 23, inserto 642; il progetto è datato 15 luglio 1865.

20 Atti del Consiglio Comunale di Firenze (ASCF), 18 febbraio 1865.

sensibile alle questioni di bilancio e proiettato verso uno sviluppo futuro della città che era già in grado di prevedere. Il trasferimento della capitale e la successiva crisi finanziaria del Comune bloccarono l'intero processo, rimandando la soluzione della questione.

Il turismo

Firenze capitale comincia ad assumere i connotati, che poi diverranno sostanziali, di città che va visitata e ammirata. Il nuovo ruolo amministrativo spinge Firenze ad aprirsi ancora di più di quanto non fosse già abituata in passato. Oltre ai funzionari che vi giungono per lavorare, continuano a ritenere Firenze meta imperdibile per il proprio percorso di formazione raffinati intellettuali ed artisti, prevalentemente anglosassoni, che non cessano di cercarvi ispirazione. Con il 1865 il numero dei viaggiatori incuriositi dalla scoperta della nuova capitale si moltiplica. Comincia a farsi strada un primo massiccio fenomeno turistico, riservato all'epoca ancora a ristrette *élites*, in buona parte straniere, il cui impatto obbliga la città ad attrezzarsi, avviandosi progressivamente verso il suo destino di città vetrina. Inediti personaggi di rango divengono ospiti stabili ed entrano in contatto con le avanguardie artistiche locali come i Macchiaioli, contribuendo complessivamente al cambiamento di costumi ed abitudini.

Nel 1868 usciva il primo numero del «Moniteur des Touristes», a beneficio dei visitatori della città, contenente notizie e numeri sugli esercizi commerciali fiorentini, in particolare alberghi e locande, osterie (188), vinai (597), trattorie (215) e caffè (178). Si rafforza il tessuto ricettivo della città, già chiamato qualche anno prima a rispondere allo stimolo prodotto dai tanti visitatori, attirati a Firenze dalla prima grande Esposizione del 1861.

Tutto questo rappresenta è vero un effetto drogato destinato ad afflosciarsi dopo il 1871, ma qualcosa si fissa e resta anche in termini di saper fare, si pensi solo alla *hotellerie* per esempio. Accoglienza, sociabilità, intrattenimento divengono espressioni integranti le funzioni della capitale prima e di Firenze nel lungo periodo.

Raimondo Innocenti

L'eredità del piano Poggi nello sviluppo urbanistico di Firenze

Il piano Poggi e l'urbanistica ottocentesca

Quando Giuseppe Poggi venne incaricato - il 22 novembre del 1864 - del piano per l'ingrandimento di Firenze capitale erano trascorsi poco più di due mesi dalla firma della Convenzione tra Italia e Francia che decideva, con un protocollo segreto, il trasferimento della capitale da Torino.

Poggi aveva allora 54 anni ed era un professionista affermato, che aveva restaurato, ristrutturato e progettato *ex novo* palazzi, ville e giardini, di proprietà di famiglie aristocratiche o borghesi che facevano parte della classe dirigente della città (Palazzo Capponi, villa Favard, palazzo Calcagnini etc). Non aveva però avuto esperienze in campo urbanistico. A questa carenza Poggi aveva potuto supplire tramite le conoscenze acquisite nei viaggi effettuati in alcune città del nord Europa in due distinti periodi, precedenti il momento in cui si è occupato del piano per l'ingrandimento di Firenze.

Nel primo, svoltosi tra settembre e dicembre del 1845, aveva visitato Londra, Manchester, Birmingham e Parigi. Nel secondo, ritornando a Parigi quindici anni dopo (1860-1862), aveva potuto apprezzare i risultati delle ristrutturazioni haussmaniane della capitale del Secondo Impero (1851)[1].

Intorno alla metà del secolo XIX le trasformazioni in atto in alcune città-capitale, come Londra, Parigi e Vienna, configuravano i modelli urbanistici a cui erano ispirati gli interventi di ammodernamento e adeguamento delle infrastrutture in molte città europee.

Nel caso del piano per Firenze capitale vi era stata da una parte il ricordo e l'influenza esercitata sul Poggi dagli interventi di ristrutturazione e rinnovamento dei tessuti urbani realizzati da Haussmann nella Parigi di Napoleone III (1851): in particolare il richiamo ai *boulevards* nella progettazione della passeggiata dei viali. Dall'altra trovava in qualche modo

1 G.C. Romby, *"...improvvisare una capitale per un grande Regno in una piccola città". Il piano di Giuseppe Poggi per l'ingrandimento di Firenze,* in *Una capitale e il suo architetto, Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici. Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, a cura di L. Maccabruni, P. Marchi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2015, p.194.

riflesso nel piano del Poggi anche l'operazione di demolizione delle mura e di creazione del Ring a Vienna di pochi anni dopo (1858).

> Una valutazione anche sommaria dei progetti del Poggi, mette in luce la dipendenza delle soluzioni impiegate, come è stato da più parti rilevato, dai modelli europei di recente applicazione, sia pure senza escludere riferimenti a metodologie più tradizionali, a esempi più vicini (Torino) e allusioni alle stesse preesistenze della città. Parigi (1851) e Vienna (1858) sono certo in quegli anni i modelli in atto più conosciuti e più discussi: del primo si assume l'esigenza di una profonda modifica dei tessuti interni, alla ricerca di articolazioni distributive e monumentali più spaziate, di direttrici di attraversamento, insieme ai criteri di sistemazione panoramica delle aree periferiche, degli ingressi e dei parchi; del secondo si può ritrovare, nel piano per Firenze capitale, l'ininterrotta continuità del sistema alberato dei viali e larghi che sono propri del Ring viennese, a cornice del nucleo interno e di trapasso alle aree più periferiche[2].

Per quanto riguarda le leggi urbanistiche che regolavano lo sviluppo delle città dopo l'unificazione, al tempo di Firenze capitale, la legge per le espropriazioni per pubblica utilità (n.2359/1865) veniva approvata tra la prima e la seconda configurazione del piano Poggi, nel giugno del 1865.

La legge definiva le procedure e le modalità di espropriazione di beni immobili per la realizzazione di opere dichiarate di pubblica utilità. Introduceva inoltre sia la nozione di "Piano regolatore edilizio" per il risanamento o la ristrutturazione di aree già costruite nei centri con più di diecimila abitanti (titolo II, capo VI, art.86), sia quella di "Piano regolatore di ampliamento" per le necessità di espansione dei centri abitati (titolo II, capo VII, art.93)[3].

Nella lettera di incarico al Poggi, inviata circa sei mesi prima dell'entrata in vigore della legge, si parlava di «un progetto di massima per l'ingrandimento della città di Firenze». Con Il termine «ingrandimento» - che si trova usato solo nella denominazione del piano per Firenze - il Comune intendeva probabilmente indicare non soltanto un'espansione topografica, ma anche un innalzamento di rango della città.

Dopo l'entrata in vigore della legge, al Poggi fu affidato "il piano

---

2 P. Sica, *Storia dell'urbanistica, II, 1. L'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p.447.

3 Si trattava della prima legge italiana in materia urbanistica ed era basata sull'analoga legge belga del 1858. Cfr. *Ibidem*, pp. 411-412.

regolatore di ampliamento", mentre gli interventi all'interno della cerchia dei viali costituivano un piano distinto, "il piano regolatore edilizio a miglioramento dell'interno della città", di cui fu incaricato l'Ufficio d'Arte del Comune diretto dall'architetto Luigi Del Sarto[4].

Per la prima volta dopo l'unificazione – nel caso di Firenze - veniva affrontato il tema dell'ingrandimento di una città "italiana" nella sua globalità[5].

Dopo il piano Poggi per Firenze - approvato nel marzo del 1866 – e dopo la decisione di trasferire la capitale a Roma, si svilupparono le vicende per il piano di Roma (piani Viviani del 1873 e del 1882, piano Saintjust-Nathan del 1911), quelle per i piani di Milano (piani di ampliamento e di ristrutturazione, poi il piano Beruto del 1889) e quelle relative allo sviluppo urbanistico di Torino (piani di ampliamento nel corso dell'Ottocento, poi il piano regolatore del 1906 e successive varianti) e di Genova (piani di ampliamento).

Nel 1885 venne approvato il piano di risanamento di Napoli. Successivamente questa legge venne utilizzata per gli interventi di risanamento nelle zone centrali anche di altre città.

In questo primo ciclo di esperienze urbanistiche percorse nella seconda metà dell'Ottocento, fu prevalente il ricorso ai "piani di ampliamento", relativi a singole zone di espansione o alla valorizzazione tramite ristrutturazione di aree centrali[6].

Le due configurazioni del piano

La Commissione straordinaria nominata dal Comune di Firenze aveva affidato al Poggi il progetto di massima per l'ingrandimento della città.

Per quanto riguarda la decisione di abbattimento delle mura, la lettera di incarico del Comune – riportata all'inizio della relazione del Poggi sui lavori per l'ingrandimento di Firenze – dimostrava come la maggior

---

4 «I due piani regolatori furono anche presentati separatamente all'approvazione del Consiglio comunale: prima quello edilizio il 20 marzo 1866, poi quello del Poggi il 23 marzo». Cfr. R. Manetti, *Le città del Poggi* in *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architetture e città*, catalogo della mostra a cura di R. Manetti, G. Morolli, Firenze, Alinea, 1989, p.36. Si veda anche G.C. Romby, *"...improvvisare una capitale…",* cit., p.190.

5 P. Sica, *Storia dell'urbanistica,* cit., p.445.

6 E. Salzano, *Fondamenti di urbanistica, La storia e la norma,* Bari, Laterza, 2009[7], p.73.

responsabilità in proposito dovesse essere attribuita alla Commissione stessa, poiché nella lettera si richiedeva esplicitamente che

> …il desiderato ingrandimento porti alla demolizione delle attuali mura urbane, ed alla formazione di un pubblico grandioso passeggio secondante la traccia delle medesime e comprendente la larghezza della via circondaria esterna ed interna e delle Ghiacciaie ed altri spazi intermedi[7].

Nella prima stesura, messa a punto in pochi mesi e consegnata all'Amministrazione nel febbraio del 1865, erano già definite le scelte strategiche del piano: oltre alla demolizione delle mura, la creazione di un grande viale alberato di circonvallazione sul tracciato delle mura demolite, la ristrutturazione del sistema ferroviario con lo spostamento della stazione, una nuova strada-parco sulle colline a sud del centro storico – con il belvedere di Piazzale Michelangelo - e il disegno di ampliamento della città.

Il progetto definitivo, presentato nell'agosto del 1865, confermava da un lato gli indirizzi generali della prima configurazione e introduceva dall'altro alcune modifiche e integrazioni, come lo spostamento del Campo di Marte a nord est della città, la rinuncia alla nuova stazione ferroviaria esterna, la rielaborazione di alcune soluzioni progettate lungo l'anello dei viali[8].

Lo sviluppo della città disegnato dal Poggi all'esterno della cerchia muraria – a maglie prevalentemente rettangolari - era articolato in base alle condizioni orografiche del territorio circostante il centro di Firenze: a nord-est verso Arezzo, a nord nella pianura sotto la collina di Fiesole, a ovest e nord ovest verso S. Iacopino e Rifredi, a sud-ovest fuori Porta S. Frediano.

Lo sviluppo sulla riva sinistra dell'Arno era limitato dalla vicinanza delle colline meridionali, dove erano ubicati il Forte di S. Giorgio e il giardino di Boboli.

Gli interventi all'interno della cerchia dei viali costituirono, come si è detto, un piano distinto da quello di ampliamento del Poggi e furono

---

7 G. Poggi, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze. Relazione di Giuseppe Poggi (1864-1877*), Firenze, Giunti, 1882, p.2.

8 Cfr. *Allegato N°III. Pianta indicativa dell'ingrandimento di Firenze. Piano regolatore, Primo progetto*, in *Ibidem*, p.335.

affidati all'architetto Del Sarto: dai nuovi quartieri del Maglio e della Mattonaia al progetto di ristrutturazione del nucleo antico del centro, intorno al Mercato Vecchio, per il quale fu proposta la creazione di un grande mercato con gallerie coperte[9].

Nel periodo dal 1865 al 1870 furono avviati e portati avanti celermente i lavori di realizzazione delle opere, con l'apertura contemporanea di numerosi cantieri nel centro della città, lungo i nuovi viali, nelle zone destinate all'espansione della città e sulle colline a sud del centro storico.

> Non posso seguire e registrare quanto avvenne giorno per giorno nella trasformazione della fisionomia materiale di Firenze nei sei anni dal 1865 al 1870, durante i quali, si può dire senza esagerazione, che ogni ventiquattr'ore spariva qualche cosa di vecchio e appariva qualche cosa di nuovo; ed il lavoro di demolizione e di ricostruzione era costante ed alacre alla periferia come nel centro della città, per opera del Comune, del Governo e di molti privati[10].

Gli interventi procedettero con un ritmo sostenuto ben oltre la fine del 1870, l'anno in cui "la breccia di Porta Pia" e la conquista militare della città resero possibile il trasferimento della capitale a Roma. Soltanto dalla metà degli anni Settanta si verificò un rallentamento dei lavori e due anni dopo si arrivò alla sospensione delle opere iniziate.

Tra la fine del 1877 e i primi mesi del 1878, gli amministratori fiorentini si resero conto che non era possibile ottenere provvedimenti straordinari dal Governo per far fronte alla grave crisi finanziaria del Comune in seguito ai debiti contratti con le banche[11].

La crisi finanziaria e il fallimento del Comune di Firenze impedirono la realizzazione di una parte delle opere progettate. A causa della mancanza di risorse, fu accantonata la realizzazione del secondo tratto del viale dei Colli, da via Senese alla collina di Bellosguardo e poi fino al Ponte Sospeso (oggi Ponte alla Vittoria).

L'operazione di risanamento dell'area del Mercato Vecchio venne

---

9 Cfr. E. Detti, *Firenze scomparsa*, con la collaborazione di T. Detti, Firenze, Vallecchi, 1970, p.38 e G. Fanelli, *Firenze architettura e città,* Firenze, Mandragora, 2002, p.422.

10 U. Pesci, *Firenze Capitale (1865-1870)*, Firenze, Bemporad, 1904, pp.462-463.

11 Per una ricostruzione degli sviluppi della "Questione di Firenze" negli anni Settanta dell'Ottocento si veda il capitolo 8 di Z. Ciuffoletti, *La città capitale, Firenze prima, durante e dopo*, Firenze, Le Lettere, 2014, pp.141-181,

rinviata e fu realizzata solo negli ultimi due decenni del secolo XIX.

Poggi ha diretto e coordinato l'esecuzione delle opere dal 1864 al 1877. In questi dodici anni Poggi ha potuto dimostrare la sua capacità di coordinamento degli interventi previsti ed anche il ruolo decisivo da lui intrattenuto nella realizzazione delle opere.

> L'aspetto positivo dell'opera del Poggi sta nell'avere saputo interpretare e coordinare le forze in gioco e nell'aver così saputo realizzare rapidamente interventi grandiosi, in particolare appunto i viali, che restano, malgrado tutto, le uniche opere pianificate e realizzate nella storia moderna dello sviluppo urbano di Firenze[12].

Effetti di lungo termine, valore estetico e significato sociale delle opere progettate

Sulla lungimiranza della strategia del piano, sui suoi effetti di lungo termine, sul valore estetico e sul significato sociale delle opere progettate e realizzate dal Poggi si è già discusso e scritto molto in momenti diversi e con differenti visioni interpretative.

Il dimensionamento del piano enfatizzava la crescita dovuta alle nuove funzioni di capitale ed era basato su una prospettiva "ottimista" che vedeva la soluzione della capitale provvisoria a Firenze destinata a durare più a lungo di quanto sia poi realmente accaduto.

Le parti del piano riconosciute come quelle più originali e alle quali il Poggi aveva dedicato maggiore impegno progettuale, erano formate da:

> l'anello dei viali e delle piazze che facevano parte di questo circuito, da piazza Beccaria a piazza Cavour, dal 'cimitero degli Inglesi' alla Fortezza da Basso e al piazzale delle Cascine;
> il piazzale Michelangelo e le rampe per salirvi dal centro della città;
> il progetto del viale dei Colli ed il suo inserimento paesaggistico.

Nelle discussioni che si svilupparono nella realizzazione degli interventi, le soluzioni progettate dal Poggi lungo i viali sono state considerate da alcuni degli operatori del suo tempo il risultato di una concezione delle trasformazioni prudente e attenta al rispetto dei valori della città antica.

A conferma di questa sua visione e particolare sensibilità venivano da un lato richiamate le sue esperienze di restauro di palazzi dell'aristocrazia

12 G. Fanelli, *Firenze architettura e città*, Firenze, Mandragora, 2002, p.426.

fiorentina e dall'altro la scelta di preservare dalle demolizioni alcune porte della vecchia cerchia muraria, come Porta alla Croce e Porta San Gallo.

Le due piazze dove Poggi rese più esplicite le regole e lo stile di progettazione adottato erano piazza di Porta alla Croce (poi Beccaria) e piazza S. Gallo (poi Cavour e infine Libertà), entrambe concepite come snodi-chiave dell'anello dei viali.

Nel primo caso la sistemazione della piazza, a forma ellittica, con al centro l'antica porta alla Croce e intorno le facciate degli edifici di ispirazione neo-classica, si integrava con le proposte riguardanti il triangolo dei cosiddetti Pratoni della Zecca, che si estendevano fino allo stabilimento balneare localizzato lungo l'Arno.

Nel caso di piazza Cavour, la forma rettangolare consentiva al Poggi di farvi confluire le strade provenienti da nord e i tracciati dei nuovi viali, lasciando al centro l'infilata costituita dall'arco trionfale settecentesco e dalla Porta S. Gallo, mentre sui quattro lati i portici, ispirati allo «stile toscano del Risorgimento», rendevano omogenei i prospetti degli edifici[13].

Quanto al significato sociale degli interventi previsti dal piano, le opere realizzate trovavano in primo luogo riscontro negli interessi e nel gusto della nuova classe dirigente che si era andata affermando con l'unificazione e che era stata, come si è visto sopra, anche il principale committente del piano di ingrandimento della città.

Nella visione riformatrice della nuova classe dirigente trovavano spazio anche la soddisfazione delle esigenze abitative del ceto medio e il miglioramento delle condizioni di vita urbana con la creazione di servizi e attrezzature collettive.

Le trasformazioni urbanistiche da fine Ottocento alla seconda guerra mondiale

Tra fine Ottocento e primo Novecento, superata la crisi degli anni Settanta dovuta al trasferimento della capitale a Roma, la popolazione di Firenze riprese a crescere e parallelamente mutò la sua composizione, a causa dello sviluppo industriale e delle migliorate condizioni di vita della città.

Il piano di ampliamento del Poggi - anche se le sue previsioni di sviluppo demografico risultavano già superate - era ancora in grado di accogliere la domanda di spazi per nuove costruzioni, in particolare quella per abitazioni,

13 G. Poggi, *Sui lavori per l'ingrandimento,* cit., 1882, pp.118-119.

nelle aree rimaste libere all'esterno dei viali.

Il tipo edilizio che più si sviluppò in questa fase fu il villino a due piani isolato o a schiera, che rispondeva ai bisogni di strati sociali piccolo-borghesi.

Per le abitazioni operaie furono realizzate costruzioni più modeste, a due piani e a schiera, i cosiddetti "trenini", localizzati in zone più periferiche: da Ricorboli a S. Gervasio, dal primo tratto della valle del Mugnone a S.Jacopino e a Rifredi[14].

Nello stesso periodo si ebbe anche una prima fase di sviluppo del traffico, con l'invenzione di servizi di trasporto pubblico: dagli omnibus a cavalli ai tramvai a cavalli, da quelli a vapore e ai tramvai elettrici.

La rete dei mezzi di trasporto pubblico aveva un impianto radiale, dal centro – prima da piazza della Signoria e poi da piazza del Duomo - verso le piazze dove erano ubicate le porte e verso le località esterne.

Ma in seguito al progressivo esaurimento delle riserve di aree abitative, il Comune decise nel 1915 di redigere un nuovo piano regolatore, che prese nome dall'assessore ai lavori pubblici di allora, ingegner Bellincioni, fu approvato dal Consiglio comunale nel 1917, ma divenne operativo soltanto alcuni anni dopo, quando fu approvato definitivamente con regio decreto del 13 gennaio 1924.

Si trattava ancora di un piano di ampliamento, che investiva tutte le aree di pianura rimaste libere, prolungando la rete viaria del piano Poggi: a nord ovest fino a Castello, a nord fino a Careggi, a est dal Campo di Marte al torrente Mensola, sulla riva destra dell'Arno; a sud-est, a Ricorboli e a Gavinana, e a sud-ovest, tutta la piana di fronte alle Cascine, sulla riva sinistra.

Il piano non prevedeva alcuna gerarchia di dimensioni e di ruolo tra le strade, né specificava indicazioni di carattere funzionale all'interno delle maglie.

In questa impostazione il piano del 1915-1924 amplificava gli effetti del piano di espansione del Poggi.

La novità più importante riguardava lo spostamento della linea ferroviaria per Roma, della quale si prevedeva il trasferimento sotto le colline di Fiesole e Settignano, con un nuovo tracciato, quasi sempre in galleria. Il parco ferroviario veniva spostato da Campo di Marte in una zona più periferica, nei pressi di Ponte a Mensola.

Nell'ambito del piano del 1915-1924, venne inserito il piano di zona

---

14 Cfr. G. Fanelli, *Firenze architettura e città,* cit., p.454.

per il quartiere industriale di Novoli, che era stato redatto separatamente ed approvato con decreto luogotenenziale nel 1919. La scelta della zona fu determinata dalla vicinanza al sobborgo industriale di Rifredi e dalla possibilità di utilizzare la rete ferroviaria.

Il piano Bellincioni «regolerà la crescita della città» fino all'adozione del Piano regolatore del 1958[15].

Parallelamente all'elaborazione del nuovo piano di ampliamento fu disegnato dall'ufficio tecnico del Comune anche un piano per il risanamento del quartiere di S. Frediano, che di fatto comportava una vera e propria opera di sventramento del tessuto preesistente e che, a causa delle difficoltà incontrate nella sua attuazione, rimase in gran parte sulla carta.

Tra il 1934 e il 1936 la questione del risanamento dei quartieri malsani venne ripresa con un piano per il quartiere di S. Croce, alla cui preparazione collaborò Raffaello Fagnoni. In questo caso il piano, ispirato alle «teorie del diradamento» di Giovannoni, fu in gran parte attuato, potendo usufruire di risorse concesse dal Governo.

Delle altre opere e interventi pubblici realizzati nel periodo fascista, soltanto lo stadio comunale al Campo di Marte e la casa del Balilla in piazza Beccaria ebbero un'influenza diretta sulle opere progettate dal Poggi.

Il Campo di Marte, concepito dallo stesso Poggi come area destinata alle esercitazioni militari – e che era stata spostata a nord-est rispetto alla sua localizzazione iniziale davanti alle Cascine - rappresentava lo spazio aperto più esteso nell'ambito della città. Era costituito da un grande prato circondato da un filare di alberi ed era stato utilizzato, tra il 1910 e il 1930, anche come aeroporto militare. Dopo la costruzione dello stadio comunale di Nervi, tra il 1930 e il 1932, il Campo di Marte è stato progressivamente riempito di impianti sportivi, fino ad essere quasi totalmente saturato durante lo sviluppo urbanistico del secondo dopoguerra.

Per quanto riguarda la casa della Gioventù italiana del Littorio, l'edificio - progettato da Aurelio Cetica e inaugurato nel 1938 - andava ad occupare nell'area attigua a piazza Beccaria, la parte rimasta inedificata dei Pratoni della Zecca. Ma già tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento, la sistemazione progettata dal Poggi era stata compromessa dall'inserimento della Caserma Baldissera nella zona destinata allo stabilimento dei bagni pubblici.

Degrado e riqualificazione dei progetti del Poggi nell'urbanistica

15 E. Detti, *Firenze scomparsa*, cit., p.98.

del secondo dopoguerra

Dopo la fine della seconda guerra mondiale, nel periodo in cui si sviluppava il dibattito per la ricostruzione della zona attorno al Ponte Vecchio, gli architetti e gli urbanisti - che si erano formati con l'affermarsi della cultura del movimento moderno (Michelucci, Detti, Savioli e altri) - riconsiderando le trasformazioni prodotte dal piano Poggi, ne mettevano in evidenza i limiti culturali.

La polemica riguardava in primo luogo il rapporto tra nucleo storico e città moderna.

«Con il piano di ampliamento del 1865 – scriveva Giovanni Michelucci insieme con Ermanno Migliorini nel 1953 – le strade della città sembrano arrestarsi ai viali per riprendere il loro sviluppo e riacquistare un loro senso al di là delle nuove costruzioni. Così l'impressione che si riceve guardando questo piano è che le strade della città, giunte alla terza cinta, si interrino, scompaiano come rivoli d'acqua nel sottosuolo, per riaffiorare al di là del perimetro delle nuove costruzioni»[16].

Le critiche includevano il rapporto instaurato tra gli edifici di maggior valore storico e il contesto in cui si trovavano ricollocati dopo l'abbattimento delle mura.

La cultura dei centri storici, che si andava affermando nel secondo dopoguerra, si contrapponeva sia alle operazioni di sventramento attuate alla fine dell'Ottocento e in epoca fascista, sia agli interventi di valorizzazione di singoli edifici monumentali, che prescindessero dal tessuto in cui erano inseriti[17].

Inoltre gli studi condotti per il nuovo piano regolatore, tra il 1949 e il 1951, individuavano come direttrice principale di sviluppo della città la conurbazione a nord ovest verso Sesto fiorentino e Prato, superando la configurazione radiocentrica, a 'macchia d'olio', del modello di crescita del piano Poggi.

Nello stesso tempo lo sviluppo urbanistico degli anni Cinquanta e Sessanta provocava un processo di degrado e trasformazione d'uso di alcune delle opere progettate dal Poggi.

I fenomeni di degrado più consistenti e visibili interessavano i viali di circonvallazione e il viale dei Colli, dove lo sviluppo della motorizzazione

---

16 G. Michelucci e E. Migliorini, *Storia dello sviluppo urbanistico*, in «Urbanistica», 1953, n.12, p.24.

17 I. Insolera, *L'insegnamento delle città: gli sventramenti di Firenze*, in «Comunità», 1962, n.103.

e l'aumento del traffico distorcevano l'uso e per conseguenza anche la percezione dei viali stessi.

Data la posizione geografica di Firenze, all'incrocio tra diverse strade statali e provinciali e l'autostrada per il mare, i viali di circonvallazione erano percorsi, sempre più intensivamente - oltre che dal traffico cittadino - dal traffico extra-urbano di attraversamento (in direzione est-ovest e nord-sud), fatto anche di mezzi di trasporto pesanti (autobus e camion).

Nei piani urbanistici della seconda metà del Novecento e del primo decennio del secolo attuale sono state proposte diverse soluzioni per creare una viabilità alternativa per l'attraversamento di Firenze, anche al fine di restituire ai viali del Poggi il ruolo e le funzioni originarie di spazio per la vita urbana, adatto in particolare ad accogliere funzioni di nuova centralità.

Tali soluzioni sono state, ad esempio, l'asse attrezzato di scorrimento del piano Detti del 1962 o la circonvallazione settentrionale dei piani strutturali adottati nel 2004 e nel 2007.

Per quanto riguarda l'edificazione lungo i viali e nei quartieri residenziali contigui, quando, negli anni Cinquanta, si è sviluppata la prima fase di inurbamento e crescita delle grandi città, non era ancora maturata una consapevolezza del valore storico degli insediamenti ottocenteschi.

Il risultato fu che l'edilizia meno intensiva risalente alla fase di impianto dei quartieri poggiani – per lo più quella dei villini a due piani - venne in larga misura sostituita da nuovi edifici multipiano o da edifici che, pur conservando l'impianto originario, sono stati sopraelevati di due o tre piani[18].

Successivamente si è sviluppato un processo di terziarizzazione degli edifici posti lungo il tracciato dei viali. Attraverso interventi di demolizione e ricostruzione o di restauro di ville di fine ottocento/primo novecento, molti edifici residenziali sono stati sostituiti con complessi destinati ad attività e servizi del settore terziario (banche, assicurazioni, uffici, case di cura, scuole, alberghi, studi professionali etc.).

Ciò ha avuto l'effetto di aggravare i fenomeni di congestione del traffico e di inquinamento ambientale, che a loro volta hanno compromesso la sopravvivenza delle alberature ai lati dei viali.

Nel decennio dal 1971 al 1981 anche nel caso di Firenze - come in altre

18 Solo col piano Vittorini del 1993 si è giunti a classificare come "zona A" («centro storico fuori le mura») i quartieri riconducibili al piano Poggi e quelli realizzati prima della seconda guerra mondiale.

grandi città italiane - si è avuta un'inversione di tendenza nella dinamica demografica. Nello stesso periodo si sono verificate numerose dismissioni di edifici industriali nella periferia nordoccidentale e di altri tipi di edifici nell'area centrale e ai margini dei viali di circonvallazione (carceri, edifici giudiziari, religiosi, militari, palazzi, ospedali etc.).

Con l'elaborazione del progetto preliminare del piano destinato a sostituire il piano Detti (1979-1985), sono state individuate le aree d'intervento che avrebbero dovuto comporre il disegno di trasformazione della città.

Il progetto preliminare distingueva due tipi d'intervento: da una parte sono state progettate trasformazioni intensive in dodici «aree-programma» (prevalentemente aree dismesse localizzate ai margini del centro storico o nella periferia formatasi tra la metà del secolo XIX e la metà del XX); dall'altra sono state previste trasformazioni estensive, leggere, capillari e graduali, in aree più piccole e diffuse nei tessuti urbani.

Con gli strumenti di pianificazione approvati successivamente – dal piano Vittorini (1993-1998) al Piano strutturale (2004-2010) fino al Regolamento urbanistico (2015) – sono stati definiti in modo più dettagliato i progetti di trasformazione.

Per l'adeguamento della rete infrastrutturale sono stati progettati - tra il 1993 (adozione del piano Vittorini) e il 1998 (approvazione di modifiche allo stesso piano) - un nuovo sistema di trasporto tranviario, il servizio di trasporto ferroviario metropolitano e il tracciato della linea ferroviaria ad alta velocità per l'attraversamento di Firenze. I tre progetti hanno un minore impatto ambientale e comportano opere tecnologicamente rilevanti e impegni finanziari consistenti. La loro realizzazione non è ancora stata completata, a causa delle incertezze attraversate nel processo decisionale e dei ritardi nella loro esecuzione.

Nello stesso tempo sono stati adottati provvedimenti e realizzate alcune opere volte a migliorare lo scorrimento dei flussi di traffico, come ad esempio la creazione di zone a traffico limitato, i nuovi parcheggi ai margini dei viali, i sottopassaggi di piazzale Vittorio Veneto (2001-2003) e di viale Filippo Strozzi (2003-2004).

In conseguenza non si sono ancora raggiunti risultati significativi in termini di riduzione dell'intensità del traffico e di diminuzione del grado di inquinamento.

Per quanto riguarda le trasformazioni delle aree e degli edifici dismessi, gli interventi di recupero e riqualificazione di edifici storici o di impianti

dismessi, localizzati lungo il tracciato dei viali, assumono un ruolo importante nel processo di riqualificazione dell'area urbana centrale.

In una prima fase gli interventi hanno interessato:

- il trasferimento dell'Archivio di Stato dagli Uffizi nell'area confinante con piazza Beccaria (1975- 1989), che ha comportato la demolizione della casa del Balilla;
- il decentramento delle funzioni carcerarie dalle Murate (1982), da S.Verdiana (1983) e da S.Teresa a Sollicciano, in comune di Scandicci; il recupero di una parte del complesso delle Murate per l'edilizia abitativa, mentre gli edifici di S.Verdiana e di S.Teresa sono stati riutilizzati per gli insediamenti universitari[19].

In un periodo successivo sono stati progettati e in parte realizzati:

- il riordino e potenziamento delle attività espositive all'interno della Fortezza da Basso e la loro integrazione con le attività congressuali ubicate nell'area del Palazzo dei Congressi: dalla sistemazione delle aree esterne alla Fortezza (2003-2004) alle opere di restauro e adeguamento degli spazi espositivi all'interno della stessa Fortezza[20];
- la ristrutturazione urbanistica dell'area un tempo occupata dagli impianti ferroviari di Porta a Prato (stazione Leopolda, scalo merci ed officine per la riparazione delle carrozze ferroviarie), con la realizzazione prima di un complesso misto destinato ad abitazioni, un albergo e un parcheggio interrato (2001-2008) e poi con il trasferimento del vecchio teatro comunale e la realizzazione del nuovo Teatro dell'Opera (2007-2011)[21].

Questi interventi si ricollegano da una parte al riordino degli spazi verdi e delle aperture sul paesaggio lungo il viale dei Colli e dall'altra alla risistemazione del parco delle Cascine.

In questo quadro di trasformazioni previste dai piani urbanistici, si potrebbe oggi dire che il piano del Poggi ha conferito alla città una serie di spazi – lungo i viali di circonvallazione e il viale dei Colli - capaci di condividere con la città antica il ruolo di "luoghi centrali" di Firenze, cioè suscettibili di ospitare in modo adeguato una parte delle funzioni centrali della città metropolitana.

In particolare, quando saranno portate a termine quelle opere di carattere infrastrutturale di maggior respiro e si sarà in grado di assumere

---

19 *Il recupero e la trasformazione delle aree dismesse nel Comune di Firenze*, a cura di R. Innocenti, Firenze, Scala Group S.p.A., 2009, pp.86-93.

20 *Ibidem*, pp.76-79.

21 *Ibidem*, pp. 100-103.

appropriate misure di riqualificazione - come la limitazione del traffico e della sosta, la disciplina degli usi e delle funzioni ammesse, il rilancio di iniziative di restauro urbano – l'anello dei viali potrebbe riacquistare il suo valore latente di luogo per la vita di relazione, che per le dimensioni ed il pregio paesaggistico lo renderebbe in grado di competere con spazi analoghi di altre grandi città europee, come il Ring viennese, la Rambla di Barcellona o anche la spina centrale di Torino.

Fig.1. Panorama della città di Vienna
(Gustav Veith, Disegno a penna, c.a.1873, Historische Museum der Stadt Wien)

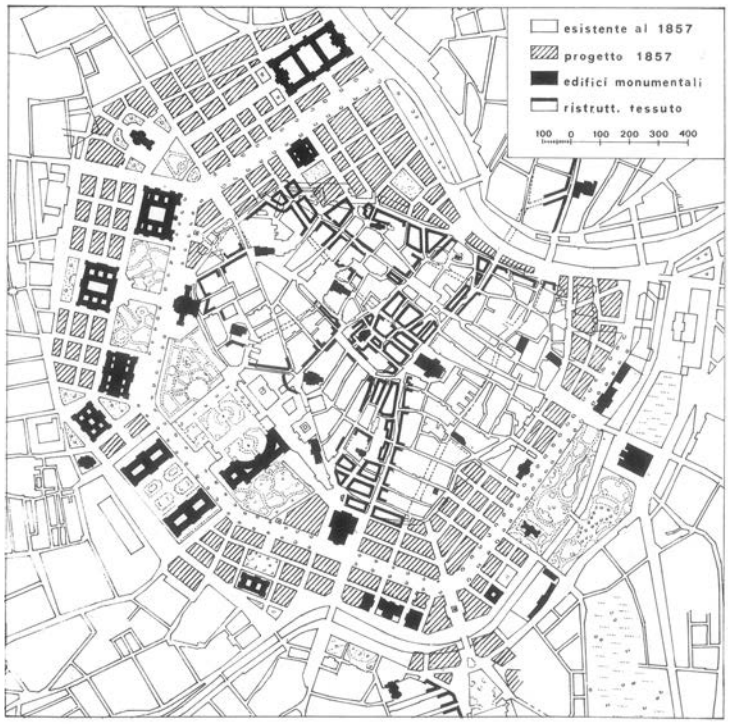


Fig.2 I lavori eseguiti nell'area del Ring
e le ristrutturazioni previste nel centro antico alla fine del secolo XIX
(P. Sica, *Storia dell'Urbanistica*, II,1., *L'Ottocento*, Bari, Laterza, 1977)

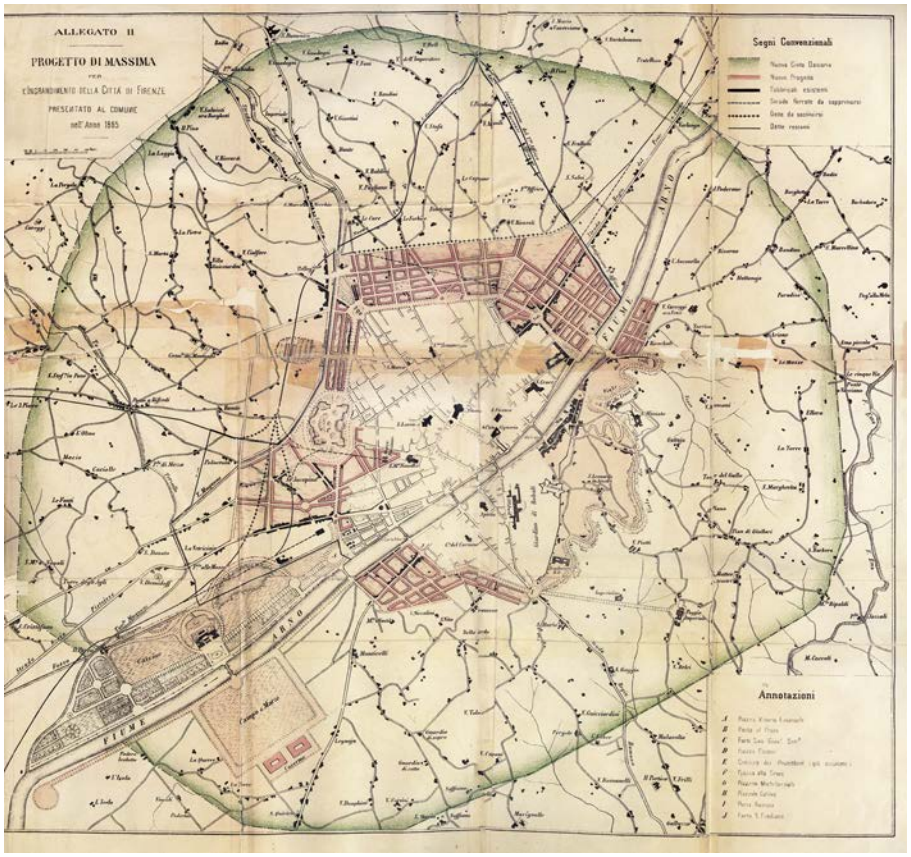


Fig.3 G. Poggi, Progetto di massima per l'ingrandimento della città di Firenze (febbraio 1865, Allegato n.II in G. Poggi, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze,* Firenze, Giunti, 1882)

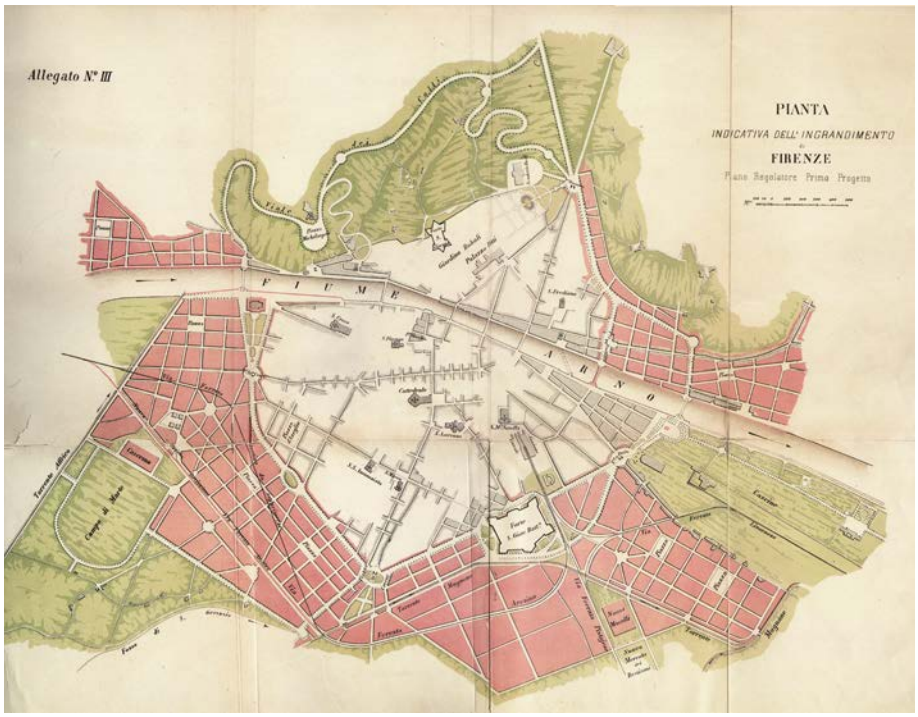


Fig.4. G. Poggi, Pianta indicativa dell'ingrandimento di Firenze. Piano regolatore. Primo progetto (agosto 1865, Allegato n.III in Ibidem)

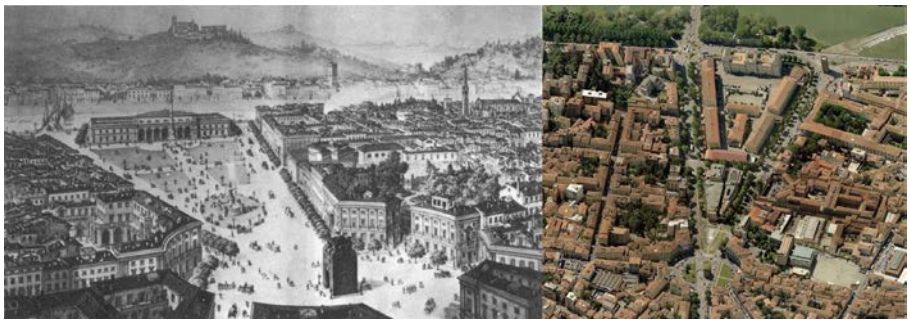


Fig. 5 A sinistra: G. Poggi, Sistemazione dei Pratoni delle Zecca, da Piazza Beccaria all'Arno, con lo stabilimento balneario (ottobre 1865). A destra: Veduta aerea dell'area tra Piazza Beccaria e l'Arno (Bing, 2009)

Fig.6. Veduta dalle rampe di S. Niccolò verso il Lungarno della Zecca Vecchia
(foto R. Innocenti, 2015)

Fig.7. A sinistra: G. Poggi, Piazza San Gallo (oggi della Libertà), 1870-75 ca. A destra: Veduta aerea di piazza della Libertà (Bing, 2009)

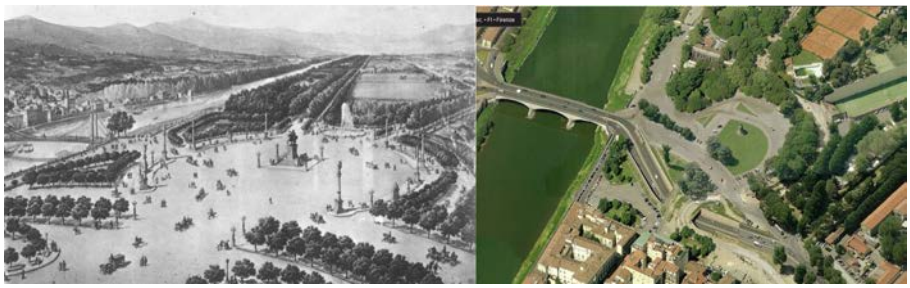


Fig. 8. A sinistra: G. Poggi, Sistemazione di Piazza Vittorio Emanuele (oggi Piazza Vittorio Veneto), con la statua equestre del Re e l'ingresso al parco delle Cascine. A destra: Veduta aerea di Piazza Vittorio Veneto (Bing, 2009)

Fig.9 Piazza Vittorio Veneto. Sullo sfondo il nuovo teatro dell'Opera (foto R. Innocenti, 2015)

Fig.10. Fermata della linea tramviaria 1 Firenze-Scandicci
di fronte all'ex stazione Leopolda (foto R. Innocenti, 2015)

Fig.11 Nuovo Teatro dell'Opera di Firenze
(foto R. Innocenti, 2015). A destraFUIgg5Fgg5

Giuseppina Carla Romby

"Boulevards magnifici…piazze grandissime e belle…". Le grandi città europee descritte da Giuseppe Poggi

I viaggi di Giuseppe Poggi in Europa si svolgono in due momenti distinti: il primo fra settembre e dicembre 1845, il secondo negli anni 1860-62; si tratta di due periodi assai differenti in rapporto alla carriera professionale dell'architetto e significativi se si guarda alle importanti trasformazioni che proprio tra gli anni '40 e '60 del secolo hanno interessato città e grandi capitali europee visitate.

Per il giovane architetto, che si andava affermando presso una committenza alto borghese e nobiliare, il viaggio del 1845 costituiva un'occasione di aggiornamento, stante il confronto diretto con operazioni di rinnovamento urbano e di avanzamento tecnologico. E le conseguenze positive non avrebbero tardato a riflettersi sulla crescita della clientela e della attività professionale[1].

Poggi può avere deciso il primo viaggio sulle tracce di quei «toscani viaggiatori» che già dagli anni '20 consideravano Londra e Parigi tappe imprescindibili per la ricerca di innovazioni e modernità, (come Cosimo Ridolfi, Gino Capponi, Giuseppe Pucci, Carlo Torrigiani, Luigi Serristori, ecc.)[2]; ma è interessante considerare su quali informazioni poteva contare e in particolare quali erano le più diffuse descrizioni di città e paesi a disposizione del viaggiatore che volesse utilizzare al meglio il tempo e, come nel caso del Poggi, cogliere tutti quei segnali di avanzamento economico-sociale, di rinnovamento delle città e miglioramento delle condizioni di vita degli abitanti.

Se si guarda a guide o a descrizioni di viaggio (appartenute o forse

1 G. Poggi, *Ricordi della vita e documenti d'arte*, per cura dei nipoti, con prefazione di Isidoro del Lungo, Firenze, presso R. Bemporad e Figlio, 1909, p. 9

2 G.P. Vieusseux, *Giornale di viaggio in Europa (1814-1817),* Firenze, Olschki, 1998; *In viaggio per l'Europa. Diario di Cosimo Ridolfi* I (maggio-luglio 1820), con introduzione di V. Gabbrielli, Firenze, Le Monnier, 2001; Id. II (luglio – settembre 1820), Firenze, Le Monnier, 2002; V. Gabbrielli, *Roma, Parigi, Torino fra agronomia e tecnologia; diari di viaggio di Cosimo Ridolfi (1850, 1856, 1858)*, Firenze, Le Monnier, 2006

pervenute fra le mani del Poggi)[3], comunque circolanti nelle biblioteche e nei circoli letterari fiorentini, nonché alle informazioni riferite/fornite dalle nutrite colonie straniere (in particolare inglese e francese), si può avere intanto un' idea delle possibili conoscenze diffuse nella società alto borghese fiorentina di cui Poggi faceva parte.

Il viaggio del 1845

La Londra dei primi decenni del secolo aveva le strade

> … toutes longues, droites et larges, bordées de trottoirs et garnies de maisons uniformement baties. Presque tous les rez- de -chaussée sont occupés par des boutiques qui, chacune dans son espece, presentent le meme aspect; et tous les murs offrent aux yeux une teinte sombre qui n'est pas le produit de l'art, mais qui leur est emprimé en très peu de temps par les brouillards épais et la noire fumée de charbon de terre dont les rues de Londre sont remplies pendant neuf mois de l'année (…). La largeur ordinaire des rues est celle de la rue Saint Louis au Marais et quelques rues comme celles d'Oxford, Hay Market, Postmann etc., sont aussi larges que le boulevards de la Cité qui est rempli de petites rues étroites et tortueuses, formant un labyrinthe dont il n'est pas aisé de sortir quand en s'y trouve engagé (…). A l'exception de la partie de la Cité qui est voisins de la Bourse, Londres offre l'image parfaite du fond du faubourg Saint Germain et plusieurs de ses quartiers rivalisent de solitude et de tranquillité avec notre plaisible Marais. La meme uniformité qui règne dans les rues se fait aussi remarquer dans les maisons (…) Presque toutes sont élevées de trois étages sans compter l'étage souterrain ou la cuisine est toujours placé (…) une grille en fer à hauteur d'appui, qui s'avance sur une partie du trottoir entourne les maisons de toutes parts, et ne laisse que la place suffisante pour arriver à la porte étroite qui leur sert d'entree. Les escalier sont en général commodes mais bien entendues qu'en France (…)[4].

---

3 Parte delle guide appartenute al Poggi si trovano presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux: cfr. M. Forlani, *Il fondo "Ferdinando Poggi" presso l'Archivio contemporaneo A. Bonsanti,* in *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architetture e città,* Firenze, Uffizi- Sala delle Reali Poste, dicembre 1989-gennaio 1990, Alinea, 1989, pp. 154-157; L. Maccabruni, *Giuseppe Poggi (1811-1901). L'uomo nella vita pubblica e privata*, in *Una capitale e il suo architetto. Eventi politici e sociali,urbanistici e architettonici. Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi,* a cura di L. Maccabruni, P. Marchi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2015, pp. 145-152; 155-157

4 A. J. B.Defauconpret**,** *Quinze jour à Londrés à la fin du 1815*, Paris, Eymery, 1817, pp. 87-93

Nella guida itineraria del 1834[5] è la regolarità delle strade e la semplificazione delle costruzioni ad essere ricordata:

> …En ouvrent dans Londres une nouvelle comunication en joignant par une des plus belles rues qu'il soit possibile de voir, la campagne à la ville, (…) Des rues étroites boneuses malsaines disparaissent. L'air et la lumière en penetrant par cette vaste avenue devaient contribuer à la salubrité publique.
> La rue d'Oxford est si non la plus belle du moins la plus regulière de Londres. Elle traverse en ligne directe dans presque toute son etendue la partie occidentale de la ville de Higt street au nord de Hayde Park. L'air est saine, parce qu'elle a beaucoup de largeur et que ses maisons sont proportionallement peu elevées. Cette règle de voirie est encore presque inusité à Paris: nos architectes prenent en hauteur ce qu'ils perdent en sourface bien qu'ils commencent à innover à cette regard. On vient de dépaver la chaussée d'Oxford-Street pour la mettre en Macadam (…). Le Parc du Regent est toujours nouveau pour moi. Je ne me lasse point d'en parcourir les longues et belles avenues (…)» e «les maisons de la rue de Wellingthon n'appartiennent pas à une autre architecture que celle qui est généralement adoptée à Londres pour la construction des habitations particulières on y remarque moins de simplicité et l'uniformité en est moins monotone….

E Poggi scrive da Londra (28 ottobre 1845): «non sono stato a sedere un momento: sempre ho veduto cose nuove ed ordinariamente meritevoli di esser vedute. Nonostante questa mia attività, pure partirò lasciando molte cose senza la minuziosa osservazione. Londra che contiene più di tutta la popolazione della Toscana è troppo grande per potersi esaminare in poco tempo…»[6].

Ma è nel paragone con Parigi, in cui fra demolizioni e allargamenti viari sopravvivevano strade, vicoli e costruzioni d'impianto medievale, che Londra mostra la sua modernità, che il Nostro riconosce quando annota: «credo che sia uno sbaglio veder Parigi dopo Londra»[7].

Accanto ad una visita piuttosto condizionata dalla grande dimensione della capitale inglese, il Poggi non dimenticava di recarsi a Manchester e a

---

5 B. Ducos, *Itineraire et souvenir d'Angleterre et d'Ecosse 1814-1826,* voll. 4, Paris, Imprimerie de Prosper Dondey-Dupré, 1834, vol. 1, pp. 121- 155

6 G. Poggi, *Ricordi*, cit., pp. 308-308

7 Ivi, p. 308

Birmingham, i due centri divenuti simbolo dell'industria e dei suoi effetti sulla città.

«In questi ultimi giorni sono stato a Birmingham ed a Manchester; ed ivi ho veduto grandi macchine ed il movimento di quei grandi laboratori che impiegano da 1000 a 1500 operai»[8].

Le descrizioni delle due città industriali comparivano sistematicamente nelle Guide, così «…Manchester, la metropole de l'industrie anglaise, de ses miracles les plus surprenans. Qui ne la reconnaitrait à la moltitude de ses magasins et de ses boutiques…», con le strade «…généralement bien percées et droites elles ne sont pas toutes également spacieuses. Celle qui ont été nouvellement construites l'emportent de beaucoup sur les anciennes. Les plus beaux quartiers sont ceux de Piccadilly, de Portland, de Mosley et du Marché…»[9].

A Birmingham «…la plupart de ses rues sont larges et alignées: il y en a encore de pavées en galets; amis le plus grand nombre c'est en grés ou à la Mac Adam… sa population qui depasse cent mille ames, est uniquement livrée à la fabrication et au debit d'objets de jouillerie, d'orfreverie et de grosse et medine quincallerie… il s'en fait une exportation immense …les places de Birmingham sont presque toutes irrégulières»[10].

Nel 1835 Alexis de Tocqueville descriveva Birmingham come «… un'immensa fabbrica, un'enorme fucina, un grande emporio, vi si vede solo gente indaffarata dal viso nero di fuliggine. Si ode solo il rumore dei martelli e il fischio del vapore che esce dalla caldaia. La si direbbe l'interno di una miniera del nuovo mondo. Tutto è nero, sporco e scuro, benché a ogni momento ne sgorghino oro e argento…» [11]. Lo stesso Tocqueville forniva di Manchester l'immagine della grande città manifatturiera in crescita: «… su quel suolo acquitrinoso sono sparsi si direbbe a casaccio, palazzi e tuguri (…) trenta o quaranta manifatture sorgono sulla cima delle colline (…) i loro 4 piani si alzano nel cielo e la loro immensa cinta annuncia da lontano la concentrazione industriale (…) attorno sono state disseminate a volontà le stamberghe dei poveri (…) alcune vie sono selciate, ma la maggior parte presenta un terreno accidentato e fangoso in cui sprofonda il piede del passante o il carro del viaggiatore. Mucchi di rifiuti, calcinacci,

8 Ivi, p.308

9 B. Ducos, *Itineraire*, cit., pp. 70-76

10 Ivi, pp. 206-219

11 A De Tocqueville, *Viaggi,* a cura di V. Coldagelli, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997, pp. 515-552

pozzanghere putride e stagnanti si vedono qua e là presso le case o sulla superficie gibbosa e piena di buche delle pubbliche piazze (…) alzando gli occhi vedrete ergersi tutto intorno gli immensi palazzi dell'industria (…) questi grandiosi edifici impediscono alla luce e all'aria di penetrare nelle dimore nuove su cui troneggiano…»[12].

Parigi nel 1840 nelle descrizioni del Fregier in *Les classes dangereuses de la population dans les grandes villes*, presentava le «rues étroites, sales, flanquée de maison hautes de quatre étages et dont les allées sont presque toutes dépourvues de portiers, ont été abandonnées à la population la plus infime et la plus corrompue de la capitale. Le quartier de la Cité notamment, a un aspect sinistre qui contraste singulierement avec les quais et les monuments qui l'entournent». L'Ile de la Cité più di ogni altro quartiere era in avanzato stato di degrado, tanto che già Napoleone I sosteneva la sua distruzione «ce n'est plus qu' une vaste ruine tout au plus bonne à loger les rats de l'ancienne Lutée».

Nel 1845 uno dei sansimoniani influenti, Victor Considerant (1808-1893) scriveva in *Exposition abrégée du systeme phalansterien de Fourier*: «Paris c'est un immense atelier de putrefaction où la misère, la peste et les maladies travaillent de concert où ne penètrent guère l'air ni le soleil. Paris c'est un mauvais lieu où les plantes s'étiolent et périssent où sur sept petits enfant il en meurt quatre dans l'année»[13].

Ormai sulla via del ritorno nel novembre 1845, Poggi descriveva una Parigi che «… senza veruna idea di comparazione può dirsi che abbia delle parti brutte e direi quasi vergognose. Dall'Arco dell'Etoile fino al palazzo del Louvre essa signoreggia per vastità di palazzi, di piazze, di archi, di giardini, etc; essa presenta qualche altro bel punto alla Maddalena, al Lussemburgo: ma del resto, quanto al taglio della città non ha nulla di sorprendente anco in rapporto ai tanto decantati boulevards. Paragonata poi con Londra essa perde assai, eccezion fatta dai monumenti di cui Parigi è più ricca, e che per anco non ho veduti. In questo confronto resta più sensibile l'irregolarità e la poca ampiezza delle vie, come la sozzura delle medesime e dei cattivi e mal curati pavimenti…»[14].

La permanenza nella capitale francese permette all'architetto di misurare di persona quanto si stava realizzando per il miglioramento della viabilità, il

12 Ivi, pp. 567-569

13 P. De Moncan, C. Heurteux, *Le Paris d'Haussmann*, Paris, Les Editions du Mécène, 2002, pp. 11-12

14 G. Poggi, *Ricordi*, cit., p. 308

risanamento dei quartieri cittadini e la salubrità degli immobili. Infatti nel 1845 Parigi era diventata il centro di tutte le operazioni di banca e finanza, la sede di grandi associazioni industriali, la città più opulenta e manifatturiera della Francia. Di conseguenza si acceleravano i lavori destinati a « donner aux parisiens de l'eau, de l'air et de l'ombre», proseguendo i *quais* già iniziati, aprendo nuove strade fra cui la rue Rambuteau ecc.[15] E proprio il fervore dei lavori e l'inevitabile sostituzione di strade, piazze, edifici traspare quando il Poggi scrive: «… dei giorni mi stizzisco per la vergogna e per i barbarismi commessi; dei giorni mi rallegro per l'eleganza e per il brio che viene dato alle decorazioni interne. Nella scorsa settimana vidi con tanta soddisfazione l'Hotel de Ville che può dirsi interamente riedificato…»[16].

Nel quindicennio che separa il primo dal secondo viaggio poggiano, numerose e importanti sono state le operazioni di rinnovo e trasformazione condotte nelle due grandi capitali, e ciò non sfuggiva ad un osservatore attento e interessato come il Nostro. In prima istanza l'Esposizione Universale (1851) aveva incoronato Londra come la rande città industriale e la spettacolare realizzazione del Palazzo di Cristallo mostrava al mondo l'avanzamento tecnico raggiunto; la città dell'Esposizione Universale aveva ormai definitivamente superato tutte quelle condizioni di disagio che neanche un trentennio prima avevano fatto invocare i provvedimenti di risanamento cittadino. Significativa è la testimonianza, a questo proposito, presente nella biblioteca dell'architetto, del *Rapport sur le mode d'assainissement des villes en Engleterre et en Ecosse* [17] di Haussmann che annotava:

> …Si maintenant on veut de Londres une idée d'ensemble il faut partir de la Banque, alisser derrière soi la Tour et les docks puis remonter vers le West-End par Cheapside, Fleet Street et le Strand. A la hauteur de Saint Paul, sur la droite se detache un embranchement important: c'est Holborn qui prolongé va former Oxford-Street et serre le front nord d'Hyde-Park. A l'éxtremité du Strand prend sur la gauche un autre embranchement, Whitehall, qui conduit à Westminster en longeant les ministères et la nouvelle maison du Parlement. La ligne

15 P. Pinon, *Les préfets parisiens et l'urbanisme. Chabrol et Rambuteau*, in S. Des Cars, P. Pinon, *Paris – Haussmann*, Paris, Picard Editeur, 1991, pp. 21-24

16 G. Poggi, *Ricordi*, cit., p. 310, 24 dicembre 1845

17 Il *Rapport* si trova all'interno del volume G.E. Haussmann, *Memoire sur les eaux de Paris*, presenté à la commission municipale par M. le prefet de la Seine, Paris, Vinchon, 1854 (Firenze, Biblioteca dell'Istituto Nazionale del Rinascimento, *Fondo Poggi* n. 55)

principale poursuit par Regent's Street et Piccadilly puis devient le front sud d'Hyde Park. C'est la vie recherchée par excellence. Toutes les nobles habitations la bordent ou en sont voisines; c'était sur cette direction qu'on avait élevé le Palais de Cristal lors de la grand Exposition. Quant à Hyde Park qui serait pour nous les Champs-Elysées c'est un immense tapis vert brouté par des montons, planté d'arbres séculaires et ranimé par les eaux de la Serpentine, qui se répandent en lac au milieu du gazon.
Poursuivons toujours notre route à l'ouest et montons sur les collines pour échapper par l'influence des vents régnants à la fumée de la ville et aux brouillards de la rivière. Nous rencontrerons de jolis pavillons qu'on appelle *terraces* et qui cachés au milieu d'un petit jardin satisfont encore mieux que les habitations des *squares* au besoin d'air et de soleil qu'on éprouve partout en Angleterre.
Tel est l'aperçu de cette ville qui est port de mer au-dessous des ponts, place de commerce dans la Cité siege du gouvernement à Westminster quartier de luxe et d'aristocratie dans le West-End.
Nous n'avons rien dit de la rive droite, qui est guère qu'un faubourg occupé par les établissement de bienfaisance vers Bermondsey et les usines à gaz ou les fabriques de poterie vers Lambeth. La ville de Londres proprement dite est tout entière sur la rive gauche de la Tamis.

A Parigi dal 1853 si andava realizzando il piano del barone Haussmann, che applicava alla lettera le istruzioni di Napoleone III il quale vedeva nei *Grands Travaux* una possibilità «d'améliorer les conditions des classes populaires, de détruire les quartiers malsains»[18] e «de ne manquer aucune occasion de ménager, dans tous les arrondissements de Paris, l'emplacement de plus grand nombre possible de squares afin de pouvoir offrir avec largesse chez nous comme on le faisait à Londre, des lieux de delassament et de récréation à toutes les familles , à tous les enfants, riches ou pouvres»[19].

Faceva eco alle indicazioni dell'imperatore una vasta letteratura che dava conto dell'opinione pubblica nei primi anni del secondo impero; così scriveva Téophile Gautier nella prefazione di *Paris démoli*:

«De profondes tranchées, dont plusieurs sont dejà de magnifique rues, sillonnent la ville en tout sens, les ilots de maisons disparaissent comme par enchantement, des perspectives nouvelles s'ouvrent, des

18 P. Pinon, *Le projet de Napoleon III et d'Haussmann- La transformation de Paris*, in S. Des Cars, P. Pinon, *Paris – Haussmann*, cit., pp. 73-80

19 P. De Moncan, C. Heurteux, cit., p. 170

aspects inattendus se dessinent et tel croyait connaître son chemin, s'égare dans des voies nées d'hier. La physionomie de Paris est en beaucoup d'endroits changée de fond en comble. Des monuments dégagés des hideuses masures qui les masquaient se montrent pour la première fois dans leur beauté complète; d'autres sortent de leurs ruines inachevés et se terminent enfin ajoutant des assise blanches à leurs assises noires dejà» e aggiungeva poco dopo «Dans cette ville, centre de l'univers, le genre humain apporté et remporté par les veines et les artères des railways, comme le sang dans le cœur, circulera désormais sans embarras et sans confusion; car ce n'est pas seulement le palais du souverain qui s'embellit, la ville aussì s'aère, se nettoie, s'assainit et fait sa toilette de civilisation: plus de quartiers lépreux, plus de ruelles miasmatiques, plus de masures humides où la misère s'accouple à l'épidémie et trop souvent au vice. Plus de tanières immondes réceptacles du rachitisme et de scrofules. Les murailles pourries, salpetrées et noires sont marquées du signe purificateur et s'effondrent pour laisser surgir de leur décombres des habitations dignes de l'homme dans lesquelles la santé descend avec l'air et la pensée sereine avec la lumière du soleil»[20].

Il viaggio del 1860-62

Arrivato a Parigi nei primi anni '60 (1860-62), Poggi apprezza, forse emozionandosi, i *boulevards* «magnifici per la loro lunghezza» e con l'occhio esercitato del tecnico osserva che «i marciapiedi sono ad asfalto, giunte di pietra dal lato della via, hanno lampadari a gaz, casotto per orinatoi, piante d'alto fusto tutto lungo la linea della via; il piano della via rotabile è alla Macadam, si innaffia tutti i giorni».

Fra le piazze, «grandissime e belle», emerge la piazza della Concordia, «magnifica per la sua ampiezza ed insieme di fontane» mentre «magnifico è il passeggio del Bois de Boulogne per il taglio e per la manutenzione dei prati e vie, per annaffiature e pulitura continua dei giardini»[21].

Sono ancora significativi elementi d'interesse gli edifici di servizio, il gran mercato centrale che «è tutto di ferro ed è molto bello e grandioso; magnifici i sotterranei interessanti per le costruzioni delle volte sorrette da sottili cannette di ferro, ardita la costruzione della volta sotto la crociata».

La nuova dimensione di strade e piazze infine viene sottolineata da una «architettura non pregiata ma ricca», mentre «fabbricati di semplice

20 P. De Moncan, C. Heurteux, cit., pp. 23-24

21 M. Forlani, cit., p. 154 / 7 , riporta le significative considerazioni di Poggi scritte in un taccuino-diario di viaggio, oggi non più disponibile

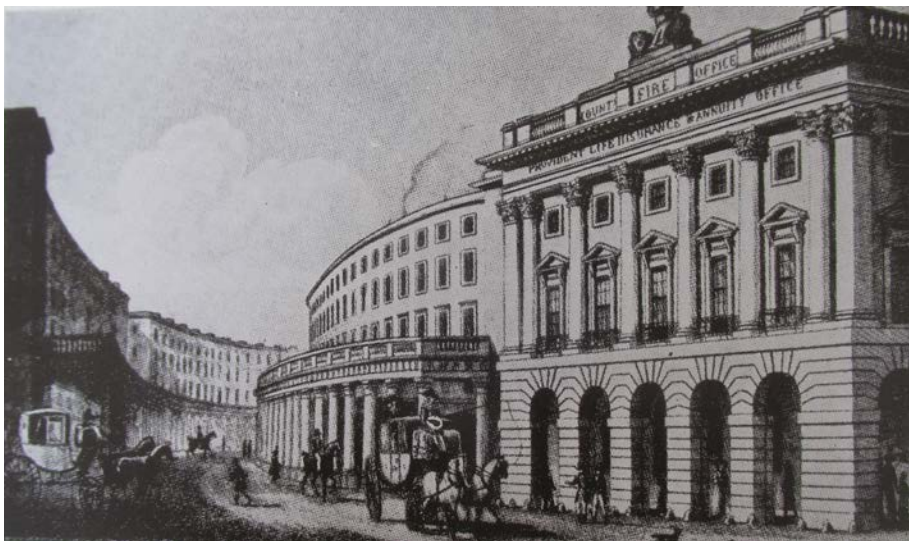
architettura e dalle proporzioni ordinarie (…) si allineano su Rue de Rivoli, bella e lunga via»; Louvre, Touillerie, Hotel de Ville sono altrettanti capisaldi di una Parigi ancora incompiuta.

Nel 1867, ormai completamente assorbito dalla realizzazione del Piano di ingrandimento di Firenze, le tracce delle permanenze/esperienze di Londra e Parigi filtrano nelle parole dell'architetto: «ebbi luogo d'ammirare i pregi che sotto molti rapporti presenta la capitale della Francia e segnatamente a ciò che attiene a passeggi pubblici, mercati, fonti, decorazioni di piazze e ponti, ecc.»; e aggiunge un'ultima fulminante nota:

> E' cosa curiosa il vedere che a Parigi ed a Londra si cerca di imitare con le nuove piazze e loro le opere romane e noi invece poniamo nelle nostre tanta meschinità che rattrista. Una delle gravi cause è la mancanza di mezzi, l'altra è la libertà che uccide l'arte. Mi spiego: fino a che le decorazioni delle piazze e degli edifizi non saranno soggette a revisioni, finché non si ordinerà a piccoli proprietari d'associarsi con i contigui per avere grandi linee e proporzioni è inutile sperare buoni risultati. Io pavento per l'esito del mio progetto delle grandi piazze che alternano i viali [22].

---

22 Firenze, Biblioteca Marucelliana, *Carteggio generale* (CG) 880.9, Firenze 29 giugno 1867, Giuseppe Poggi a Giuseppe Barellai: «Caro Beppe ,Ti ringrazio della letterina che mi hai favorito da Londra unitamente al Comparini al quale non rispondo non sapendo ove dirigerla.
Tu hai provato in quella immensa città molte delle impressioni che provai io, tantoché avendola veduta avanti Parigi non ricevei da quest'ultima quell'impressione che mi aspettava.
La seconda volta però ebbi luogo d'ammirare i pregi che sotto molti rapporti presenta la capitale della Francia e segnatamente a ciò che attiene a passeggi pubblici, mercati, fonti, decorazioni di piazze e ponti ecc.
È cosa curiosa il vedere che a Parigi ed a Londra si cerca di imitare con le nuove piazze e loro le opere romane e noi invece poniamo nelle nostre tanta meschinità che rattrista. Una delle gravi cause è la mancanza di mezzi, l'altra è la libertà che uccide l'arte. Mi spiego fino a che le decorazioni delle piazze e degli edifizi non saranno soggette a revisioni, finchè non si ordinerà a piccoli proprietari d'associarsi con i contigui per avere grandi linee e proporzioni è inutile sperare buoni risultati. Io pavento per l'esito del mio progetto delle grandi piazze che alternano i viali. Questo gran viaggio non solo ti darà presentemente delle soddisfazioni, ma ridarà buon umore nel rammemorartelo anco per l'avvenire. Il Comparini mi dice di non esser stato molto contento del palazzo dell'Esposizione, oggetto che formava uno dei miei desideri.
Non ti scordare di andare al parco di Boulogne (…)».



Figg. 1-2 Londra, Regent's Street , 1852 (stampa da J. Nash)

Fig. 3 Place du Palais-Royal avant les travaux de rue de Rivoli (da Paris-Haussmann)

Fig. 4 Demolition de la barrière de l'Etoile (Paris, Musée Carnavalet)

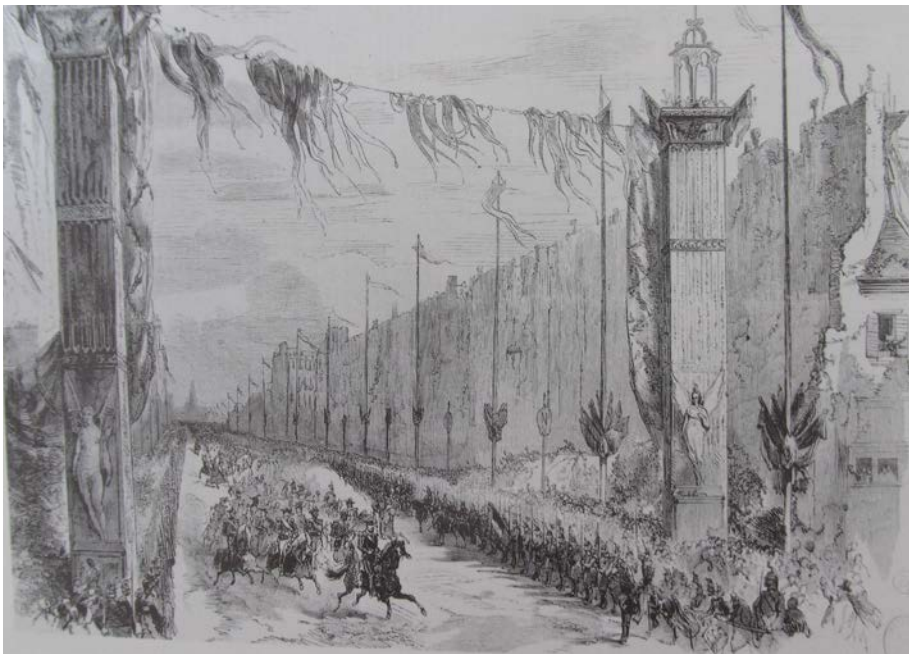


Fig. 5 Inauguration du Boulevard Sebastopol le 5 avril 1858 (da Paris-Haussman)

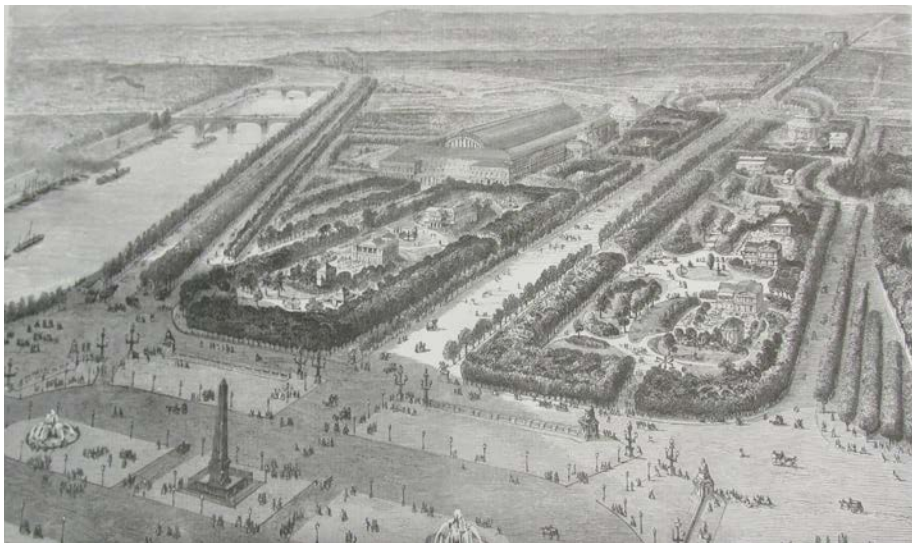


Fig. 6 Les Champs Elisées. Vu a voil d'oiseau
(A. Alphand, *Les promenades de Paris. Histoire- Description des embelliments-Dépenses de création et d'entretie des Bois de Boulogne et de Vincennes, Champs Elysées, Parcs, Squares, Boulevards, Places plantées ainsi qu'un étude sur l'Art des jardins et Arboretum*, Paris, J. Rothschild, 1867-73)

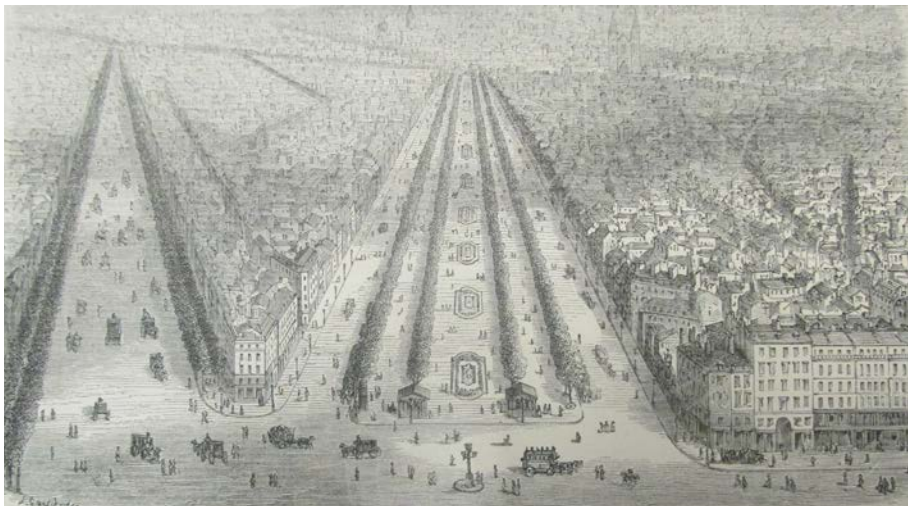


Fig. 7 Vue du Boulevard Richard-Lenoir, prise de la Colonne de la Bastille
(A. Alphand, 1867-73)

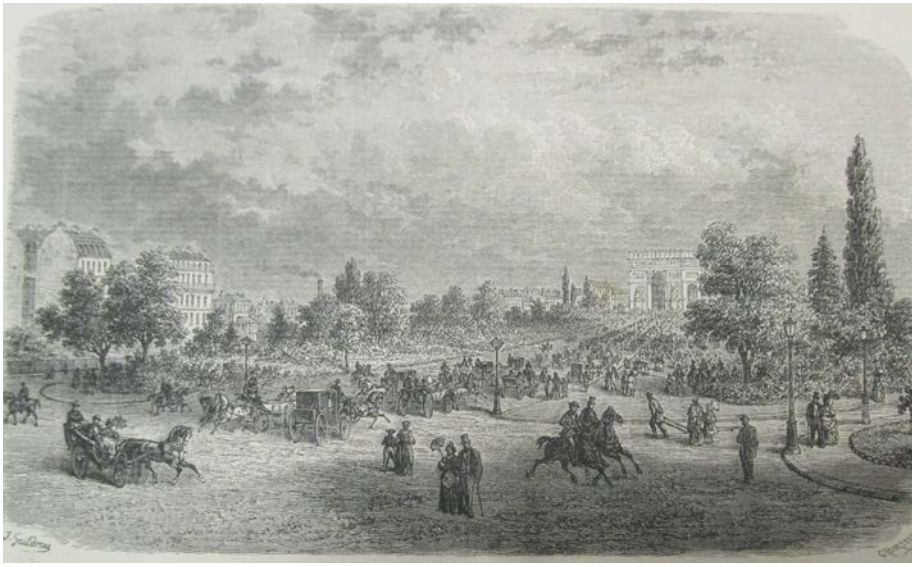


Fig. 8 Avenue de l'Imperatrice prise de l'Entrée du Bois de Boulogne
(A. Alphand, 1867-73)

Fig. 9 Place du Louvre (A. Alphand, 1867-73)

Fig. 10 Place du Chatelet (A. Alphand, 1867-73)

Mario Bencivenni

Il sistema del verde per Firenze capitale: la realizzazione di un progetto di respiro europeo

In questa giornata di studi dedicata all'approfondimento dei temi illustrati nella mostra vorrei ritornare sul tema della sezione da me curata cercando di connotarlo meglio in una duplice prospettiva: quella del suo orizzonte di respiro europeo, e inoltre quella dell'eredità che ci è arrivata e su ciò che essa può rappresentare per il futuro della nostra, ma potremmo dire anche delle nostre, città.

Nella sezione da me curata ho cercato di descrivere nelle linee generali e particolari il sistema del verde urbano della Firenze contemporanea che nasce con il piano di ingrandimento per Firenze Capitale progettato e realizzato sotto la direzione di Giuseppe Poggi[1].

Un sistema appunto che per la prima volta ha come elemento base rilevante il verde pubblico al quale deve collegarsi e dialogare anche il verde privato.

---

1 M. Bencivenni, *1864-1874. La nascita del sistema del verde pubblico a Firenze*, in *Una Capitale e il suo Architetto. Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici, Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, catalogo mostra (Firenze Archivio di Stato Firenze 3 febbraio-6 giugno 2015), a cura di L. Maccabruni-P. Marchi, Firenze, Polistampa, 2015, pp. 209-238. Per lasciare anche il registro espositivo del convegno, limito al minimo indispensabile l'apparato di note al mio testo rimandando a questo testo e al catalogo sia per i singoli aspetti lì analiticamente affrontati che per la bibliografia. Oltre alla abbondante letteratura prodotta nel tempo ed a recenti contributi, questo tema è stato affrontato anche alla luce di quanto contenuto nel secondo volume dell'opera di A. Pucci, *I giardini di Firenze*, II. *Giardini e Passeggi Pubblici*, Firenze, Olschki, 2015 da me curata con Massimo de Vico Fallani. Questo volume, che ha visto la luce proprio in occasione delle celebrazioni del 150° anniversario di Firenze capitale, con oltre cinquecento pagine e 156 illustrazioni, descrive la vicenda dei giardini pubblici fiorentini fino ai primi tre decenni del '900 attraverso gli occhi di un testimone di quelle realizzazioni e di un colto esperto di giardinaggio e di orticultura. La complessa figura di Angiolo Pucci e della sua opera è stata affrontata nella giornata di studi tenutasi nel 2015 a Firenze, presso il Gabinetto G. Vieusseux: Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, *Angiolo Pucci e i giardini di Firenze. Un'opera e un archivio ritrovati*, Atti della giornata di studio Firenze, 24 novembre 2015, A cura di I. Spadolini, Firenze, Olschki, 2017.

Un sistema inoltre pensato e realizzato per far sì che la città, nonostante i nuovi e veloci processi di urbanizzazione previsti in ampi spazi liberi e naturali ancora esistenti alla metà dell'Ottocento all'esterno e all'interno delle mura, continuasse a respirare ed a garantire ai suoi abitanti una buona vivibilità. E proprio in occasione delle celebrazioni dei 150 anni dell'Unità d'Italia e ora della Firenze Capitale sono venuti ulteriori e importanti contributi di approfondimento di questo tema che oggi può essere ancora meglio capito e inquadrato nella sua genesi e formazione, ma anche nelle implicazioni che ha avuto per lo sviluppo della città dei nostri giorni[2].

Ho accettato di buon grado e con gioia l'invito dell'amico Piero Marchi a curare la sezione del verde urbano, oltre che per i miei interessi di studioso di giardini storici e di Giuseppe Poggi, anche come cittadino che si pone interrogativi sullo stato attuale e sul futuro della città in cui vive e su quanto di questo sistema di verde urbano della città pensata da Poggi sia arrivato ai nostri giorni e quale considerazione o atteggiamento abbiamo verso questa eredità.

Infatti la narrazione retrospettiva tentata nella mostra e nel catalogo della sezione da me curata ha fra i suoi scopi anche quello di dimostrare come il sistema organico e articolato di verde urbano pensato e realizzato centocinquanta anni fa sia rimasto ancora oggi il nucleo più rilevante e fondamentale del verde urbano della città contemporanea, ancorché sempre più pesantemente manomesso, eroso, vilipeso e trascurato dallo sviluppo edilizio della città dei decenni seguiti al secondo conflitto

---

2 Dopo i numerosi ed importanti contributi alla conoscenza del Poggi e della sua attività seguiti ai precursori studi quali quello di Franco Borsi negli ultimi 20 anni (dalla mostra allestita alle Reali Poste e dal relativo catalogo, *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architetture e città*, Firenze, Alinea, 1989, al volume sui giardini pubblici di Firenze, Firenze, Edifir, 1998, pubblicato da me con Massimo de Vico Fallani) il tema della nascita del sistema del verde urbano progettato da Poggi è stato oggetto di numerosi ulteriori contributi fra i quali vorrei ricordare ai fini dei temi da me affrontati in questa giornata di studi quelli di Gabriele Corsani e di Carla Giuseppina Romby nel numero monografico di «Storia dell'Urbanistica/Toscana. XIII. Quaderni di storia dell'urbanistica» (2011) a c. di G. Orefice e dedicato a *Firenze e l'unità d'Italia: un nuovo paesaggio urbano*; e ancora C. Paolini, *Il sistema del verde. Il viale dei colli e la Firenze di Giuseppe Poggi nell'Europa dell'Ottocento*, Soprintendenza per i Beni Architettonici e del Paesaggio e per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico per le province di Firenze, Pistoia e Prato, «Quaderni del Servizio Educativo», 6, Firenze, Polistampa, 2004.

mondiale e ancora dai consistenti processi urbanistici di densificazione e di saturazione disinvoltamente attuati ai nostri giorni con l'abbandono di una seria politica di piano a favore della nuova stagione della cosiddetta "urbanistica contrattata".

Dopo un richiamo sintetico e schematico ai contenuti del sistema di verde urbano pensato e realizzato per Firenze Capitale, concentrerò dunque il mio intervento su tre punti: come questo sistema si colleghi ad una vicenda più generale che contraddistingue l'arte dei giardini in Europa nel corso dell'800; come sia stato possibile che un sistema di queste caratteristiche e complessità sia stato pensato e realizzato appena in un decennio; e infine cosa sia arrivato di questo sistema ai nostri giorni e come la città oggi consideri questa eredità.

Nel piano di ingrandimento, pensato e realizzato da Poggi in appena un decennio, uno dei punti qualificanti per rispondere agli obbiettivi indicati dalla amministrazione comunale (la definizione del nuovo confine comunale conseguente all'acquisizione della fascia del "suburbio" posta all'esterno delle mura arnolfiane e ora destinata ai nuovi quartieri residenziali; l'adeguamento e la messa in sicurezza idraulica della città ingrandita; la realizzazione delle infrastrutture della mobilità per connettere la città ingrandita al suo interno e con il suo territorio circostante) è costituito dalla formazione di un vero e proprio "sistema di verde urbano" fiorentino. Questo sistema era incentrato su una cintura di verde costituita, in riva destra dell'Arno, dai nuovi viali circondari realizzati sul perimetro dell'ultima cerchia di mura che allora furono abbattute, e sulla riva opposta dai nuovi viali realizzati all'esterno delle mura fra i due ponti sospesi. Un anello di viali che oltre ad assolvere all'importante funzione di mobilità di cintura della Firenze ingrandita la dotava per la prima volta di un vasto perimetro di *boulevards* che esaltavano e amplificavano i già allora celebrati modelli parigini sia per dimensioni che per tipologia di alberature, quelle che i trattatisti francesi denominano come *plantations d'alignement*. I nuovi viali, che avevano nel celebrato viale degli Olmi delle Cascine e nelle maestose alberate del breve tratto realizzati in epoca lorenese fra porta a Prato e il ponte del canale Macinante per consentire l'accesso al pubblico in occasione delle aperture del parco concesse dai principi, arricchiscono la nuova città di quasi sette chilometri di alberature d'alto fusto degne delle più importanti capitali europee e addirittura nel caso del loro tratto collinare a sud, quello del viale dei Colli, diventano la spina dorsale di un vasto e bellissimo parco lineare ammirato, celebrato e invidiato anche oltre

i confini nazionali. Fra i numerosi e importanti riconoscimenti a questa realizzazione vorrei ricordare per primo quello di Guido Carocci, storico locale di grande cultura e severo critico verso le manomissioni della città storica causati dai lavori di ingrandimento, che nel 1872 a lavori appena ultimati o in corso di ultimazione dette alle stampe un opuscolo che con toni epici costituisce il più importante elogio della bellezza del nuovo viale descritto come sintesi perfetta di valori storico artistici e paesaggistici della più alta tradizione fiorentina.[3] Un altro importante riconoscimento venne pochi anni dopo da Eduard André cioè da colui che negli ultimi decenni dell'Ottocento può essere considerato il più autorevole architetto francese, e forse europeo, nella progettazione di giardini, parchi e passeggiate pubbliche. Nel suo celebre trattato pubblicato a Parigi nel 1879 egli dedica ben due pagine alla descrizione del nuovo viale dei Colli. Oltre a citare il suo realizzatore, Attilio Pucci, l'architetto francese, inserendo nel testo due figure con la pianta e la sezione di un tratto del viale, illustra nei dettagli la ricchezza compositiva e la varietà di piante e arbusti utilizzata nei controviali e giustifica così quella che lui considera un'eccezione straordinaria rispetto a quanto da lui teorizzato: «Cette disposition ne vise ni à l'art ni au style; elle est une agréable fantaisie, très-explicable dans Florence (*la città dei fiori*), mais il est à craindre que ces plantations, en vieillissant, ne donnent pas les résultats qu'on est en droit de demander à des plantations d'alignement, dont la durée doit être la principale qualité»[4].

Questo anello di verde lineare serviva inoltre ad unire i nuovi spazi a verde realizzati in alcune piazze interne alla città con il vasto parco della tenuta delle Cascine dell'Isola che col 1865 passando in proprietà al Comune diventava il primo grande parco pubblico della città.

Un sistema di verde urbano pubblico che sommandosi all'ingente patrimonio del verde privato esistente all'interno e all'esterno del centro storico veniva a costituire uno degli aspetti più interessanti e ammirati

---

3 G. Carocci , *Il viale de' Colli. Descrizione storico-artistica*, Firenze, Tipografia Cooperativa, 1872.

4 E. André, *L'Art des Jardins.* Paris, G.Masson, 1879, pp. 638-639. Inoltre a p. 867, l'autore in un passo dedicato ai parchi nuovi che, sotto l'influsso francese, mostrano un sensibile progresso anche in Italia fra le città ricordate cita anche Firenze le Cascine e il viale dei Colli: «Les jardins publics de l'Italie sont en progrès, et l'influence française s'est fait sentir dans les nouveaux parcs de Milan, de Turin, à la promenade des Cascine et des Colli à Florence, dans les nouveaux arrangements du Pincio à Rome, dans les squares de Naples, etc».

della *forma urbis* della Firenze post unitaria.

Questa vicenda della storia urbana fiorentina, per il modo in cui si realizzò e per i suoi esiti, si inserisce pienamente in un processo più generale che in Europa ha caratterizzato l'arte dei giardini nel corso dell'Ottocento.

Nel primo trattato di storia dell'arte dei giardini pubblicato nel 1914 da Marie Luise Gothein, la studiosa tedesca tratteggia in modo estremamente chiaro le caratteristiche salienti di questo processo partendo dalla costatazione di un fenomeno di manifesta crisi e di una sostanziale perdita della percezione del giardino come opera d'arte manifestatosi già verso la fine del '700 [5]. E come documento della chiara consapevolezza di questo processo nei primi decenni dell'Ottocento riporta lo sconsolato sfogo espresso nel 1825 da Goethe: «I giardini ai quali un tempo in Germania – grazie soprattutto alla grande diffusione del libro dell'Hirschfeld – si teneva tanto, sono ormai del tutto fuori moda. Non si vede, né tantomeno si sente di nessuno che tracci viali curvi, o pianti salici piangenti; non c'è da meravigliarsi che prima o poi gli splendidi giardini attuali vengano riconvertiti in campi di patate»[6].

Questa tendenza che influenzerà le vicende del giardino come opera d'arte per tutto il XIX secolo viene spiegata dalla Gothein col fatto che dopo il '700 l'amore e lo sviluppo per i giardini alimentato dall'interesse per l'arte, viene sempre più catturato da due nuovi elementi: la democrazia e la scienza. Sono questi due elementi a determinare nel corso dell'Ottocento la diffusione massiccia e definitiva del giardino moderno informale di stampo inglese e del giardino paesaggista.

La Rivoluzione francese e l'affermazione del modello liberale nell'organizzazione politica ripropone come nuovo campo di realizzazione dei giardini il parco pubblico che pur richiamandosi ad una tradizione settecentesca figlia soprattutto dei sovrani illuminati ora acquistano dimensioni e caratteristiche peculiari e nuove che portano a quelle

---

5 M. L. Gothein, *Storia dell'Arte dei Giardini*, II. *Dal Rinascimento in Francia fino ai nostri giorni*, a cura di M. de Vico Fallani e M. Bencivenni, Firenze, Olschki, Firenze, 2006; e in particolare l'ultimo capitolo: *Le principali correnti dello sviluppo dei giardini dal XIX secolo fino ai nostri giorni*, pp. 999-1059

6 Il passo citato dalla Gothein (cit. II, p. 999) è contenuto nel colloquio datato 8 luglio 1825 con Karl August Varnhagen von Ense ripresa da J. W. Goethe, *Gespräche*, *Gesamtausgabe. Neu Herausgegeben von Flodoard Frhr. Von Biedermann*, III, Lepzig, F. W. von Biedermann, 1910, p.215.

realizzazioni concepite "per i piaceri del popolo".[7]

Per quanto riguarda appunto i giardini pubblici, vorrei ricordare come spesso si siano erroneamente considerati tali anche giardini privati, di principi o signori, che in determinate occasioni, quali feste, ricorrenze, celebrazioni, si aprivano al pubblico. In realtà il vero giardino pubblico è quello che risulta sempre accessibile ai cittadini senza limitazioni di tempo, di ceto o di classe, concetto questo in modo esemplare riassunto così da Angiolo Pucci: «Quando si parla di pubblici giardini o passeggi s'intende subito trattarsi di quei locali in vario modo spartiti e ornati di piante nei quali la popolazione di un paese o di una città può a suo agio andare a diporto, ma veramente si tratta di proprietà del comune, del paese e della città ove si trovano e per conseguenza di proprietà pubblica»[8].

In questa accezione la vicenda dei giardini pubblici inizia solo dopo la Rivoluzione francese quando sempre più numerosi e vasti spazi urbani diventati proprietà delle comunità locali saranno da queste destinati al pubblico passeggio e alla vita all'aria aperta dei cittadini nel loro tempo libero. Il primo esempio si ebbe a Monaco di Baviera, dove nel 1789 il Principe, alle notizie provenienti da Parigi e concordando con le teorie illuministe circa l'influenza positiva del contatto con la natura sui comportamenti umani, trasformò in parco pubblico la grande riserva di caccia che, poco fuori il Palazzo Reale e l'Hofgarten, si estendeva per svariati ettari parallela all'Isaar. Nel nuovo *Englischer garten* ceduto alla comunità, e attorno al quale si sviluppò l'addizione ottocentesca della città, i suoi sudditi potevano accedere tutti i giorni dell'anno e in tutte le ore del giorno e perciò lì perdevano il rango di sudditi per acquisire quello di cittadini sovrani.

A partire poi dai primi decenni dell'Ottocento un contributo determinante a questa tipologia di giardino venne dall'Inghilterra con John Claudius Loudon (suo il progetto per la crescita regolata di Londra del 1829; e ancora i progetti per l'orto botanico di Birmingham del 1831 e l'arboreto di Derby del 1839) e con Joseph Paxton (parco di Birkenhead nei pressi di Liverpool, 1844-1847, Prince's Park a Liverpool 1842 ca. che costituiscono gli esordi di una intensa attività progettuale che proseguirà

---

7 Cfr. F. Panzini, *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Zanichelli, Bologna, 1993; il volume costituisce ancora oggi il più importante contributo storiografico italiano sulla tipologia dei giardini pubblici europei.

8 A. Pucci, *I giardini di Firenze*, II, cit., p.1.

anche a Manchester e a Londra). Ed è nella patria della rivoluzione industriale che, con il formarsi delle nuove città industriali, l'esigenza vitale di spazi verdi pubblici si manifesta sempre più chiaramente e si collega anche ad altre istanze quali il decoro e l'estetica, il momento educativo attraverso la diffusione della conoscenza del mondo vegetale, e le attività motorie e fisiche. Un'efficace sintesi di questa idea di giardino pubblico che sempre più si sta affermando come vera novità nell'arte dei giardini è fornita nel suo trattato del 1852 da Joshua Major, vivaista di Leeds e vincitore del concorso per i quattro nuovi parchi pubblici di Manchester:

> I parchi pubblici nelle grandi città sono di notevole importanza per le persone costrette dal lavoro a vivere in una atmosfera fumosa e impura; essi dovrebbero essere di sufficiente stensione da fornire ampi viali per passeggiare, da contenere una grande varietà di campi gioco, e da presentare almeno una intelligente se non completa, raccolta di belle specie di alberi, siepi e fiori, resi vari da prati e composti nella maniera migliore e nello stile più attraente[9].

Ma è sul continente europeo che, dopo gli epigoni classicheggianti ed ancora formali dei parchi di epoca napoleonica, che i giardini pubblici diventano occasione di affermazione dello stile paesaggista, a partire dagli stati tedeschi dove sulle idee propugnate dallo Hirschfeld, e dopo il già ricordato caso dell'Englisher Garten di Monaco, si verificarono importanti episodi a Berlino (la trasformazione del Tiergarten in *volksgarten* realizzata fra il 1832 e il1847) e a Magdburgo (1824) per opera di Peter Joseph Lenné. Nella sua relazione al Borgomastro di Magdburgo per illustrare il progetto che gli era stato commissionato dal Consiglio municipale, il grande progettista tedesco così manifestava il suo stupore per il nuovo corso imboccato dall'arte dei giardini:

> Non è certo per me un fatto nuovo che principi e ricchi privati spendano ingenti somme per lavori connessi alla migliore arte dei giardini. Ma una iniziativa di questo tipo che dalle stime preliminari, senza tener conto degli edifici, costerà all'Amministrazione municipale non meno di 18.000 talleri è il primo esempio che mi si presenta nella mia carriera di artista[10].

---

9 *The Theory and pratice of landscape gardening*, London, Longman, Brow, Green, 1852, cit. in F. Panzini, cit., p.179.

10 *Ibidem*, p.192.

Era insomma iniziato un inarrestabile processo che nel corso dell'Ottocento investì tutte le grandi città europee da Cracovia a Budapest, da Vienna a Parigi dove questa tipologia di giardini toccò i vertici con gli episodi del Bois de Boulogne e del Bois de Vincennes.

Vorrei concludere questi cenni dedicati all'importanza del giardino pubblico negli sviluppi ottocenteschi dell'arte dei giardini, ricordando un altro aspetto ancora poco considerato dalla storiografia dei giardini. Nella realizzazione veloce e diffusa in tutta Europa di questa nuova tipologia di giardino le amministrazioni pubbliche non ebbero un ruolo rilevante solo nella committenza e nel reperimento delle ingenti somme necessarie alla loro progettazione e realizzazione. Esse infatti si impegnarono anche a dar vita ed a mantenere articolate e attrezzate strutture amministrative destinate alla cura e al mantenimento nel tempo di questi beni della comunità. Non è un caso infatti che in tutte le grandi città dove, a partire dai primi decenni dell'Ottocento, si realizzano grandi parchi e sistemi di passeggiate pubbliche vengano istituiti uffici comunali con personale tecnico ed operativo per la loro cura. E l'esempio più compiuto ed articolato fu sicuramente quel "Service des Promenades et Plantations" costituito a Parigi e diretto da Jean Charles Adolphe Alphand per realizzare ed estendere il sistema di verde pubblico parigino voluto da Napoleone III e contemplato nel piano Hausmann.[11]

Se queste furono le conseguenze dell'influenza del nuovo principio della democrazia, come ricordato dalla Gothein, altrettante importanti influenze sull'evoluzione dell'arte del giardino ottocentesco vennero dalla scienza.

---

11 Il servizio fu fondato in occasione del passaggio del Bois de Boulogne alla Comune di Parigi e con l'avvio dei lavori per la sua trasformazione in parco pubblico sotto la direzione di Alphand. Quest'ultimo in qualità di ingegnere capo del settore Ponts et Chaussées lo diresse con la qualifica di "adminidstrateur des promenade et plantations" avvalendosi di collaboratori quali l'architetto Gabriel Davioud e il paesaggista Jean-Pierre Barillet-Deschamps, i fratelli Denis e Eugène Bühler e infine Edouard André. Quest'ultimo, forse il suo migliore erede sia come trattatista che come progettista di giardini anche al di fuori della Francia, fu a sua volta capo del "Service des Plantations suburbaines" di Parigi e il primo docente della prima cattedra di architettura dei giardini istituita nel 1892 presso l' *Ecole nationale d'horticulture* a Versailles. Per l'Italia vorrei ricordare le amministrazioni comunali per il verde pubblico create nel corso dell'Ottocento a Roma e a Firenze per le cui vicende si veda rispettivamente: M. de Vico Fallani, *Storia dei giardini pubblici di Roma nell'Ottocento*, Roma, Newton Compton, 1992, pp.15-44; M. Bencivenni, M. de Vico Fallani, *Giardini Pubblici a Firenze dall'Ottocento ad oggi*, Firenze, Edifir, 1998, pp. 47-82.

I progressi scientifici determinati dalla nuova civiltà industriale che ebbero maggiori effetti sull'arte dei giardini riguardano innanzi tutto la scienza delle costruzioni e in particolare le possibilità offerte da nuovi materiali quali il ferro e il vetro ora prodotti in grandi quantità e con i quali diventa possibile realizzare serre e tepidari di dimensioni mai pensate precedentemente.

Altrettanto importanti furono i grandi progressi avvenuti nelle scienze naturali ed in particolare nel campo della fisiologia vegetale e della sistematica e della geografia botanica che grazie a studiosi del calibro di A. Delassert, A. Richuard, A. von Humboldt e P.B. Web registravano enormi progressi, per esempio attraverso la formazione di nuovi imponenti erbari a conclusione di sistematiche e accurate campagne di raccolta in tutte le regioni del pianeta. Queste nuove conoscenze e la loro diffusione contribuirono ad un progresso senza precedenti dell'orticultura e quindi a rilevanti e nuove possibilità nel campo dell'arte dei giardini.

Già nei secoli precedenti si erano avute importanti esempi di novità nel campo delle alberature che avrebbero poi costituito l'elemento caratterizzante dell'affermazione del giardino paesaggista o all'inglese. Nel 1683 nell'orto botanico di Chelsea, si era riusciti nell' acclimatazione del cedro del Libano. Nel corso del '700 poi si era avuta una progressiva importazione dall'America di piante legnose: la quercia americana, nuove conifere, pioppi, magnolie e pseudoacacie. Ma è soprattutto all'inizio dell'Ottocento che questo processo acquista proporzioni enormi e una intensità nuova con l'arrivo di piante oltre che dal nord America anche dall'estremo Oriente e in particolare dal Giappone e dalla Cina. Non a caso è proprio l'Inghilterra, protagonista già da un secolo della prima globalizzazione dei commerci intercontinentali e poi dell'avvio del nuovo modo di produzione industriale, a dare il contributo più innovativo allo sviluppo dell'arte dei giardini attraverso il progresso dell'orticultura. Nel 1804 venne fondata la *Horticultural Society of London* (dal 1864 *Royal Horticultural Society*) capostipite e modello riconosciuto della miriade di società analoghe sorte successivamente in tutta Europa. Grazie a questa moderna orticultura che acquista dimensioni industriali e tende a riaffermare il primato dei tecnici giardinieri l'enorme quantità di nuove piante provenienti da tutto il mondo vengono acclimatate, riprodotte e diffuse in tutto il continente europeo e contribuiscono alla diffusione e affermazione del modello del giardino moderno di tipo paesaggistico che proprio nei grandi parchi pubblici troverà le sue realizzazioni più

importanti.

È in questo contesto che nascerà nel 1839 la Società Botanica e prenderanno il sopravvento i giardini di collezione quali quelli di Kew che già nel 1813 contenevano ben 11.000 specie di piante e che qualche decennio dopo sarebbero diventati l'emblema di tutti i moderni giardini botanici e di orticultura con l'icona della grande serra, la *Palm House*, qui realizzata nel 1844-1848 da R. Turner e D. Burton. Una tappa miliare di quel percorso trionfale dei "palazzi di vetro", che dalle ardite e straordinarie serre progettate nel 1831 da Loudon per l'orto botanico di Birmingham sarebbe culminato qualche decennio dopo nella realizzazione del *Crystal Palace* di Paxton per l'esposizione mondiale londinese del 1850[12].

L'orto botanico di moderna concezione, nato e sviluppatosi velocemente in tutta Europa parallelamente ai progressi della moderna botanica, diventa fonte importantissima di conoscenze per i vivai dell'età contemporanea che da strutture di servizio ai singoli giardini dei principi e dei signori si trasformano progressivamente in stabilimenti orticoli per la riproduzione delle piante su scala industriale e la loro vendita per rispondere alla nuova domanda proveniente sia dalle pubbliche amministrazioni che dai privati. Ma l'orto botanico di nuova concezione fin dalla sua origine costituisce anche un'occasione di divulgazione del sapere scientifico ad un pubblico sempre più vasto di cittadini e per la formazione di una cultura diffusa di tipo orticolo come fattore decisivo per aiutare il cittadino sovrano a muoversi e ad apprezzare quei frammenti di paradiso ritrovato e ricreato all'interno della città industriale. Questa finalità educativa e divulgativa è ad esempio già chiaramente contenuta ed espressa nell'arboreto progettato da Loudon nel 1839 a Derby.

Mi limito a queste brevi considerazioni che riguardano le conseguenze di questo fenomeno sulla vicenda del giardino pubblico e sui pubblici passeggi, tralasciandone altre, altrettanto importanti nella evoluzione dell'arte dei giardini nel corso del XIX secolo, per le quali ancora oggi sono valide le acute osservazioni di M. L. Gothein[13].

---

12 Va ricordato come Paxton arrivò a questa straordinaria realizzazione dopo esperienze di scala minore, ma altrettanto significative come la grande serra progettata e realizzata fra il 1836 e il 1840 a Chatswort, Derbyshire.

13 Cfr. M. L. Gothein, II, cit., pp. 1002-1004. La studiosa tedesca, parlando della diffusione delle conoscenze scientifiche della botanica così si esprime sulle conseguenze prodotte nell'arte dei giardini: «Ben presto si sarebbe visto quanto quest'ultima, insieme all'enorme crescita del materiale vegetale disponibile e alla conoscenza

Esse tuttavia sono sufficienti ad inquadrare il contesto europeo in cui a mio avviso si inserisce a pieno titolo la formazione del sistema del verde urbano fiorentino.

Oltre all'autorevole parere già ricordato di André, anche tanti altri apprezzamenti sulle nuove sistemazioni a verde di Firenze capitale ci confermano in questo giudizio e vorrei passare a illustrare anche se schematicamente quali sono stati gli elementi che l'hanno reso possibile, fra l'altro come già detto in un arco di tempo estremamente breve ed in concomitanza di altri consistenti lavori quali l'abbattimento dell'intero perimetro delle mura medievali in riva destra d'Arno, la realizzazione di nuove piazze attorno a Porta alla Croce e a Porta S. Gallo, le vaste sistemazioni attorno alla Fortezza da Basso, la realizzazione del nuovo emissario in sotterranea dal Ponte sospeso nei pressi di porta alla Croce fino alle Cascine, la realizzazione di nuovi lungarni e la messa in sicurezza

---

della geografia delle piante, avrebbe influito sul giardino. Il periodo sentimentale, quello delle creazioni di immagini in grado di suscitare stati emotivi, non esisteva più; il poetare o il filosofeggiare nel giardino, attività che introducevano "un'idea" necessaria per assicurare la giusta unità compositiva all'impianto, cosa specialmente raccomandata trai due secoli dai teorici tedeschi, degenerarono presto ovunque, e al loro posto subentrò la stanchezza per tutti questi capricci…. Ora all'interno di questa disciplina penetrava con vigore l'interesse botanico. L'artista giardiniere dipendeva sempre più dal materiale vegetale, e se decideva di raggiungere una pur minima visione globale della sconcertante quantità di piante disponibile per la sua scelta, con un'offerta che cresceva di anno in anno, lo studio della botanica doveva diventare il suo principale impegno. Così il giardino finì esclusivamente nelle mani dei giardinieri, e sembrava sfuggire del tutto agli architetti. … Alla lunga, a seguito di questo interesse botanico, il parco inglese, con la sua esclusiva preferenza per l'albero e per i cespugli, avrebbe finito per diventare quasi del tutto informe, cosa che sarebbe accaduta in generale e anche nelle grandi dimensioni; i mezzi espressivi erano troppo limitati, ed il richiamo alla varietà, che per secoli aveva echeggiato nei giardini tenendo sotto pressione proprietari ed artisti, diveniva sempre più flebile. Ma fortunatamente assieme agli alberi ed ai cespugli che i ricercatori avevano riportato dalle terre straniere crebbero anche, in maniera nuova ed emozionante, le varietà fiorifere; poiché nell'inverno nordico potevano sopravvivere solo una piccola parte dei questi fiori, la conseguenza fu un grande incremento del numero delle serre; con il dominio dello stile pittoresco, le arancere di quello vecchio erano state messe in secondo piano; non se ne costruivano di nuove, e troppo spesso quelle esistenti venivano fatte scomparire. Solo quando, all'inizio del XIX secolo, l'imprevisto insieme di splendidi colori dei nuovi fiori arrivati dal sud, che addirittura superò la bellezza delle bulbose olandesi, suscitò ovunque il desiderio di possederli, nei giardini privati ebbe inizio la grande diffusione delle serre calde».

delle sponde del fiume, tanto per ricordarne alcuni dei più consistenti.

Il primo fattore a mio avviso da richiamare è senz'altro la statura professionale di Giuseppe Poggi e la sua cultura architettonica e urbanistica che all'eredità della scuola toscana cresciuta sotto il magistero accademico di Niccolò Gaspero Maria Paoletti aveva unito un costante aggiornamento su quanto di nuovo si manifestava in capitali europee quali Vienna, Parigi e soprattutto Londra[14]. Ma nell'occasione della grande impresa del piano di ingrandimento di Firenze, Poggi risulta anche l'architetto che meglio di qualsiasi altro aveva dimostrato di conoscere ed applicare i concetti generali del *Landscape gardening* e inoltre di interpretare il nuovo ruolo di "disegnatore di città" che si stava affermando in Europa nella nuova era industriale[15].

A questa solida cultura architettonica ed urbanistica, Poggi con la conduzione di uno studio professionale fra i più attivi a Firenze per almeno due decenni, aveva maturato capacità non consuete nel coordinamento e nella direzione di gruppi di tecnici e professionisti necessari ad incarichi professionali di questa importanza. Capacità anche queste testimoniate

---

14 Queste caratteristiche della formazione e della cultura professionale sono bene illustrate nei saggi di Gabriele Morolli e di Renzo Manetti contenuti nel citato catalogo della mostra su Poggi del 1989 (cfr. *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architetture e città*, cit., pp. 25-46).

15 Cfr. i capitoli introduttivi al nostro volume *Giardini pubblici a Firenze*, cit., e in particolare il cap. II *La cultura del giardino a Firenze fra Ottocento e Novecento*, pp.25-33, dove fra l'altro a proposito del Poggi si dice : «Quando Poggi si attiva per la grande avventura dell'ingrandimento di Firenze, egli ha ben presente l'esperienza contemporanea francese e quella inglese, mentre conosce molto bene, per la sua attività precedente, il carattere e la storia dei parchi fiorentini, pubblici e no. Il confronto fra il parco della villa il Ventaglio o quello della Villa Strozzi al Boschetto - cioè quelli tra i giardini disegnati da Poggi per i privati che più di altri fanno pensare al viale dei Colli – e le più significative espressioni dell'architettura dei giardini a Firenze, di cui si è tracciato un sintetico elenco all'inizio di questo capitolo, porta al paesaggio rustico ed essenziale del Frietsch più che al sofisticato linguaggio esoterico del Manetti o del de Cambray Digny. È vero che la praticità d'esecuzione, di utilizzo e di manutenzione di un parco pubblico rende conveniente la semplicità del disegno, ma la testimonianza dei suoi parchi precedenti per i privati, fra i quali quelli citati, fanno pensare che anche l'ideologia abbia avuto un ruolo nella scelta stilistica di Poggi, la quale si accorda perfettamente con la purezza di quel "rinascimento toscano" appreso dal suocero Poccianti, e che si nutre di una tensione verso il naturalismo che riconosciamo anche, distante nel tempo e nello spazio, nei grandiosi parchi di Lancelot Brown alla fine del Settecento» (ivi, p.31).

dalla enorme mole di documenti prodotti dall'ufficio da lui diretto ed oggi conservati presso questo Archivio di Stato. Nel fondo delle carte Poggi una quantità incredibile di disegni, dai preliminari a quelli esecutivi, documenta inoltre una cultura ed una pratica del "progetto" che oggi a mio avviso si è completamente persa o colpevolmente abbandonata.

Oltre a queste indubbie doti di Poggi, c'è un altro fattore che spiega la qualità e il respiro europei del nuovo sistema del verde urbano che allora prese forma.

Alla vigilia dell'Unità italiana, Firenze costituisce uno dei centri più importanti in Italia ed in Europa sia nel campo delle scienze naturali e della botanica che in quello dell'orticultura.

Questo posizione derivava in primo luogo dall'eredità di una tradizione alta nell'arte dei giardini consolidatasi a partire dalla signoria medicea ed alimentata e accresciuta anche nei successivi secoli del Granducato. Il primato raggiunto da Firenze nell'arte dei giardini nel Cinquecento come sintesi perfetta del giardino utile con quello di delizia, presupponeva accanto ad una raffinata cultura estetica ed artistica anche un continuo incremento e accrescimento del patrimonio e della biodiversità vegetali della regione e progressi continui nella coltivazione della terra.

Con la formazione dei primi orti botanici a Pisa e a Firenze e lo studio dei semplici affidato ad illustri naturalisti si ebbero la nascita e un progresso della botanica senza precedenti, con ricadute importantissime sia nell'agricoltura che nel giardinaggio e nell'orticultura. Nel granducato toscano questo processo venne sempre favorito e alimentato anche con la fondazione di prestigiose istituzioni quali l'Accademia dei Georgofili e quindi la Società botanica fiorentina. Su questo terreno estremamente fertile fu creato nel 1775 l'Imperiale e Reale Museo di Fisica e Storia Naturale che avviò una nuova fase di studio delle piante attraverso l'acquisizione e la formazione dei primi erbari e l'attività della neoistituita sezione di ceroplastica. Ma è con l'arrivo di Filippo Parlatore nel 1842 e con l'avvio del grande progetto dell' Erbario Centrale Italiano che la sezione botanica del Museo acquistò un ruolo di primo piano nel progresso e rinnovamento degli studi botanici che proprio in quegli anni si manifestavano in Europa[16].

---

16 Su Filippo Parlatore e il Museo di Storia naturale, la sua istituzione e le sue collezioni si veda: Università degli Studi di Firenze, *Il museo di storia naturale dell'Università degli Studi di Firenze,* II, *Le collezioni botaniche*, a c. di M. Raffaelli, Firenze, University Press, 2009; e ancora P. Cuccuini – C. Nepi, *Herbarium centrale Italicum (phanerogamic section) : the genesis and structure of a herbarium : the main collections, the collectors, the*

Nel 1854 poi, per iniziativa dell'Accademia dei Georgofili, fu fondata a Firenze la Società Toscana di Orticultura. Sotto la guida di Filippo Parlatore che fu il suo primo presidente, la Società contribuì al rafforzamento dell'orticultura fiorentina sia nel contesto italiano che europeo. A conferma del ruolo raggiunto nell'orticultura fiorentina proprio negli anni a cavallo della realizzazione del piano di ingrandimento per Firenze vorrei limitarmi a ricordare due episodi: nel 1861 in occasione della prima Esposizione Nazionale italiana, tenutasi a Firenze nell'area fra la Porta a Prato e la stazione Leopolda, la Società curò l'allestimento della grande sezione del padiglione espositivo dedicata all'agricoltura e all'orticultura; nel 1874 in occasione dell'inaugurazione del nuovo mercato generale di San Lorenzo la Società di Orticultura organizzò nei locali progettati dal Mengoni la prima Esposizione Orticola Internazionale tenutasi in Italia.

In tutte e due queste manifestazioni la regia di Filippo Parlatore trovò come interprete principale Attilio Pucci, un tecnico giardiniere discendente di una famiglia di giardinieri granducali e che Parlatore aveva voluto come curatore degli orti botanici che il Museo di scienze naturali aveva nel giardino di Boboli a ridosso dei locali della Specola. Nel 1854, quando Parlatore ottenuto il giardino degli Ananassi pensò di realizzarvi il nuovo orto botanico di Boboli, detto poi della Botanica superiore, Attilio Pucci effettuò un lungo viaggio di aggiornamento presso gli stabilimenti orticoli e i giardini botanici esistenti in Liguria, Piemonte, Lombardia, in Francia, in Svizzera, ma soprattutto in Belgio e in Olanda. Da questo viaggio Attilio Pucci acquisì importanti conoscenze sui moderni giardini botanici, sulle serre, stufe e tepidari di nuova concezione, sul progresso delle collezioni di nuove di piante e fiori, conoscenze che risulteranno per lui utilissime oltre che per progettare con Parlatore il giardino della Botanica superiore, anche per far fronte poi anche ai complessi problemi che avrebbe dovuto affrontare quando Poggi lo volle come collaboratore e responsabile della realizzazione delle sistemazioni a verde previste per Firenze capitale[17].

---

handwriting samples and the personnel in its 150-years history, Firenze, [s.n.] (Firenze, Giorgi & Gambi), 1999.

17 Il viaggio fu effettuato da Attilio Pucci dai primi di aprile alla fine di agosto del 1854. Pucci fece del viaggio un dettagliato resoconto intitolato: *Giornale del viaggio fatto dal Giardiniere Attilio Pucci nell'anno 1854,* cc.1-318. Una copia è conservata presso le carte di Angiolo Pucci pervenute ai suoi eredi. Su questa relazione e sul viaggio cfr. *Giardini pubblici a Firenze*, cit., pp.39-41. Nel corso del viaggio Pucci ebbe modo di osservare e documentarsi su alcune grandi sistemazioni di parchi e passeggi

Da quanto sommariamente ricordato si può comprendere facilmente perché Poggi abbia insistito tanto per ottenere che Attilio Pucci fosse prima assunto dall'amministrazione comunale fra il personale dell'ufficio da lui diretto per l'attuazione del piano di ingrandimento di Firenze e quindi come direttore e soprintendente dell'amministrazione comunale dei giardini e pubblici passeggi che avrebbe avuto negli anni successivi il compito di curare e incrementare il sistema del verde urbano allora creato[18].

Con queste brevi e schematiche considerazioni credo sia possibile comprendere come grazie ad una cultura ed ad una formazione professionale aggiornate e di respiro europeo, grazie ad una cultura profonda del progetto e ad una capacità di individuare le migliori competenze tecniche per la fase realizzativa, sia stato possibile realizzare in così poco tempo un sistema di verde urbano di queste dimensioni e di queste caratteristiche.

Vorrei chiudere il mio intervento con una riflessione su cosa è pervenuto di questo sistema ai nostri giorni e in quale considerazione è tenuto da chi amministra la nostra città.

La Firenze dei nostri giorni è profondamente mutata rispetto a quella pensata dal Poggi. Possiamo dire che in fondo la città pensata da Poggi e da lui ridisegnata manteneva ancora delle relazioni fra pieni della città costruita e vuoti di natura inseriti all'interno e all'esterno del perimetro

---

pubblici realizzate per esempio in Belgio e in Olanda delle quali nel suo resoconto del viaggio annota con precisone le caratteristiche generali di impianto e le alberature impiegate. Ecco le annotazioni relative a quelli di Bruxelles: «Vi sono al torno della città dei viali di alberi nella specie di Olmi e Tigli per ciò si può fare delle lunghissime passeggiate…e vicino al palazzo del Re un giardino pubblico il quale consiste in dei grandi viali, qualche striscia di prato e quadrati di bosco; ma in generale tutti i boschi sono formati da piante sfoglianti, meno che le piante resinose consistenti moltissime in Tuje». In Olanda a proposito di Haarlem ricorda come la città «offre da ogni parte un vero giardino all'inglese. Qui si percorre da ogni parte fuori della città dei viali bellissimi formati da Olmi, Tigli, Frassini, e Faggi, i quali tortuosamente conducono a dei laghi, a delle vaste praterie, a dei folti boschi composti di Querce, Faggi, Olmi»; e ancora a l'Aja «quello che si trova di bello è la manutenzione dei giardini quasi tutti spartiti all'inglese e bene spartiti. Vi è dei grandiosi viali, e un grandissimo bosco spartito pure all'inglese il quale ci vuole più di tre ore per passarlo. Questo bosco è formato da grossi alberi di Faggi, Tigli, Olmi, vi è in più parti dei laghi e dei casini ove si può prendere da mangiare».

18 Sulla nascita e le vicende dell'amministrazione dei pubblici passeggi e giardini si veda il già ricordato *Giardini pubblici di Firenze*, cit., pp. 47-82, e anche i numerosi riferimenti contenuti in A. Pucci, *I giardini di Firenze*, II, cit.

delle vecchie mura molto simili a quelle che l'avevano caratterizzata dal '500 in poi. Se per esempio mettiamo a confronto una celebre carta della fine del 700, quella del Magnelli con quella pubblicata dal Comune di Firenze nel 1875 che documenta la città trasformata con l'arrivo di Firenze capitale, possiamo vedere più assonanze che differenze soprattutto per quanto riguarda gli spazi verdi. Nonostante la realizzazione di nuovi quartieri residenziali, il parco delle Cascine, i viali circondari, il viale dei Colli, le piazze sistemate a giardini o ad alberate, costituiscono ancora un sistema capace di far respirare la città.

Questo sistema entra in crisi invece rapidamente solo a partire dagli ultimi cinquant'anni prima colla progressiva espansione edilizia verso i comuni contermini della piana sia a est che a ovest, quindi con sempre più forti fenomeni di densificazione all'interno del tessuto urbano storicizzato. Le scelte urbanistiche degli ultimi due decenni, figlie della fine della stagione dei piani regolatori e dell'avvio della cosiddetta "urbanistica contrattata", annunciate chiaramente nel piano strategico denominato "Firenze 2010", hanno invece manomesso pesantemente questo sistema di verde urbano ereditato dalla Firenze capitale. E credo che questa manomissione sia sotto gli occhi di tutti noi ed assuma, per usare un eufemismo, forme inquietanti: i viali circondari violentati nella loro essenza di *boulevards* per il pubblico passeggio ed erosi quotidianamente da un traffico veicolare sempre più simile a quello autostradale; il viale dei Colli sempre più aggredito dal traffico veicolare in quanto unico asse viario per la mobilità di cintura in riva sinistra dell'Arno fra est ed ovest; il parco delle Cascine sempre più degradato a causa di un'inadeguata manutenzione e della crescente pressione di usi impropri e di funzioni incompatibili con il suo valore storico artistico e ambientale riconosciuto anche con un vincolo diretto dall'autorità di tutela.

Basterà allora confrontare l'immagine della città di Firenze contenuta nella rammentata pianta di Firenze del 1875 con la veduta satellitare dei nostri giorni ricavabile da *google maps* per rendersi conto di come il sistema del verde urbano dei tempi del Poggi sia ormai pesantemente manomesso e violentato non solo dalla speculazione edilizia ed immobiliare che in questi ultimi anni ha continuato ad imperversare contro ogni logica, ma anche da scelte generali che hanno progressivamente allontanato la residenza dal centro storico verso i comuni contermini senza riuscire a riequilibrare adeguatamente le funzioni principali e fondamentali della città né ad impostare la soluzione dei più urgenti problemi della città odierna, *in*

primis quello della mobilità pubblica e privata dell'area metropolitana.

Vorrei concludere queste considerazioni con un'ultima riflessione. Nelle cicliche riaffioranti critiche a Poggi "urbanista", anche recentemente si sono riprodotte osservazioni critiche e censorie nei confronti delle conseguenze del suo piano. Curiosamente queste critiche spesso vengono da esponenti dell'urbanistica contemporanea, che per le sue velleità e sconfessioni emerse nell'odierna prassi del cosiddetto "governo del territorio" sembra sempre più una disciplina completamente inutile, e si concentrano ancora oggi nel rimpianto delle mura medievali abbattute in riva destra d'Arno, attribuendone addirittura la responsabilità allo stesso Poggi, al quale come se questo non bastasse si addossano pure le trasformazioni/distruzioni del vecchio centro di Firenze. Chi si scaglia contro Poggi in nome delle mura abbattute, spesso rimane completamente indifferente e muto, se non accondiscendente, di fronte alle odierne distruzioni di quel volto moderno ed europeo della città da lui pensato e realizzato come nel caso dell'anello dei viali circondari o delle sistemazioni a verde della Fortezza da Basso. E quello che più è grave dimenticandosi quello straordinario testo e documento lasciatoci dallo stesso Poggi con la relazione redatta e approvata dalla Giunta Municipale nel 1876 contenente le *Servitù attive e passi del Viale dei colli:* uno straordinario incunabulo di tutela paesaggistica di un'opera da tutelare e preservare alle generazioni future non solo per il suo valore di contesto storico artistico, ma anche per il suo valore di novità e per le ingenti risorse pubbliche qui investite[19].

Forse dal rimpianto delle mura abbattute dovremmo passare oggi ad una seria valutazione critica di quanto ancora sopravvive del sistema del verde urbano realizzato da Giuseppe Poggi e da Attilio Pucci e di come questo lascito è conservato.

Infatti a mio avviso, per quanto è avvenuto nell'arco degli ultimi cinquanta anni, il sistema del verde urbano ereditato dal piano di Firenze capitale nonostante costituisca ancora oggi la parte rilevante del verde urbano, ha assunto la dimensione di archeologia urbana sottoposta ad un quotidiano e progressivo processo di erosione e violenza.

---

19 Sul contenuto e il significato delle Servitù attive e passive del Viale dei Colli, redatte e fatte approvare dal Poggi si rimanda oltre che al catalogo della mostra (op. cit. pp. 217 e 221-222) anche a due miei interventi presentati al Convegno internazionale su Camillo Boito ("Camillo Boito e il Moderno", Milano 3-4 dicembre 2014) e alla giornata di studi in onore di Gianni Carbonara (Roma, Facoltà di Architettura della Sapienza,10 settembre 2015) entrambi in corso di stampa nei relativi Atti.

La città dei nostri giorni figlia di scelte occasionali, settoriali, prive di un disegno generale e di coerenza urbanistica, ha di fatto cancellato il volto della città moderna ereditata da un secolo e mezzo fa sostituendola con un mostro "poliploide" e quindi, parafrasando un celebre apologo di Bateson, con una città profondamente alterata nel suo DNA, fatta crescere in quantità e non in qualità, e alla fine sempre più invivibile e quindi infelice.[20]

20 La storia del cavallo poliploide creato dal dott. Posif è riportata in forma di apologo in G. Bateson, *Mente e natura, unità necessaria*, Milano, Adelphi, 1984.

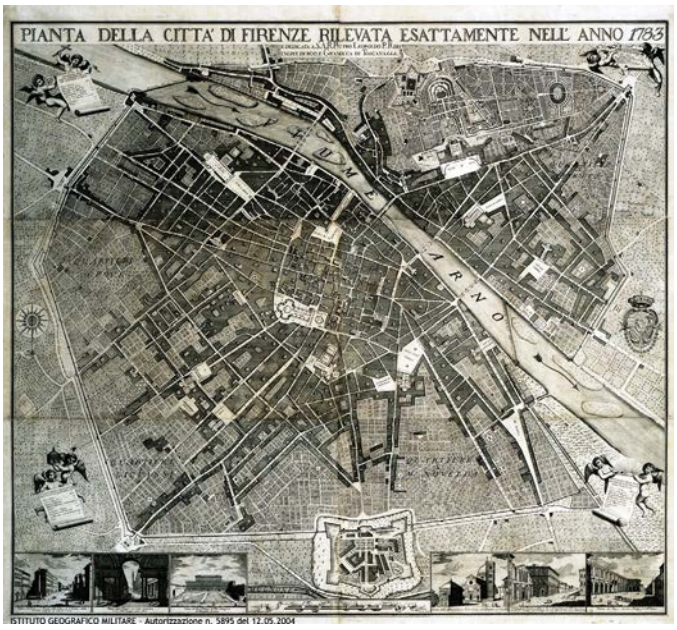


Fig.1 Pianta di Firenze del 1783 (scala 1:2.000), disegnata da Francesco Magnelli e incisa da Giuseppe Zocchi, (ASCF).
[su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze]

Fig.2 Pianta di Firenze del 1875, particolare (scala 1:10.000, eseguita e stampata dal Comune di Firenze - Uffizio d'Arte, (ASCF)
[su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze].

Fig.3 Pianta di Firenze ai nostri giorni (veduta satellitare del 2012 da Google Maps).

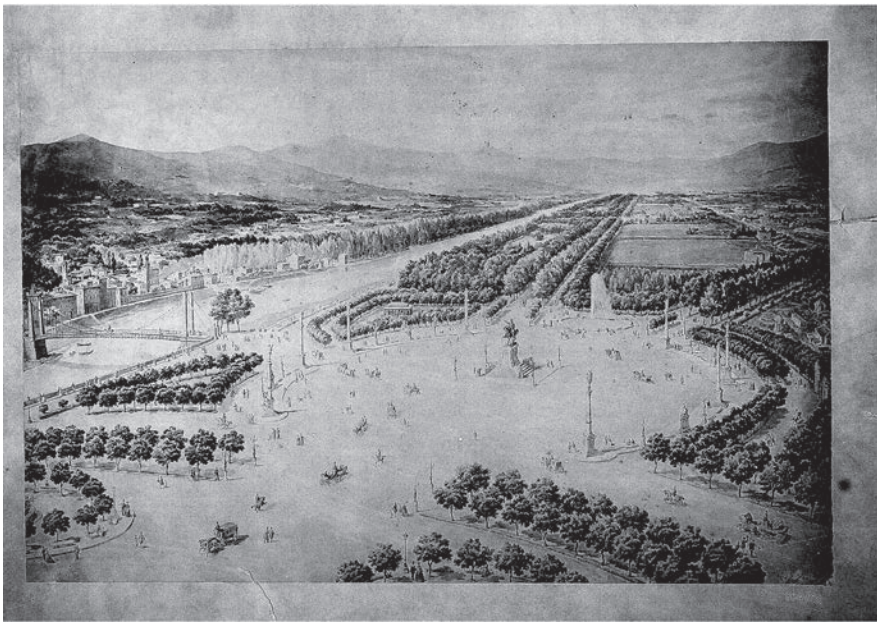


Fig.4 Veduta a volo d'uccello del Parco delle Cascine dal piazzale di accesso, progetto di G. Poggi per il piano di ingrandimento del 1865 (disegno di G. Poggi e N. Sanesi, Museo di Firenze com'era).

Fig.5 Idem, stato attuale (veduta da Google Maps).

Fig.6. Il piazzale Vittorio Veneto ai nostri giorni, ingresso al parco delle Cascine con esempio di utilizzo improprio del parco (foto M. Bencivenni, settembre 2016).

Lo spettacolo a Firenze Capitale
Spazi e programmazione teatrale nella Capitale

Anna Maria Testaverde

Introduzione

Nella prima metà dell'Ottocento il sistema teatrale italiano rappresentò un significativo e intenso strumento di educazione civile collettiva, funzionale alla creazione del consenso politico e a tradurre le istanze patriottiche e indipendentistiche in un coinvolgente manifesto culturale dei sentimenti 'nazionali'. Dopo l'unificazione la storia del teatro e dei suoi interpreti disegna un panorama che riflette il difficoltoso cammino verso la costruzione dell'identità nazionale, in una fase di consolidamento della classe borghese e dell'affermazione del sistema industriale.

La storiografia fino ad oggi ha prioritariamente indagato la tradizione dell'Arte del Grande Attore, riconosciuta e celebrata anche a livello europeo, riconoscendo negli attori patriotti del tempo (da Gustavo Modena a Ernesto Rossi e Tommaso Salvini) gli interpreti dei grandi personaggi 'universali' della drammaturgia straniera (si pensi all'affermazione dell'opera di Shakespeare sui palcoscenici dell'epoca). Il dilagante fenomeno del teatro dialettale e vernacolare, come nel caso di Firenze e dei suoi Stenterelli ottocenteschi, per lo più connesso alla fama del semiprofessionismo attorico di grande popolarità, resta invece ancora sottovalutato nella sua portata culturale, riflesso di comunità che di fatto rappresentavano l'*humus* della società contemporanea. Permane quindi un'interpretazione storica di 'aurea' arretratezza della cultura teatrale ottocentesca, nella difficile rivendicazione di una riforma teatrale rivolta all'affermazione di una drammaturgia nazionale che all'estero si accompagnava alle emergenti esperienze registiche. La ri-composizione organica dell'impresa teatrale in rapporto ai processi della vita socio-economica, politico-istituzionale, di un Paese che stava costruendo la propria unitarietà, resta pertanto un capitolo frammentario e non sistematico della storia del teatro.

«Claudio Meldolesi ha notato come alla base della nostra conoscenza dell'Ottocento ci sia una mentalità di tipo particolare, testimoniata dal volume di Sergio Tofano *Il teatro all'antica italiana* (…) Così accadde che uno strumento prezioso, il libro di un protagonista, uno dei pochi disposti a raccontare, un luogo di informazioni preziosa, diventasse una fonte di imprecisione». La lettura di questo memorabile volume ha di fatto

però perdere «i contatti con la tradizione storica. Leggendo ci si allontana: come accade al viaggiatore in partenza, il cui sguardo ritroso percepisce un panorama sempre più uniforme e astratto». (M.Schino, *Racconti del Grande Attore*, CuePress, 2016). Queste citazioni sintetizzano in maniera esplicita i condizionamenti interpretativi che stentano ancora oggi a ricostruire l'importanza storica del teatro italiano dell'Ottocento, prelusione alla stagione novecentesca, ancora destinati «ad annegare nell'aneddotica e a perdere di vista la complessità e la precisione dei problemi».

Questa riflessione storiografica è di fatto la premessa alla giornata di studi organizzata dall'Archivio di Stato di Firenze, dedicata a *Lo spettacolo a Firenze Capitale. Spazi e programmazione teatrale nella Capitale* (19 maggio 2015). L'incontro ha offerto l'opportunità di segnalare, tra gli studiosi del teatro di prosa e musicale, alcune auspicabili linee guida di approfondimento storiografico che, partendo dall'esempio circoscritto fiorentino, potrebbero essere occasione per delineare orizzonti tematici ben più ampi. La storia teatrale che caratterizzò il quinquennio di Firenze Capitale, pur nella provvisorietà di un contesto storico-politico di transizione, è esemplare.

Come ha segnalato Renzo Guardenti nella sua prolusione su *Il teatro a Firenze nell'Ottocento: acquisizioni storiografiche e prospettive di ricerca*, a differenza degli ampi e approfonditi studi sullo spettacolo in età medicea, il teatro nella Firenze dell'Ottocento non è stato fin qui oggetto di sistematiche ricognizioni, restando piuttosto legato a studi di dimensione aneddotica che costituiscono ancora oggi le fonti di riferimento più note (agli studi degli storici e giornalisti Jarro e Yorick).

Se, stando alle relazioni del tempo, lo spostamento del governo e del regno a Firenze potè essere considerata erroneamente una scelta inadeguata e 'provinciale', di fatto la nuova Capitale poteva vantare una tradizione culturale secolare, tanto da porsi come contesto ideale per organizzare, dopo la proclamazione del Regno d'Italia nel 1861, la prima *Esposizione Nazionale di Prodotti Agricoli e Industriali e di Belle Arti,* con la quale si intese offrire una dimostrazione europea, i risultati raggiunti dalla nascente nazione nella produzione economica, industriale e culturale.

In linea dunque con la più generale riorganizzazione amministrativa ed economica del Governo del Regno d'Italia, anche il panorama spettacolistico italiano stava cercando di porre le basi per un sistema produttivo e distributivo riorganizzato che riduceva i sussidi e cedeva la gestione ai governi municipali. Il ruolo svolto da Firenze capitale,

illustrato da Alberto Bentoglio nel suo intervento *Firenze Capitale: verso una nuova organizzazione dello spettacolo,* lo inserisce in questo contesto di trasformazione del teatro, inteso come impresa produttiva, espressione di una borghesia agli esordi ma preoccupata di consolidare la propria posizione sociale ed economica.

Tuttavia in una città in continua espansione demografica, nella necessità di trasformarsi nel fulcro della vita politica, sociale e culturale del Paese, la relazione di Leonardo Spinelli, *Teatri e sale di spettacolo al tempo di Firenze Capitale*, propone una ricognizione dell'articolato sistema di sale teatrali di Firenze (dal Teatro della Pergola al Teatro Pagliano, al Regio Politeama Fiorentino, al Teatro Rossini, al Teatro Principe Umberto). La ricchezza di informazioni superstiti per lo più insondate documenta una vivacità di interessi e di dibattiti e di articolate sperimentazioni di genere, non soltanto mirate a consolidare una drammaturgia nazionale, ma anche rivolta a soddisfare le svariate esigenze di divertimento ed evasione dell'élite borghese.

All'interno di un sistema molteplice di celebri luoghi di programmazione di prosa e lirica, degni di una capitale, la vivacità della vita mondana e teatrale è ritratta negli interventi specifici di Antonella Bartoloni (*Musica alla corte di un lord: il Teatro Standish a Firenze*) e di Maria Alberti (*«Belli gli scenari»... Sulle tracce di Cesare Recanatini, scenografo a Firenze).* Le testimonianze hanno restituito alla memoria storica 'spaccati' inediti dell'attività teatrale e spettacolare fiorentina, ancora pienamente da valorizzare: da un lato la vivacità di programmazione spettacolare (balli,opere e *pièces* teatrali) di un'esponente della comunità inglese fiorentina, l'intellettuale e nobile inglese Lord Rowland Standish; dall'altra la carriera artistica di un professionista scenografo marchigiano, Cesare Recanatini, svolta all'interno di uno dei palcoscenici fiorentini di antica tradizione, quello del Teatro della Pergola.

D'altra parte la funzione di Firenze Capitale svolta nella comunicazione a stampa, fu senza dubbio determinante e di eccellenza nazionale. La città, che vide un interessante incremento di tipografie e case editrici di prestigio e il trasferimento dei principali giornali che si stampavano a Torino, poteva già considerarsi la 'capitale della stampa' (nel 1870 la statistica del Ministero dell'Interno ne segnalava 101 nella solo provincia di Firenze), con una pluralità di posizioni politiche che testimoniavano i fondamentali ideali sui quali si stava consolidando l'idea dell'Unità d'Italia. All'epoca in cui la Capitale fu trasferita, il più autorevole giornale fiorentino era «La Nazione»

che accrebbe la tiratura e aumentò gli spazi dedicati alla cronaca mondana, culturale e teatrale cittadina. Il contesto culturale e teatrale di quegli anni fu decisamente influenzato dalla collaborazione (dal 1859) al giornale di personalità come quella di Carlo Lorenzini (più celebre come Collodi), con le sue rubriche sul costume letterario e di critica teatrale, e successivamente da Pietro Coccoluto Ferrigni (conosciuto con lo pseudonimo di Yorick) che dal 1868 fu il portavoce incontrastato dell'epoca. Dagli articoli scritti per «La Nazione» da Carlo Collodi, Francesca Simoncini nel suo intervento *Collodi drammaturgo e critico militante nel teatro dell'Italia unita*, propone un primo e assai promettente sondaggio delle opinioni e delle critiche teatrali, offrendo un inedito ritratto di critico teatrale e drammaturgo, impegnato a favorire l'auspicata riforma del teatro italiano di prosa nonché la nascita di una drammaturgia nazionale.

Nella molteplicità delle linee di indagine storiografiche prospettate, Firenze Capitale conferma dunque il persistere di una tradizione culturale riconosciuta a livello nazionale. Ad esso il mondo della cultura, di grande prestigio internazionale, guarderà anche come luogo di ispirazione, come ne ha riferito Víctor Sánchez Sánchez nel suo intervento (*Verdi negli anni di Firenze Capitale d'Italia: da risorgimentale a cosmopolita)* ricordando come il grande musicista Giuseppe Verdi, assente nel quinquennio del governo fiorentino, vi sarebbe poi giunto nel 1871 come uomo politico, in qualità di presidente della Commissione per la riforma dei Conservatori, ma dove, pur ormai celebrato compositore, avrebbe trovato ispirazione artistica per la composizione della memorabile e suntuosa opera *Aida.*

Cambiato il sistema amministrativo e gestionale del sistema teatrale che poteva vantare una tradizione prestigiosa per Firenze, gli scenari del quinquennio governativi del nascente Regno d'Italia riflettono i processi di riorganizzazione amministrativa unitaria e la vitalità culturale e d'avanguardia di una città capace di competere come *grande ville* europea.

Leonardo Spinelli

Teatri e sale di spettacolo al tempo di Firenze capitale[1]

1. Il teatro ufficiale

Dal 1865 al 1870 Firenze diventò il più importante palcoscenico della vita politica, sociale e culturale del paese. Sulla città si moltiplicarono gli sguardi dell'opinione pubblica internazionale e si concentrarono «i fasti del nuovo stato unitario e quindi anche i nascenti splendori del suo teatro»[2].

Da un punto di vista teatrale, per la neo-capitale significava farsi carico non solo di una maggiore domanda di divertimento – gli ingressi regolarmente denunciati superavano le quattromila unità al mese – ma anche di una nuova e variegata tipologia di spettatori che portava in dote tradizioni, costumi e dialetti fino a quel momento poco conosciuti dai fiorentini. Si pensi alla nutrita presenza di politici, funzionari e burocrati al loro seguito, di ufficiali del regio esercito, di amministratori, colti diplomatici e intellettuali. Ma anche a commercianti e uomini d'affari che agli spettacoli chiedevano soprattutto un momento di svago e di evasione dalle contrattazioni quotidiane.

Gli edifici teatrali furono così tra i più importanti luoghi di integrazione e confronto tra le due popolazioni della capitale. Quella che in città risiedeva per questioni lavorative e che nel suo insieme rispecchiava il plurale sistema di identità culturali e sociali allora presenti nella nazione e quella indigena, schiva e a tratti indifferente il cui altezzoso distacco sarà palesato da un motto coniato l'indomani del trasferimento della capitale a Roma nel 1871: «Torino piange quando il prence parte. Esulta Roma quando il prence arriva. Ma Firenze, città culla dell'arte, se ne infischia quando arriva e quando parte»[3].

---

1 Desidero ringraziare Anna Maria Testaverde per l'invito, Piero Marchi e l'Archivio di Stato di Firenze per la cordiale ospitalità. Per approfondimenti sulla storia dei teatri fiorentini oggetto di questo contributo si rinvia sin da ora al prezioso volume *I Teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, VIII, *Firenze*, a cura di E. Garbero Zorzi – L. Zangheri, Firenze – Venezia, Giunta Regionale della Toscana – Marsilio, 2000.

2 S. Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 16.

3 Il motto è tratto da M.L. Orlandini, *Al tempo di Firenze Capitale*, pref. di E. Giani,

Nel massimo momento di splendore furono attivi in città ben quindici teatri a pagamento. Si trattava di un numero eccezionale tanto che alcuni cronisti parlarono di 'età dell'oro' del teatro fiorentino. In quegli stessi anni solo Milano poteva vantare una maggiore distribuzione di sale sul territorio. A pieno regime lo spettacolo pubblico era in grado di recepire circa ventiquattromila spettatori su una popolazione che arrivò a toccare le centosessantacinquemila unità. L'offerta era poi corroborata da strutture effimere che venivano utilizzate in maniera occasionale e dai teatrini privati attivi all'interno dei palazzi signorili o gestiti da filodrammatiche. La centralità della città nella vita teatrale nazionale, specialmente del teatro di prosa, era stata costruita a tavolino negli anni precedenti da mirate iniziative politiche. Già nel 1860 il governo provvisorio del 'Barone di ferro' fiorentino Bettino Ricasoli aveva istituito dei premi per le migliori novità drammatiche rappresentate ogni anno a Firenze. Due anni più tardi lo Stato italiano aveva inoltre favorito l'insediamento in città di una commissione di scrittori chiamata ad avviare uno Studio per il miglioramento del teatro nazionale[4].

Due furono le anime che sorressero il sistema spettacolare di Firenze capitale. Da un lato vi era il circuito 'ufficiale' destinato ad accogliere messinscene italiane e straniere di rilievo e in cui si coltivava il sogno di un grande teatro italiano in grado di offrire «alla nuova società il mezzo per riconoscersi e darsi uno statuto morale e civile»[5]. Il pubblico che amava partecipare di questo sogno, e di cui facevano parte numerosi intellettuali e politici che all'interno del Parlamento legiferavano sulla vita del teatro mentre nelle dimore private scrivevano per le scene in modo più o meno professionale – basti pensare a Vittorio Bersezio o Carlo Righetti –, si divideva tra gli edifici storici e quelli di nuova generazione. I primi risalivano ai tempi del granducato di Toscana, mediceo prima e lorenese poi, quando Firenze aveva goduto del ruolo di città stato. La loro struttura richiamava in maniera univoca il modello cosiddetto all'italiana, la cui rigida ripartizione della sala in ordini e palchetti rinviava a una società fortemente chiusa e gerarchizzata quale era stata appunto quella di Antico Regime. Durante gli anni di Firenze capitale essi rappresentavano una sorta di diretta citazione al glorioso passato fiorentino, ravvivando l'orgoglio e

saggio introduttivo di P.F. Listri, Firenze, Pugliese – Il pozzo di Micene, 2013, p. 122.

4 Cfr. S. Ferrone, *Il teatro di Verga,* cit., p. 20.

5 R. Bigazzi, *Esperienze teatrali in Firenze capitale*, in «L'Approdo letterario», 1969, 48, n.s. 4, p. 67.

il senso di appartenenza di un'intera comunità attorno alle sue radici. Il legame con il passato era confermato dalla continuità di proprietà degli edifici da parte delle antiche accademie fondatrici: quella degli Immobili alla Pergola, quella degli Infuocati al Niccolini.

La Pergola era considerato il teatro più rappresentativo della città e come tale la sua accademia degli Immobili godeva dal 1863 di un sostanzioso sussidio municipale. Sin dalla sua apertura nel 1657 l'edificio era sempre stato associato al governo e alla rappresentanza più esclusiva del potere cittadino di cui in tutti i tempi aveva ospitato le principali iniziative politico-spettacolari. Qui nel 1847 si erano riunite ad esempio le deputazioni delle città toscane per ringraziare il granduca Leopoldo II di Lorena delle riforme concesse. In quegli stessi anni nel Saloncino al primo piano si svolgevano le riunioni della Guardia Civica fondata dallo stesso granduca[6]. Il connubio con il potere costituito proseguì anche l'indomani dell'ingresso di Firenze nel regno d'Italia quando, con un colpo di opportunismo, nel marzo 1865 gli Immobili riuscirono a far acquistare a Vittorio Emanuele II la porzione accademica del nobile Vincenzo Antinori alla quale era annesso il palco venticinque del primo ordine. Il primo re d'Italia figurò così nel libro dei proprietari del teatro. Per quanto riguarda il repertorio, la Pergola fu la sede elettiva dei grandi melodrammi 'd'importazione', soprattutto di Meyerbeer e di Gounod[7]. Alla moda di oltralpe si ispiravano anche i raffinati balletti interpretati dalle *étoiles* della danza nostrana: nel 1867 ad esempio la danzatrice di caratura internazionale Carolina Pochini ballò *La Camargo*, spettacolo con cui il coreografo Ippolito Monplaisir rendeva omaggio alla vita e all'arte coreutica di Marie Anne de Cupis de Camargo, ballerina prodigio dell'Opéra di Parigi nel XVIII secolo.

La Pergola stava alla lirica come il Niccolini alla prosa. Inaugurato nel 1650 col nome di Cocomero, il Niccolini era stato ufficialmente consacrato al genere drammatico da un provvedimento del 1810 dell'allora governo

6 Cfr. O. Fantozzi Micali, *L'Ottocento*, in P. Roselli – G.C. Romby – O. Fantozzi Micali, *I teatri di Firenze*, Firenze, Bonechi, 1978, p. 115.

7 Per la cronologia degli spettacoli operistici allestiti alla Pergola durante il periodo 1865-1871 si rinvia a M. de Angelis, *Il melodramma e la città. Opera lirica a Firenze dall'Unità d'Italia alla prima guerra mondiale*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 75-99. Per una bibliografia esaustiva si rinvia a *"Lo spettacolo maraviglioso". Il teatro della Pergola: l'opera a Firenze*. Catalogo della mostra (Archivio di Stato di Firenze, 6 ottobre-30 dicembre 2000), Firenze, Pagliai Polistampa, 2000. Tutt'oggi in funzione, la Pergola nell'ultimo scorcio dell'Ottocento convertì il suo cartellone al genere di prosa.

francese. Durante gli anni di Firenze capitale visse uno dei momenti d'oro della sua storia. I suoi palchetti accoglievano tutte le sere intellettuali di primo livello tra cui i commediografi Ferdinando Martini e Giuseppe Costetti, il poeta Francesco Dall'Ongaro, che a Firenze tenne la prima cattedra istituita in Italia di letteratura drammatica, lo scultore Giovanni Dupré, il critico e letterato Luigi Capuana. Proprio Capuana ricorderà con affetto «la rumorosa foga delle discussioni» che si svolgevano tra l'*intellighènzia* italiana, prima e dopo le rappresentazioni, nel foyer del teatro che l'impresario Cosimo Caiani «aveva trasformato in un salottino di ritrovo per artisti e giornalisti»[8]. Al suo interno si potevano trovare le più autorevoli penne dei numerosi quotidiani e fogli d'informazione che ebbero la loro sede in città a partire da «La Nazione», il più influente e diffuso giornale fiorentino fondato nel 1859. Ospite ricorrente del Niccolini fu anche un giovane Giovanni Verga che a Firenze respirò per la prima volta l'atmosfera della «grande 'officina' del teatro nazionale»[9]. Sulle scene si alternarono invece le principali compagnie riformatrici e quelle dei Grandi Attori. Memorabile l'edizione della *Francesca da Rimini* che in occasione delle celebrazioni per il seicentesimo anno dalla nascita di Dante Alighieri (1865) vide per la prima ed unica volta recitare sullo stesso palcoscenico Adelaide Ristori, Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi. Allo spettacolo non potette presenziare il re, che in quella stessa sera del 13 maggio si trovava alla Pergola ad assistere ad alcuni *tableaux vivants*, assai in voga all'epoca, dedicati alla *Divina Commedia*[10]. Per l'occasione il Niccolini era stato illuminato a cera e i biglietti erano stati messi in vendita a prezzi astronomici: cinque lire l'ingresso, dieci lire i posti distinti[11]. Tra il 1865 e il 1871 il Niccolini propose una programmazione che spaziava dalle commedie di Goldoni alle opere dei moderni autori drammatici europei. Molte delle celebrità che in quegli anni calcarono le sue scene – da Alamanno Morelli a Giacinta Pezzana – furono 'immortalate' nei ritratti

8 La citazione della lettera è in S. Ferrone, *Il teatro di Verga,* cit., p. 22.

9 *Ibid.*, p. 23.

10 Cfr. M.L. Orlandini, *Al tempo di Firenze,* cit., 2013, p. 64. I tre Grandi Attori, accompagnati dal collega Gaetano Gattinelli, declamarono a turno alcuni canti della *Divina Commedia* davanti al re al teatro Pagliano la sera di martedì 16 maggio 1865. Su questo episodio cfr. M. Pieri, *La* Commedia *in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, in «Dante e l'arte», I, 2014, pp. 81-83.

11 Cfr. P.E. Poesio, *Il teatro*, in *Panorama di Firenze capitale*, Firenze, Il Fauno, 1971, p. 114.

fotografici e nei busti di marmo che vennero disposti sulle pareti dei locali di passaggio del teatro[12].

I nuovi edifici del circuito ufficiale furono invece costruiti nella seconda metà dell'Ottocento quando anche i fiorentini vissero in un crescendo di passioni i fermenti risorgimentali e il controllo della vita teatrale si arricchì dell'iniziativa privata di impresari con aspirazioni cosmopolite. Segno dinamico di una città capace di tenere il passo dei tempi, e quindi di partecipare attivamente alla costruzione della società italiana, i nuovi teatri si adeguarono alle tendenze architettoniche allora in voga ed esprimevano nella loro morfologia la crescente industrializzazione dei processi produttivi dello spettacolo. Pur non rinunciando a concepire edifici-monumento degni di aggiornare lo *skyline* di Firenze, i progettisti aderirono infatti ai principi della razionalizzazione dei costi e della ricerca del massimo profitto, puntando innanzitutto sul sensibile aumento della ricettività e sullo sviluppo di spazi da adibire ad aree commerciali per i servizi allo spettatore.

Tra il 1854 e il 1869 furono edificati due teatri al chiuso e due all'aperto. Il primo a sorgere era stato il Pagliano, l'attuale teatro Verdi, edificato sull'area delle vecchie carceri medievali delle Stinche nel quartiere di Santa Croce. Finanziato da Girolamo Pagliano, mediocre baritono di nascita genovese ma fiorentino d'adozione il cui fiuto per gli affari pare confermato dal successo del suo sciroppo *Centerbe di lunga vita*, il teatro fu inaugurato il 10 settembre 1854 con l'opera verdiana *Il Viscardello*. A poche vie di distanza, in quello stesso anno la città si era intanto congedata dallo storico edificio di corso Tintori che per due secoli aveva allietato i fiorentini e i suoi regnanti e che nel 1851 dette un ultimo segnale di vitalità con la 'prima' del capolavoro di Paolo Ferrari *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*[13]. L'avvicendamento ebbe un valore simbolico perché sanciva idealmente il passaggio da un'idea antica di rappresentazione teatrale 'alta',

12 Dopo secolare attività il Niccolini chiuse i battenti nel 1985. Nel 2006 il teatro fu acquistato dall'editore Mauro Pagliai e dopo opportuni lavori di ristrutturazione è stato inaugurato l'8 gennaio 2016 con una intervista-show dell'attore fiorentino Paolo Poli. Sulla vita del teatro in epoca di Antico Regime cfr. C. Pagnini, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748)*, Firenze, Le Lettere, 2017. Per le vicende successive cfr. *I teatri storici della Toscana,* cit., pp. 93-122.

13 Sulla storia del teatro si rinvia a F. Fantappiè, *Il teatro di Corso Tintori: l'edificio e le accademie (1673-1850)*, in «Medioevo e Rinascimento», XV/n.s. XII, 2001, pp. 241-274.

come bene a circuito chiuso, a quella moderna e democratica, di fenomeno di massa. Rispetto alla Pergola, di cui riprendeva il modello all'italiana, il Pagliano aveva infatti una capacità più che raddoppiata potendo ricevere al suo interno circa quattromila spettatori. Ciò permise al suo impresario di coniugare un repertorio di ottimo livello con cantanti di grido a prezzi contenuti. La parte più economica era quella dei tre ordini di loggione – o 'lubbione' come si diceva allora a Firenze – per i quali il singolo accesso costava mezza lira[14]. Tempio fiorentino delle opere verdiane, il suo cartellone fu prevalentemente dedicato a compositori italiani tra cui Petrella, Bellini e Rossini. Beniamina delle sue scene fu il soprano di origini italo-spagnole Adelina Patti, che durante le sue numerose visite fiorentine fu contesa dalle gentildonne dei principali salotti cittadini e la cui popolarità era esaltata dall'attenzione riservatale sulla carta stampata di quegli anni.

Anche se inaugurato in epoca lorenese, il Pagliano fu da subito il luogo di riferimento dei cittadini interessati alle questioni patriottiche e civili. Tra le varie iniziative politiche promosse al suo interno quella per finanziare la spedizione di Garibaldi del 4 dicembre 1859 ebbe un'eco perfino in Francia come testimonia un'immagine apparsa sulla rivista settimanale parigina «L'Illustration», in cui la nobildonna e cantante Marietta Piccolomini era ritratta sul palcoscenico mentre cantava l'Inno alla Croce di Savoia (fig. 1). L'interesse per gli ideali patriottici proseguì durante gli anni di Firenze capitale: alla presenza del re nel febbraio 1865 al teatro fu inscenato il ballo *Firenze* «nell'ultima scena del quale comparisce Venezia in lutto e incatenata, che viene sciolta da' suoi ceppi dalle province libere»[15] mentre nel 1867 l'intero introito del *Faust* di Gounod fu devoluto «a sollievo delle sventure dei combattenti per la libertà della Grecia»[16].

Di più giovane origine e di più ristretta frequentazione era invece il teatro delle Logge, realizzato nel palazzo che sormontava l'antica loggia del grano sulla via retrostante gli Uffizi e dunque nelle immediate vicinanze

---

14 Cfr. U. Pesci, *Firenze capitale: 1865-1870. Dagli appunti di un ex-cronista*, Firenze, Bemporad, 1904 (rist. anast., Firenze, Giunti, 1988), p. 410.

15 «La Nazione», 11 febbraio 1865. Questa e le successive notizie tratte da «La Nazione» sono generalmente contenute all'interno della *Cronaca fiorentina* e figurano per lo più prive di titolo e autore.

16 «La Nazione», 25 febbraio 1867. Dopo aver funzionato anche da cinema, rivista e commedia leggera, nel corso del Novecento calcarono le sue scene, tra gli altri, Totò, Wanda Osiris, Walter Chiari e Carmelo Bene che qui soleva recitare nelle sue tappe fiorentine. Cfr. *I teatri storici della Toscana,* cit., pp. 255-266.

dell'allora parlamento italiano. Il teatro fu fatto costruire nel 1868 dal poeta e patriota veneto Arnaldo Fusinato e dall'attore e impresario francese Eugène Meynadier[17]. Entrambi potevano considerarsi già da qualche anno 'cittadini' adottivi di Firenze. Fusinato era giunto in città dal 1864 quando, in previsione del trasferimento della capitale, iniziò ad investire ingenti somme nell'edilizia nonostante gli inviti alla prudenza della moglie e poetessa Erminia Fuà. I coniugi erano certamente ben inseriti nella comunità locale nel 1865 quando i loro nomi figurano tra i promotori e protagonisti di numerosi spettacoli di quadri viventi dati all'interno dell'accademia Filarmonica con scopo benefico[18]. Meynadier insieme alla sua Compagnie Dramatique Française era invece stato ospite a più riprese dei teatri fiorentini sin dai primi anni Cinquanta quando aveva dato avvio a *tournées* annuali in Italia che si protrassero con regolarità fino al 1872. Prima che la capitale del regno si spostasse a Firenze, l'attore aveva inoltre diretto l'attività di numerosi teatri di Torino tra cui quello d'Angennes.

L'inaugurazione delle Logge avvenne il 1° novembre 1868 con una serata musicale che previde persino una dimostrazione pubblicitaria di un nuovo preparato antincendio[19]. La presenza all'interno del teatro di una trattoria, un caffè, salotti e locali di grande accoglienza testimonia l'importanza assunta dall'indotto dei servizi di consumo agli spettatori denotando l'impronta commerciale dell'intera iniziativa. L'unico neo del teatro, le cui millesettecento «comode e voluttuose»[20] poltrone erano distribuite tra platea e tre ordini di palchi, fu l'ubicazione al quarto e ultimo piano dell'edificio. Sin dall'apertura Le Logge sostituì il Niccolini come punto di riferimento delle compagnie francesi attive in città. I due teatri non furono però quasi mai in vera concorrenza e lavorarono spesso differenziando strategicamente l'offerta spettacolare. Capitarono persino stagioni in cui la stessa compagnia Meynadier recitò per alcuni periodi al Niccolini[21]. A riprova di una fattiva collaborazione tra i due stabili,

17 Cfr. S. Camerani, *Cronache di Firenze Capitale*, Firenze, Olschki, 1971, p. 162. Qui, alle pp. 161-164, si legga anche una breve scheda biografica dedicata al Fusinato.

18 Cfr. «La Nazione», 13 e 25 marzo 1865.

19 *I teatri storici della Toscana,* cit., p. 307. Il 5 novembre del 1868 andò in scena la prima opera in prosa: *Il romanzo di un giovane povero* recitato dalla compagnia di Alamanno Morelli.

20 Yorick (pseudonimo di P. Coccoluto Ferrigni), *Rassegna drammatica*, in «La Nazione», 9 novembre 1868.

21 «La Nazione», 30 gennaio 1869.

nel 1869 Le Logge subentrò 'amichevolmente' al Niccolini nell'ospitare una serata dedicata dalla società fiorentina all'attore Claudio Leigheb in procinto di lasciare la compagnia Bellotti Bon per assolvere ai compiti della leva militare[22]. Tra le attrici lanciate da Meynadier che calcarono frequentemente il palcoscenico delle Logge, le cronache riportano il nome di Aimée Desclée, l'interprete parigina che poco più tardi avrebbe legato la sua carriera alle opere di Alexandre Dumas figlio e che delle scene fiorentine era una *habitué* almeno dal 1865. Il teatro, che durante il carnevale fu il re indiscusso delle *Fêtes de Nuit* in cui la 'Firenze bene' ballava fino al sorgere del mattino, allestì anche serate di opera in musica[23].

Nella bella stagione la moderna società teatrale si spostava nei nuovi e capienti teatri all'aperto. Questa tipologia di edifici – che per essere stagionale non poteva imporsi come predominante – fiorì nei quartieri in costruzione assurgendo ben presto a simbolo del rinnovamento non solo urbanistico ma anche politico e istituzionale della città. Le arene si distinguevano per la polifunzionalità – potevano infatti accogliere qualsiasi tipo di genere, dalla prosa alla lirica, a veri e propri spettacoli *kolossal* – e per un sistema ibrido di fruizione che contemplava la compresenza di palchetti e di generiche gallerie senza *separés*.

Un politeama all'aperto era stato il primo edificio teatrale costruito *ex novo* in città dopo l'annessione al regno d'Italia. Voluto da una gruppo impresariale fiorentino nella zona di Porta al Prato, nel nuovo quartiere di 'Lung'Arno' – vicino al piccolo ma affollato teatro delle marionette o teatro meccanico dei Paesi Bassi – fu inaugurato nel 1862 alla presenza del sovrano Vittorio Emanuele II di Savoia, di cui prese immediatamente il nome. Della primitiva 'monumentale' struttura, capace di ospitare imponenti spettacoli equestri – celebre quello dei fratelli Guillaume con leoni «ammaestrati come cagnolini»[24] – il re fu un assiduo frequentatore. Qui poté soprattutto gustare i più magnifici spettacoli di danza della capitale, coltivando liberamente la sua passione per i sigari toscani insieme ad un manipolo di inseparabili amici e funzionari statali. Fu d'altro canto questo il periodo in cui il Savoia coniò il motto «un mezzo Toscano e

22 «La Nazione», 30 gennaio e 9 febbraio 1869.

23 Sulle feste da ballo cfr. «La Nazione», 1° febbraio 1869. Oggi, dopo che nel 1935 fu convertito a cinema – con il nome 'Imperiale' e poi 'Capitol' –, lo spazio ha mutato la sua destinazione d'uso.

24 «La Nazione», 24 aprile 1865.

una Croce di cavaliere non si negano a nessuno»[25]. Ma, curiosamente, fu anche il periodo in cui «La Nazione» denunciò una crescita del numero di spettatori che, contravvenendo ai regolamenti, coltivavano «il molesto e pericoloso uso di fumare nei teatri»[26] al chiuso costringendo la polizia a un significativo giro di vite sui controlli. Sede di eventi extrateatrali, fu ad esempio il campo di decollo di mongolfiere, a fine luglio 1868 il politeama fece da cornice alla 'prima' fiorentina di un audace spettacolo che aveva conquistato Parigi da diversi decenni: il *Cancan*. Il ballo con le sue 'immorali' *gambades* ottenne un grande successo tanto da essere replicato nei giorni seguenti salvo poi essere censurato all'inizio di settembre[27].

Al principe ereditario Umberto fu invece dedicato il teatro diurno fatto costruire dall'impresario fiorentino Ferdinando Morini nel 1869 nell'area di piazza d'Azeglio, nel nuovo quartiere della Mattonaia[28]. Il Savoia assistette al sontuoso spettacolo inaugurale che previde esecuzione di brani sinfonici, drammatici e il gran ballo *Brahma*, un allestimento dispendioso e sfarzoso inscenato per la prima volta alla Scala di Milano nel 1868. Per ovviare ad alcuni problemi di acustica, l'anno successivo l'edificio fu dotato di una copertura in cristalli che rese più accettabile la fruizione di un repertorio prevalentemente operistico e coreografico. Il teatro, di cui il pittore ottocentesco Fabio Borbottoni realizzò una veduta notturna ad olio (fig. 2), fu molto frequentato dal re Vittorio Emanuele II che qui si faceva direttamente recapitare e leggere i telegrammi provenienti dalla Francia. Nel 1870, nell'imminenza della presa di Roma, l'intero uditorio acclamò in piedi il Savoia mentre l'orchestra suonò per due volte la Marcia Reale. L'Umberto restò in attività per un ventennio e andò distrutto dalle fiamme durante le festività natalizie del 1889. L'incendio divampò poche

25 F. Danieli, *La croce e il diploma. Nobiltà e millanteria in tempo di crisi*, in P. Chinazzi, *Gli ordini cavallereschi. Storie di confraternite militari*, Roma, Eur, 2013, p. 11.

26 «La Nazione», 10 gennaio 1867.

27 Sulle vicende del teatro che a pianta ellittica era capace di ospitare oltre seimila persone ripartite tra arena e due ordini di gradinate comprensive di trentaquattro palchetti, cfr. *I teatri storici della Toscana,* cit., pp. 271-300. Della struttura rimarrà traccia durante il Novecento nel teatro Comunale, prestigiosa sede del Maggio Musicale. Nel XXI secolo l'edificio sarà quindi dismesso e sostituito dall'Opera di Firenze.

28 Cfr. U. Tramonti, *Teatro Principe Umberto o Teatro Umberto I*, in F. Carrara – V. Orgera – U. Tramonti, *Firenze. Piazza d'Azeglio alla Mattonaia*, Firenze, Alinea, pp. 159-162.

ore prima del ballo *Amor* che avrebbe visto esibirsi sul palcoscenico ben ottocento fra danzatori e ballerine e attrasse l'attenzione di molte testate giornalistiche che documentarono con servizi fotografici ciò che restò della struttura dopo l'intervento dei pompieri[29].

2. Il circuito 'off'

Al circuito della spettacolarità ufficiale, in cui la corte sabauda e le *élites* italiane si potevano aggiornare sulle diverse mode nazionali e internazionali, seguiva l'offerta dei teatri cosiddetti minori, l'altra importante anima dello spettacolo pubblico di Firenze capitale. In questa costellazione di teatri, in cui i generi (prosa, opera in musica, danza) si alternavano in maniera fluida all'interno di ciascun cartellone e in cui il prezzo dell'abbonamento raggiungeva appena la metà del Niccolini o della Pergola, in certi periodi della stagione si potevano ammirare spettacoli e compagnie di assoluto livello. Talvolta, intercalati alle forme spettacolari allora in voga dell'operetta, del *vaudeville*, del varietà, vi venivano inscenati in anteprima testi di autori di sicuro successo e allestimenti di spettacoli destinati al circuito ufficiale. Ricorrente era anche la presenza di singoli cantanti, spesso al confine tra dilettantismo e professionismo, che si esibivano in brani scelti dalle più note arie melodrammatiche: tra i solisti più attivi vi fu certamente Tobia Sernesi, un venditore ambulante di scope che grazie ad una voce baritonale potente e gradevole riuscirà persino ad entrare nei *cast* nelle più complesse produzioni operistiche[30].

Le sale erano solitamente gremite all'inverosimile e il pubblico era prevalentemente composto da famiglie di artigiani, commercianti, impiegati e bottegai che andavano a teatro «senza alcuna pretensione di lusso»[31]. Il clima che si respirava all'interno dei teatri non aveva niente a che vedere con le speculazioni riformistiche e patriottiche e le rappresentazioni finivano spesso per essere il frutto di una continua concertazione tra gli artisti in scena e le reazioni di un pubblico animoso – oggi non esiteremmo a definirlo indisciplinato – che manifestava il suo disappunto con fischi e colpi di bastone e che non si peritava ad invocare in anticipo la chiusura

29 Cfr. «Il Secolo illustrato della domenica», 5 gennaio 1890. Quell'area fu quindi inglobata nei possedimenti della famiglia Uzielli che vi edificò un villino tutt'oggi esistente.

30 Sulla sua fama internazionale si legga il breve ritratto di A. Ritchie, *Italian life and legends*, New York, Carleton, 1870, p. 189-190.

31 U. Pesci, *Firenze capitale,* cit., p. 411.

del sipario quando l'opera non era considerata all'altezza[32]. Con una minor frequenza la stessa cosa poteva accadere anche nei teatri maggiori dove le azioni mirate da parte di *claqueurs* o di perturbatori venivano spesso prontamente sedate in sala grazie all'intervento della forza pubblica salvo talvolta proseguire in accesi dibattiti cittadini condotti sulla carta stampata[33].

I teatri di questo secondo circuito erano quasi tutti risalenti ai secoli precedenti. Nel corso della prima metà dell'Ottocento alcuni di essi furono ristrutturati e ri-ammodernati, talvolta perfino ricostruiti dalle fondamenta, con l'obiettivo di ampliarne la capienza e dotarli di sale per i giochi d'azzardo e di saloncini di rappresentanza per le riunioni mondane delle accademie e dei sodalizi civili che li gestivano[34].

Ogni teatro cercò di ritagliarsi specifiche caratteristiche di riconoscibilità all'interno del vivace e concorrenziale sistema. L'Alfieri e il Teatro Nuovo furono interclassisti e rappresentarono l'anello di congiunzione tra i due circuiti, alternando al loro interno spettacoli popolari a rappresentazioni di prestigio. Dopo la demolizione dell'edificio settecentesco e la riedificazione sulla medesima area di una nuova sala finanziata dall'accademia dei Risoluti nel 1828[35], l'Alfieri (fig. 3), la cui gestione era nel frattempo passata ad una società privata, puntò su una ricettività persino superiore a quella del Niccolini (millesettecento posti contro millecinquecento) per attirare e catalizzare l'interesse delle compagnie primarie della prosa italiana. E numerosi furono i divi ospitati dal teatro ubicato nel popoloso quartiere di Santa Croce. Nel 1865 Adelaide Ristori vi rappresentò la 'prima' de *Le istorie intime* di Paolo Giacometti e il dramma postumo di Vincenzo

32 Numerosi gli episodi documentati puntualmente da «La Nazione». Basti pensare che al teatro Nuovo nel giro di una settimana nel carnevale del 1865 furono interrotti e poi sospesi almeno due spettacoli. Prima toccò alla commedia *I misteri di un marito*, poi alla più blasonata opera *Il padre prodigo* di Dumas fils, cfr. «La Nazione», 24 gennaio e 1° febbraio 1865.

33 Si veda ad esempio la lettera pubblicata dal coreografo Lodovico Pedoni in merito «agli strani clamori fatti da una parte del pubblico, nel R. teatro predetto [il Pagliano], contro il mio ultimo ballo – *Corinna la giullare* – (…)», «La Nazione», 17 marzo 1867.

34 Cfr. O. Fantozzi Micali, *L'Ottocento,* cit., p. 139.

35 L'ambizioso progetto è documentato da alcuni scatti fotografici realizzati negli anni Trenta del Novecento dai fratelli Alinari prima che l'edificio venisse nuovamente demolito, questa volta in nome del risanamento fascista. Cfr. *I teatri storici della toscana*, cit., pp. 165-182.

Martini *Una proscrizione sotto Caterina de' Medici*[36]. Nella quaresima del 1868 vi operò stabilmente la compagnia diretta da Tommaso Salvini. Ma la programmazione dell'Alfieri segnò decise aperture verso la drammaturgia dialettale. Qui nel 1866 si verificò l'ingresso a Firenze del teatro piemontese con l'attore Giovan Battista Penna che sostenne il carattere di Gianduja nella commedia *Regali di Capodanno*. È curioso notare come prima della 'prima' in dialetto piemontese il pubblico fiorentino venne 'addomesticato' al soggetto da un ciclo di rappresentazioni con Gianduja recitato in «italiano»[37].

Gestito dall'accademia degli Intrepidi, il Nuovo sorgeva nel quartiere di San Giovanni sull'asse viaria che congiungeva la Pergola al Niccolini[38]. Qui nel 1864 fu rappresentato con successo dalla compagnia Romagnoli-Colomberti *Il figlio di famiglia* di Giuseppe Costetti, opera che in quello stesso anno vinse il premio nel concorso drammatico governativo. Il pubblico dotto, caldo e goliardico capeggiato dagli 'spedalini', gruppi di giovani studenti in medicina che facevano pratica nel vicino ospedale di Santa Maria Nuova, fu infatti un importante banco di prova per attori di belle speranze e nuove messinscene del teatro colto. L'irriverente giudizio critico degli aspiranti dottori era ben noto perfino ad un giovane Ermete Novelli che al Nuovo nella stagione 1867-1868 si imbatté in uno dei rari fiaschi della sua strepitosa carriera[39]. Aperto a un cartellone con eventi di «prestigio, magia e spiritismo»[40], nel periodo di nostro interesse il teatro è ricordato soprattutto per aver accolto nel 1867, alla presenza degli autori, *Se sa minga*, spettacolo in dialetto meneghino di Antonio Scalvini

36 Tra le opere inscenate dalla grande attrice vi furono anche le tragedie *Camma* di Giuseppe Montanelli e *Epicari e Nerone* di Ippolito D'Aste, cfr. «La Nazione», 7 e 16 marzo 1865.

37 «La Nazione», 5 marzo 1866.

38 Nato nel 1778 per ospitare il gioco della Palla a Corda, all'altezza cronologica di nostro interesse il teatro aveva un doppio accesso. Il principale era collocato nell'attuale via Bufalini in corrispondenza dell'edificio al civico n. 11 che ancora oggi mostra affrescato sulla facciata lo stemma dell'accademia, il secondario si apriva su Piazza del Duomo. I due ingressi diventarono dei passi carrabili nel corso del Novecento quando l'edificio fu trasformato in un *garage* pubblico. Attualmente lo spazio è stato inserito all'interno del percorso museale dell'Opera del Duomo. Cfr. *I teatri storici della toscana*, cit., pp. 197-206.

39 Jarro (pseudonimo di G. Piccini), *Attori, cantanti, concertisti, acrobati. Ritratti, macchiette, aneddoti. Memorie umoristiche*, Firenze, Bemporad, 1897[2], pp. 10-11.

40 «La Nazione», 15 marzo 1867.

su musiche di Carlo Gomez: rappresentata in 'prima' al teatro Fossati di Milano, l'opera inaugurava in Italia il fortunato genere della Rivista.

Durante gli anni di Firenze capitale giunsero in città numerose compagnie dialettali con la speranza di fare buoni guadagni. Nel 1867 ottenne un discreto successo quella piemontese di Giovanni Toselli che «fu accolta benissimo non dai soli piemontesi, ma anche dai fiorentini»[41]. Un anno più tardi è segnalata in città una «compagnia napoletana con la maschera di Pulcinella»[42]. Ma in generale il teatro dialettale fu apprezzato quasi esclusivamente dai corregionali delle compagnie. Spesso in occasione di tali spettacoli si infittiva la presenza degli stenterelli nel cartellone dei cinque teatri baluardo dell'identità fiorentina[43].

La casa per eccellenza della maschera inventata da Luigi Del Buono restò anche in questi anni il teatro Rossini di Borgognissanti[44]. Inaugurato nel 1778 – come ricorda una targa posta nel 2006 dall'amministrazione comunale sulla facciata del civico 4 – il Rossini ospitò anche un repertorio musicale forse un po' troppo sproporzionato per le modeste dimensioni della sala, con effetti da teatro nel teatro come quello descritto da un cronista della «Gazzetta d'Italia» nel 1867 in occasione de *L'assedio di Brescia* di Cipriano Pontoglio:

> Su quel palcoscenico da marionette un po' d'espressione troppo espressiva ed energica nei personaggi non vi sarebbe da giurare non fosse per produrre qualche lesione personale sugli interlocutori o sul pubblico. Ho visto il momento in cui i tacchi dei coristi stavano per stritolare le manine di alcuni bimbi annidati in quei bugigattoli, in quelle stufe, in quei scaldavivande, in quei colombari, in quelle cellette da mummie egiziane che invano l'inclito corpo accademico dei Solleciti decora col nome iperbolico di palchi. Il tenore aveva le mille ragioni di tenersi filosoficamente incrociate le mani sul petto, ché, se egli le avesse stese, gran Dio! Ci sarebbe stato il rischio che

41 U. Pesci, *Firenze capitale,* cit., pp. 416-417.

42 «La Nazione», 14 marzo 1868.

43 Per un'accurata ricostruzione della presenza degli stenterelli nei teatri cittadini cfr. P. Lucchesini, *I teatri di Firenze. Origini, storia, spettacoli, aneddoti e curiosità dei teatri, esistenti o scomparsi, che dall'epoca romana fino ad oggi hanno animato la vita della città*, Roma, Newton Compton, 1991, pp. 180 e seguenti.

44 Adibito nel 1896 a magazzino di deposito dei volumi del Gabinetto Vieusseux, da alcuni anni è sede della Chiesa Cristiana Evangelica Battista. Al suo interno persiste ancora la struttura del vecchio teatro, con la balconata ad U sorretta dalle colonne. Cfr. *I teatri storici della toscana*, cit., pp. 189-196.

cavasse gli occhi alla prima donna o paresse avviare una lotta di pugilato col basso e col baritono.[45]

Sempre nel quartiere di San Giovanni era attivo sin dalla fine del Settecento nei pressi di Piazza della Signoria (via dei Cimatori) il teatro Nazionale. Conosciuto anche come teatro della Quarconia, dal nome del primo riformatorio fiorentino del quale si abbia notizia, l'edificio fu appellato «la Pergola dei beceri e delle ciane»[46] per via di una politica popolare dei prezzi promossa dalla gestione dei fratelli Antonio e Michelangelo Ducci. L'animosità dei suoi frequentatori rimarrà un tratto distintivo pure nel secolo successivo quando, trasformato in cinema negli anni Sessanta del Novecento, le poltrone dei suoi palchi saranno incatenate per evitare il furto o il lancio in sala[47]. Al tempo di Firenze capitale tra gli attori più applauditi vi fu certamente Lorenzo Cannelli il cui Stenterello si distinse per funambolismo e soprattutto per l'uso vertiginoso di doppi sensi licenziosi e allusivi al malcostume civile e politico.

Cannelli abbandonò le scene nel 1867 al termine di una lunga carriera, ricca di successi anche nelle città del nord Italia. Il suo testimone fu raccolto da Lodovico Corsini, attore patriota che nel 1865 era stato insignito da re Vittorio Emanuele del titolo di cavaliere per la sua partecipazione nella prima guerra d'indipendenza ai combattimenti di Curtatone e Montanara. Corsini, che talvolta recitava il carattere di Stenterello in abito di società (fig. 4) e il cui stile si distinse da quello del predecessore per una maggiore castigatezza e per un linguaggio misurato, si esibì anche all'interno del più raccolto teatro settecentesco di Piazza Vecchia nel vivace quartiere di Santa Maria Novella[48]. Nel teatrino di soli ottocento posti – che in passato aveva

45 «Gazzetta d'Italia», 1° settembre 1867, trascritto in M. de Angelis, *Il melodramma e la città,* cit., p. 16.

46 G. Conti, *Firenze vecchia. Storia, cronaca aneddotica, costumi. 1799-1859*, Firenze, Bemporad, 1899, p. 484.

47 La sala verrà chiusa nel 1985 per mancanza di agibilità rispetto alle normative antinfortunistiche e di sicurezza. Nel 2010 una delibera del consiglio comunale di Firenze ha accordato la convenzione per il suo recupero. Cfr. *I teatri storici della toscana*, cit., pp. 207-218.

48 Sull'edificio che ospitava l'ingresso della sala è ancora oggi riconoscibile lo stemma dell'accademia degli Arrischiati, un topo che sta per entrare nella trappola e il motto «chi non risica non rosica». Cfr. G.C. Romby, *Sopravvivenze e permanenze: i teatri "tradizionali" a Firenze nel XIX secolo*, in *Architettura in Toscana. Dal periodo napoleonico allo statuto unitario. Convegno seminario tenutosi a Firenze il 17/18 – 5*

vissuto momenti gloriosi come la doppia messinscena firmata da Vittorio Alfieri del *Saul* e del *Bruto Minore* e che dal 1850 era stato inglobato nel palazzo del principe Carrega Lucedio (l'attuale hotel Baglioni) – esordì lo Stenterello Raffaello Landini. Allievo prediletto di Amato Ricci, l'attore, con trascorsi da tipografo e riconosciute abilità musicali, fu apprezzato anche da quella classe dominante e dirigenziale che nelle stenterellate rifiutava generalmente di vedervisi riflessa, ed ebbe tra i suoi spettatori più affezionati intellettuali del calibro del drammaturgo Gherardo del Testa e del filologo e direttore della biblioteca Marucelliana Pietro Fanfani.

Poco distante dalla Piazza Vecchia sorgeva sin dal 1864 l'Arena Nazionale. Voluta per iniziativa capocomico Francesco Bosio, «ottimo galantuomo ma mediocrissimo attore»[49], l'arena per il suo aspetto del tutto precario e improvvisato – una struttura lignea con gradinate e palco in mezzo ad un giardinetto pubblico che solo nel 1870 fu dotata di copertura provvisoria – rappresentava quasi una sfida all'idea di monumentalità e di raffinatezza urbana che doveva promanare da una capitale. Come è stato scritto dal conte e letterato Gabardo Gabardi – l'arena «corrispondeva meravigliosamente ad un bisogno, ad una smania acuta del fiorentino puro»[50]: ovvero quella di rimarcare, provocatoriamente, la sua originalità e di farsi beffa di ciò che gli viene imposto come necessario o di etichetta. La discordanza tra l'ambizione del nome e la umile provvisorietà della struttura aveva il sapore di una derisione della retorica dell'unità italiana e degli intenti celebrativi di casa Savoia connessi al Politeama Vittorio Emanuele II e al teatro Umberto I. Forse anche per questo motivo l'arena fu al centro dell'interesse di intellettuali e artisti del XX secolo. Palazzeschi la citò nei suoi ricordi come la «rimbombante e scricchiolante baracca predilettissima dai fiorentini»[51]. Il colto fotografo amatoriale Mario Nunes Vais realizzò al suo interno alcuni scatti dopo che la struttura era stata consolidata in muratura alla fine dell'Ottocento (fig. 5). Il cartellone era particolarmente ricco. Gli eventi teatrali si alternarono a esibizioni di ginnasti e di formazioni equestri e le rappresentazioni avevano un ritmo frenetico: iniziavano alla metà del pomeriggio per proseguire fino a notte,

– *1976 presso il Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux*, a cura di G. Orefice, Firenze, Uniedit, 1978, p. 66.

49 G. Costetti, *Confessioni di un autore drammatico*, Bologna, Zanichelli, 1883², pp. 217-219.

50 G. Gabardi, *Un teatro «sui generis»*, in *Firenze d'oggi*, Firenze, Ariani, 1896, p. 84.

51 A. Palazzeschi, *Stampe dell'Ottocento*, Milano, Treves, 1932, p. 165.

con punte di 5-6 spettacoli a giornata. Tra le compagnie più attive al suo interno vi furono quella dell'irrequieto primo attor giovane Gaspare Lavaggi e quella guidata dall'esperto Giuseppe Peracchi in coppia con la bella e sensuale moglie Celeste De Martino. Stando alle cronache quest'ultima dopo gli spettacoli non disdegnava di 'tirare fino all'alba' nei ristoranti e nelle birrerie del centro storico seguita da uno stuolo di tenaci ammiratori ben sorvegliati a vista dal più anziano consorte che sulla scena della vita era relegato alla parte del marito geloso[52].

3. Intrattenimenti leggeri, sale private e teatri effimeri

Di fronte alla rigogliosa offerta teatrale della *rive gauche*, l'Oltrarno si caratterizzò come il luogo degli intrattenimenti leggeri per lo più *en plein air*. Nel quartiere di Santo Spirito negli anni di Firenze capitale era in funzione una sorta di rione del divertimento. Si trattava del complesso soprannominato *Le delizie del Goldoni* costruito nella prima metà dell'Ottocento dall'impresario Luigi Gargani. Situato in una vasta isola urbana compresa tra via dei Serragli e via Romana e delimitata a sud da via di Santa Maria, ospitava un teatro al chiuso – che negli anni di Firenze capitale lavorò ad intermittenza specializzandosi prima in tragedie e drammi storici (*Maria Stuarda*, *Erodiade*, *Maria Tudor*, e molti altri ancora) poi, dal 1869, in spettacoli farseschi e coreografici, in cui si distinse anche «la prima ballerina assoluta» Eleonora Taglioni[53] –, uno all'aperto per spettacoli diurni – per lo più balletti in maschera, opere in musica e scherzi comici –, l'elegante Salone Castinelli per i balli di gala, un'oasi di praterie e boschetti per i divertimenti campestri degli abitanti del quartiere[54].

---

52 Nel Novecento divenne un cinema (cinema teatro Rex, poi Apollo) che chiuse definitivamente i battenti all'inizio degli anni Ottanta. Nel XXI secolo l'edificio ha assunto una nuova destinazione d'uso. Cfr. *I teatri storici della toscana*, cit., pp. 301-306.

53 «La Nazione», 15 marzo 1869.

54 Nel corso del Novecento le parti verdi del complesso furono progressivamente alienate mentre le strutture edificate quasi mai furono attive contemporaneamente, pur riscontrando un notevole interesse da parte dei maestri del teatro a farvi dei laboratori didattici. L'arena, che tra il 1913 e il 1917 ospitò la Gordon Craig School, fu trasformata in cinematografo (il Goldoni) chiudendo definitivamente i battenti all'alba del XXI secolo. Attualmente lo spazio resta in attesa di nuova destinazione. Sono invece recuperati e in funzione il teatro al chiuso e il salone Castinelli: quest'ultimo negli anni Ottanta accolse gli allievi della Bottega teatrale diretta da

Sempre nell'Oltrarno ma nell'elitaria e signorile zona di nuova costruzione sul viale dei Colli, il comune di Firenze deliberò nel 1869 la realizzazione di un giardino di piaceri e di meraviglie simile a quelli esistenti a Berlino, Copenaghen e Dresda, il Tivoli (fig. 6)[55]. Luogo prescelto fu la grande ansa del viale Machiavelli posta subito prima del piazzale Galileo giungendo da Porta Romana, un'area che si distingueva rispetto alla brulicante e caleidoscopica vita quotidiana della città come ebbe a notare il senatore Giuseppe Pasolini in una perorazione parlamentare di quegli anni: «Ciò che costituisce il vero pregio dello stradone dei Colli non sono le opere d'arte, ma la sua amena posizione, il non vedere lungo il medesimo caseggiati addossati e pieni zeppi di pigionali e ragazzaglia, non taberne, non officine, non infine quella classe poco amante di proprietà, che ovunque stanzi, porta abitudini e modo di vivere discordanti da quel ceto molto educato, che vuole quiete, nettezza ed anco eleganza»[56].

Il parco realizzato dai fratelli Mayeri fu inaugurato il 18 maggio 1871, pochi giorni dopo il trasferimento della capitale a Roma. Il complesso, in cui lo spettacolo era «un pretesto o un completamento a tutta una serie di attività a carattere diversamente spicciolo – lotterie, fuochi artificiali, ecc.»[57] – rappresentava il desiderio di Firenze di aggiornarsi alle mode europee del tempo e alludeva all'aspetto più frivolo e disimpegnato della borghesia cittadina e nazionale. I padiglioni, disseminati tra i sentieri del parco, furono costruiti assecondando il gusto «per il pittoresco»[58] e l'esotico, intrecciando le forme degli *chalet* montani con i motivi decorativi e architettonici moreschi. Documentati dalle fotografie conservate nell'Archivio dei Fratelli Alinari, essi accolsero una sala per concerti, un teatro diurno, un bazar all'orientale, un tiro al bersaglio con la carabina alla Flobert, un café-chantant. Una trattoria birreria e un gasometro

---

Vittorio Gassman. Ancora oggi la struttura detiene compitivi formativi e dal 2003 con il nome di Cantieri Goldonetta ospita spettacoli coreutici della compagnia Virgilio Sieni che qui ha la sua sede. Cfr. *I teatri storici della toscana*, cit., pp. 223-244.

55 Cfr. *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*. Catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, Sala delle Reali poste, dicembre 1989 – gennaio 1990), a cura di R. Manetti – G. Morolli, Firenze, Alinea, 1989, p. 144.

56 La perorazione è oggi leggibile in C. Paolini, *Il sistema del verde. Il viale dei colli e la Firenze di Giuseppe Poggi nell'Europa dell'Ottocento*, Firenze, Polistampa, 2004, pp. 25-27.

57 O. Fantozzi Micali, *L'Ottocento,* cit., p. 133.

58 F. Tiberi, *Il paesaggio nell'opera di Giuseppe Poggi per Firenze capitale*, Firenze, Edifir, 2014, p. 135.

rendevano il centro pienamente autonomo e capace di offrire accoglienza e divertimento per l'intera giornata. Qui l'agiata borghesia di tutta Italia e non solo poteva trascorrere il proprio tempo libero ora immaginandosi 'romanticamente' in luoghi lontani e meravigliosi, ora conversando amabilmente dinanzi a una bevanda rinfrescante. Lo scenografico affaccio sulla cupola del Brunelleschi e sugli altri monumenti fiorentini completava l'effetto spettacolare dell'intero parco.

A causa delle ingenti spese per la manutenzione e delle controversie tra i soci della Società anglo-italiana che lo gestiva, nel 1878 il giardino fu rapidamente smantellato per far posto alla costruzione di dimore private[59].

Negli anni di Firenze capitale il sistema spettacolare era completato da edifici provvisori che venivano utilizzati in maniera discontinua e che nel corso delle stagioni contribuirono ad aumentare l'offerta del divertimento. Una struttura posticcia era certamente allestita all'interno dell'ippodromo delle Cascine. Il grande polmone verde cittadino passò alle cronache di quegli anni soprattutto per i festeggiamenti delle nozze dei principi Savoia nel 1868. Il prato del Quercione fu la sede del torneo cavalleresco del 6 maggio, inizialmente previsto in Piazza Santa Maria Novella. L'8 maggio fu la volta di una festa da Ballo nell'ex Casino mediceo mentre «nei prati e lungo i viali della bella passeggiata si rappresentavano, in varii teatrini aperti al pubblico e sparsi qua e là, delle commedie con le maschere italiane in varii dialetti»[60].

Per un po' d'aria fresca nelle afose serate estive vi erano invece l'Arena fuori Porta San Gallo (ubicata nei giardini pubblici del Parterre), il Grande Serraglio delle Indie oltre Porta al Prato, il teatro delle Serate Parigine in Piazza Manin (l'attuale piazza Borgognissanti). In questi edifici si trovarono ad operare soprattutto compagnie di guitti e saltimbanchi che allestivano *performance* di puro svago, esercizi ginnici, trucchi di prestidigitazione e di spettri e, talvolta, persino drammi a tinte fosche. Attrazioni spettacolari furono poi i congegni meccanici ed ottici come il Gabinetto meccanico, l'acquario microscopico e il gran ciclorama, solitamente approntati per brevi periodi in piazze e vie affollate. Alle esecuzioni musicali era invece dedicata gran parte della programmazione dell'Anfiteatro-birreria Arena

59 Resta oggi solo la striscia di terra che, corrispondente ai due ingressi, mette in collegamento il *parterre* del Bobolino e il piazzale Galileo. Per approfondimenti cfr. C. Cresti, *Firenze capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi a oggi*, Milano, Electa, 1995, pp. 28-33.

60 U. Pesci, *Firenze capitale,* cit., pp. 156-157.

la Delizia[61].

Particolarmente attivi furono anche i teatri di privati cittadini, delle filodrammatiche, delle scuole di recitazione. Tra i primi era certamente rinomato e frequentato da un pubblico selezionato quello edificato alla metà del Settecento dalla famiglia Rinuccini nel palazzo di proprietà di Santo Spirito. La programmazione guardò con molto interesse al repertorio inglese. Nel 1865 accolse un ciclo di letture dedicate alla drammaturgia di William Shakespeare tra cui l'*Enrico IV* e *Il mercante di Venezia*[62]. L'attenzione al teatro anglosassone andava a surrogare la scomparsa attorno al 1853 del teatro Standish, dal nome della famiglia inglese che l'aveva fatto costruire verso la fine del 1830 all'interno del proprio palazzo in via San Leopoldo, l'attuale via Cavour.

Sul versante delle istituzioni didattiche e in favore dell'arte drammatica la città vantava una tradizione sin dai primi anni del XIX secolo. Nel 1811 l'attore fiorentino Antonio Morrocchesi aveva ricevuto da Elisa Baciocchi, granduchessa di Toscana nel periodo di dominazione francese, la cattedra di declamazione e d'arte teatrale istituita presso l'Accademia di belle arti. Durante la restaurazione lorenese l'eclettico commediografo e trattatista fiorentino Filippo Berti, eccellente talent scout di attori e di autori, fondò una scuola privata di recitazione che nel 1850 passò sotto il controllo della Società d'incoraggiamento e di perfezionamento dell'arte teatrale prendendo il nome di Ginnasio drammatico governativo. Per riuscire nella sua missione formativa Berti ottenne l'aiuto economico di alcuni letterati amici tra cui Giuseppe Giusti, Giovan Pietro Vieusseux, Vincenzo Martini. Nel 1860 vide quindi riconosciuti i suoi sforzi divenendo il primo direttore della neonata Regia Scuola di declamazione ancora in funzione durante l'epoca di Firenze capitale nel teatrino di via Laura. Da quell'esperienza sarebbe poi nata la Regia Scuola drammatica di recitazione affidata a Luigi Rasi, allievo proprio di Berti. Un'altra scuola 'storica' di recitazione era quella finanziata dall'accademia filodrammatica dei Fidenti. Diretta dal letterato toscano Stefano Fioretti ebbe sede nell'ottocentesco teatro Berteau allestito nei locali dell'ex convento dei Santi Iacopo e Lorenzo in via Ghibellina,

61 Oltre alla già citata accademia Filarmonica di via Ghibellina, concerti venivano offerti al pubblico cittadino nella sala Brizzi e Niccolai, in piazza Madonna degli Aldobrandini, e nella Sala Sbolgi, in Borgo Santa Croce. Una sala da musica fu aperta nell'inverno del 1870 anche in via Jacopo da Diacceto, cfr. *ibid.*, p. 436. All'interno del conservatorio venivano invece allestiti per lo più saggi musicali degli allievi.

62 Cfr. «La Nazione», 11 e 16 marzo 1865.

«in faccia allo stabilimento delle murate». Con i suoi quattrocento posti il teatro, che sulla fine del secolo fu utilizzato da Eleonora Duse come sala di prove, rimase attivo fino al 1926 prendendo il nome di Brendel[63].

4. Conclusioni

La nomina di Firenze a capitale avviò una diffusa opera urbanistica che affidata a Giuseppe Poggi portò al risanamento dei vecchi quartieri medievali e all'edificazione di nuove zone residenziali. Almeno nella prima fase di questo rinnovamento l'edilizia teatrale ebbe un ruolo del tutto marginale come suggerisce anche un progetto mai realizzato di un teatro da costruire in prossimità dello sventramento del ghetto. Anzi, si assiste paradossalmente a un decremento degli edifici per spettacolo. Mentre lo spazio del teatro mediceo degli Uffizi, in disuso ormai da un paio di secoli, fu destinato ad accogliere il cuore nevralgico della politica italiana – divenne la sede del Senato – dobbiamo infatti registrare nel 1865 la chiusura e demolizione del Politeama Barbano, un'arena attiva a fasi alterne sin dal 1852.

La città non si fece però trovare impreparata alla crescente richiesta di divertimenti connessa al rapido sviluppo demografico. A coprire il fabbisogno spettacolare furono infatti sufficienti i teatri preesistenti il cui repertorio fu in quegli anni portato alla ribalta della cronaca nazionale grazie alla pubblicità sulla «Gazzetta Ufficiale». Nel suo insieme il sistema cittadino garantì un'offerta teatrale amplia, contribuendo a un graduale processo di democratizzazione dei processi fruitivi tramite l'incremento della ricettività delle sale e una accorta politica di differenziazione dei prezzi.

La costruzione di nuovi edifici avverrà soltanto a distanza di qualche anno dall'ingresso ufficiale del re in città e sarà ad opera di impresari capaci di destreggiarsi in un regime di libero mercato adeguandosi alle logiche della speculazione, del rischio e della crescente e talvolta paralizzante

63 Altre filodrammatiche particolarmente attive furono quella dei Filopolemici e quella dei Ravvivati. Negli anni di Firenze capitale non sappiamo se fossero ancora in funzione alcuni spazi certamente esistenti alla metà dell'Ottocento: il teatro di via dei Serragli, sorto nel 1851 nell'antica chiesa dei protestanti, il Boninsegni, in località Palazzo Bruciato nei pressi di Rifredi, il teatrino della scuola di declamazione dell'Accademia di belle arti in via Ricasoli. Solo alcuni anni dopo il trasferimento della capitale da Firenze a Roma furono invece inaugurati dei teatrini anche all'interno degli istituti religiosi.

burocrazia. La legge con cui lo Stato nel 1867 abolì la dote ai concessionari dei teatri comunali, corroborata nel 1868 dall'imposizione della tassa del 10% sugli introiti lordi, aveva infatti finito per relegare il teatro a pura impresa commerciale.

A Firenze i nuovi impresari cercarono comunque di 'dotare' i loro teatri di una sorta di 'protezione' politica: pare indicarlo l'ubicazione stessa degli edifici. L'arena Umberto I, che l'impresario Morini dedicò ai sovrani di casa Savoia, sorgeva nel quartiere che dava alloggio all'alta borghesia arrivata in città con le funzioni statali. Il teatro Le Logge era invece dirimpetto alla sede del Senato e facilmente raggiungibile dalla sede della Camera dei deputati sita nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio.

Eppure fu proprio in questa seconda parte del 'mandato' che la città sembrò effettivamente entrare nella 'parte' di capitale del teatro italiano. Lo lasciano pensare diversi indizi. Innanzitutto si registra un maggior coinvolgimento della società civile nella organizzazione dei divertimenti pubblici. Per riscattare la «musoneria delle feste carnevalesche»[64] nel 1868 alcuni abitanti costituirono una Società di Buontemponi che, ispirandosi alle tradizioni torinesi, dall'anno successivo fece rifiorire il carnevale locale con un ricco *carnet* di mascherate, premiazioni e sfilate di carri.

Nel 1869 il quotidiano «La Nazione» decise di ampliare le notizie spettacolari: l'interesse fino ad allora esclusivo per la situazione dei teatri urbani – la cui programmazione era raccontata nella settimanale *Rassegna drammatica* da autorevoli firme tra cui Carlo Collodi e il critico e avvocato Pietro Coccoluto Ferrigni *alias* Yorick – fu integrato con dei *focus* di informazione riguardanti le più importanti città del belpaese, da Napoli a Roma a Milano, che in quegli anni influenzavano e spesso precorrevano le esperienze fiorentine.

Nel 1870 mentre la «Gazzetta dei teatri» riferiva di un progetto (mai realizzato) per la costruzione di un edificio per spettacoli nel quartiere di Barbano[65], in città vide i natali «L'arte teatrale», un giornale interessato alle arti della scena e corredato da un ricco apparato di caricature e gallerie artistiche.

Ma ormai l'esperienza di capitale stava volgendo al termine – nel dicembre del 1870 la Camera votò il trasferimento dei poteri dello Stato a Roma – e la vicenda del Tivoli racconta forse meglio di molte altre parole il

64 «La Nazione», 12 gennaio 1868.

65 «Gazzetta dei teatri», 7 giugno 1870, 34, p. 3.

tramonto delle ambizioni di Firenze di collocarsi nel selettivo circuito della prosperosa e benestante società europea.

Non più capitale – ruolo che la città aveva ricoperto sin dai tempi del granducato – Firenze visse una profonda crisi, economica e di identità. La partenza della corte lasciò numerosi e ingenti debiti. Ma ad allontanarsi fu anche la vivacità e vitalità culturale degli anni passati.

Divenuta una delle tante città del regno, dal punto di vista teatrale tornò ad essere una tappa tra le altre delle *tournées* delle compagnie attoriche e delle produzioni operistiche. Il massiccio rientro sulle scene delle filodrammatiche, chiamate ad occupare un'ampia fascia della programmazione un tempo ricoperta dalle formazioni nazionali, coincise con il riappropriarsi da parte della borghesia cittadina della *governance* teatrale. Con esiti talvolta eccellenti, come conferma nel 1871 la presenza sulle scene del Pagliano del *Lohengrin* di Wagner presentato a Firenze a pochi giorni di distanza dalla 'prima' italiana allestita a Bologna. Ma in generale gli anni Settanta segnarono l'inizio di una crisi irreversibile che nel giro di breve cambierà la geografia cittadina delle sale. La perdita degli incassi, aggravata da una crescente pressione fiscale dello Stato, non risparmiò neanche impresari navigati come Fusinato. A rilevare il teatro delle Logge fu nel 1876 l'attore Tommaso Salvini, milanese di nascita ma fiorentino per formazione e scelta di vita, che così facendo salvò l'edificio dalla chiusura e il suo vecchio proprietario da un imminente fallimento. La Pergola dopo aver perso la sovvenzione comunale presentò a partire dal 1877 una programmazione estremamente precaria. Altri teatri furono invece costretti a chiudere i battenti: è il caso del Nuovo (1877), di Piazza Vecchia (1879), di Borgognissanti (1888). Il re se ne era ormai andato da qualche anno e, per quanto i fiorentini se ne fossero spavaldamente 'infischiati' della sua partenza, da allora in città i tempi si erano fatti via via più difficili.

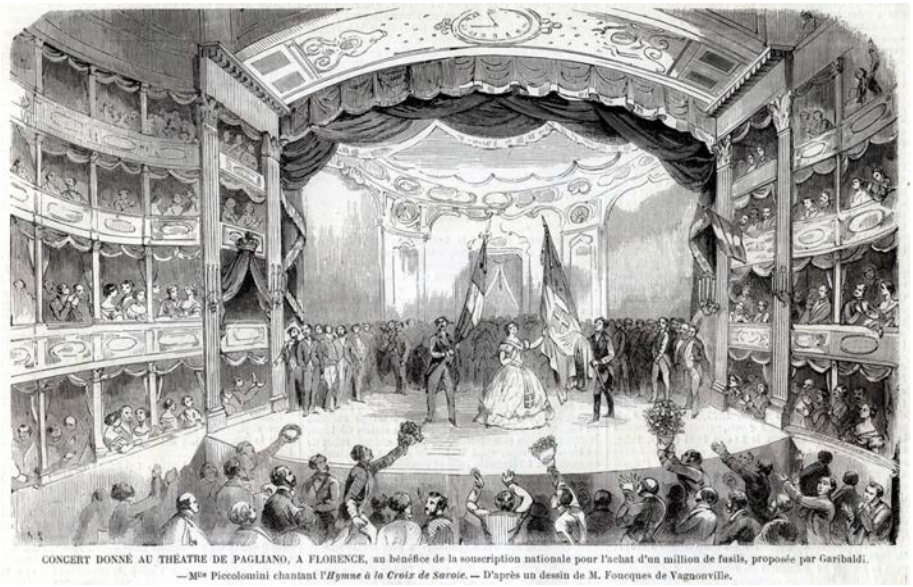


Fig. 1 M. Foucques de Vagnonville, A Beneficio del Milione di fucili,
in «L'Illustration. Journal universel», 877, vol. XXXIV, 17 dicembre 1859, p. 429

Fig. 2 F. Borbottoni, Teatro Umberto (con effetto di notte), XIX sec.,
Firenze, Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze

Fig. 3 Lodovico Corsini (seduto) recita Stenterello in abiti di società, 1865 ca., Bologna, Fondazione Casa Lyda Borelli per artisti e operatori dello spettacolo.

Fig. 4 M. Nunes Vais, Interno dell'Arena Nazionale di Firenze fotografato durante i lavori di restauro, 1929 ca., Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione.

Antonella Bartoloni

Musica alla corte di un lord: il Teatro Standish a Firenze

Rowland Standish, proprietario dell'omonimo teatro fiorentino, in realtà si chiamava Rowland Stephenson. Era figlio di un banchiere e in cambio di una grossa eredità, assunse, su licenza reale inglese, il titolo Standish. Il 16 marzo del 1816 sposò la terza figlia del Conte di Limerick[1], Lady Lucy Pery, acquisendo così il titolo nobiliare e una cospicua dote[2]. (fig.1)

I due cognomi Stephenson e Standish resteranno anche sul testamento conservato a Londra[3]; per gli atti ufficiali italiani, come gli arroti del catasto, apparirà la firma Stephenson, ma per il Palazzo e il Teatro fiorentino verrà scelto Standish.

C'è da notare, comunque, che i tanti modi errati di trascrivere il nome (Volland, Rolando) e il cognome (Standick, Standich) hanno contribuito a creare confusione sia sulla persona, sia sul suo mestiere, anche se per fortuna negli atti notarili il nome Rowland Stephenson è ben trascritto, grazie alla firma autografa apposta in calce ai documenti.

I coniugi inglesi[4] arrivarono a Firenze nell'ottobre del 1828 e presero a pigione[5] tre quartieri volti a Mezzogiorno nella Palazzina dei Frati della Ss. Annunziata[6], oltre ad affittare una piccola stalla e l'orto.

Standish, volendo costruire il palazzo di famiglia, acquistò alla fine del 1828, per mezzo del Comune di Firenze, dal Sig. Pietro del fu Sig.

---

1 Il Limerick è una contea amministrativa della Repubblica d'Irlanda, nella provincia di Munster situata nella parte occidentale del paese. Il conte Edmund Henry Pery, padre di Lucy, sedette alla Camera dei Lord come uno dei 28 pari d'Irlanda. Cfr. «The London Gazette», n.15561, 22 Febbraio 1803, p.205.

2 Si ringrazia per l'albero genealogico della famiglia Standish Michael Kassler, autore dell'articolo in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* sul banchiere e amatore musicale Edward Stephenson (1759-1833).

3 The National Archives, *Public record office, n.43*, pp.125-128.

4 Cfr. S. Urban, in «The Gentlemen's Magazin», Vol.XX, Luglio-Dic., London, W. Pickering, J. Bowyer Nichols and son, 1843, pp.208-209.

5 Cfr. Archivio Ss. Annunziata, *Libro dei pigionali* (1818-1848).

6 Cfr. G. de Lorenzi, S. Bietoletti, M. Amedei, *Artisti italiani e stranieri alla Palazzina dei Servi*, in *La palazzina dei Servi a Firenze*, a cura di C. de Benedictis, R. Roani, G.C. Romby, Firenze, Edifir, 2014, p.49.

Bernardo Bartolini, tutti i terreni posti tra via Larga (oggi chiamata Via Cavour) e via S. Gallo, arrivando fino alle mura (dove adesso c'è il viale). La zona a quell'epoca era ancora aperta campagna, con seminativi, frutteti di meli e peri, vigneti e alberi di pioppo. I terreni erano adiacenti al convento di S. Agata e di S. Clemente; contemporaneamente vennero acquistati anche alcuni fabbricati adiacenti Via del Maglio (oggi chiamata Via Lamarmora): uno di questi aveva, come riporta l'arroto [7] di «Vendita e Compra», al «Piano Terreno un vasto stanzone in volta reale». (fig.2)

In cambio delle autorizzazioni concesse, il Comune gli impose di far erigere un muro che doveva circondare le sue proprietà e di costruire un marciapiede. La costruzione verrà ultimata nel 1831 e la famiglia vi si trasferì. Nello stretto periodo temporale era stata ultimata anche la limonaia di ampie dimensioni, il giardino che manteneva la fontana preesistente, e il teatro, quest'ultimo disegnato dallo stesso Standish e realizzato dall'architetto Domenico Giraldi[8]. Il teatro aveva una capienza di 300 posti, era a pianta rettangolare con due gallerie a U, largo 8,20 m e lungo 8,80 m. L'ingresso era su Via San Leopoldo, proseguimento di Via Larga, ossia l'odierna Via Cavour.

A Domenico Giraldi il Comune affidò, in contemporanea, anche la prosecuzione di Via Larga, la costruzione del marciapiede e di una traversa sempre di Via Larga, più la realizzazione della fogna. (fig.3)

Gli Stephenson non erano gli unici inglesi in città e ben presto la loro dimora divenne uno dei punti di riferimento per la folta popolazione di anglosassoni: tra questi, si instaurò una grande amicizia con i Maquay, coproprietari della Pakenham and Maquay Bank, situata in Via Tornabuoni. E' proprio nei suoi diari inediti[9] (ma di prossima pubblicazione) che il fondatore della banca, John Leland Maquay junior, registra le serate a casa Standish e anche l'attività del teatro. Oltre a questa fonte preziosa, sono

---

7 Cfr. ASFi, *Catasto Lorenese*, Sez. A, nn. 2132, 2133.

8 Domenico Giraldi, architetto, (1788-1845), figlio di Giuseppe fu uno degli ingegneri più attivi del primo Ottocento fiorentino. Impiegato nello Scrittoio delle Fabbriche Granducali, di cui era entrato a far parte nel 1819, divenne architetto di Prima Classe nel 1842 e con la stessa carica fece poi parte della Direzione Generale dei Lavori di Acque e Strade e delle Fabbriche Civili tra il 1850 e il 1860, contribuendo con la sua attività al recupero di numerosi ambienti conventuali soppressi. Su suo disegno fu edificata nel 1850 la Caserma di Cavalleria di via Faenza, in prossimità della Fortezza da Basso.

9 D. e A. Webb's, *British in Tuscany in the period 1815-1860* (in corso di pubblicazione).

stati usati per la ricostruzione degli spettacoli, tutte le fonti primarie prodotte dall'amministrazione locale e dall'ordine pubblico del tempo; oltre ai periodici anche a livello internazionale, che annunciavano nei tamburini gli spettacoli, e alle guide della città di Firenze.

La frequentazione di Casa Stephenson (così nei primi anni appare il cognome nel manoscritto e poi, solo in seguito tra parentesi per indicare definitivamente in Standish le serate), inizia nel 1832; i Maquay sono appassionati di musica e di teatro, assidui frequentatori dei teatri fiorentini, Teatro della Pergola incluso. Ben inseriti nella vita sociale fiorentina, vengono periodicamente invitati anche dai Poniatowski e dalle altre casate nobiliari, sia fiorentine, sia straniere.

L'inizio ufficiale dell'attività del teatro, se pur in forma privata, è registrato il 14 dicembre del 1832: Lady Lucy per festeggiare l'avvenimento diede un *party* e alla fine di questo si accesero le luci nella platea con un effetto scenico delizioso («very pretty effect», annota Lady Maquay nel suo diario) e venne messo in scena il *Così fan tutte* di Mozart, interpretato dagli allievi di canto e di strumento della scuola di musica, a quel tempo ancora presente all'interno dell'Accademia delle Belle Arti. Due concerti si organizzarono nel gennaio 1833, il *Don Giovanni* di Mozart e il 3 giugno un *recital* con la partecipazione di Niccolò Paganini. Sempre nello stesso anno verranno dati balli, intrattenimenti musicali, *housemusik*.

Le serate musicali rispecchiano sostanzialmente la cadenza tipica dei teatri presenti sul territorio, limitandosi però a tre stagioni: quella di carnevale, di primavera-estate e di autunno. I biglietti[10], che venivano venduti presso i negozianti di musica e all'ingresso del teatro, costavano tre paoli per le logge nobili e due paoli per le seconde logge e la platea.

Da segnalare, l'8 novembre del 1835, un concerto di Franz Liszt, introdotto a casa Standish grazie a Poniatowski, a cui seguì, sempre nello stesso mese, *Il flauto magico* di Mozart e il Veglione di Carnevale. Il 12 giugno verrà data un'opera di Donizetti, sempre passata da Poniatowski. Su questa linea Standish inoltre si nominò protettore nel 1834 di Felicita Forconi, soprano[11].

---

10 Cfr. ASFi, *Prefettura di Firenze*, filza 173, n.3022, c. 23.

11 Felicita Forconi proseguirà la sua carriera di cantante con successo: nel 1847 la «Gazzetta privilegiata di Venezia» la segnala come prima donna soprano nella compagnia della *Gazza ladra* di Gioacchino Rossini del Teatro Malibran per la stagione autunnale che inizierà il 4 settembre. Cfr. «Gazzetta privilegiata di Venezia», n.4/III, Notizie teatrali, 20 agosto 1847.

Dal 1836 il filantropo inglese dà inizio a una collaborazione con l'Istituto degli Innocenti[12], così come era in uso all'epoca.

Attraverso gli organi istituzionali presenti sul territorio, chiese di poter far lavorare presso il suo teatro a rotazione i fanciulli scelti tra i casi più difficili. Si optò per due fratelli, abbandonati dal padre e affidati all'Istituto, che lavoreranno stabilmente nel ruolo di comparse negli spettacoli teatrali e musicali messi periodicamente in scena. Il ricavato delle serate andrà totalmente a loro favore, creando così una dote di cui avrebbero potuto usufruire una volta compiuta la maggiore età.

Di seguito si riporta una esemplificazione di un evento del 1853[13]:

Straordinario avviso

Per il Teatro Standish in via di Leopoldo alla sera di sabato 27 corrente anno 1853, nella quale avrà luogo un duplice trattenimento vocale e strumentale a profitto dei due fanciulli privi dei loro genitori e di rispettabili familiari.
In tale circostanza la Sig.ra Brucioni dilettante di canto invitata ad assistere al trattenimento suddetto, si presterà con tutto l'impegno in unione ad altri virtuosi di canto che giustamente si prestano, cioè la Signora Faustina Piombanti, e i Sigg. Lauretti, Puccini, Sergardi e Sbolci, come pure il Signor Mastro Giuseppe Sbolci che eseguirà una Fantasia per pianoforte.

Parte Prima

Primo = Lehler eseguito dalla Fanfara
M.° Romani Secondo = Coro del Mantello eseguito dai Coristi addetti a questo allievi del Sig. M.° Tobia Luri
M.° Donizetti Terzo = Aria dall'Opera del Roberto Devereux eseguita dal Sig. Sergardi
M.° Bellini Quarto = Tutto il Terzo della Beatrice di Tenda eseguito dalla Sog. Mart [sic] Brucioni, Faustina Biombardi e Sergardi
Quinto Terzetto fra tre Bassi nell'Opera del Don Prioprio eseguito con i M.° Lauretti, Puccini e Sbolci
M.° Bellini Sesto = Fantasia per Pianoforte eseguita dal Sig.M.° Giuseppe Sbolci

12 Per questa sua attività filantropica Francesco Regli dedicherà a Standish una Strenna natalizia.

13 ASFi, *Prefettura di Firenze*, filza 172, n. 3022, n.23 e anche ASFi, *Prefettura di Firenze del compartimento fiorentino*, f.747 n. 3022.

M.° Rossini Settimo = Duetto dell'opera Il Turco in Italia eseguito dal Sigg. Brunoni e Laurenti

Parte Seconda

Primo = Pezzo eseguito dalla Fanfara
M.° Bellini = Secondo Rondò nell'Opera La Sonnambula eseguito dalla Sig.ra Brucioni con cori
M.° Rossini = Terzo = Coro del Conte Ory eseguito dai coristi suddetti
Quarto = Aria nell'opera del Don Procopio eseguita dal Sig. Giov. Sbolci
M.° Ricci Quinto = Duetto del Nuovo Figaro eseguito dai M.° Lauretti e Puccini
Donizetti Sesto = Terzetto nell'Opera Lucrezia Borgia eseguito dai Sig. Brucioni, Sergardi e Puccini
L'accompagnamento a Pianoforte viene attivato ai Signori prof. Gino Sborgi, e M.° Tobia Luzi, che pure essi gentilmente di prestano.

Il Prezzo dei Biglietti e Ingresso per le Logge Nobili è di Paoli Tre.
Per le Seconde Logge e Platea è di Paoli Due.
I suddetti Biglietti li troveranno vendibili presso i primi negozianti di musica e alla Porta dell'Ingresso del Teatro.
Il trattenimento comincerà alle ore 9 pomeridiane precise.[...]

Parallelamente all'attività musicale, sul palcoscenico del nuovo teatro verranno messe in scena *plays* teatrali interpretati dalle compagnie di passaggio in città che avevano dato spettacolo al Teatro del Cocomero, o che erano in cerca di ingaggi non avendoli trovati.

In particolare, il 14 febbraio 1835 verranno interpretati diversi *novels* di Count Moltke, un generale prussiano che si dilettava a scrivere piccole *pièces* teatrali. Gli attori appartenevano alla Compagnia di Luigi Taddei, impegnata negli spettacoli al Teatro del Cocomero, o a quella intitolata a Carlo Goldoni, che lavorava al Teatro Nuovo, ma erano tutti caratteristi: Filippo Conti, Cesare Pilla, Teresa Mariani, Margherita Dossena.

Da segnalare nel 1838 due rappresentazione dell'*Elisir d'amore* di Donizetti: questo il testo riportato nell'archivio della Presidenza del Buongoverno[14]:

14 ASFi, *Presidenza del Buongoverno, Affari comuni P. I*, filza 3236 n.48 (1814-1848).

[...]12 giugno 1838
Il Principe Carlo Poniatowski che domani sera 12 giugno nel teatro di Lord Standisch posto nel suo palazzo in Via San Leopoldo avrà luogo una rappresentazione in musica consistente nell'Elisir d'Amore.
Il viale sarà guarnito di piccamento militare per il servizio delle carrozze.
Per tanto si allarma per la consuetudine di vigilanza a forza.

18 ottobre 1838
Nella sera del 18 ottobre nel teatro di Lord Standisch posto nel suo palazzo in Via San Leopoldo avrà luogo il consueto intrattenimento in musica producendosi nell'*Elisir d'Amore*.
Si farà servizio militare.[...]

L'attività del Teatro Standish fin dal 1840 viene registrata sporadicamente sulle testate dei periodici sia italiani sia stranieri: «Il censore universale del 1836», «Teatri arte e letteratura» del 1841, nel 1842 il «Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Varietà, Mode e Teatri, fino al «Monitore toscano» che il 13 luglio 1850 pubblica una recensione a firma di Cesare Zambelli di un'Accademia vocale e strumentale avvenuta il 7 luglio, con la giovane pianista indiana Maddalena Bummet, allieva di Maria Maberlini.

Bisogna precisare che ci furono vari passaggi di proprietà all'interno della famiglia, come si apprende esaminando gli arroti catastali: nel 1843 la proprietà passò nelle mani della moglie[15]; nel 1846, la moglie[16] cedette la sua parte alla figlia maggiore Percy.

Nel 1852, il 25 aprile, Rowland Standish muore; l'anno successivo, il 23 agosto, verrà data un'Accademia in suo onore, dopo di che gli spettacoli si interrompono.

I Maquay si stringono intorno alla moglie e ai figli e periodicamente vanno a far loro visita. Un paio di anni dopo, le opere riprendono a essere proposte in teatro, ma i familiari prendono la decisione di tornare in patria.

Palazzo e teatro verranno venduti[17] nel 1855 a Carlo Poniatowski, accademico degli Immobili. Venduto il proprio palazzo in Via Larga al Cav. Guido Giuntini, il principe affida a Giuseppe Poggi «la riduzione» del Palazzo Standish, per servire di abitazione alla sua famiglia.

---

15 ASFi, *Catasto generale toscano*, Piante, Sez. A, f.1, n. 2711 e segg., cfr.Arroto del 1843 n.413.

16 *Ibid.*, n.4138 e segg., Arroto del 1846 n.345.

17 ASFi, *Catasto generale toscano*, Piante, Sez. A, f.1,7787, cfr.Arroto del 1855 n.10.

Nel riordino fu conservata la facciata e molte altre parti, che si trovavano apprezzabili e di facile legame con i quartieri da riordinarsi.

Le parti nuove più importanti furono l'ingresso per le carrozze sulla Via San Leopoldo, e l'ingresso sulla Via del Maglio, la nuova scala, la sala da ballo e diversi riordinamenti del quartiere di ricevimento. le scuderie, le cucine e il giardino ebbero pure sostanziali riforme. (fig.4)

Nel 1856, l'attività del teatro riprende, mantenendo sempre l'intitolazione a Standish, mentre ovviamente il Palazzo, che fino ad allora sulle Guide di Firenze, tra i palazzi dei nobili, era stato indicato con il nome della proprietà inglese, ovviamente adesso viene denominato come Palazzo Poniatowski.

Fino al 1860, anno in cui gli spettacoli si interruppero per i lavori preparatori che erano nell'aria, il palazzo Poniatowski si aprirà per il teatro. Gli spettacoli saranno quelli più lieti che la Pergola mette in cartellone: i balli di Antonio Cortesi: *La liberazione di Lisbona*[18], *La Ginna*[19] di Livio Morosini, *I Filarmonici ovvero sia Musica e amore*[20] di Ronzi, *Fiammetta*[21] su musica di Teodulo Mabellini. Ovviamente *Giovanni da Procida* su libretto e musica di Giuseppe Poniatowski, posto sulle scene del Teatro della Pergola nella stagione di Autunno 1840 e *Bonifazio de' Geremei*, rappresentato nello stesso teatro nell'autunno del 1845, sempre di Carlo Poniatowski.

Con il tempo e gli anni è facile intuire che pian piano questo teatro si chiude tra le mura domestiche, fino a che a Giuseppe Poniatowski viene fatto capire da Poggi che le situazioni stanno cambiando. Poniatowski si concentrò sul teatro della Pergola, di cui divenne Principe, e il teatro venne poi demolito con il palazzo per far posto ai gruppi di edifici progettati da Poggi per Firenze Capitale.

---

18 Il ballo di Cortesi *La liberazione di Lisbona* andò in scena nella stagione di Carnevale 1858-1859. Cfr. M. Alberti, A. Bartoloni e I. Marcelli, *L'accademia degli immobili "proprietari del Teatro di Via della Pergola in Firenze",* Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma, 2010.

19 Il ballo di Livio Morosini *La Ginna* andò in scena nella stagione di Carnevale 1859-1860. *Ibid.*

20 Il melodramma in tre atti *I Filarmonici ovvero sia Musica e amore* di Antonio Ronzi venne rappresentato durante la stagione d'Estate 1857. *Ibid.*

21 Il melodramma comico *Fiammetta* di Teodulo Mabellini venne rappresentato durante la stagione d'Estate 1856-1857. *Ibid.*

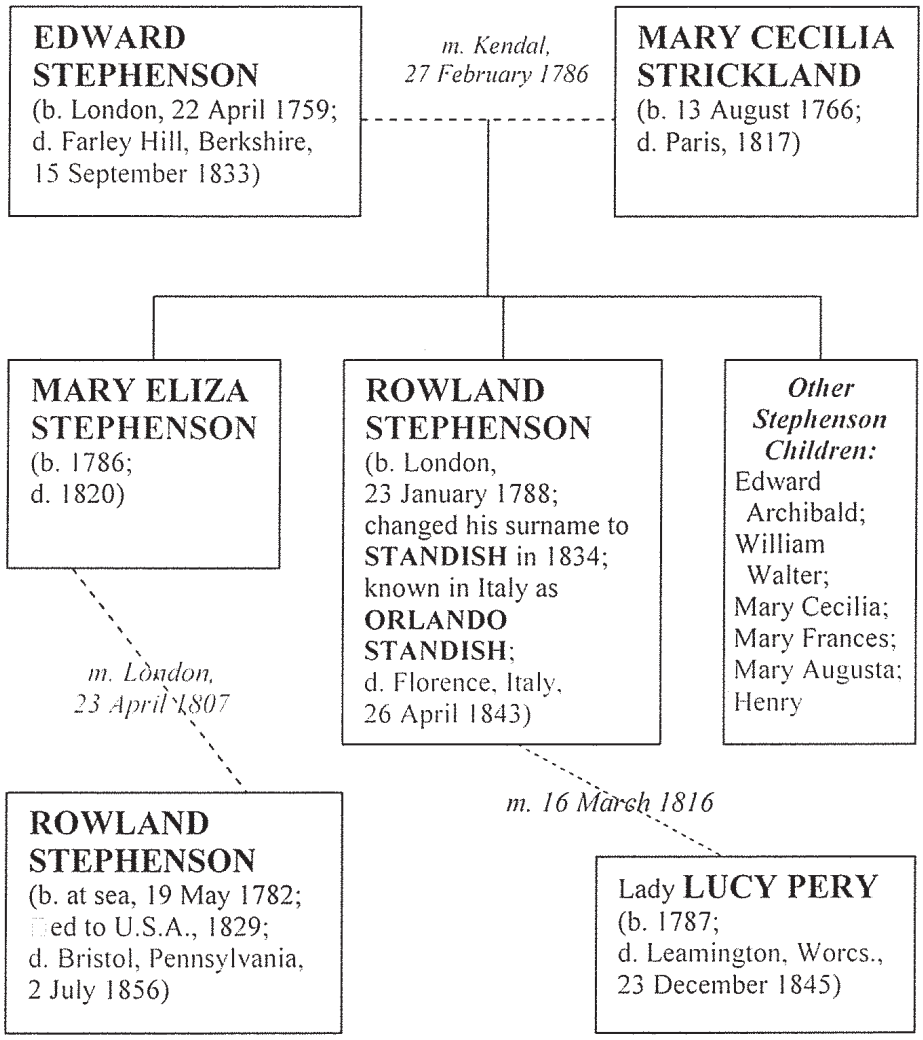


Fig.1 Albero genealogico della famiglia Standish
(La genealogia è stata ricostruita dall'Autrice nell'ambito di questo lavoro)

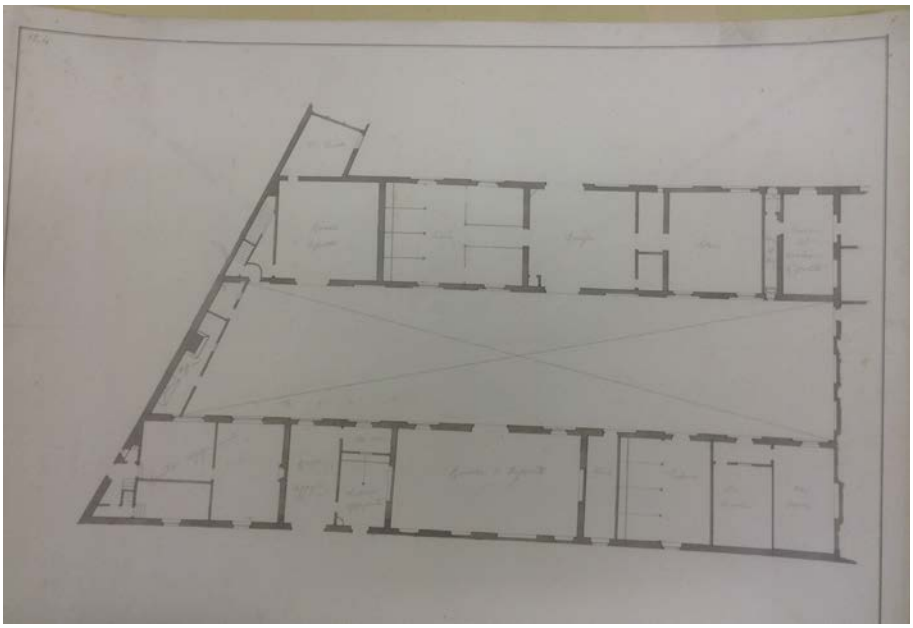


Fig.2 Pianta del Palazzo Standish (Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche
Università degli Studi, Facoltà di Architettura, FISR, 4328

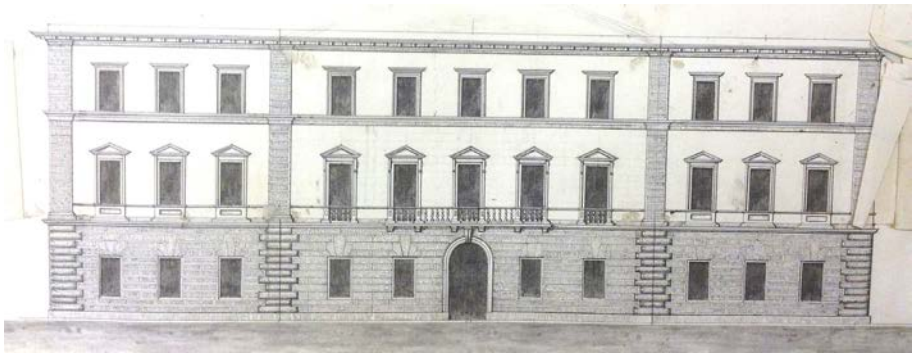


Fig. 3 Facciata del Palazzo Standish (in deposito FISR 54-35)
[su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze].

Fig.4 Particolare del portone del Palazzo Stendish
(in deposito presso FISR 55-12)
[su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze].

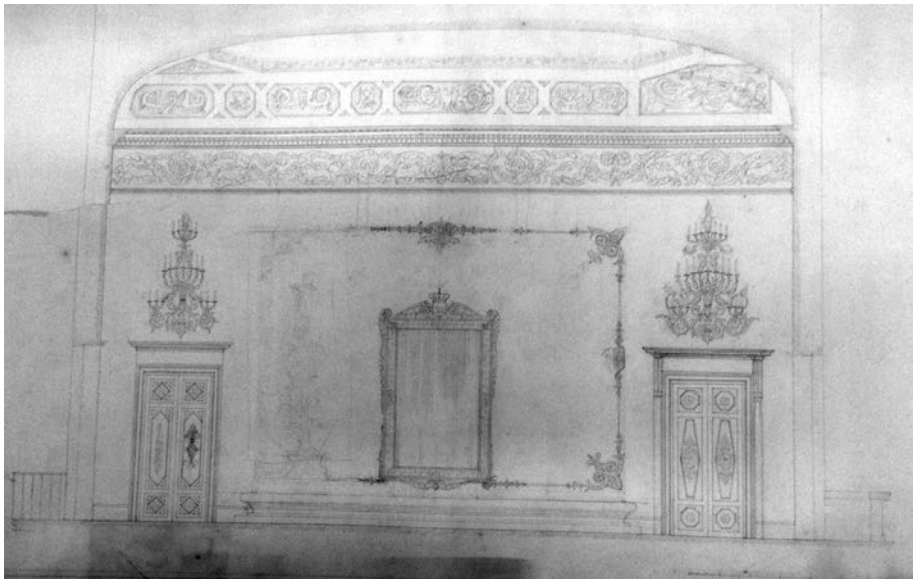


Fig.5 Sala da ballo Palazzo Poniatowski (in deposito presso SABAP Firenze, Archivio Disegni, FIDSR, 36-23) [su concessione dell'Archivio Storico del Comune di Firenze].

Maria Alberti

Sulle tracce di Cesare Recanatini scenografo a Firenze Capitale

Chi abbia una certa dimestichezza con le cronache teatrali dell'Ottocento sa bene come, in genere, esse siano piuttosto laconiche circa i vari aspetti relativi alla messinscena. Tale regola, che vale in maniera sistematica per il teatro drammatico, dove l'allestimento scenico era considerato un semplice accessorio, si applica anche agli spettacoli musicali – opere e balli – in cui l'elemento visivo occupava un ruolo di rilievo, ed anzi, nel corso del secolo andava acquisendo una sempre maggior importanza: infatti, se per l'opera compositore e librettista vegliavano personalmente alla realizzazione delle prime rappresentazioni o dei debutti nei teatri di primaria importanza, per quanto riguarda i balli, essi traevano la loro forza di attrazione nei confronti del pubblico proprio in virtù delle loro sfarzose ambientazioni, spesso fantastiche e irreali.

Tale sostanziale disattenzione nei confronti dell'allestimento da parte dei recensori nasceva soprattutto dal fatto che, a partire dalla metà del secolo, la qualità della messinscena veniva giudicata non tanto in base all'originalità delle scenografie, quanto in base alla fedeltà ai dettami degli autori (compositore e librettista, appunto), codificata in occasione della prima esecuzione e quindi reiterata nelle edizioni successive. L'allestimento della prima veniva così assunto a modello esemplare, sul quale gli altri teatri avrebbero poi dovuto uniformarsi. Dalla seconda metà del secolo, grazie allo sviluppo dell'editoria musicale e alla volontà di un compositore particolarmente attento e autorevole come Giuseppe Verdi, questo modello venne fissato fin nei minimi dettagli nei libretti delle *Disposizioni sceniche*, introdotti da Ricordi ad imitazione di quanto già avveniva da alcuni decenni in Francia[1]. Il primo di questi libretti ad essere pubblicato fu infatti, nel 1856, quello della *Giovanna da Guzman*, ovvero la prima

1 A tale proposito si vedano soprattutto L. Alberti, *«I progressi attuali [1872] del dramma musicale». Note sulla Disposizione scenica dell'opera «Aida»*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di N. Pirrotta e M. Conati, Torino, Einaudi, 1977, pp. 125-155; M. Viale Ferrero, *Verdi e le prime «disposizioni sceniche»*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, 5, *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 98-100.

versione italiana de *Les Vêpres Siciliennes*[2]. Pertanto, nelle recensioni, dopo una dettagliata presentazione dell'opera e l'analisi dell'esecuzione canora spesso assai minuziosa, in cui ci si soffermava quasi aria per aria, veniva dato ampio spazio al racconto delle reazioni del pubblico. Viceversa, gli aspetti spettacolari erano il più delle volte trascurati o tutt'al più sbrigativamente liquidati con formule assai generiche, talvolta senza nemmeno nominare gli artefici e solo raramente entrando nello specifico. Tale era la prassi in tutta la Penisola e Firenze non faceva eccezione.

In mezzo a tanto silenzio, solo pochi scenografi attivi a Firenze nel periodo in cui la città esercitò il ruolo di "capitale provvisoria del Regno d'Italia" riuscirono a sfuggire all'anonimato, ricevendo di tanto in tanto l'onore di una menzione: tra questi, insieme ai più noti (almeno in ambito fiorentino) Giovanni Gianni[3] e Agostino Lessi[4], spicca il nome, sconosciuto, di Cesare Recanatini. Quest'ultimo, nell'agosto 1867, in occasione della prima al Teatro Pagliano (l'attuale Teatro Verdi) di Lorenzo Soderini del conte Alessandro Cenci-Bolognetti, venne addirittura definito da una testata autorevole come «La Gazzetta d'Italia»[5]: «Il miglior pittore e scenografo italiano»[6]. Al superlativo assoluto, già di per sé molto

2 *Disposizione scenica per l'opera «Giovanna de Guzman» del maestro Giuseppe Verdi […], compilata e regolata sulla mise en scène del Teatro imperiale dell'Opera di Parigi*, Milano, Ricordi, [1856] (trad. del *livret de mise en scène* di Louis Palianti per *Les Vêpres Siciliennes*, 1855).

3 Su Giovanni Gianni, cfr. A. Bartoloni, *Note d'archivio su Giovanni Gianni*, in «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», anno VI-VII, 2005-2006, pp. 203-212. Colgo inoltre l'occasione per ringraziare Antonella Bartoloni per le indicazioni e il materiale che generosamente mi ha fornito.

4 Su Agostino Lessi, cfr. A.F. Ivaldi, *Uno scenografo e un teatro d'opera da riscoprire: Agostino Lessi e il Pagliano di Firenze (1853-1873)*, in «Fonti musicali italiane», n. 16, 2011 [2012], pp. 157-191, oltre alle schede di M. Alberti in *Lo «spettacolo maraviglioso». Il Teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, a cura di M. de Angelis, E. Garbero Zorzi, L. Maccabruni, P. Marchi, L. Zangheri, Roma-Firenze, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici-Pagliai Polistampa, 2000, pp. 219-220.

5 La testata, voluta dal senatore Luigi Cambry-Digny, all'epoca ministro delle finanze, venne fondata nel 1866 da Carlo Pancrazi. Fino al 1868 fu critico musicale Girolamo Alessandro Biaggi che firmava le proprie recensioni sotto il nome di Ippolito D'Albano; dopodiché subentrò, sotto lo pseudonimo di D'Almaviva, Giulio Piccini, più noto al pubblico come Jarro.

6 «La Gazzetta d'Italia», 5 agosto 1867; citato in M. de Angelis, *Il melodramma e la città. Opera lirica a Firenze dall'Unità d'Italia alla Prima guerra mondiale*, Firenze, Le Lettere, p. 84.

impegnativo, faceva seguito un'affermazione altrettanto ardua e sicuramente iperbolica, in cui lo scenografo veniva indicato come il «legittimo erede di Sanquirico e Gianni»[7], mettendolo cioè sullo stesso livello di una "gloria" nazionale come Alessandro Sanquirico, pittore scaligero, forse il più celebre e celebrato scenografo dell'Ottocento[8], e di Giovanni Gianni, fiorentino, decisamente meno noto e importante, ma assai apprezzato dal pubblico della sua città, e non solo, per essere stato uno degli scenografi di riferimento di Alessandro Lanari[9]. Da queste sommarie indicazioni è partita la ricerca, tuttora in corso, volta a dar corpo a un nome, a ricostruire la vita e il lavoro di uno scenografo oggi dimenticato, ma che godette di una straordinaria ammirazione da parte dei contemporanei, come indica una fugace, ma significativa annotazione lasciata dal celebre attore Ermete Novelli nell'abbozzo della sua autobiografia rimasta incompiuta e pubblicata postuma: «Corrispondenza coi miei scenografi... nientemeno Recanatini, il grande Recanatini che abitava a Venezia»[10]. A riprova che questi operò anche nell'ambito del teatro drammatico.

Cesare Recanatini, in realtà, per quanto a tutt'oggi resti una figura decisamente sfuggente, ha lasciato numerose tracce della sua attività nell'Italia dei teatri, nonostante non sia ancora stato possibile rintracciare un suo bozzetto; segno che egli probabilmente si considerò più un professionista che un artista, trattando i suoi disegni come materiale di lavoro, senza premunirsi dall'inevitabile rischio della loro dispersione, attraverso la costituzione di un *corpus*.

Dal momento che, all'epoca di cui andiamo trattando, gli impresari che conducevano i vari teatri ancora provvedevano a far stampare i libretti in occasione degli spettacoli, riportando al loro interno i nomi dei componenti tanto del cast artistico quanto di quello tecnico[11], per prima cosa si è cercato

---

7 *Ibidem*.

8 Su Alessandro Sanquirico, cfr. *Alessandro Sanquirico: il Rossini della pittura scenica*, a cura di M.I. Biggi, M.R. Corchia, M. Viale Ferrero, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007 e V. Crespi Morbio, *Sanquirico. Teatro, feste, trionfi (1777-1849)*, Milano-Torino, Associazione Amici della Scala-Allemandi, 2013.

9 A. Bartoloni, *Note d'archivio,* cit.

10 E. Novelli, *Foglietti sparsi narranti la mia vita*, a cura di Yambo, Roma, Mondadori, [1919], p. 125. La frase dovrebbe riferirsi al 1885, quando Novelli decide di lasciare la Compagnia Nazionale per dare vita a una sua compagnia che avrebbe dovuto debuttare con «una messa in scena bellissima e ricchissima» (*ibidem*).

11 La sostituzione di questi libretti pubblicati localmente e *ad hoc*, con quelli standardizzati, stampati e distribuiti dall'editore di riferimento, inizia verso la metà

il nome di Recanatini all'interno dei libretti di opere e balli, come pure sui cartelloni delle stagioni teatrali nelle varie città italiane; in base a questa prima cernita si è quindi indirizzata la ricerca d'archivio e lo spoglio delle recensioni, ricostruendo il suo itinerario biografico attraverso la Penisola. I risultati così ottenuti necessitano tuttavia di essere maneggiati con cautela, dal momento che «la paternità dei lavori di uno scenografo della seconda metà dell'Ottocento [...] risulta particolarmente difficoltosa»[12]. Tanto più che anche quando libretti, locandine e recensioni citino il nome dello scenografo, tali indicazioni potrebbero talvolta contrastare con la certa attribuzione di disegni autografi, come è già accaduto in alcune occasioni. A tale proposito, un esempio per noi particolarmente significativo è costituito dalle scene per l'*Africana* di Giacomo Meyerbeer, andata in scena al Teatro La Fenice di Venezia il 7 febbraio 1882: nonostante il libretto indichi, per l'appunto, proprio Cesare Recanatini come scenografo, i bozzetti per questo spettacolo figurano nel catalogo dei disegni autografi di Pietro Bertoja[13]. In casi del genere è probabile che gli scenografi in questione abbiano collaborato alla realizzazione dell'allestimento; di fatto, a quell'altezza cronologica Recanatini e Bertoja erano entrambi di stanza presso il teatro veneziano, firmando molti lavori insieme. Inoltre, considerando come, all'epoca, le qualifiche professionali quali «scenografo», «pittore-scenografo», «decoratore», eccetera, fossero indeterminate e intercambiabili tra loro, si può ipotizzare che all'autore del bozzetto corrispondesse la responsabilità dell'intero progetto scenografico, mentre alla persona citata spettasse la realizzazione materiale della scenografia.

Cesare Recanatini nacque in Ancona il 27 febbraio 1823 e morì a Venezia il 7 luglio 1893. Dopo aver compiuto gli studi nella sua città natale con il conte Mariano Bonarelli, pittore paesaggista e scenografo[14], nel 1840,

---

dell'Ottocento, ma si afferma in modo massiccio solo negli ultimi decenni del secolo.

12 M.I. Biggi, *Pietro Bertoja. "Pittore Scenografo Architetto"*, in *Pietro Bertoja scenografo e architetto*, a cura di M.I. Biggi, [Firenze], Fratelli Alinari, 2013, p. 11. Aggiungendo che «la circolazione delle scene era molto diffusa e spesso il sistema dell'affitto o del nolo faceva trascurare persino l'inserimento del nome dello scenografo responsabile nella pubblicazione della locandina».

13 Cfr. *ibidem* e in particolare il saggio di M. Viale Ferrero, *Pietro Bertoja tra invenzione e interpretazione*, pp. 25-38 (p. 30).

14 Cfr. A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, IV, *R – ZA*, Milano, Leonilde Patuzzi, 1962, p. 1568, *ad vocem*; U. Gironacci, M. Salvatani, *Guida al Dizionario dei musicisti marchigiani di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Fermo, Associazione marchigiana per la

non ancora diciottenne, viene dato nella sua provincia di origine, nella rocca di Arcevia, impegnato nella decorazione del piccolo Teatro Misa, per cui realizzò anche otto mutazioni sceniche di dotazione del teatro, tutt'oggi esistenti[15]. Dopo un silenzio di alcuni anni, nella seconda metà del decennio, lo ritroviamo attivo, sempre a livello locale, presso alcuni importanti centri teatrali marchigiani: nel 1847ad Ascoli Piceno, l'anno seguente a Fermo e quindi ad Ancona[16].

Dal 1850 in poi Recanatini divenne presenza ricorrente nei cartelloni della prestigiosa stagione teatrale che ogni estate si teneva a Senigallia, in concomitanza della Fiera Franca. Il nome del Nostro compare associato a quello di Alessandro Lanari, anch'egli marchigiano, il quale lo scritturò ripetutamente come scenografo titolare fino all'anno della sua scomparsa[17]. Le Fiere di Senigallia lo vedranno spesso presente anche negli anni successivi alla morte del grande impresario, avvenuta nel 1852.

Dopo un'episodica apparizione a Roma, nel Carnevale del 1852 al Teatro Apollo[18], regno indiscusso del celebre impresario Vincenzo Jacovacci, nella stagione di Autunno di quello stesso anno lo troviamo per la prima volta al Teatro Comunale di Bologna, dove, insieme a Camillo Leoni e Francesco

---

ricerca e valorizzazione delle fonti musicali, 1993, p. 179.

15 Cfr. P. Santini, *Arcevia. Nuovo itinerario nella Storia e nell'Arte*, Arcevia, Centro studi arceviesi, 2005, p. 191. Colgo l'occasione per ringraziare l'Ufficio Cultura del Comune di Arcevia per la cortese disponibilità.

16 Ascoli Piceno, Teatro Ventidio Basso, novembre 1847, *I due Foscarii* di Giuseppe Verdi; Fermo, Teatro dell'Aquila, 1848, *Macbeth* di Giuseppe Verdi; Fiere di Fermo 1849 e 1850, *I masnadieri* di Giuseppe Verdi e *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti; Ancona, Teatro delle Muse, 1849, *La battaglia di Legnano* di Giuseppe Verdi.

17 Cfr. G. Radiciotti, *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia*, Milano, Ricordi, 1893, pp. 98-108 (rist. anast. Bologna, Forni, 1973); G. Monaldi, *Impresari celebri del secolo XIX*, Rocca di San Casciano, Cappelli, 1918, p. 56; G. Moroni, *Teatro in musica a Senigallia. Repertorio degli spettacoli 1752-1860*, Ancona – Roma, Regione Marche - Palombi, 2001, pp. 105-106 e 114-115. Le *Carte Lanari* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, contengono alcuni conti relativi agli anni 1850 e 1851 per «Lavori fatti per ordine del Sig. Cesare Recanatini Pittore nei teloni» rilasciati da alcuni artigiani incaricati di riparare o cucire e sistemare *ex novo* le tele necessarie alla realizzazione di "principali" e fondali: Firenze, BNCF, *Carte Lanari*, 8. 40, cc. 45-46; 18^{11}. 236, cc. 5-6; 28^{11}. 23, cc. 61-63.

18 Il suo nome figura nel libretto di *Boemondo*, ballo-eroico in cinque atti di Luigi Astolfi. Da rappresentarsi nel Teatro di Apollo il carnevale del 1852, Roma, Presso Gio. Olivieri Tipog. dell'Univ. Romana, 1852.

Bortolotti, realizzò le scene per quattro opere e un ballo[19]. La "promozione" di Recanatini da una dimensione "regionale" (per quanto prestigiosa) a una rilevanza "nazionale" (per quanto condivisa)[20] sembrerebbe avvenire proprio sulla scia di Lanari che, fino all'ultimo, pur non comparendo direttamente, partecipò alla gestione del teatro bolognese[21].

Da Bologna a Verona, senza tralasciare le Marche: Ascoli Piceno, Fano, Senigallia, ma anche Fabriano e Pesaro, dove rinnovò la dotazione scenica dei teatri. Nel capoluogo veneto Recanatini lavorò al Teatro Nuovo e ai Filarmonici; dapprima con i fratelli Luciano ed Ercole Marzi, «gli impresari più indaffarati di quel periodo»[22], con cui già aveva lavorato a Fabriano per l'inaugurazione del Teatro Camurio, quindi con Carlo Fiorese, agente dei Marzi. Il pittore rimase a Verona per quattro anni consecutivi, ottenendo un caloroso successo personale da parte del pubblico cittadino che, in più occasioni, aveva espresso il proprio gradimento per il suo lavoro chiamandolo alla ribalta: «Onoreficenza unica e che giammai fu ad altri pittori testimoniata», come ebbe a scrivere l'inviato del giornale milanese «La Fama», il quale, in data 5 marzo 1857, auspicava che «la nobile presidenza dei Filarmonici», assumendo su di sé una prerogativa propria dell'appaltatore d'impresa, se ne assicurasse la presenza per gli anni successivi scritturandolo direttamente:

> Vuole giustizia che si debba parlare prencipalmente del valente ed immaginoso scenografo Cesare Recanatini per avere in quattro consecutivi anni palesato con le più splendide prove di quale dovizia di

---

19 Opere: *Poliuto* (Donizetti), *Norma*, *I Puritani e i cavalieri* (Bellini), *Eustorgia da Romano* (terza versione della *Lucrezia Borgia*, Donizetti). Ballo: *La bella fanciulla di Gand ovvero Un sogno* (Cortesi).

20 La tendenza a non affidare più ad un singolo scenografo la titolarità dell'intera stagione, ma a rivolgersi a più persone per la realizzazione di uno spettacolo, incaricando magari ciascuno di essi di realizzare la scena di un atto, ricalcava la prassi francese e iniziò ad affermarsi nella seconda metà del secolo anche in molti teatri italiani: cfr. M.I. Biggi, *Pietro Bertoja. "Pittore Scenografo Architetto",* cit., p. 13.

21 Cfr. J. Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affare nel teatro musicale dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985, p.185, n. 59: «Pur non figurando come impresario (perché aveva rinunciato pubblicamente al mestiere nel 1849) Lanari ebbe effettivamente l'impresa di tutte le stagioni del Comunale di Bologna, dal C 1850 [Carnevale] fino alla sua morte nel 1852, compresa quella dell'A 1850 [Autunno] (*Macbeth* e *Luisa Miller* preparate da Verdi); i suoi rappresentanti locali erano Mauro Corticelli e Antonio Paglioli».

22 *Ibidem*, p. 111,

> pregi sia dotato, dipingendo le molteplici e svariate sue tele tanto al Filarmonico come al Teatro Nuovo, egregi lavori che costantemente vennero applauditi dai Veronesi, e che lo proclamarono pittore teatrale di primo grido. E, valga il vero, Cesare Recanatini è ora mai lo scenografo prediletto; e lo mostrano chiaramente l'esser egli chiamato in ogni più importante e solenne stagione ne' teatri d'Italia più rinomati. Per lo che noi portiamo opinione, come già si vocifera, che la nobile presidenza dei Filarmonici dovrebbe nella sua facoltà scritturare il Recanatini per gli anni successivi, ma più specialmente per le carnevalesche stagioni. Così facendo acquisterà nel Recanatini un pittore di esperimentata bravura, e soddisferà in egual tempo il desiderio del pubblico.[23]

Cosa che non avvenne. Infatti, negli anni successivi, il nome di Recanatini scompare da Verona e riappare al Teatro Sociale di Rovigo, di cui rinnovò la dotazione scenica e dove realizzò le scene per *Il giuocatore*, «azione mimica» del coreografo Giuseppe Rota. Quindi, per la stagione di Autunno 1859 e Carnevale-Quaresima 1859-1860 figura nuovamente al Comunale di Bologna, in squadra con Luigi Martinelli, Francesco Bortolotti, Tito Azzolini, Luigi Bazzani, Cesare Giovannetti e Annibale Marini[24]. Una caratteristica degli allestimenti bolognesi era, infatti, quella di impiegare per lo stesso spettacolo due o più scenografi, ciascuno dei quali realizzava una o più scene, sul modello di quanto in quegli anni andava avvenendo a Parigi[25].

Pur rimanendo fedele ai teatri della sua regione d'origine, nella prima metà degli anni Sessanta, Recanatini è a Trieste, al Teatro Grande (oggi Teatro Giuseppe Verdi), durante una sospensione dell'attività dei Bertoja, Giuseppe e Pietro, che vi operarono con assiduità durante il periodo di chiusura della Fenice di Venezia[26]. Qui il Nostro risulta essere stato scritturato dall'impresario Angelo Tommasi: nell'autunno 1861 lavorò con Lorenzo Guidicelli[27] alla realizzazione di *Un ballo in maschera* di Verdi, per

---

23 «La Fama del 1857. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», 1857, p. 75.

24 *Il Carnevale di Venezia* (Petrella), *L'ajo nell'imbarazzo* (Donizetti), *Tutti in maschera* (Pedrotti).

25 Vedi *supra*.

26 I Bertoja lavorarono continuativamente a Trieste dal 1855 al 1866 con l'impresario Giovan Battista Lasina, già impresario a Venezia dal 1847 al 1852-1853. cfr. M.I. Biggi, *Pietro Bertoja. "Pittore Scenografo Architetto",* cit., p. 13.

27 Il Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl di Trieste (CMTCST) conserva una serie di ventitré disegni originali dello scenografo toscano Lorenzo Guidicelli (1813-1893)

poi restare da solo fino a tutta la stagione di Carnevale-Quaresima 1864-1865. I ricchi cartelloni triestini prevedevano ogni anno, per Carnevale-Quaresima, l'allestimento di quattro o cinque opere e due balli e due opere e un ballo per la stagione di Autunno. Oltre a realizzare le scene per conto dell'impresa, il pittore eseguì, su incarico della presidenza del teatro, la pittura di otto quinte e «sette di soffitta a panneggi di velluto rosso»[28].

Nonostante la collaborazione con Tommasi procedesse a gonfie vele (l'impresario lo volle anche per la Fiera di Senigallia del 1864), Recanatini lasciò Trieste. Farà ritorno al Teatro Grande tra il 1877 e il 1878, accompagnato dal figlio Gioacchino, anch'egli scenografo, che morirà nel capoluogo giuliano. Tommasi, che si era aggiudicato l'appalto anche per la stagione seguente, in una lettera inviata da Milano in data 28 ottobre 1865 esprimeva alla Presidenza del teatro il proprio disappunto, comunicando che «Il Pittore Recanatini è stato scritturato per Firenze già da 15 giorni e ci dispiace non poter accelerare. Bisogna pensar ad altro»[29]. Il Nostro venne quindi sostituito da Giuseppe e Pietro Bertoja.

Con Recanatini, lasciavano Trieste alla volta della nuova capitale del Regno anche i coniugi Tiberini, Mario e Angiolina Ortolani, vere star del belcanto.

Evidentemente la "piazza" di Firenze costituiva, agli occhi degli artisti, un richiamo assai maggiore di quella di Trieste, di grande prestigio ma, in fin dei conti, periferica. Ciò nondimeno, stando alle testimonianze, la capitale d'Italia faticava a essere un centro teatrale non solo all'altezza del suo ruolo, ma anche dei fasti di poco più di un decennio prima, all'epoca – per intenderci – della presenza di Alessandro Lanari al Teatro della Pergola. Questo, nonostante l'offerta teatrale si fosse straordinariamente differenziata e arricchita, grazie all'apertura di nuovi importanti teatri tra cui il Pagliano, attivo dal 1854 per iniziativa del cavalier Girolamo, inventore dell'omonimo

---

donati dalla famiglia Buffulini ed esposti nell'estate 2014. Sulla presenza di Cesare Recanatini a Trieste, ampia documentazione è riportata in A. Sandri, *L'Ottocento teatrale a Trieste. Scenografi e costumisti*. Trieste, Lint, 2008. Sul Teatro Verdi di Trieste, cfr. inoltre G. Gori, *Il Teatro Verdi di Trieste, 1801-2001*, Venezia, Marsilio, 2001. Colgo l'occasione per ringraziare il personale del'archivio del Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl di Trieste per la sollecita disponibilità,

28 CMTCST, Archivio Teatro Verdi (ATV), b. 109, *Protocolli*, 30 luglio 1862 (n. 9) e 20 agosto 1862.

29 CMTCST, Archivio Teatro Verdi, b. 116. *Appalto Tommasi 1865.1866*, Angelo Tommasi alla Presidenza teatrale, Milano, 28 ottobre 1865.

«Siroppo di cent'erbe», e il Politeama, che era stato inaugurato proprio nel 1866, portando a undici il numero delle sale cittadine[30]. Tra esse vigeva, tradizionalmente, una consolidata gerarchia: per quanto riguarda l'opera, al vertice si collocava il Regio Teatro della Pergola, Massimo Teatro fiorentino, di proprietà dell'Accademia degli Immobili che, con il trasferimento della capitale, vedeva coinvolto all'interno del proprio corpo accademico anche Sua Maestà il Re in persona[31]. Tale primato veniva insidiato dal più recente Pagliano che, in virtù della grande capienza, puntava su un pubblico decisamente più popolare[32]. L'attività spettacolare aveva subito pertanto un sostanzioso incremento che comprendeva anche la rappresentazione di opere nuove, tra cui quelle uscite dal concorso annuale promosso dal Municipio; ma tale incremento si rivelava essere più legato alla quantità che non alla qualità, e Firenze restava sostanzialmente esclusa dal "giro" delle prime dei compositori importanti, ormai legato non più al fiuto di impresari di talento, ma all'egemonia incontrastata dei grandi editori musicali, Ricordi *in primis*[33]. Così, infatti, ancora nel gennaio del 1869, il cronista della

30 Oltre a M. de Angelis, *Il melodramma e la città,* cit., sulla vita spettacolare a Firenze capitale, ampi scorci sono contenuti in U. Pesci, *Firenze capitale (1865-1870)*, Firenze, Bemporad, 1907, *passim*. Si vedano anche P.E. Poesio, *I teatri in Firenze capitale*, Firenze, Olschki, 1966 e il catalogo della mostra presentata alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, *Lo spettacolo nella Firenze Capitale d'Italia (1865-1870). Guida alla mostra*, scaricabile all'indirizzo web http://www.maru.firenze.sbn.it/BMFI_I_RILEGABILI_Spettacolo_Firenze_Capitale_Italia.pdf (settembre 2016). Si veda inoltre, nel presente volume, il saggio di Leonardo Spinelli.

31 Sul Teatro della Pergola cfr. P. Marchi, *Teatro della Pergola*, in *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, a cura di E. Garbero Zorzi e L. Zangheri, vol. 8, *Firenze*, Firenze-Venezia, Giunta Regionale Toscana-Marsilio, 2000, pp. 123-160; *Lo «spettacolo maraviglioso»,* cit.; *L'Accademia degli Immobili «Proprietari del Teatro di Via della Pergola in Firenze»*, a c. di M. Alberti, A. Bartoloni e I. Marcelli, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2010 e le bibliografie ivi riportate.

32 Sul Teatro Pagliano, oggi Teatro Verdi, cfr. M. Alberti, *Teatro Verdi*, in *I teatri storici della Toscana,* cit., pp. 255-265; L. Scarlini, G. Vitali, *Teatro Verdi. 150 anni di spettacolo italiano dalle quinte di un teatro fiorentino*, Firenze, Giunti, 2008 e le bibliografie ivi riportate.

33 Cfr. J. Rosselli, *L'impresario d'opera,* cit.; Id. *Il sistema produttivo 1780-1880*, in *Storia dell'opera italiana*, a c. di L. Bianconi e G. Pestelli, 4, Torino, EDT, 1987, pp. 79-165; F. Nicolodi, *Il sistema produttivo dall'Unità d'Italia a oggi*, *ibidem*, pp. 169-229; V. Bernardoni, *Una somma di differenze: musica e spettacolo nell'Italia unita*, in «Quaderni estensi, Rivista», III, 2011, pp. 15-21 <http://www.quaderniestensi.beniculturali.it/QE_3/QE3_musica_bernardoni.pdf>.

«Gazzetta d'Italia» si rammaricava:

> I teatri musicali di Firenze danno senza dubbio ben poco fastidio agli appendicisti [...] con ciò non si vuol dire che qui a Firenze non si diano mai buoni spettacoli musicali [...]. Ma ciò che ogniuno [sic!] potrebbe negare, si è che una gran novità, un'esecuzione di prim'ordine, uno di quegli spettacoli, che son attesi come un avvenimento straordinario, qui non si vedono mai come si vedono a Milano, a Bologna, Napoli, Torino e altrove. *L'Africana* ci viene colle grucce, il *Don Carlos* ha ancora da farsi vedere[34].

Giudizio impietoso e in parte ingiusto, visto il disimpegno economico dello Stato unitario, che aveva di fatto "municipalizzato" i molti teatri del Regno, affidando esclusivamente ai Comuni l'elargizione di sovvenzioni, producendo in tutto il territorio nazionale una drastica riduzione delle opere nuove a vantaggio dei titoli di repertorio[35]. In tale contesto, a Firenze, la Pergola si presentava come la paladina di un modo di far teatro ambizioso, ma chiuso alle innovazioni (e per questo spesso oggetto di critiche infuocate), mentre il Pagliano si mostrava decisamente più aperto, anche se talvolta avveniva che i due teatri fossero gestiti dallo stesso impresario.

La Pergola comunque, nonostante le difficoltà, continuava a rientrare fra gli undici teatri d'opera considerati di "prima categoria" a livello nazionale, ed era l'unico fra i teatri fiorentini a godere di una dotazione annua elargita dal Municipio di Firenze, sia in virtù della sua storia secolare, sia a parziale risarcimento per l'impresario del mancato incasso dell'affitto di buona parte dei palchi, esclusi dalla vendita agli spettatori in quanto di proprietà dei membri dell'Accademia degli Immobili; ciò non di meno, esso era di gran lunga il teatro più costoso della città ed era riservato a un pubblico estremamente selezionato. Tanto aristocratico sussiego non impediva tuttavia che, spesso, gli spettacoli non ne fossero all'altezza, come si lamentava, nel novembre del 1870, dalle pagine de «La Gazzetta musicale di Milano», organo di Casa Ricordi, Francesco D'Arcais, fornendo tra l'altro una sintetica quanto efficace analisi sociologica dei tre principali teatri d'opera fiorentini:

> Per noi la Pergola dovrebbe essere ciò che per i milanesi è la Scala, e per i napoletani il S. Carlo; e se non è precisamente la stessa cosa, la

34 [D'Almaviva *alias* G. Piccini, *alias* Jarro], «La Gazzetta d'Italia», 1 novembre 1869. Citato in M. de Angelis, *Il melodramma e la città*, cit., p. 29.

35 Cfr. V. Bernardoni, *Una somma di differenze,* cit., p. 17.

> colpa non è nostra, ma della Pergola stessa che, malgrado i suoi quarti di nobiltà, qualche volta s'abbassa fino al becerume e cede il passo alla democrazia del Pagliano, o alla demagogia del Politeama[36].

Tornando a Cesare Recanatini, la lettera dell'impresario Tommasi alla Presidenza del Teatro Grande di Trieste farebbe supporre che lo scenografo fosse operativo a Firenze dalla fine dell'autunno 1865, anche se risulta avere realizzato già nella stagione precedente di Carnevale-Quaresima 1864-1865 alcuni spettacoli per il Teatro Pagliano, gestito dall'impresario Luciano Marzi, con cui aveva tanto brillantemente collaborato a Verona circa un decennio prima. Sue risulterebbero essere le scenografie per *I due Foscari* e *L'Ernani* di Verdi[37], tanto lodate, pur senza nominarne l'artefice, dal critico teatrale (Yorick?) de «La Nazione»:

> Non possiamo chiudere queste righe senza tributare le dovute lodi all'impresa del Pagliano, per ciò che concerne l'apprestimento scenico. Il vestiario è bello, ricco e sfoggiato: i costumi, per quanto è a nostra notizia, fedeli alle memorie storiche; il meccanismo ingegnoso e d'effetto; le scene, bene immaginate, ben disegnate e ben dipinte.

Polemicamente concludendo:

> Per questo lato, sarebbe inutile il dissimularlo, il teatro Pagliano va innanzi e soverchia di molto quello della Pergola, dove se una parte del vestiario è bella e ricca, un'altra è dimessa ed ignobile [...]. E peggio, non una, ma cento volte peggio di così, s'ha a dire delle scene: indegne non che della Pergola, d'un teatro di terz'ordine. È lesineria? È noncuranza? è...? indovini chi vuole, e provveda chi deve[38].

Sempre al Pagliano, nella stagione d'Autunno, lo scenografo allestì *Il carnevale di Venezia* di Errico Petrella, mentre non sappiamo se mise mano alle scene degli spettacoli (*Il barbiere di Siviglia* e *Lucia di Lammermoor*) che videro protagonista la celeberrima Adelina Patti, all'epoca appena ventiduenne ma già diva acclamatissima, al suo debutto fiorentino.

A partire dalla stagione di Autunno 1867, per l'allestimento di *Estella*,

---

36 [F. D'Arcais] in «Gazzetta musicale di Milano», XXV, 3 novembre 1870. Cfr. in questo volume l'articolo e l'intervento di Elena Oliva intitolato *La musica a Firenze nella visione di Francesco D'Arcais* (1865-1871).

37 Cfr, M. de Angelis, *Il melodramma e la città,* cit., p. 75.

38 [Yorick?], *Rassegna teatrale*, in «La Nazione», 24 gennaio 1865.

«grandioso ballo in cinque atti del distinto coreografo Ippolito Monplasir», che inaugurava il nuovo impianto di illuminazione a gas del teatro, il nome di Cesare Recanatini compare finalmente sui cartelloni della Pergola, in équipe con Francesco Zuccarelli, Agostino Lessi, Francesco e Cesare Gianni[39]. Evidentemente la direzione degli spettacoli interna all'Accademia degli Immobili, guidata dal conte Poniatowski che si era assunto l'onere dell'impresa per garantire l'apertura del teatro in un momento di grave difficoltà[40], aveva finalmente ascoltato la denuncia del quotidiano fiorentino, inserendo il Nostro tra gli altri pittori che già operavano nel massimo teatro. Quindi, dalla stagione di Carnevale-Quaresima 1868-1869, Recanatini risulta finalmente essere rimasto solo. Scelta che trovò il pieno plauso del critico della «Nazione», nonostante la constatazione che

> Le opere alla Pergola si succedono quest'anno molto lentamente e, sarebbe inutile nasconderlo, molto freddamente. [...] Per ciò che spetta l'apparato scenico, abbiamo quest'anno a riempire un vuoto che lamentavasi alla Pergola già da un bel pezzo, il Recanatini, uno de' migliori scenografi italiani[41].

A quella data il teatro era ritornato alla gestione impresariale, dapprima con Federico Monari Rocca, quindi con una società guidata da Luigi Rodriguez, dietro al quale si sospettava si celasse il Monari Rocca stesso. Ciò non toglie che il Nostro continuasse a lavorare per il Pagliano che, in quel momento, non se la passava meglio della Pergola: infatti, dopo insistenti voci di dismissione in seguito a una brusca chiusura nel mese di febbraio del 1868, causata da un temporaneo esproprio da parte dei creditori del cavalier Girolamo[42], il teatro aveva riaperto in aprile ancora sotto la direzione di Luciano Marzi. Questi, per ovviare a una stagione iniziata in maniera disastrosa, aveva persino fatto ricorso all'esibizione «di tre nani italiani, tutti della stessa famiglia, che ballano, declamano, tirano di scherma»[43].

---

39 Cfr. il manifesto dello spettacolo: Firenze, Archivio dell'Accademia degli Immobili (AAIF), *Manifesti e avvisi*, n. 1007.

40 Cfr. M. Alberti, *L'Accademia degli Immobili di via della Pergola: tre secoli di storia del teatro*, in *L'Accademia degli Immobili,* cit., pp. 9-26.

41 [G.A. Biaggi], *Rassegna musicale*, in «La Nazione», 13 gennaio 1869.

42 Cfr. G. Vitali, *Tempi di cambiamento*, in *Teatro Verdi,* cit., p. 48.

43 [E. Montazio?] *Appendice teatrale. Corsa celere pei teatri*, in «Il Corriere italiano»,

Sono questi gli anni in cui Cesare Recanatini vide moltiplicarsi le scritture, dividendosi non solo – come abbiamo visto – tra i principali teatri fiorentini, ma anche con la Fenice di Venezia, dove venne scritturato per la stagione di Carnevale 1866-1867, sempre da Luigi Marzi che all'epoca gestiva anche il Teatro Pagliano. Da Firenze, il 16 ottobre del 1866 l'impresario scriveva alla Commissione di Presidenza del teatro veneziano, per sottoporle i nomi degli artisti da scritturare. Oltre agli onnipresenti coniugi Tiberini per la compagnia di canto, si suggerivano i «pittori Bertoja e Recanatini» per la realizzazione delle scene[44]. Un mese dopo, nella delibera d'approvazione della Commissione scompariva il nome dei Bertoja, attivi in quel teatro da oltre venti anni, mentre Recanatini veniva confermato[45]. Il "pendolariato" tra Firenze e la città lagunare durò anche nelle stagioni successive. Per quella di Carnevale-Quaresima 1867-1868, Recanatini venne riconfermato dal nuovo impresario subentrato a Luciano Marzi, quello stesso Federigo Monari Rocca[46] che di lì a poco, a Firenze, approdato alla gestione del Teatro della Pergola, gli avrebbe affidato in esclusiva gli allestimenti del Massimo Teatro fiorentino. Dal Pagliano alla Pergola, attraverso Venezia?

Il ricorrere dei nomi degli stessi impresari nella carriera di uno scenografo dimostra l'importanza del rapporto fiduciario tra questi e l'appaltatore d'impresa; infatti, salvi gli imprevisti del mestiere, sempre in agguato, proprio dall'abilità professionale del primo dipendeva per buona parte il margine di guadagno del secondo. Al di là dello sforzo creativo, della capacità tecnica, dell'abilità esecutiva, il compito dello scenografo consisteva principalmente nel riuscire a conciliare le esigenze estetiche, spettacolari ed economiche con la regola del "massimo risultato con la minima spesa"; per questo egli doveva essere in grado di utilizzare al meglio la dotazione scenica del teatro, riparando e riciclando le tele già precedentemente usate e quindi provvedendo alla realizzazione dei nuovi scenari.

Nel frattempo, a Firenze, al Pagliano, Luciano Marzi era stato sostituito da Gaetano Coccetti, uno che «per una che ne azzecca, ne sbaglia cento»,

---

II, n. 21, 22 gennaio 1866.

44 Venezia, Teatro la Fenice, Archivio Storico (ASTF), b. 456, *Spettacoli 1866-67*, allegato al verbale del 16 ottobre 1866.

45 *Ibidem*. *Delibera della Commissione di Presidenza* ,18 novembre 1866.

46 Ivi, b, 457, *Spettacoli 1867-68*, Lettera di Federigo Monari Rocca, da Firenze il 26 luglio 1867.

secondo la sferzante definizione di D'Arcais[47]. Ciò non di meno con questo impresario, per quella sala, Recanatini realizzò, tra le altre cose, il tanto atteso debutto sulle scene fiorentine del *Don Carlo* di Verdi, che avvenne alla presenza del re il 22 aprile 1869, a due anni dalla prima parigina e a un anno e mezzo dalla prima italiana avvenuta a Bologna[48]. Così Francesco Flores D'Arcais salutò l'evento dalle pagine della «Gazzetta Musicale di Milano».

> In primo luogo convien prender nota di questo fatto che se abbiamo *finalmente* udito il *Don Carlo*, lo dobbiamo all'iniziativa di un impresario che non ha doti né sussidi dal Municipio né da Accademie, e che è riuscito nel proprio intento malgrado gli ostacoli che gli furono suscitati da ogni parte. Non propongo d'innalzare una statua al Coccetti, ma lo proclamo benemerito della nostra città a cui risparmiò la vergogna di essere l'ultima a giudicare uno de' capolavori verdiani. [...] *La messa in scena è degna di qualunque primario teatro*[49].

Decisamente più entusiastica la recensione della «Nazione»:

> L'orchestra numerosissima diretta dal bravo maestro Usiglio, che vi pone tutto il suo cuore d'artista fa [...] prodigi di abilità. Le masse corali in cui sono raccolti i migliori elementi non solo di Firenze, ma anche di altri teatri, le quali hanno nel Don Carlo una parte importantissima, sono pari al loro difficilissimo compito. Gli scenari dipinti dal Recanatini sono bellissimi e alla prova di ier sera valsero applausi e chiamate al maestro[50].

Contemporaneamente, alla Pergola, il Nostro riusciva a mantenere alta la sua reputazione, con pubblici applausi e chiamate sul palcoscenico,

---

47 [F. D'Arcais], in «Gazzetta musicale di Milano», XXV, 3 novembre 1870.

48 Prima rappresentazione assoluta: Parigi, 11 marzo 1867, Salle Le Péletier del Théâtre de l'Académie Impériale de Musique. Scene di Charles Cambon, Philippe Chaperon, Edouard Despléchin, Jean-Baptiste Lavastre, Auguste Rubé, Joseph Thierry. Prima rappresentazione italiana, nella traduzione di Achille de Lauzières-Thémines ed Angelo Zanardini: Bologna, 27 ottobre 1867, Teatro Comunale. Scene di Tito Azzolini, Ambrogio Badiali, Francesco Bortolotti, Gaetano Malagodi, Alfonso Trombetti e Annibale Marini.

49 [F. Flores D'Arcais], *Don Carlo al Pagliano*, «La Gazzetta Musicale di Milano», 24 aprile 1869. La seconda sottolineatura è nostra.

50 Citato in G. Vitali, *Teatro Verdi,* cit., p. 54.

nonostante le vicende del teatro fossero decisamente alterne, intervallando brevi momenti di gloria a più lunghi periodi di crisi. Dopo gli straordinari successi delle stagioni immediatamente precedenti, con *Gli Ugonotti* di Giacomo Meyerbeer, il *Macbeth* verdiano e la *Giovanna da Napoli* di Errico Petrella, durante la stagione 1869-1870 il fato parve accanirsi contro il Massimo Teatro fiorentino e l'impresa venne travolta da una serie di sfortunati eventi. Alla tiepida accoglienza, nonostante le aspettative, dei *Promessi sposi*, sempre di Petrella, seguì il clamoroso insuccesso di *Valeria* di Edoardo Vera, che addirittura scatenò le ire di un pubblico generalmente molto compassato, visto quanto riportato dalla stampa: «[...] non manca altro che dare la scalata al palco scenico ed accoppare i cantanti, i ballerini e i macchinisti»[51]. Sembrerebbe anzi che l'unico ad essersi salvato dal disastro fosse stato proprio lo scenografo marchigiano; come testimonierebbe «L'Avvisatore teatrale», diretto da Enrico Montazio, organo di una delle numerose agenzie teatrali presenti in città e spesso apertamente in polemica con il Teatro della Pergola, che scrive, riferendosi alla serata della prova generale (e quindi anteriore al fiasco della prima):

> Il pittore scenografo Recanatini fu [...] evocato due volte al proscenio per due scenari bellissimi, l'uno rappresentante *Roma, con vista d'un ponte sul Tevere, in tempo di notte* e l'altro che raffigura una *Campagna romana, con vista d'un acquedotto e di antichi monumenti e ville patrizie*[52].

A ruota si verificò quindi l'indisposizione del basso nel *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti, che era stato velocemente allestito proprio per rimediare alla caduta dell'opera precedente: dopo alcune serate dal buon esito, la rappresentazione venne infatti improvvisamente interrotta, al punto che il pubblico ricevette l'informazione del suo ritiro solo dalle "pecette" nere incollate ai manifesti all'ingresso del teatro.

> In conseguenza di ciò moltissime persone, che erano dirette alla Pergola, rifluirono, a piedi e in equipaggio, verso il teatro Pagliano,

51 [F. Flores D'Arcais] in «La Gazzetta Musicale di Milano», 20 marzo 1870. Cfr. anche la stroncatura di un altro importante giornale teatrale, «Il Trovatore», il cui corrispondente da Firenze così scriveva in data 17 marzo 1870: «il verdetto dato dal pubblico, segnatamente dagli abbonati, che si mostrarono questa volta d'un'irascibilità a tutt'oltranza, ha provocato per più ragioni, che qui non intendo dire, una tempesta tale che raramente si sarà udita nelle pacifiche aure del Teatro della Pergola»

52 «L'Avvisatore teatrale», II, n. 71, 12 marzo 1870. La sottolineatura è nel testo.

> ove, per buona sorte, non eravi indisposizione alcuna né in fatto di gambe né in fatto di gola, e quel vasto teatro fu abbellito dalla presenza di ricche toelette e pieno di sceltissimo pubblico[53].

Dulcis in fundo, l'infelice stagione teatrale della Pergola si concluse con l'inopinata esplosione fuori programma dei giochi pirotecnici predisposti per il ballo *La dea del Valhalla*, che oltre ai danni materiali causò anche il ferimento di un custode. A seguito di tante sciagure, l'impresa Rodriguez non poté far altro che ritirarsi e alla guida del prestigioso teatro cittadino subentrò Gaetano Coccetti, che già teneva l'appalto del Pagliano.

Fra le tante testate, «L'Avvisatore teatrale» si rivela essere assai più sensibile di altre alle questioni relative alla messinscena; in esso alcune preziose recensioni relative proprio a questa infelice stagione ci forniscono interessanti indicazioni sulle modalità del lavoro dello scenografo, facendoci annusare in qualche modo "la polvere del palcoscenico". L'impressione che se ne ricava è quella di una "navigazione a vista", in cui la progettualità era subordinata alle emergenze del momento, in un'affannosa lotta contro il tempo (anche meteorologico). Così, annunciando l'imminente rappresentazione del *Macbeth* verdiano, si legge:

> Intanto al primario teatro si allestisce attivamente il *Macbeth*, e la prima rappresentazione avrebbe potuto aver luogo questa sera stessa, se la stagione umida e piovosa non togliesse al valente scenografo Recanatini, la possibilità di compiere l'obbligo suo.
> Le nove tele che egli va dipingendo, non vogliono in alcun modo asciugare, ed esso e i suoi seguaci sono costretti a rimanere nella inazione, colle mani dietro alle spalle e colla pipa in bocca.
> Veramente l'Accademia pergolina avrebbe dovuto provvedere da un pezzo allo sconcio presentato dalla mancanza di un asciugatoio per li scenarii che vanno dipingendosi. L'immenso saloncino è della grandezza desiderabile per distendervi due scenarii tutti intieri, ma dalle alte e grandi finestre mal chiuse, quando il tempo è piovoso e nebbioso, dalle porte, dappertutto, s'introducono le esterne intemperie, unite ad un freddo intenso che dà il granchio alle mani!
> Eppure la massima parte dei teatri d'Italia, compresi anco quelli di seconda categoria, hanno provvisto a questi comodi indispensabili!... Benedetta FIACCONA fiorentina!...[54]

---

53 *Ibidem*, II, n. 79, 20 marzo 1870.

54 *Ibidem*, II, n. 18, 18 gennaio 1870. Di lì a qualche giorno, in data 25 gennaio, all'indomani della prova generale è scritto: «La mise-en-scène ci sembrò ricca,

La polemica con il principale teatro cittadino che caratterizzava questo giornale emerge senza sottointesi rispondendo a un'osservazione del «Corriere di Firenze» che, a proposito della messinscena del *Don Pasquale*, pure di grande successo prima dell'improvvisa indisposizione del basso, domandava al direttore di scena (in realtà allo scenografo, e quindi a Recanatini stesso) «perché [avesse] messo fuori due sale alla medievale invece di camere più adattate?»; insinuando: «Forse mancano nel ricco e numeroso assortimento della Pergola?» . A tali illazioni «L'Avvisatore teatrale» così rispondeva:

> L'Accademia del teatro della Pergola fornisce all'Impresario un sì *ricco e numeroso* assortimento di tele da scenarii, che, appena un'opera o un ballo cessa d'essere rappresentato, fa d'uopo allo scenografo dar loro di bianco per preparare li scenari dell'opera o del ballo susseguenti. Perciò è già da un pezzo che degli scenarii de *gli Ugonotti* e della *Giovanna da Napoli* non esiste più neppur uno, e che per mettere in scena *la dea del Walhalla* si dovette metter mano anco a quelli dei *Promessi sposi*[55].

Alla fine del 1871, con il trasferimento della capitale a Roma, si perdono le tracce di Cesare Recanatini a Firenze, il quale, pur continuando a lavorare anche a Bologna, concentrerà la sua attività soprattutto a Venezia[56], dove risiederà fino alla morte, avvenuta il 7 luglio 1893.

A coronare una carriera tanto apprezzata all'epoca, quanto sconosciuta al giorno d'oggi, l'accorato necrologio apparso all'indomani della sua scomparsa sulla «Gazzetta musicale di Milano»:

> Il 7 corrente morì Cesare Recanatini, scenografo anconitano tra i più valenti, da molti anni stabilitosi a Venezia, ove lavorò per la

completa e lodevole, in specie nell'atto degli incantesimi e delle apparizioni che pel solito non riesce che a far ridere».

55 *Ibidem*, II, n. 85, 26 marzo 1870.

56 Moltissimi gli spettacoli firmati da Recanatini alla Fenice di Venezia, spesso realizzati in collaborazione con Pietro Bertoja, il quale, negli ultimi decenni del secolo, fu «a capo di una fiorente bottega – laboratorio scenografico, situata a Venezia in Fondamenta San Sebastiano a Dorsoduro», a cui probabilmente afferì anche Cesare Recanatini. Cfr. M.I. Biggi, *Pietro Bertoja. "Pittore Scenografo Architetto"*, cit., p. 18. Recanatini lavorò anche in altri importanti teatri italiani, tra cui principalmente il Teatro Comunale di Bologna e il Teatro Grande di Trieste (dal 1877).

Fenice con molta lode. Tutti rammentano con compiacenza le sue stupende scene architettoniche – a notte – di fantasia, splendide tutte per bellezze di linee, per vaghi effetti improntati a quel vero bello che dura e che durerà eterno se il culto della bellezza artistica in questa baraonda, non avesse anch'esso a tramontare.[57]

57 «La Gazzetta musicale di Milano», XL, n. 17, 23 aprile 1893.

Víctor Sánchez Sánchez

Verdi negli anni di Firenze Capitale d'Italia: da risorgimentale a cosmopolita

Non possiamo parlare della cultura italiana senza menzionare Verdi, simbolo universale del popolo italiano. La sua figura riunisce due elementi apparentemente contrari. Per un lato la sua forte italianità, però nello stesso tempo il suo universalismo è di importanza globale. Qui sta la grandezza del personaggio e il suo significato autentico: la proiezione dell'opera come uno degli elementi della cultura universale.

Paradossalmente è durante gli anni di Firenze Capitale che si produce con maggior forza questa ambivalenza. Per un lato il compositore diventa una figura di prestigio e viene invitato a tutte le celebrazioni nazionali. Il suo impegno politico lo porta a partecipare al primo Parlamento italiano dove viene eletto come deputato nel 1861. Ma questi anni coincidono con il successo internazionale della sua carriera operistica che lo porta fino a San Pietroburgo (*La forza del destino*), Londra e Parigi (*Don Carlos*), mentre fissa lo sguardo sul lontano Egitto con *Aida*, opera commissionata per Il Cairo.

Verdi, simbolo polìtico

Giuseppe Verdi fu una delle figure simboliche dell'Unità italiana. Come è noto, il suo significato politico è stato innalzato attraverso il famoso acrostico "Viva V.E.R.D.I.", che si convertì nel grido di guerra nel momento precedente alla creazione del regno d'Italia nel 1861. Però abbiamo un esempio degli anni di Firenze Capitale che presenta Verdi come simbolo della patria. Il giorno di San Giuseppe del 1866, i partiti estremi sfruttarono la celebrazione del santo per manifestare a favore del grande Giuseppe Mazzini profugo e Garibaldi ferito in Aspromonte; i tumulti in piazza obbligarono l'esercito a intervenire per ristabilire l'ordine. Lo stesso giorno appariva sulla «Sentinella Bresciana» un articolo inviato da Firenze, dal titolo *I tre Giuseppe* che diceva:

> Oggi ricorre il giorno onomastico di tre italiani per diverse ragioni conosciuti da tutto il mondo civile: Garibaldi, Mazzini e Verdi. Il

> primo vive solitario a Caprera; il secondo è una specie di semidio che vive nell'Europa sotterranea; il terzo è ora in viaggio e deve arrivare questa sera a Genova reduce da Parigi, e domani andrà a rintanarsi in una sua villa presso Busseto tra Parma e Piacenza. Voi sapete che dopo avere lungo tempo resistito, egli ha da ultimo accondisceso di scrivere nuovamente un'opera pel teatro musicale francese. Ha scelto per argomento il *Don Carlos* di Schiller: ed ora egli pure si ritira a dirigere di lontano la rivoluzione musicale. Questi tre Giuseppe sono tutti tre revoluzionari ed hanno perciò molti amici e molti nemici. Garibaldi e Verdi hanno già ottenuto bellissimi trionfi, e Mazzini supone d'averne ottenuti e di riportarne di maggiori ancora.[1]

L'autore di questo articolo era un suo amico intimo, il conte Opprandino Arrivabene, che si era trasferito a Firenze come cronista seguendo il Parlamento italiano. Sebbene non ci sia la firma, proprio Verdi lo riconobbe e gli scrisse: «Ho saputo di te a Genova, c'est à dire che Morchio m'ha portato un articolo che deve essere tuo: S. Giuseppe e i tre Giuseppe. Quel povero falegname non si sarebbe mai immaginato d'essere tirato tanto pel naso, e di avere ovazioni in Piazza nell'anno di grazia 1866.»[2]

L'apprezzamento popolare per Verdi è stato al di là della sua partecipazione a livello politico e della già menzionata referenza risorgimentale delle sue opere. Non dobbiamo dimenticare che l'opera era uno degli elementi culturali che univa tutti gli italiani. Basta ripercorrere i luoghi delle prime esecuzioni delle sue opere per dare conto di questo: Milano, Venezia, Napoli. Roma, Trieste e anche Firenze. Compositori, cantanti e impresari ricorrevano a tutto il territorio, come se non esistessero le frontiere e le differenze politiche.

Allo stesso tempo l'opera italiana raggiungeva una forte proiezione internazionale, che nel caso di Verdi significava tutto il pianeta. Con l'occasione dell'esposizione internazionale di Londra nel 1862, per la quale Verdi compose il suo *Inno delle nazioni*, dichiarò:

> Io sempre ho pensato, e penso che questi pezzi di circostanza sono, artisticamente parlando, cose detestabili. [....] In quanto poi all'I-

1 [O. Arrivabene], *S. Giuseppe e i tre Giuseppe*, in «Sentinella Bresciana», 21 marzo 1866. A. Alberti, *Verdi intimo: Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene*, Milano, A. Mondadori, 1931, pp. 69-70.

2 Verdi a Arrivabene, Piacenza, 24 marzo 1866. Cfr. A. Alberti, *Verdi intimo,* cit., pp. 69-70.

> talia, la sua musica, non ha bisogno di essere rappresentata all'Exposizione. Essa viene rappresentata qui tutte le sere in due Teatri, e non solo qui ma dappertutto; perché malgrado l'attuale decadenza scoperta dai Savants! mai in nessun'epoca come in questa vi sono stati tanti Teatri Italiani, mai gli Editori di qualunque siasi paese hanno stampata e venduta tanta musica Italiana, e non vi è angolo della terra ove vi sia un teatro e due istrumenti che non venga cantata l'opera Italiana. Quando tu andrai nelle Indie e nell'interno dell'Africa sentirai il Trovatore[3].

In questa lettera Verdi è totalmente cosciente dell'importanza che tiene l'opera nella identità italiana e nella proiezione universale del nuovo regno d'Italia. Il teatro d'opera italiano si era convertito in un simbolo di civilizzazione e si sviluppava in tutto il mondo, sottovoce e con l'appoggio di una forte rete editoriale e impresariale. E proprio Verdi nel decennio del 1860 conoscerà direttamente questo nuovo mercato globalizzato, esportando la sua opera a Pietroburgo (*La forza del destino*), Parigi (*Don Carlos*) e Il Cairo (*Aida*). Furono anni di intensi viaggi, prendendo come sede Parigi. Fino al limite de *La forza del destino,* quando si trovò a viaggiare fino in Russia e in seguito, per confermare il suo successo, con la presentazione di quest'opera nel Teatro Reale di Madrid, che fu il suo unico viaggio in Spagna[4].

Dopo la prima a Madrid fece una visita rapida in Andalusia, visitando l'amico Ronconi nella sua bella villa di Granada. Sulla strada approfittò della già citata partecipazione alla Fiera di Londra - via Parigi - prima di tornare alla sua amata villaggio di Sant'Agata. Come ha riconosciuto il suo amico Cesare De Sanctis:

> Se sapeste, caro Compare, che vita agitata, infernale, noi meniamo da due anni! Russia, Inghilterra, Spagna, Francia, etc. etc. sempre a cavallo delle strade ferrate, facendo e disfacendo bauli, talchè io ho finito per aver sì gran confusione nella testa, da non saper quasi più dove abbia la camicia[5].

È interessante notare che questi anni sono di maggiore partecipazione

3 Verdi a Arrivabene, Londra, 2 maggio 1862. *Ibid.*, p. 17.

4 V. Sánchez, *Verdi y España*, Madrid, Akal, 2014, pp. 171-198.

5 Verdi a De Sanctis, Parigi, 12-IV-1863. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, voll. 2, p. 753; *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1936, voll. 1, p. 88.

politica di Verdi come parte del primo parlamento della nuova Italia nel 1861. Costretto dal Conte di Cavour, che vide nel famoso compositore una figura di prestigio, venne eletto deputato per il distretto di Borgo San Donino, l'attuale Fidenza. Il nuovo governo era consapevole del forte significato politico di Verdi. Gli argomenti con i quali il conte di Cavour convinse Verdi sono molto chiari a questo proposito, e si riflettono in questa lettera di Cavour a Verdi:

> So che le chiedo cosa per lei grave e molesta. Se ciò malgrado insisto, si è perché reputo la sua presenza alla Camera utilissima. Essa contribuirà al decoro del Parlamento dentro e fuori d'Italia; essa darà credito al gran partito nazionale, che vuole costituire la nazione sulle solide basi della libertà e dell'ordine; ne imporrà ai nostri immaginosi colleghi della parte meridionale d'Italia, suscettibile di subire l'influenza del genio artistico più assai di noi abitatori della fredda valle del Po[6].

Così Verdi con la sua sola presenza contribuiva alla creazione della nuova Italia: all'interno, unificando Nord e Sud, e all'esterno per il suo prestigio internazionale, in particolare nella Francia influente di Napoleone III.

Nei primi mesi della legislatura Verdi partecipò alle sessioni del Parlamento del Regno d'Italia a Torino, arrivando a proporre al Governo di Cavour riforme per l'istruzione musicale e l'appoggio per i teatri d'opera. Tuttavia, dopo la precoce morte di Cavour, si disinteressò del suo lavoro come deputato, assistendo appena ad un paio di sessioni. Nel 1865 ha riassunto la sua esperienza come deputato al suo amato Francesco Piave:

> Tu mi domandi notizie e documenti sulla mia vita pubblica? La mia vita pubblica non esiste. Son deputato è vero, ma fu per sbaglio. [...] Dopo qualche mese io partii per la Russia, poi venni a Londra, indi da Parigi ritornai in Russia, venni a Madrid, feci un viaggio in Andalusia a tornai a Parigi ove fermai parecchi mesi per affari di professione. Stetti lontano dalla Camera per due anni e più, dopo vi sono andato rarissime volte. Più volte volli dare le mie dimissioni, ma ora perchè non era bene promovere nuove elezioni, ora per una cosa, ora per l'altra io sono ancora deputato contro ogni mio desiderio ed ogni mio gusto, senza avervi nessuna attitudine, nessun talento e mancante completamente di quella pazienza tanto neces-

6 Cavour a Verdi, 10 gennaio 1861. L. Villari, *Bella e perduta, L'Italia del Risorgimento*, Bari, Laterza, 2009, pp. 302-303.

> saria in quel recinto. Ecco tutto. Ripeto che volendo o dovendo fare la mia biografia come membro del Parlamento non vi sarebbe altro che imprimere in mezzo di un bel foglio di carta: «I 450 non sono veramente che 449, perchè Verdi come deputato non esiste[7].

Non c'è dubbio che la figura di Verdi conferiva prestigio a qualsiasi progetto nazionale. Nel 1865, per la ricorrenza del sesto centenario della nascita di Dante, con l'inaugurazione del grande monumento in Piazza Santa Croce a Firenze, Verdi respinse la proposta di comporre un inno a Dante, a causa della mancanza di tempo e della malattia di suo padre. Consapevole della rilevanza pubblica di questo rifiuto, scrisse a Tito Ricordi:

> Chi sa come s'interpretarà questo mio rifiuto! Pel monumento a Guido d'Arezzo non han mancato di dire che io voleva essere Presidente della Comisione. Presidente! Guarda un po' che gran cosa! Non so cosa inventeranno ora! Li lascieremo dire…[8]

Forse il più grande rifiuto che ci sorprende ancora oggi, fu quello di non voler scrivere l'inno della nuova Italia unita. Verdi sarebbe stato l'autore più appropriato. La proposta emerse all'inizio del novembre 1860. La respinse commentando che voleva ancora attendere che il processo di unificazione fosse completato:

> Vorreste voi ch'io musicassi un inno, quando resta ancora all'Eroe in camicia rossa un'ultima tappa da fare? Ohibò! L'inno nazionale devesi intonare sulla veneta laguna, a Napoli e sulle Alpi ad un tempo solo. Ho rifiutato e rifiuterò fin a quel momento di scrivere e se pure Iddio ci aiuti a spezzare le nostre catene ed io viva tanto da veder quel giorno, sarà il primo e l'ultimo inno di G. Verdi[9].

Tuttavia, lo stesso Verdi approvò la diffusione dell' Inno di Mameli (*Fratelli d'Italia*) come inno della nuova Italia. Nel 1862 lo incluse nella sua cantata *Inno delle Nazioni*, vicino alla *Marsigliese* francese o *God Save the Queen* dell' Inghilterra. Ufficialmente l'inno scelto per il Regno d'Italia nel 1861 era la Marcia Reale, la musica ufficiale di Casa Savoia, ma Verdi

---

7 Verdi a Piave, 8 febbraio 1865. *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari – A. Luzio, Milano, 1913, pp. 601-602.

8 Verdi a Titto Ricordi, primavera 1865. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi,* cit., voll. 3, p. 13.

9 Verdi a Antonio Capecelatro, nov. 1860. *Carteggi verdiani,* cit., voll. 1, p. 74.

preferì le connotazioni liberali della famosa canzone risorgimentale.

Notizie di Firenze Capitale

Nel 1865, quando la capitale fu trasferita a Firenze, Verdi non si presentò per la rielezione come deputato. Da lontano ha ricevuto informazioni - attraverso alcuni dei suoi migliori amici - circa il trasferimento del Parlamento da Torino a Firenze. Anche in questo caso è Opprandino Arrivabene, in questo epistolario pubblicato come *Verdi intimo*, che lo informa in una lettera:

> Il miglioramento materiale di Firenze è rapidissimo, ma è sinora opera dei nuovi venuti; è una importazione dovuta principalmente a piemontesi, lombardi e bolognesi. I miglioramenti che debbonsi operare dal Municipio procedono assai più lentamente, ma, tutto sommato, fra un anno Firenze sarà una città nuova unita ad una città antica e monumentale. La via de' Calzaioli è ormai una via di second'ordine[10].

Pochi giorni dopo Arrivabene gli raccontò in dettaglio ciò che aveva significato questo trasferimento del Parlamento a Firenze:

> Quando tu sarai a Sant'Agata, se ti occorrerà qualcuna delle cose che provvedevi a Torino, ora potrai scrivere a me qui o dare una corsa a Firenze e le troverai quasi tutte trapiantate. La Signora Peppina vi troverà quel Belloni che le fece prendere una vesta per forza; vi troverá quel Cappello dal quale feci accomodare gratis non so qual braccialetto; quel Borani di Doragrossa che abbiamo consultato per un orologio e quel Twerembold che stava accanto alla Camera dei deputati, il quale per altro non consultarei neppure. V'ha il Bigatti di Milano, oltre i molti orefici di qui. Trovarà il libraio Bocca dal quale fu a Torino e potrà comprarvi la traduzione italiana del Darwin. È pur venuto quel Loescher ricchissimo di libri stranieri; e il Maggi calcografo con le sue carte geografiche ed infinite stampe in rame e in acciaio dei più valenti bulini.
> Qui troverai un equivalente al Levi, e forse verrà il Levi medessimo. V'è quell'ottico dal quale fummo insieme nella Galleria Natta: e quel Variglia che nella stessa galleria aveva terraglia e cristalli d'ogni fatta; e quel Gilardini dal quale comprammo le ombrelle democratiche.
> V'è quel Gerometti di Via Nuova dal quale prendesti molte carte

10 Arrivabene a Verdi, 3 [gennaio] 1866. A. Alberti, *Verdi intimo,* cit., p. 64.

> per ornare le pareti della tua casa: e altri stanno per venire. M'incresce che tra questi non è il Musy, né il fonditore che sta in Borgo Dora, ma si può trovare qualche equivalente, per altro meno puntuale, perché la puntualità è ignota ai fiorentini. È qui sino quel Rubini dal quale prendesti nella Galleria Natta un bel paio di stivaletti. A tutto questo devi aggiungere le specialità del luogo e vedrai che si può da Sant'Agata ricorrere con fiducia alla nuova capitale, più o meno provvisoria[11].

Verdi era a Parigi, dove aveva iniziato a comporre la sua opera *Don Carlos*, una lunga opera che lo avrebbe tenuto occupato per più di un anno. Con il libretto tornò a Sant'Agata, dove scrisse ad Arrivabene: «Cinque d'atti di cui me ne restano Quattro ancora a fare! Auf!».

Nonostante l'offerta attraente del suo amico, si scusò per non essere in grado di arrivare a Firenze:

> Spiacemi non poter venire a Firenze. Ho troppo da fare e devo essere a Parigi in luglio per incominciare verso la fine dello stesso mese le prove. Quello che ho fatto è poca cosa perché non sono stato, né sto troppo bene del mio solito mal di gola.
> Addio. Scrivimi. Dimmi notizie delle cose nostre che potrebbero veramente andar meglio. Vogliomi bene. Addio[12].

La confidenza tra i due si riflette nelle sue molte lettere. Nel mese di giugno 1867 Verdi espresse chiaramente la sua insoddisfazione per la politica italiana:

> Cosa faranno i nostri uomini di Stato? Coglionerie sopra coglionerie! Ci vuol altro che mettere delle imposte sul sale e sul macinato e rendere ancora più misera la condizione dei poveri. Quando i contadini non potranno più lavorare ed i padroni dei fondi non potranno, per troppo imposte, far lavorare, allora moriremo tutti di fame. Cosa singolare! Quando l'Italia era divisa in tanti piccoli Stati, le finanze di tutti erano fiorenti! Ora che tutti siamo uniti, siamo rovinati. Ma dove sono le richezze d'una volta?![13]

Il malcontento verso la politica italiana: il caso Broglio

11 Arrivabene a Verdi, 9 [gennaio] 1866. *Ibid.*, pp. 67-68.
12 Verdi a Arrivabene, 24 marzo 1866. *Ibid.*, p. 69.
13 Verdi a Arrivabene, 16 giugno 1867. *Ibid.*, pp. 78-79.

Dopo un intenso lavoro per il *Don Carlos*, Verdi divide il suo soggiorno in Italia tra inverni a Genova e lunghi periodi nella sua amata villa di Sant'Agata. Questa volta per pigrizia, si rivolge per scusarsi a Arrivabene data la sua intenzione di non visitare Firenze Capitale:

> Non è difficile che io possa fare il miracolo di venire a Firenze e forse più presto di quello che non credi! Oh! Oh! Oh! Scrivimi, e tu che vivi nella Capitale dimmi come si mettono le cose, e se è proprio destinato per noi di romperci il collo facendo qualche alleanza disastrosa[14].

Nel 1868 la divergenza con il governo è diventata di pubblico dominio dopo il rifiuto di Verdi della nomina come Commendatore della Corona d'Italia, Ordine cavalleresco da poco istituito da Vittorio Emanuele. In precedenza, il ministro della Pubblica Istruzione Emilio Broglio (nel Governo del generale Menabrea) aveva scritto a Rossini per presiedere un'Associazione incaricata di provvedere «alla restaurazione e al progresso dell'arte». Con un senso elogiativo, mostrando i suoi gusti conservatori verso gli aspetti musicali, il ministro scrisse al Pesarese:

> Tra le materie del ministero c'è anche la musica, della qualle sono tanto appasionato quanto, ahimè!, ignorante. Ora qual è lo stato della musica in Italia, anzi nel mondo? Di quella del secolo scorso, che si potrebbe chiamare pre-rossiniana, come si parla di pittori pre-raffaeliti, non vale a discorrerne. La sua musica è, certo, viva e immortale; ma siamo ridotti a questo che non la si può sentire, perché non c'è più chi la sappia cantare. Dopo Rossini, che vuol dire da quarant'anni, cosa abbiamo? Quattro opere di Meyerbeer e... Como si può rimediare a una sì grave sterilità?[15]

La lettera arrivò alla stampa, provocando l'indignazione di Verdi e dei suoi amici, guidati da Angelo Mariani, e del circolo della Ricordi. Il direttore d'orchestra rese pubblica una lettera di Verdi che mostrava il suo rifiuto, commentando personalmente così: «Bada che questo è desiderio del Maestro. Imparerà lo stoltissimo Imbroglio, ministro della distruzione pubblica, di insultare così impunemente un'arte che volere, o non volere, è

14 Verdi a Arrivabene, 29 dicembre 1867. *Ibid.*, p. 82.

15 Emilio Broglio a Rossini, fine di marzo 1868. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi,* cit., voll. 3, pp. 191-192.

quella che tiene ancora onorato il nome italiano all'estero...»[16]. Con termini identici Verdi qualificava il ministro come «"asino che tal quale Amministra la Distruzione pubblica»[17].

Arrigo Boito pubblicò un lungo articolo in difesa della figura di Verdi e del valore della giovane generazione che egli stesso rappresentava. Il conflitto si era spostato nella direzione della valorizzazione della nuova generazione, confrontando gli elementi più tradizionali (Rossini) di fronte al rinnovamento (*Verdi e la giovane scuola italiana*).

La contestazione di Verdi a Broglio risultò con un tono più formale, senza lasciare trapelare il suo malcontento verso la politica italiana:

> Ho ricevuto il Diploma che mi nomina Commendatore della Corona d'Italia.
> Quest'ordine è stato istituito per onorare coloro che giovarono sia colle armi, colle lettere, scienze ed arti all'Italia attuale.
> Una lettera a Rossini dell'Eccellenza Vostra, benché ignorante in musica (com'Ella stessa lo dice, e lo credo) sentenzia che da quarant'anni non si è più fatta un'opera in Italia.
> Perché allora si manda a me questa decorazione? Vi è certamente un equivoco nell'indirizzo, e la rimando[18].

Verdi visita Firenze

Verdi aveva un buon ricordo di Firenze. Il suo primo contatto fu nel 1847, durante le prove per *Macbeth* al Teatro della Pergola. Soggiornò all'Hotel Suisse, di fronte a Palazzo Strozzi. In una lettera alla contessa Maffei commentava: «Ben poco ho da dirle: che mi continua a piacere sempre più Firenze»[19]. Aveva mantenuto la sua amicizia con alcuni fiorentini, come il poeta Giuseppe Giusti, lo storico Gino Capponi e soprattutto lo scultore Giovanni Dupré. Nei suoi *Ricordi autobiografici*,[20] pubblicati nel 1879, Dupré rievoca quei giorni:

> Tutto il tempo ch'egli restò a Firenze ci vedemmo quasi ogni giorno; facemmo qualche gitarella nei dintorni, come a dire alla Fabbrica

16 Angelo Mariani a Tornaghi, Genova, 18 maggio 1868. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi,* cit., voll. 3, p. 193.

17 F. Abbiati, *Giuseppe Verdi,* cit., voll. 3, p. 195.

18 Verdi a Broglio, maggio 1868. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi,* cit., voll. 3, p. 199.

19 E. Rescigno, *Firenze,* in *Vivaverdi, dalla A alla Z, Giuseppe Verdi e la sua opera*, Milano, RCS Libri, 2012.

20 G. Duprè, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze, 1879. Ristampa con presentazione di A. Ciardi Duprè, Firenze, Il Valico Edizioni, 2015.

> Ginori, a Fiesole e alla Torre del Gallo. Eravamo una brigatella di quattro o cinque: Andrea Maffei, il Manara che poi morì a Roma, Giulio Piatti, il Verdi ed io; la sera ei ci permetteva di andare or l'uno or l'altro alle prove del *Macbeth*; la mattina spessissimo egli e il Maffei venivano nel mio Studio. Gustava assaissimo la pittura e la scultura, e ne parlava con acume non ordinario; preferiva singolarmente Michelangelo, e mi ricordo che alla Cappella del Canonico Sacchi che è sotto Fiesole per la strada vecchia, ove si ammira una bella raccolta di opere d'arte, restò quasi un quarto d'ora in ginocchio per ammirare un paliotto dell'altare, che si dice lavoro di Michelangelo[21].

Nello studio di Dupré ebbe occasione di vedere il famoso *Caino,* ricordando la tragedia di Byron, e se lo annotò come possibile soggetto di una nuova opera.

Dopo 1847 la carriera di Verdi non passò più per Firenze, nonostante i successi ottenuti per la maggior parte delle sue opere nel capoluogo toscano. Alla fine trovò l'occasione di tornare nella bella città nel marzo 1871, pochi mesi prima del trasferimento della capitale a Roma. Il Governo, su iniziativa del Ministro Cesare Correnti, gli propose di presiedere una commissione incaricata per la riforma del Conservatorio. Il suo amico Giuseppe Piroli, deputato del Parlamento, fungeva da intermediario tra il governo e Verdi. Verdi inizialmente rifiutò, rispondendo al ministro: «Io sono profondamente convinto, che la riforma non possa esser fatta, che dal Maestro che verrà scelto a Direttore. Se questo sarà un vero musicista, e penetrato della sua missione, non avrà bisogno, e forse potrà esere a Lui d'inciampo, che una Commissione stabilisca norme sull'insegnamento; se non sarà tale, diverranno inutili tutti gli studi, e tutti i lavori della Commissione»[22].

Infine su insistenza dei suoi amici accettò di presiedere la commissione; in una lettera a Piroli lo informa del prossimo viaggio: «Dite al Ministro che verrò a Firenze al più presto che potrò. Non passeranno molti giorni. Desidero però che nessuno lo sappia. Manderò a voi un telegramma al momento della partenza»[23].

I primi di marzo del 1871 arrivò a Firenze. Subito scrisse al suo amico Arrivabene una breve nota, dal suo alloggio in Via Faenza 125:

---

21 E. Rescigno, *Duprè, Giovanni*, in *Dizionario verdiano*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 208-209.

22 Verdi al Ministro Correnti, 2 febbraio 1871. R. Montemorra Marvin, *Verdi the student, Verdi the teacher*, Istituto Nazionale Studi Verdiani, 2010, p. 169.

23 Verdi a Piroli, febbraio 1871. *Ibid.*, p. 171.

Via Faenza 125, Firenze
C. Opp. Arrivo qui all'istante con le dodici e mi fermerò stanchissimo. Desidero vederti.
Sarò in casa (lo spero almeno) verso le cinque: se tu non potessi venire da me dimmi ove potrei vederti domattina.
Addio, addio[24].

La Commissione per la riforma del Conservatorio era formata da Alberto Mazzucato (per il Conservatorio di Milano), Paolo Serrao (per Napoli), Luigi Casamorata (per Firenze) e Antonio Buzzi (per Bologna, che alla fine aveva sostituito Gaetano Gaspari). Svilupparono un ampio documento con il Regolamento, che venne pubblicato con il titolo *Sulla Riforma degli Istituti Musicali. Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione*. Verdi era diffidente verso un' educazione musicale formale, si mostrava più interessato agli aspetti pratici, quali l'insegnamento del canto e della composizione. Così partecipò alla stesura finale con un certo scetticismo e poco dopo commentava a Piroli: «Avete più visto il Ministro? Credo che dopo tanto fracasso non se farà più niente; e credo poi anche che forse a Lui bastava di far fracasso»[25].

Verdi approfittò del suo soggiorno a Firenze per rincontrarsi con alcuni vecchi amici, sopratutto con il conte Opprandino Arrivabene. Nelle sue lettere sono raccolte, oltre alla già citata dichiarazione scritta all'arrivo, due brevi biglietti, che riflettono la vicinanza di entrambi:

Via Faenza 125, secondo piano, Martedì
C. Arr. Son venuto espressamente a Firenze per portarti le scatole di fico.
Soltanto vientile a prendere. La Peppina è qui pure. Addio.
G. VERDI
Allo Albergo di Città[26].

S.P.M. Venerdì 24 marzo 1871
Stamattina non ci troverai a mangiare!!! Ma t'aspetto a mangiare con noi oggi alle sei.
G. VERDI[27]

Molto diverso è stato il suo reincontro in Firenze con Temistocle Solera, il librettista di *Nabucco* e dei suoi primi successi. Certamente non era una

24 Senza data. A. Alberti, *Verdi intimo,* cit., p. 128.
25 Verdi a Piroli, Genova. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi,* cit., voll. 3, p. 446.
26 Verdi a Arrivabene, [marzo 1871]. A. Alberti, *Verdi intimo,* cit., p. 129.
27 Verdi a Arrivabene, 24 marzo 1871. *Ibid.*, p. 129.

situazione piacevole per il maestro. Nel 1845 Solera era fuggito in Spagna, lasciando a Verdi la revisione finale del libretto di *Attila*[28]. Da allora si erano allontanati per sempre. Solera aveva vissuto in Spagna tra il 1845 e il 1856, diventando una figura influente alla corte di Elisabetta II, unendosi alla lunga lista di amanti della regina. Scrisse alcuni libretti per compositori spagnoli (come *La conquista di Granata* per Emilio Arrieta, una delle migliori opere spagnole di questo periodo). Nel 1852 venne nominato impresario del Teatro Real di Madrid, con la promessa di ottenere un contratto con Verdi, promessa che non è mai stata mantenuta. La stagione si concluse con la chiusura del teatro per fallimento economico. Moralmente ed economicamente rovinato, tornò in Italia, cercando di tornare sulla scena operistica senza successo. Verdi ha sempre avuto una cattiva opinione del librettista. Nel 1861 rispose alla contessa Maffei, che aveva aperto una sottoscrizione per il poeta: «Io non ho motivo di esser contento del Solera e per cose passate e per un ultimo fatterello successo son circa 4 mesi a Bologna», aggiungendo un poscritto «Resti fra noi quanto sopra ho scritto, perchè non è mia intenzione d'avere alcun rapporto diretto con Solera» [29].

Nel corso del 1860 Solera trovò miglior fortuna come questore in diverse città italiane, lottando contro la criminalità organizzata. È interessante notare che fu assunto dal Khedive d'Egitto come membro delle forze di sicurezza, anche organizzando i festeggiamenti dell'inaugurazione del Canale di Suez nel 1869. Gli stessi anni in cui Verdi accettò l'incarico di comporre *Aida*. Uno studioso ha osservato, senza essere in grado di dimostrarlo, che l'argomento iniziale di *Aida* era uscito dalla sua penna.

Venticinque anni dopo, Verdi e Solera si vollero incontrare di nuovo a Firenze. Il librettista aveva aperto un negozio di antichità e Verdi era andato a fargli visita. Grato per la visita, Solera scrisse a Verdi: «Nell'onorarmi della tua visita hai dimostrato simpatia per la testa d'un vecchio che mi si dice studio del Guido. Accettala ...» Mesi dopo offriva un quadro dell'Omero per 7000 franchi, senza ricevere risposta, però senza dubbio la relazione da ambi era migliorata dal questo incontro a Firenze.

Durante le tre settimane che stette a Firenze, Verdi cercò di passare inosservato, evitando omaggi ed eventi pubblici. Eppure frequentò una funzione nel Teatro della Pergola, dove molti anni prima aveva diretto la

---

28 V. Sánchez, *Verdi y España,* cit., pp. 63-91.

29 Verdi a Maffei, Torino, 3 aprile 1861. A. Luzio, *Il carteggio di Giuseppe Verdi con la Contessa Maffei*, in *Profili biografici e Bozzetti storici*, Milano, Casa Editrice L. F. Cogliati, 1927, voll. 2, p. 520.

prima di *Macbeth*. Come al solito, Verdi fu accolto con entusiasmo dal pubblico, considerandolo non solo come un compositore di successo, ma come una figura rappresentativa della nuova Italia. Il direttore Angelo Mariani raccolse questa eco attraverso la stampa, congratulandosi con il maestro: «Abbiamo letto nei giornali dell'ovazione che fu fatta al Maestro alla Pergola... Seppimo pure della Serenata. Evviva, evviva, evviva!»[30]

Aida e il Museo Egizio di Firenze

Verdi visitò Firenze con la partitura di *Aida* in fase di completamento. La prima al Cairo era stata rimandata perché l'assedio di Parigi durante la guerra franco-prussiana, aveva impedito la consegna all'Egitto degli abiti fatti nella capitale francese. Così il maestro ebbe un maggior tempo per terminare la composizione. Cercò di approfondire la "tinta" egizia che suona in molti momenti dell'opera. Per questo visitò il Museo Egizio di Firenze, tentando di confermare alcune dichiarazioni che François-Joseph Fétis aveva fatto nella sua *Histoire générale de la musique* sulla musica dell'antico Egitto. Lo studioso belga esemplificava i suoni della musica antica egiziana con un flauto conservato nel Museo Egizio di Firenze. Anni dopo ricordava con enfasi questa visita:

> Cosí faceva il Grrrran Fetis altissimo personaggio per tutti i musicisti, ma in realtà mediocre teorico, pessimo storico e compositore d'un'innocenza adamitica. Io detesto questo gran ciarlatano, non perché abbia detto tanto male di me, ma perché mi ha fatto correre un giorno al museo Egiziano di Firenze (ti ricordi? Siamo andati insieme) per esaminare un Flauto antico su cui pretende nella sua Storia Musicale d'aver trovato il sistema della musica antica Egiziana. Sistema eguale al nostro all'infuori della tonalità dello strumento!! Figlio d'un cane! Quel Flauto non è che zufolo a quattro buchi come hanno i nostri pecorai. Così si fa l'istoria! E gl'imbecilli credono! [31]

Dietro queste parole dure di Verdi su Fétis ci sono alcuni commenti nella *Biographie Universelle des Musiciens*, un dizionario in cui il belga aveva descritto Verdi come «aspetto freddo e impassibile di essere trattato» commentando che la sua musica era piena «di luoghi comuni»[32].

---

30 Mariani a G. Strepponi, [1871]. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi,* cit., voll. 3, p. 435.

31 Verdi a Arrivabene, Genova, 8 febbraio 1878. A. Alberti, *Verdi intimo,* cit., p. 209.

32 F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*,

Tuttavia Verdi troverà in *Aida* la sonorità dell'Egitto in un suo proprio immaginario sonoro, disegnando molti dettagli della lettura del Fétis, come il suono di arpe, il modo di cantar silenzioso o l'uso di trombe nelle marce militari.

È interessante notare che questo flauto è uno degli oggetti più importanti del Museo Egizio, pur non riuscendo a suscitare l'interesse dei visitatori, accanto al famoso carro da guerra in legno leggero. Si tratta di uno dei non numerosissimi strumenti musicali di questo genere reperiti in Egitto ed ancora in condizioni di integrità, almeno per quanto concerne la componente principale, ovvero il canneggio. Uno studio del 2005, di Maria Cristina Guidotti e Maurizio Martinelli, ha permesso di ricostruire questo flauto e studiare i suoi suoni[33].

A parte la delusione di Verdi con il flauto egiziano, possiamo immaginare il compositore mentre percorre le sale, pensando al suo prossimo impegno: *Aida*. Verdi quindi non ha viaggiato a Il Cairo, ma è venuto nel mondo dell'antico Egitto attraverso i resti conservati nel Museo Egizio di Firenze.

Verdi sarebbe rimasto pochi mesi nella capitale toscana: una breve vacanza per ascoltare il soprano Antonietta Pozzoni, che debutterà al Cairo nel ruolo protagonista di *Aida*. Il giorno dopo scrisse a Giulio Ricordi:

> Ho sentito ieri la Pozzoni: bella figura, attrice buona, molt'anima, stoffa vera d'artista… ma il tremolio nella voce, e l'intonazione calante fanno temere vi sia deperimento nella voce [...]
> Conclusione: s'io dovessi per esempio dare *Aida* alla Pergola non esiterei un istante ad accettare quest'artista, ma esiterei molto in un altro teatro senza ch'essa prima avesse assicurata la simpatia del pubblico in proposizioni larghe come ottiene qui. Vado a bottega. Per vostra norma io resterò qui fino a mercoledì mattina[34].

Alla fine *Aida* fu interpretata a La Scala da Teresa Stolz, il soprano per cui aveva pensato il testo. La stampa rifletteva il pensiero di Verdi, che non collocava il teatro della Pergola tra i principali d'Italia.

Nel 1875 tornò per l'esecuzione della *Messa da Requiem*. Sarebbe stata

---

Paris, Librairie de Firmin Didot, 1860, vol. 8, pp. 322-323.

33 M. Martinelli – M. C. Guidotti, *Dall'indagine preventiva alla replica funzionale: un suono dall'Egitto antico. Il flauto del Museo Egizio di Firenze*, in «Kermes: la rivista del restauro», 2005, 59, pp. 47-62.

34 Verdi a Giulio Ricordi, Firenze, 1 novembre 1871. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi,* cit., voll. 3, p. 490.

la sua ultima visita alla città, anche se Verdi aveva sempre avuto un buon ricordo di Firenze. Nel 1881 scrisse alla contessa Negroni: «Ella fù dunque a Firenze? È sempre bella quella città? Quanti anni da che non la vedo!»[35]

Firenze è legata alla biografia di Verdi per la prima di *Macbeth*. Ma senza dubbio il suo viaggio del 1871, negli ultimi mesi di Firenze Capitale d'Italia, fu una buona occasione per ristabilire il contatto con la città. È interessante notare che visitare un museo poco italiano come l'Egizio di Firenze, influenzerà quello che sarebbe il capolavoro del melodramma italiano: *Aida*. Un'opera che riflette molto bene il respiro cosmopolita di Verdi, senza negare il suo fondamento italiano. Un Verdi tra risorgimentale e cosmopolita.

35 E. Rescigno, *Firenze*, in *Vivaverdi,* cit.

Francesca Simoncini

Collodi drammaturgo e critico militante nel teatro dell'Italia unita.

Con gli onori assunti col trasferimento della capitale del Regno Firenze ereditò anche un ruolo primario in quello che ormai era sentito da molti come un compito urgente: la guida del "Risorgimento" del teatro italiano. I primi moti di questo auspicato Risorgimento, di natura sintomaticamente governativa ed educativa, appaiono però, guardandoli col senno del poi, confusi, poco lungimiranti e, fin dall'inizio, inficiati da evidenti ingenuità.

Per come larvatamente si configurò, per come venne impostata e condotta, tale nuova battaglia risorgimentale, che secondo gli auspici avrebbe dovuto condurre alla riforma del teatro italiano, fu concepita con modalità esclusivamente ideologiche e mancò, palesemente, di strategia. Non coinvolse – e di conseguenza non interessò – i professionisti dello spettacolo: impresari, agenti teatrali, capocomici e attori. Non considerò che, soprattutto questi ultimi, per istinto, per intelligenza, per talento e, anche, per autonoma abilità imprenditoriale, si erano nel tempo, da soli e senza aiuti di Stato, magistralmente organizzati riuscendo ad incrementare la qualità e la potenza della propria arte, l'ampiezza della propria sfera d'azione, la capacità di esercitare un ammaliante potere di fascinazione su pubblici sia italiani sia stranieri.

Mentre l'Italia, faticosamente, si componeva pezzo dopo pezzo gli attori, del tutto ignorati dal progetto di riforma teatrale governativa, avevano trovato nei fondatori del fenomeno del Grande Attore, Adelaide Ristori, Tommaso Salvini e Ernesto Rossi, le loro ideali "tre corone", i modelli concreti cui guardare per proporre un'arte di alto livello qualitativo e di ampia portata universale. Era una triade che, al pari degli autori Dante, Petrarca e Boccaccio, pur non usando in analogia con questi la penna, aveva guadagnato sul campo, in Italia e altrove, il blasone di una indiscussa *leadership* dell'arte teatrale. E il loro sguardo ormai andava lontano. Sconfinava oltre i margini di uno Stato ancora da formare e modellare. Era divenuto sovranazionale[1].

1 Assai nutrita la bibliografia relativa al teatro del Grande Attore e ai suoi protagonisti. Per ovvi motivi di spazio e di destinazione ci limitiamo qui a fornire pochi titoli,

Impegnati a costruire con la fisicità delle proprie *performances*, ovunque punteggiate da successi, percorsi labili, ma degni della geografia di un Impero, questi attori mal potevano accettare di essere ricondotti entro gli angusti limiti di un neonato Regno che, oltretutto, si accorgeva di loro solo per stigmatizzarne prassi operative e appartenenze di tradizione. Quel Regno poco aveva da insegnar loro in fatto d'arte e, oltretutto, con i primi provvedimenti promulgati, mostrava casomai di volerne limitare autonomia, potere decisionale e indipendenza di scelte professionali. Quel Regno, fra le altre cose, con i suoi primi, mal posti, progetti di riforma, pretendeva che un autore italiano, un drammaturgo o forse più d'uno, ancora non nato né concepito, disciplinasse la loro azione scenica, impreziosisse le loro battute, ottenesse da loro un rispetto incondizionato, in poche parole, voleva che un autore ancora ignoto asservisse ai suoi voleri la loro arte, divenuta ormai matura e di riconosciuta caratura e dimensione internazionale. Poco importava ai governanti italiani se questo autore ancora non c'era. Si nutriva comunque la fiducia di poterlo creare, anche a costo di farne un puro prodotto di laboratorio. Date le utopiche premesse, l'invocato Autore, che doveva essere necessariamente drammatico e nazionale, ovviamente non nacque, ma il laboratorio che doveva produrlo e avviarne la gestazione venne tenacemente allestito e prese la forma di Concorsi drammatici finanziati dallo Stato.

In questa partita, dagli esiti per noi oggi quasi scontati, Firenze, ancor prima di divenire ufficialmente capitale, giocò un ruolo di primo piano e si rivelò un osservatorio qualificato per chi, come Carlo Collodi, sapeva guardare, e poteva commentare, mantenendo uno sguardo obliquo e un tono, allo stesso tempo, intimamente coinvolto e ironicamente straniato.

Firenze non era infatti nuova a iniziative di tale segno e vantava una tradizione legittimata, oltre che dal riconosciuto primato linguistico, da

---

appena necessari per approcciare ed inquadrare storicamente il fenomeno nelle sue più importanti caratteristiche e nella sua più evidente complessità: C. Meldolesi - F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991; R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari. Laterza, 1988; G. Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore,* in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, II, *Il teatro borghese. Settecento e Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 611-675; A. Tinterri, *Il "grande attore" e la recitazione italiana dell'Ottocento,* in «Acting Archives Essays», Acting Archives Review Supplement 18, novembre 2012, pp. 1-27; M. Schino, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Imola (BO), Cue Press, 2016.

una pratica didattico-recitativa risalente almeno al 1811, anno in cui il governo granducale della Toscana aveva affidato all'attore tragico Antonio Morrocchesi la titolarità della cattedra di declamazione della Reale Accademia di Belle Arti. A questa si erano affiancate nel tempo sia la scuola di recitazione privata di Filippo Berti, istituita nel 1845, divenuta dal 1850 Ginnasio Drammatico Governativo e quindi, nel 1860, Regia Scuola di Declamazione; sia l'Accademia filodrammatica dei Fidenti che, nel 1872, inglobata la Scuola di Berti, poté fregiarsi del titolo di Reale Accademia. La Scuola di declamazione di Filippo Berti, nata con l'intento di educare i giovani alla buona dizione e far conoscere al pubblico drammaturghi italiani sia classici che emergenti, aveva previsto anche la possibilità di bandire un concorso per premiare la migliore novità drammaturgica nazionale. Innestandosi su questo filone il 15 marzo 1860, con un decreto legge, il Governo provvisorio della Toscana, guidato da Bettino Ricasoli, constatata la necessità di innalzare le sorti del teatro italiano, aveva provveduto a stimolare nuove produzioni drammatiche muovendo passi ufficiali in questa direzione e istituendo due premi annui, rispettivamente di 2000 e 1000 lire, «da conferirsi agli autori delle due migliori nuove produzioni rappresentate nel corso dell'anno sui teatri di Firenze»[2].

Su questo solco autonomamente tracciato, si innestarono, a partire dal

2 Informazioni generali relative ai provvedimenti legislativi qui citati e più in generale ai tentativi di riforma del teatro italiano operati nel periodo sono leggibili in F. Martini, *La fisima del Teatro Nazionale*, in Id., *Al teatro,* Firenze, Bemporad, 1895, pp. 113-172; G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901; *Il teatro dell'Italia unita*, a cura di S. Ferrone, Milano, Il Saggiatore, 1980. Alle pagine 465-466 del volume di Costetti è riportato il decreto legge del 15 marzo 1860 promulgato dal Governo provvisorio della Toscana: «[…] Il regio Governo della Toscana, considerando che per rialzare le sorti del teatro italiano è d'uopo promuovere buone produzioni teatrali, decreta: *Articolo unico*. Sono stabiliti due premi annui, l'uno di lire italiane 2000, l'altro di lire italiane 1000 da conferirsi agli autori delle due migliori nuove produzioni drammatiche rappresentate nel corso dell'anno sui teatri di Firenze, secondo le norme che verranno determinate da uno speciale regolamento. Il Ministro della pubblica Istruzione è incaricato della esecuzione del presente decreto». Le pagine di Costetti sono leggibili anche in *Appendice* a *Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese nell'Ottocento*, III, a cura di S. Ferrone, Torino, Einaudi, 1979, p. 441. Rimandiamo a quest'opera in tre volumi e, in particolare all'*Introduzione* di Siro Ferrone che precede l'antologia dei testi (vol. I, pp. VII-LXIX), per un inquadramento generale del teatro italiano ottocentesco. Quest'ultima pubblicazione è attualmente in corso di ristampa per i tipi della casa editrice Cue Press (S. Ferrone, *Commedie e drammi borghesi*, Imola (BO), Cue Press, 2017).

1863, i più autorevoli concorsi del nuovo Stato nazionale. Non risultarono concepiti troppo diversamente. Il premio mantenne più o meno l'entità dell'importo attribuendo duemila lire di premio alla migliore nuova produzione drammatica che, nel corso dell'anno, fosse stata recitata in un teatro fiorentino. Per assegnarlo venne istituita una apposita commissione con il compito di assistere alle rappresentazioni di tutti i lavori in gara prima di aggiudicare il premio al più meritevole.

Carlo Collodi, profondo conoscitore e attento cronista del mondo teatrale a lui contemporaneo, intervenne sull'argomento. Lo fece dal pulpito del quotidiano fiorentino «La Nazione» con cui, dal 1859, collaborava saltuariamente e su cui commentava fatti rilevanti di attualità sociale e culturale. Indirizzò una corposa lettera divisa in due parti, datate rispettivamente 5 e 6-7 aprile 1863, alla statua del Nettuno di Piazza Signoria, così come voleva la denominazione della rubrica da poco inaugurata come *Appendice* della prima pagina del giornale, rubrica che testualmente si intitolava *Lettere fiorentine al Biancone di Piazza*. Il sottotitolo del *phamplet*, che apparve sotto le mentite spoglie epistolari, portava il nome latineggiante *Dei concorsi drammatici in Italia* e suonava tanto lapidario e asciutto da non lasciare dubbi sulla serietà dell'argomento trattato, solo apparentemente affrontato celiando[3].

Ben presto, nel suo scritto, Collodi rompe gli indugi e, abbandonato il posticcio dialogo col «caro amico (di marmo)», entra speditamente in *medias res* non risparmiando niente e nessuno. La drammaturgia italiana, afferma, non esisteva ormai da tempo, almeno dai tempi di Carlo Goldoni:

> Esisteva un teatro, lo so, ma non era nostro – ammeno che non lo si chiamasse italiano, appunto perché il suo repertorio, nella quasi totalità, si componeva di traduzioni e di riduzioni di cose francesi. (…) Gli scrittori vagavano a tastoni. A furia di prendere un po' da tutti, si finiva col non somigliare a nessuno, neppure a noi stessi – tant'è vero che quel po' di nostro, che c'era, pareva roba d'altri. Goldoni – il buon vecchio della buona commedia italiana – era citato tutti i giorni – studiato raramente – seguitato mai.

Non esisteva neppure un pubblico degno di tale nome poiché, come sostiene ancora il critico: «le genti italiane, come apparivano diverse per tasse e gabelle, così variavano di gusto e di criterio – dimodoché non

3 Si vedano i numeri del quotidiano «La Nazione» del 5 e del 6-7 aprile 1863.

infrequente il caso che una commedia, applaudita a Napoli o Firenze, si fischiasse senza misericordia a Torino e Milano – e viceversa».

Attori bravi, ammette Collodi, ne esistevano, ma in numero così insufficiente e così mal armonizzato da peggiorare le cose anziché migliorarle. Leggiamo anche su questo il parere del polemista: «Venivano poi gli attori. Ce n'erano dei buoni, sì; ma questi in così scarso numero, da toccarne appena uno per compagnia, fra le trentacinque o quaranta compagnie così dette drammatiche, che allora girovagavano per l'Italia, questuando l'obolo e strappando l'applauso, a forza di scomposte gesticolazioni, e di ferine emissioni di voci – e propinando al pubblico drammi convulsi e scapigliati».

Nulla di buono da aspettarsi neppure dai giornalismo teatrale che «d'arte fatto mestiere, aveva affittato le sue colonne a un tanto a riga». In mezzo a tanta desolazione emerge però, molto netto, un principio, decisamente in controtendenza coi tempi e i desideri di molti: lo Stato in nessun modo avrebbe potuto porre rimedio a tanto scempio:

> Su via, intendiamola una buona volta; il risorgimento del teatro italiano non può e non deve essere un monopolio governativo. Il teatro è un'opera tutta nazionale; dirò di più tutta popolare. Siamo noi, noi tutti, che ci mettiamo in scena a vicenda, che ci rappresentiamo, che ci spingiamo l'un l'altro, a mostra sui lumi della ribalta, per il fine principalissimo di prenderci un dilettevole passatempo, e per quello secondario di istruirsi – potendo – e di correggersi mutuamente. Tocca dunque a noi a far da impresari, da capocomici, da scrittori e da pubblico (...). Il governo in quest'arduo e quotidiano lavoro, farà ottima cosa, aiutandoci, come può e quanto può; ma, beninteso, senza uscire dalla cerchia delle ingerenze governative e senza stendere la mano al di là della sua giurisdizione.

Chi intendesse Collodi con quel generico «noi» non è dato sapere, tuttavia la sua chiamata alle armi sembra indirizzarsi verso una riforma di impegno vagamente collettivo, che parta dal basso, ovvero non dai ministeri, ma dagli italiani, da quegli italiani ancora da formare, variati e variabili, ma unica vera, necessaria e plausibile linfa vitale per la composizione di nuove e buone favole drammaturgiche. Voleva forse suggerire Collodi ai nuovi aspiranti drammaturghi che solo facendosi osservatori di questo neonato "popolo", così frastagliato e diverso, ma in via di dinamica trasformazione, sarebbe stato forse possibile costruire una originale drammaturgia nazionale di un qualche moderno interesse? Era comunque sua opinione che nessuna

spinta centralistica, teoricamente programmata a tavolino, avrebbe potuto, anche volendo, ottenere apprezzabili risultati. Il teatro, scrive infatti Collodi, è per sua natura «un'opera nazionale», anzi «popolare» che ha per scopo principale il divertimento e solo secondariamente quello di educare e di formare i cittadini.

Il seguito del suo argomentare è teso a smontare, con la consapevolezza data dall'esperienza, l'impalcatura teorica del provvedimento legislativo. Tra i maggiori difetti riscontrati nelle norme del bando vi è quello di affidare all'arbitrio delle compagnie e dei capocomici la prima selezione dei lavori drammatici che, per essere giudicati, – così decretava il bando – dovevano essere già stati rappresentati sulle scene di qualche teatro fiorentino con l'inevitabile conseguenza di essere recitati da compagnie disomogenee tra loro per valore, qualità artistica dei componenti e capacità di concertazione scenica. Una disparità di trattamento e esecuzione questa che, secondo Collodi, poteva influire pesantemente sulla ricezione delle *pièces* in concorso e sul corretto parere della commissione giudicatrice:

> Credete forse che per la giusta estimazione d'un lavoro drammatico non faccia divario alcuno la eccellente, la mediocre o la pessima esecuzione? (…) Ripetiamolo – e, più specialmente, ripetiamolo a benefizio dei sordi, che non vogliono intendere: - la musica e la commedia sono due cose, che, se mediocri e bene eseguite, possono apparire quasi buone e commendevoli: mentre all'opposto, se buonissime e male eseguite, riescono pessime e da non potersi tollerare.

Pur restando fermamente convinto che gli autori non si creano con i premi dei concorsi drammatici Collodi non rinuncia a fornire anche qualche buon consiglio nell'intento di migliorare i meccanismi delle procedure concorsuali. Suggerisce quindi di istituire una doppia commissione: una preventiva alla rappresentazione delle novità drammatiche, con il compito di selezionare i testi da inscenare e l'intento così di salvarli dall'arbitrio dei capocomici, l'altra, chiamata invece a giudicare i copioni dopo il vaglio della scena e del pubblico. Non è l'unico suggerimento elargito. Altri, più dettagliati e sapienti, rivelano da vicino il punto di vista di chi conosceva quel sistema teatrale, certamente criticabile e da riformare, per avervi a lungo militato, prima come autorevole cronista di spettacoli, quindi anche come aspirante autore.

A partire dal 1847 Carlo Lorenzini aveva infatti iniziato una lunga e fortunata collaborazione con importanti giornali specializzati in qualità

di critico e opinionista di fatti teatrali e musicali e scrivendo articoli di letteratura, d'arte e prosa umoristica. Molte le testate da lui frequentate: «L'Italia musicale» (a partire dal 1847), «Il Lampione» (dal 1848, giornale di cui era anche co-fondatore), «L'Arte», «Lo Scaramuccia» (dal 1853, giornale da lui fondato e diretto), «Lo Spettatore» (dal 1855), «La Lente» (dal 1856), «La Nazione» (dal 1859), il «Fanfulla». Dal 1854 aveva cominciato a mettersi in gioco anche come autore drammatico[4].

Le sue osservazioni sono quindi motivate, maturate nel tempo, corroborate da una concreta e attiva militanza. Meritano pertanto una certa attenzione. Continuiamo a leggerle: «Istituite le commissioni, il programma governativo faccia conoscere nominativamente agli scrittori la compagnia drammatica, la quale o per ispontanea offerta, o dietro invito, abbia formalmente assunto l'incarico di rappresentare in quella data stagione e in quel dato teatro, i lavori ammessi al Concorso. In questo modo gli autori scrivendo, sapranno per chi scrivono – e questo è inestimabile vantaggio per coloro che lavorano per il teatro».

L'ultima raccomandazione riguarda i generi drammatici[5]. Su questi Collodi non ha dubbi: occorre evitare la promiscuità dei generi e riservare il concorso alla sola commedia: «Il teatro nostro, il teatro moderno è la buona commedia – e questa – preferibilmente – in prosa (…). La buona commedia in prosa – mettiamocelo bene nel capo – è la pietra angolare su cui deve ricostruirsi il nuovo teatro italiano».

Proprio alla commedia aveva guardato Lorenzini quando da giornalista pensò di farsi scrittore, incarnando in prima persona quel generico "noi", su cui poco sopra ci siamo soffermati. Il suo intento, probabilmente, era educativo e rivolto non soltanto al pubblico, ovvero ai nuovi e ancora inafferrabili italiani, ma anche ai nuovi e latitanti autori di una drammaturgia nazionale tutta da inventare e da costruire. Il suo esordio

---

4 Per opportuni approfondimenti sulla molteplice attività di Carlo Collodi e per una essenziale bibliografia si rimanda al volume C. Collodi, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 1995. Utile per aggiornamenti bibliografici la consultazione del sito ufficiale della Fondazione Nazionale Carlo Collodi (http://www.pinocchio.it/fondazionecollodi).

5 Sulla questione de generi drammatici e sulla supremazia assegnata dalla volontà riformatrice del teatro italiano alla commedia borghese ai danni di altri generi (commedia "buffa", farsa, ecc) si rimanda ancora alle pagine di S. Ferrone, *Introduzione* a *Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese nell'Ottocento*, I, cit., pp. XI-XVI.

come scrittore è datato 1854, anno in cui aveva composto una *pièce* teatrale della misura anomala di due atti e dal titolo *Gli amici di casa*. Il dramma avrebbe dovuto essere rappresentato al Teatro del Cocomero (poi Niccolini) dalla compagnia Sadowski-Astolfi, per cui forse era stata pensato, ma intervenne la Censura ad impedirlo. Le vicende rappresentate, tese a mettere in scena la vacuità, il cinismo e l'atteggiamento parassitario di alcuni giovani aristocratici, adombravano alcuni eventi di cronaca che ne rendevano riconoscibili i protagonisti. Collodi ritirò il dramma e lo pubblicò, nel 1856, in un'edizione economica di modesta qualità. Non abbandonò però l'intenzione di portarlo sulle scene.

A questa prima uscita editoriale Collodi antepose un breve scritto dal titolo: *Chi mi presta una scusa?* L'autore prese nuovamente parola in merito ai concorsi drammatici organizzati dallo Stato lanciando un ulteriore monito ai legislatori e a tutti coloro che nutrivano l'ingenua fiducia di potere, con quel mezzo, riformare il teatro italiano:

> (…) Io posso credere, se volete, a questo svociferato risorgimento del nostro teatro – ma non lo ritengo poi per un articolo di fede. Imperocchè prima di edificare (guardate i rudimenti dell'arte muratoria) occorre riplanare il terreno e ripulirlo dagli sterpi e dagli ispidi pruneti che impediscono al cemento di attaccare e far presa. E qui, nel campo dell'arte teatrale, gli sterpi e gli ispidi pruneti sono ancora così folti, aspri e selvaggi, da digradarne un bosco della Vallombrosa. Voi credete già in buona fede di aver restaurato il teatro nazionale, o di poterlo in breve restaurare, solo perché avete aperti dei concorsi agli autori drammatici e decretati dei premi alle migliori produzioni. E io invece, se pur non m'inganno, ciò è la stessa cosa che cominciare alla rovescia, e rifarsi dal punto dove, logicamente procedendo, si sarebbe dovuto finire [sic!]. Teatro italiano non c'è, né ci può essere, fino a tanto che debbasi vedere la nobilissima arte drammatica fra le mani troppo profane di turbe nomadi e raccogliticce, balbuzienti un miscuglio babelico, dove fanno capo per diverse vie tutti i dialetti d'Italia, colle loro rispettive cantilene e sgrammaticature (…). Teatro italiano non c'è, né ci può essere, fino a tanto che lavori nuovi saranno dalle compagnie ricevuti a malincuore, imparati a mezzo e svogliatamente e mandati alla gogna del proscenio con quattro o cinque prove, se tante ve ne accordano per eccesso di cortesia[6].

6 C. Lorenzini, *Gli amici di casa. Dramma in due atti*. Firenze, Libreria teatrale di Angelo Romei, 1858, pp. 4-6. Oltre a quella da cui cito, della commedia, con titolo invariato, esistono, come già esplicitato nel testo, varie stesure e le seguenti edizioni:

Ad un intento apertamente pedagogico che comprendesse anche gli attori fa quindi riferimento Collodi rivolgendo, nel procedere della sua militante prefazione, un disperato appello a un'ulteriore categoria di operatori, quella dei giornalisti e dei critici, attivi nel variegato panorama del teatro ottocentesco. Anche questa categoria però si rivelava, purtroppo, debole, instabile e priva di un vero senso identitario e sociale:

> Per conto mio, la parola *risorgimento*, sarà sempre un fals'allarme o un fanciullesco stendardo per i partigiani di qualunque chimera, se prima io non veda formarsi su tutti i punti d'Italia un giornalismo assennato e quasi concorde nei principii, che insegni apertamente la via da battersi al pubblico, agli attori e agli scrittori, e percuota senz'ombra di pietà, chiunque se ne allontani, e comunque si chiami, tentando con ogni sforzo di raddrizzare i cervelli, storti e imbastarditi dal forestierume, e di unificare, per quanto possibile, e mettere a un solo diapason, il diversissimo gusto dei diversissimi pubblici dello Stivale[7].

Nell'autunno del 1861, nonostante tali premesse, il copione degli *Gli amici di casa*, trasformato significativamente da dramma in due atti in commedia in tre atti, fu recitato al Teatro Nuovo di Firenze dalla Compagnia di Luigi Domeniconi, diretta da Gaspare Pieri**,** per poi essere replicato, il Carnevale successivo, sempre nello stesso teatro, dalla Compagnia Stacchini. La seconda edizione, che vide le stampe nel 1862, fu un'ulteriore rivisitazione del testo. Fu il risultato consuntivo di quanto la materialità della scena aveva prodotto durante la rappresentazione e – ipotizziamo – il frutto di un lavoro collettivo esercitato da Collodi in collaborazione con gli attori della Compagnia Domeniconi. Lo dichiara, quasi sorvolando, e con qualche reticenza, lo stesso autore che, nell'*Avvertenza* anteposta alla pubblicazione del testo de *Gli amici di casa* afferma: «Oggi li ristampo tali, quali furono esposti all'esperimento della scena»[8].

Firenze, Riva, 1856 (dramma in due atti); Firenze, Libreria teatrale di Angiolo Romei, 1862 (commedia in tre atti). Di quest'ultima è stata pubblicata anche la ristampa anastatica (Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990) che contiene il saggio di Daniela Marcheschi, *Il teatro di Carlo Collodi* cui rimandiamo per opportuni approfondimenti su Carlo Collodi autore teatrale.

7 C. Lorenzini, *Gli amici di casa. Dramma in due atti*, Firenze, Libreria teatrale di Angelo Romei, 1858, p. 6.

8 C. Lorenzini, *Gli amici di casa. Commedia in tre atti*, Firenze, Libreria teatrale di Angelo Romei, 1862, p. 4.

L'esperimento della scena, appunto, che presuppone la collaborazione tra autore pubblico e interpreti, quelli buoni si intende. Era stata del resto proprio questa l'intuizione vincente e geniale della riforma goldoniana, l'unica vera riforma che il teatro italiano potesse veramente vantare e che aveva avuto successo perché aveva previsto una lenta e condivisa pedagogia impartita dall'autore, con paziente tenacia, ad attori e spettatori. Evidentemente però la cultura teatrale di Firenze e del Regno d'Italia, non era paragonabile a quella della Venezia settecentesca e repubblicana di Carlo Goldoni. L'auspicata nuova riforma del teatro italiano di fatto non si realizzò e il nuovo invocato autore del teatro drammatico nazionale conseguentemente non nacque. Collodi scrisse ancora qualche altra opera per il teatro – alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sono conservati sei copioni manoscritti registrati a suo nome – ma presto, probabilmente disincantato e sfiduciato, abbandonò la via maestra del teatro e imboccò quella della letteratura per ragazzi. Rinunciò a educare gli italiani adulti e si dedicò ai più piccoli ottenendo con questi maggiore e più duraturo successo.

Musica e critica al tempo di Firenze Capitale d'Italia

in collaborazione con:
Dottorato di ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo
delle Università degli Studi di Firenze, Pisa, Siena-Pegaso Regione Toscana

Mila De Santis

Le ragioni di un incontro

La giornata di studi dedicata a "Musica e critica al tempo di Firenze Capitale" (Archivio di Stato di Firenze, 6 giugno 2015)[1] si è posta alla confluenza di due grandi fiumi ideali. Da una parte, il ricorrere nel 2015 dei centocinquant'anni dall'inizio del breve lasso di tempo in cui Firenze fu Capitale d'Italia: ciò che ha offerto una preziosa occasione, prontamente colta anche dalla Direzione dell'Archivio di Stato, per una riflessione documentata e approfondita sui cambiamenti che il nuovo ruolo istituzionale, sia pure svolto in via programmaticamente transitoria, richiese alla città[2]. Oltre che di ripercorrerne la storia in un'ottica eminentemente urbanistico-architettonica, si trattava di estendere lo sguardo ad altre dimensioni e ad altri eventuali mutamenti, ovvero di valutare le ricadute più o meno significative che il trasferimento della sede di governo del nuovo stato italiano da Torino a Firenze comportò sull'assetto demografico, economico-sociale e culturale della città e se e in che misura, nella fattispecie, ciò ebbe ripercussioni sulla sua vita musicale[3].

---

1 Come curatrice della giornata di studi desidero ringraziare l'Archivio di Stato nelle persone del suo direttore dott.ssa Carla Zarrilli, del dr. Piero Marchi e della dott.ssa Sonia Cafaggini per l'ospitalità e l'efficace collaborazione alla sua riuscita; i relatori che hanno accolto l'invito a parteciparvi; Antonella D'Ovidio e Elena Oliva per l'apporto fornito in ogni fase dell'*iter* organizzativo.

2 In anni recenti la bibliografia su Firenze capitale è stata arricchita dai contributi di 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; *1865. Questioni nazionali e questioni locali nell'anno di Firenze Capitale*. Atti del convegno di studi (Firenze, 29-30 ottobre 2015), a cura di S. Rogari, Firenze, Polistampa, 2016.

3 Agli studi fondativi di Leonardo Pinzauti (*Prospettive per uno studio sulla musica a Firenze nell'Ottocento,* in «Nuova rivista musicale italiana», II, 2, marzo-aprile 1968, pp. 255-273 e *La musica*, in *Panorama di Firenze Capitale*, a cura di S. Camerani, Firenze, Il Fauno, 1971, pp. 83-95), Paolo Paolini (*Beethoven a Firenze nell'Ottocento*, in «Nuova rivista musicale italiana», V, 5, settembre-ottobre 1971, pp. 753-787 e VI, 6, novembre-dicembre 1971, pp. 973-1002), Sergio Martinotti (*Ottocento strumentale italiano*, Bologna, Forni, 1972, pp. 137-149) e Marcello de Angelis (*La musica del*

Il secondo fiume ideale portava a valle i già cospicui frutti del lavoro di schedatura e di analisi dei dati legati al Programma di Ricerca di Interesse Nazionale *Articoli musicali nei quotidiani dell'Ottocento in Italia: una Banca Dati – ArtMus*. Finanziato dal Ministero dell'Istruzione Università e Ricerca per il biennio 2010-11, quindi rifinanziato nel 2012 per il triennio 2014-2016, il programma ha avuto come obiettivo il rilevamento e la catalogazione informatica di tutte le notizie di interesse musicale contenute in un'ampia selezione di quotidiani italiani dell'Ottocento, per la precisione quelli stampati nelle aree di pertinenza delle quattro sedi universitarie coinvolte nella ricerca: Venezia, Cagliari, Torino e naturalmente Firenze,[4] che per l'ultimo triennio è stata unità capofila sotto la responsabilità scientifica di chi scrive. Ne è scaturita una Banca Dati, oggi liberamente accessibile all'indirizzo www.artmus.it e tuttora in corso di implementazione.[5] Delle schede relative ai quotidiani fiorentini

---

Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze. 1800-1855, Firenze, Vallecchi, 1978) si sono recentemente aggiunti numerosi contributi, sia di carattere generale, sia di natura più specifica, molti dei quali sono citati infra.

4 Questi i quotidiani ad oggi spogliati nell'ambito del Programma di ricerca ArtMus: per il Veneto, «Gazzetta privilegiata di Venezia», poi «Gazzetta di Venezia» (1816-1823; 1830-1833; 1847; 1887, fino a marzo), «Gazzetta di Treviso» (1866-1867; 1871; 1874-1875; 1890-1891); per la Sardegna, «Giornale di Cagliari» (1828-giugno 1829), «L'indicatore sardo» (1832-giugno1852), «Gazzetta di Sardegna» (1832, da luglio; 1834-ottobre 1835), «Gazzetta popolare» (1850, da marzo; 1851-1868; 1869, fino a maggio), «L'avvenire di Sardegna» (1871-agosto 1872); per il Piemonte, «L'opinione» di Torino (1848-maggio 1865), «Gazzetta popolare» (1850, da marzo; 1851-1868; 1869, fino a maggio), «Gazzetta piemontese» (1867-giugno 1873); per la Toscana, «Gazzetta di Firenze» (1814-aprile 1820); «Monitore toscano» (1849-novembre 1856); «La nazione» (1859-febbraio 1865); «L'opinione» di Firenze (1865-1870), «La riforma» (1867-novembre 1868); «Gazzetta d'Italia» (1874, fino a luglio). Una prima valutazione del lavoro di ricerca svolto dall'unità operativa di Firenze si legge nel mio *ARTMUS a Firenze. Bilanci e prospettive*, 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 (Università Ca' Foscari di Venezia, 27-29 gennaio 2014), a cura di A. Guarnieri, I. Macchiarella e F. Nicolodi, Roma, Aracne, 2017, pp. 119-130.

5 Un'ampia illustrazione della struttura e delle caratteristiche del Data Base fornisce F. Cesari, *ArtMus – Una banca dati degli articoli di argomento musicale pubblicati nei giornali italiani dell'Ottocento*, in «Fonti musicali italiane», XX (2015), pp. 101-107. I primi frutti delle analisi e delle ricerche sistematicamente svolte a partire dai dati raccolti nell'ambito del Programma si leggono in *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento*, cit.

presenti nel Data Base agli inizi del 2015, una parte considerevole si raccoglieva proprio entro o intorno all'arco cronologico interessato dalle vicende di Firenze Capitale. È vero che - a differenza di quanto è stato rilevato a carico degli studi sulla Storia dello spettacolo, i più recenti e metodologicamente agguerriti dei quali si sono rivolti prevalentemente allo spettacolo d'*ancien régime*, sacrificando così l'Ottocento - gli studi sulla musica italiana del secolo XIX, soprattutto ma non esclusivamente teatrale, non hanno di fatto mai conosciuto battute d'arresto. E tuttavia l'ampia varietà tipologica delle unità di spoglio – che, accanto ad articoli di vera e propria critica musicale, contemplano cronache, notizie, avvisi, tamburini e annunci pubblicitari – e la ricca documentazione raccolta nello svolgersi del Programma di ricerca ArtMus hanno consentito di offrire nuovi materiali al vaglio sia delle più recenti prospettive della ricerca musicologica (mi riferisco in particolare agli interessi per il 'paesaggio sonoro' urbano o per la storia delle idee e delle mentalità), sia di filoni d'indagine pur giovani ma già sufficientemente collaudati, concernenti in particolare gli aspetti istituzionali, il sistema produttivo, gli interpreti, la ricezione e, appunto, la critica musicale.

Proprio in quest'ultimo ambito, come è in parte già noto, il capoluogo toscano si era guadagnato non poche benemerenze a partire almeno dal 1840, anno in cui aveva visto la luce il primo numero della «Rivista musicale di Firenze». Nel corso della sua brevissima esistenza, il pionieristico organo di stampa specializzata – tra i cui promotori troviamo alcune delle figure di maggior spicco nel panorama musicale fiorentino di pieno Ottocento, quali il violinista e didatta Ferdinando Giorgetti e Luigi Ferdinando Casamorata, futuro direttore dell'Istituto musicale di Firenze[6] – aveva inteso propugnare un approccio alla musica più consapevole, che passasse attraverso la conoscenza e lo studio di un cospicuo numero di compositori ritenuti 'classici' nel loro genere (da Palestrina fino al contemporaneo Meyerbeer), nonché sostenere con forza la necessità di un cambio di passo sul terreno della cultura strumentale. Nell'arco del successivo ventennio Firenze vide

6 Per Giorgetti si rimanda alla miscellanea di studi *Il cavalier Ferdinando Giorgetti, musicista romantico a Firenze*, a cura di C. Paradiso, Roma, Società editrice di musicologia, 2015; quanto a Casamorata, si veda G. Nardi, *Il giovane Luigi Ferdinando Casamorata. Spunti per un approfondimento sul primo romanticismo a Firenze*, in *Firenze e la musica. Fonti, protagonisti, committenza. Studi in memoria di Maria Adelaide Bartoli Bacherini*, a cura di C. Bacherini, G. Sciommeri, A. Ziino, Roma, Istituto Italiano per la Storia della musica, 2014, pp. 369-396.

in effetti una progressiva intensificazione di progetti e iniziative volti ad accrescere il peso della musica strumentale a fianco della costante attrattiva esercitata dai cartelloni dei teatri e della pervasiva presenza operistica anche al di fuori della spettacolarità teatrale propriamente intesa. Alla formula collaudata delle 'accademie-minestrone' (esecuzioni pubbliche affidate ad organici variabili, misti di voci e strumenti, i cui programmi attingevano abbondantemente al repertorio operistico), la Società Filarmonica, attiva già sulla fine degli anni Venti, cominciò dunque ad affiancare esperimenti concertistici di maggior impegno intellettuale, potendosi tra l'altro avvalere della presenza di una personalità di spicco come il pistoiese Teodulo Mabellini, celebrato compositore e direttore d'orchestra[7]. Periodici intrattenimenti musicali a base di musica strumentale si svolsero in dimore private, come quella del già ricordato Giorgetti e in seguito quella del suo allievo Giovacchino Giovacchini, cultore del repertorio beethoveniano. Molto attivi sul piano organizzativo furono inoltre l'organista, pianista e compositore Giovacchino Maglioni, l'eccentrico pianista e didatta tedesco Alexander Kraus[8], il pianista di fama internazionale Carlo Ducci, le pianiste Emma Bernard Capoquadri ed Elena Sandryk Cattermole, il salotto della quale fu ritrovo d'elezione della nutrita comunità straniera in Firenze.

Spinte verso l'acquisizione di una maggior coscienza strumentale vennero poi dalle colonne di due nuove pubblicazioni periodiche promosse dall'acuto editore di musica, e strumentista egli stesso, Giovanni Gualberto Guidi: la «Gazzetta musicale di Firenze» (1853-1856) e soprattutto «L'armonia» (1856-1859), che sostituì la prima in funzione di «organo

---

7 Sulla figura del musicista pistoiese si vedano *Teodulo Mabellini: il protagonista dell'Ottocento musicale toscano*, a cura di C. Paradiso, Pistoia, Brigata del Leoncino, 2005 e C. Paradiso, *Teodulo Mabellini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. LXVI, 2007, *sub voce*.

8 Anche per il padre, Alexander (1820-1904), ma in particolare per il figlio, Alessandro Kraus (1854-1931), che ne ereditò e sviluppò in senso soprattutto organologico gli interessi antropologico-culturali e la vocazione collezionistica, sono di utile consultazione il catalogo della mostra allestita presso la Galleria dell'Accademia di Firenze *Alessandro Kraus musicologo e antropologo*, a cura di G. Rossi Rognoni, Firenze, Giunti, 2004 (con saggi dello stesso Rossi Rognoni, di C. Guiducci e E. Negri e di M. Zavattaro e A. Furletto), nonché i più recenti C. Guiducci, *Miscere utile dulci: motto programmatico dei concerti Kraus*, in «Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», Università degli studi di Firenze, IX, 2008 pp. 172-209 e Ead., *L'Archivio Kraus: viaggio e ricerca, riscoperta e ritorno*, in *Questo è il tempo del mio lieto aprile. Saggi in onore di Marcello de Angelis*, Firenze, Logisma, 2013, pp. 111-152.

della riforma musicale in Italia». A dirigere le sorti di quest'ultima fu il livornese Abramo Basevi, teorico, compositore, critico, didatta, ma anche medico e scienziato: una personalità di importanza cruciale per la Firenze musicale ottocentesca[9]. Nel 1861, dalla trasformazione della vecchia classe di musica e declamazione dell'Accademia delle Belle arti, nasceva ufficialmente il nuovo Istituto musicale (in sostanza già attivo dal 1859), promotore di importanti iniziative in ambito concertistico. Ulteriori, decisive tappe di questo percorso segnano, a seguito della positiva esperienza delle "mattinate beethoveniane", la costituzione della prima Società del Quartetto in Italia (1861), votata all'organizzazione di concerti di musica da camera, e in particolare quartettistica, di ambito classico-romantico, e il varo del suo organo di stampa, il «Boccherini» (1862-1882), entrambi da ascrivere al fecondo sodalizio Basevi-Guidi. (L'editore va inoltre ricordato per essersi specializzato nella stampa delle musiche eseguite nelle stagioni della Società in formato tascabile, perché precipuamente destinate ad essere utilizzate durante l'ascolto).

Quanto all'esercizio e alla riflessione intorno alla musica strumentale, cameristica in particolare, Firenze si era dunque conquistata per tempo una posizione di tutto riguardo rispetto e accanto ad altri centri della penisola, creando con ciò l'ambiente più favorevole al soggiorno in città di esponenti di spicco dello strumentalismo internazionale: per tutti, Franz Liszt che, a Firenze per la prima volta tra il 1839 e il 1840, vi tornò ripetutamente dal 1864 al 1886, anno della sua morte[10]. Una posizione che la città avrebbe

9 Cfr. A. Pironti, *Abramo Basevi,* in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. VII, 1970, *sub voce*. Dei numerosi scritti e trattati pubblicati da Basevi, ha conosciuto una moderna edizione lo *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi (1859)*, a cura di U. Piovano, Milano, Rugginenti, 2001. Il testo è disponibile anche in lingua inglese: *The operas of Giuseppe Verdi*, transl. by E. Schneider with S. Castelvecchi, ed. by S. Castelvecchi, Chicago, The University of Chicago Press, 2013. Sugli scritti del teorico livornese è utile la lettura di A. Chegai, *Sui progressi della percezione. Abramo Basevi e i fondamenti psicologici dell'armonia*, in «Acta Musicologica», LXXII, 2, 2000, pp. 121-143 e di J. Rosenberg, *Abramo Basevi: a music critic in search of a context*, in «The Musical Quarterly», LXXXVI, 4, 2002, pp. 630-688.

10 Cfr. G. Nardi, *Con Liszt a Firenze. Il soggiorno di Franz Liszt e Marie d'Agoult negli anni 1838-1839*, I, Firenze, Logisma, 2014. Dello stesso autore si vedano anche *Gli orizzonti lontani di Hans von Bulow : il soggiorno fiorentino di un musicista tedesco negli anni 1869-1871*, in «Iperuranio», 2010, pp. 120-135 e il recente *Bache, Bülow, Buonamici: "i tre B" di Jessie Laussot nella Firenze di fine Ottocento*, in *Franz Liszt e Jessie Taylor Laussot Hillebrand. Un capitolo inedito della storia musicale dell'Ottocento*, Lucca,

senz'altro mantenuto negli anni in cui fu Capitale d'Italia, culminata nelle celebrazioni organizzate dalla Società del quartetto nel maggio 1870, in occasione del centenario della nascita di Beethoven: anche se — come è stato di recente osservato, pur senza sottacere l'importanza di altre iniziative, quali i Concerti popolari, la nascita della Società orchestrale ad opera di Jefte Sbolci, o la Società del Trio fiorentino, volte a tenere accesa la fiamma della musica strumentale «a leggere le testimonianze dell'epoca» — l'impressione è che «il fervore e l'attenzione verso questo tipo di repertorio si affievoliscano proprio a partire dagli ultimissimi anni di Firenze capitale […]»[11].

La riforma invocata nel sottotitolo dell'«Armonia» e di cui già da tempo si vagheggiava nel dibattito fiorentino era in primo luogo, beninteso, quella della scrittura melodrammatica. Nel periodo di Firenze Capitale il teatro continuerà a rappresentare il genere di intrattenimento musicale tenuto in più alta considerazione e di più estesa fruizione, anche se raramente – agli occhi della critica, forse più che per il pubblico – programmazioni e allestimenti si dimostreranno all'altezza del nuovo compito assegnato alla città[12]. Il Teatro della Pergola, l'istituzione di più antica e prestigiosa tradizione, aveva ospitato in un recente passato stagioni di tutto riguardo, potendo tra l'altro vantare il ruolo di apripista per il teatro di Meyerbeer in Italia (*Roberto il diavolo*, 1840; *Gli Ugonotti* , 1841; *Il profeta*, 1852)[13], o

---

Lim, 2016. Alcune notizie sull'attiva presenza della comunità straniera a Firenze ai fini di una diffusione del repertorio cameristico e corale – di area tedesca ma non solo – erano già nel mio *La ricezione di Schumann e Brahms a Firenze. Prime indagini (1840-1880)*, in *Schumann, Brahms e l'Italia*. Atti del convegno internazionale (Roma, 4-5 novembre 1999), Roma, Accademia dei Lincei, 2001, pp. 197-223.

11 A. D'Ovidio, *Vita musicale al tempo di Firenze Capitale d'Italia: mutamenti e criticità*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"», vol. LXXXI, n.s. LXVII, Firenze, Olschki, 2017, pp. 285-299.

12 Per la ricostruzione dell'attività musicale dei teatri di Firenze nel periodo in esame è d'obbligo il rinvio alla ricostruzione procuratane da M. de Angelis, *Il melodramma e la città*, Firenze, Le Lettere, 2010.

13 Ampia la bibliografia sulla ricezione di Meyerbeer a Firenze e in Italia: si vedano F. Nicolodi, *Meyerbeer e il grand opéra*, in «Quaderni di teatro», ix, maggio 1987, pp. 80–98 (quindi, ampliato e col titolo *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); F. Della Seta, *Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di 'dramma musicale'*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 11–13 settembre 1986), a cura di T. Muraro, Firenze, Olschki, 1988, pp. 147-176 (quindi, rivisto, in Id., *«…non senza pazzia». Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci,

l'aver tenuto a battesimo il *Macbeth* di Verdi (1847)[14]. A partire dal 1867, alle ricorrenti angustie finanziarie dell'impresa si aggiunsero le difficoltà economiche e le incertezze causate dalla nuova legislazione nazionale, che trasferiva ai municipi tutela e finanziamento dei teatri. Negli anni di Firenze Capitale i cartelloni della Pergola non si allontaneranno sostanzialmente da un repertorio ormai consolidato, ove alloggiano Rossini, Mercadante, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Pacini e il Verdi giovane e della trilogia popolare. (Le novità di quest'ultimo arrivano con qualche anno di ritardo rispetto alla prima assoluta). Fra le eccezioni rispetto a questo stato di cose si segnala almeno la prima italiana di *Fra Diavolo* di Auber (5 gennaio 1867), il cui genere ibrido susciterà peraltro non poche perplessità nel pubblico e nella critica. Più dinamico si era dimostrato fin dalla sua inaugurazione il teatro Pagliano (l'attuale Verdi), attento a coniugare tradizione e gusto per le novità, nonché a rivolgersi a una platea di spettatori più ampia grazie al contenimento dei costi dei biglietti e all'ingaggio di interpreti di richiamo. Anche su questo palcoscenico il repertorio la fa beninteso da padrone, ma devono certamente segnalarsi, oltre al debutto italiano di Adelina Patti (scritturata per *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *La sonnambula* di Bellini e *Lucia di Lammermoor* di Donizetti), la prima italiana di *Dinorah* di Meyerbeer e soprattutto - nel dicembre 1871, quando la sede di governo è già migrata a Roma - l'arrivo a Firenze del *Lohengrin* wagneriano, dopo la celebre prima bolognese. Il teatro Niccolini si specializza nella prosa,

---

2008, pp. 171-191); A. Roccatagliati, *Opera, opera-ballo e «grand opéra»: commistioni stilistiche e recezione critica nell'Italia teatrale di secondo Ottocento (1860–1870)*, in *Opera & Libretto*, a cura di G. Folena, M. T. Muraro, G. Morelli, Firenze, Olschki, 1993, vol. ii, pp. 283-349; F. Della Seta, *Un aspetto della ricezione di Meyerbeer in Italia: le traduzioni dei grands opéras*, in *Meyerbeer und das eurapäische Musiktheater*, hrsg. von S. Döhring und A. Jakobshagen, Laaber, Laaber, 1998, pp. 309-351; M. Conati, *Quasi un mistero il silenzio italiano sui Grand-Opera di Meyerbeer*, in «Nuova rivista musicale italiana», ii, 2, aprile-giugno 1999, pp. 157-170, e ii, 4, ottobre-dicembre 1999, pp. 535-547; F. Nicolodi, *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; A. Tedesco, *Il grand opéra e i teatri italiani: un caso emblematico. «Il Profeta» a Parma (28 dicembre 1853)*, in «Musica e Storia», xi, n. 1, 2003, pp. 139–160.

14 Sulla prima fiorentina del *Macbeth*, oltre che al citato volume di de Angelis, il rimando è a A. Chegai, *Seduzione scenica e ragione drammatica: Verdi ed il Macbeth fiorentino del 1847*, in «Studi verdiani», XI, 1996, pp. 41-74.

ma è qui che l'operetta francese si presenta per la prima volta in città, nel 1865, inaugurando la fortunata e duratura moda dello spettacolo musicale leggero.

Ad altre sedi minori già disponibili per lo spettacolo di o con musica, negli anni in cui fu capitale Firenze aggiunse alcune strutture polivalenti, o ne potenziò la presenza: destinate, oltre che allo spettacolo inteso in accezione sempre più larga, anche al ballo, al gioco, alla ristorazione, alla conversazione, tali strutture puntavano a sopperire alla peculiare carenza fiorentina di spazi atti alla pubblica sociabilità, a fronte del cospicuo aumento della popolazione cittadina conseguente al trasferimento in città delle strutture governative e amministrative statali. Rientrano in questa politica la costruzione del teatro delle Logge (1868) e del teatro Principe Umberto (1869) e lo sfruttamento del Politeama all'aperto (1862), utilizzato per spettacoli operistici ma soprattutto per spettacoli equestri e balli, e dell'Arena nazionale (1864), dalla quale nel 1868 deflagrò la moda del *cancan*.

Di questo complesso panorama è naturalmente la stampa a darci il più ampio ragguaglio: non solo quella specializzata, cui si è fatto riferimento poco sopra, ma anche quella generalista e in particolare la stampa quotidiana. Negli anni Sessanta si assiste del resto a un incremento sensibile del numero delle testate fiorentine, che passano, senza contare quelle in lingua straniera, dalla dozzina di quotidiani e dalla trentina di periodici del 1862 ai sedici quotidiani e al centinaio di periodici negli anni di Firenze capitale[15]. Proprio in questa cornice la critica musicale, grazie anche all'apporto di firme autorevoli, quali in particolare quelle di Girolamo Alessandro Biaggi, che succede a Collodi sulla «Nazione», e di Francesco d'Arcais, appendicista de «L'opinione»», abita spazi dedicati e individua modalità di comunicazione capaci di intercettare le esigenze di informazione e di formazione di un'allargata base di lettori colti e interessati, anche se non necessariamente specializzati.

---

15 Cfr. P. Ciampi, *Firenze e i suoi giornali. Storia dei quotidiani fiorentini dal '700 ad oggi*, Firenze, Polistampa, 2002, p. 203. Per una storia della stampa quotidiana a Firenze e nella Toscana durante l'Ottocento si rinvia inoltre a V. Castronovo, *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Bari, Laterza, 1973; F. Della Peruta, *Il giornalismo italiano del Risorgimento. Dal 1847 all'Unità*, Milano, Franco Angeli, 2011 (già seconda parte di A. Galante Garrone e F. Della Peruta, *La stampa italiana del Risorgimento*, Roma–Bari, Laterza, 1979); *Giornalismo italiano 1861–1900*, a cura di F. Contorbia, Milano, Mondadori («I meridiani»), vol. I, 2007.

In base a una programmazione coordinata tra rappresentanti delle discipline musicologiche in seno all'Università degli Studi e al Conservatorio Cherubini di Firenze, è stato demandato a un successivo incontro di studi, da svolgersi in Conservatorio, il compito di approfondire gli aspetti più strettamente legati alla fondazione e alla storia dell'Istituto stesso e al ruolo in esso svolto da Abramo Basevi per quanto attiene alla didattica e all'impulso impresso alla musica strumentale, in particolare a quella quartettistica[16]. La giornata di studi ospitata dall'Archivio di Stato ha avuto invece di mira la vita, i luoghi di produzione e di formazione e le correnti di gusto musicale che nel loro complesso caratterizzarono la città, con particolare riguardo al pensiero critico e al suo manifestarsi sulle riviste e sulla stampa quotidiana. Marcello de Angelis ha dunque offerto una nuova sintesi panoramica sull'attività dei teatri musicali fiorentini, mentre Federica Riva ha illustrato le specificità dello statuto del Regio Istituto musicale. Intorno agli orientamenti estetici e agli ambienti (circoli, cenacoli, salotti) in cui quelli trovarono fertile terreno di coltura si sono raccolti gli interventi di Francesca Vella, che ha riconsiderato il concetto di cosmopolitismo musicale legato a Meyerbeer in rapporto al tessuto culturale cittadino e nazionale; di Gregorio Nardi, che ha proseguito le sue indagini sui soggiorni fiorentini di Liszt e sulla presenza in città di un'attiva 'comunità lisztiana'; di Antonio Rostagno, che ha letto in chiave di storia culturale e politica l'ingresso a Firenze dell'opera di Wagner e il dibattito ad essa connesso. Infine, la sezione più specificamente dedicata all'attività dei critici musicali su riviste e quotidiani è stata preceduta da una relazione di Franco Contorbia che, sulla base della folta schiera di studi già dedicata al giornalismo fiorentino degli anni Sessanta, intrecciata con alcune testimonianze di importanti autori ed editori (tra cui De Amicis, Pesci, Piero e Gaspero Barbera), ha restituito il senso della breve stagione di Firenze capitale soprattutto amministrativa, ma in parte anche politico-culturale del paese. Fiamma Nicolodi si è soffermata sulla figura

16 La giornata di studi "Abramo Basevi, l'Istituto Musicale di Firenze e il Concorso Basevi" si è svolta il 2 ottobre 2015 presso la Sala del Buonumore del Conservatorio L. Cherubini, con gli interventi, tra gli altri, di L. Funaro, *Abramo Basevi oltre la musica*; G. Nardi, *La cultura musicale a Firenze nel secondo Ottocento e i suoi protagonisti: Ferdinando Casamorata e la nascita dell'Istituto musicale di Firenze*; A. Rostagno, *I concorsi nella Nuova Italia, la posizione di Abramo Basevi*; B.M. Antolini, *L'editore Giovanni Gualberto Guidi e il ruolo delle partiture nei concerti del concorso Basevi e nella didattica della musica*.

di Basevi critico dell'«Armonia», mettendone in luce le sfaccettature del pensiero e la modernità del metodo analitico. Antonella D'Ovidio si è preoccupata di ritrovare nelle cronache e negli interventi critici di Biaggi le sue chiavi di lettura del mondo musicale contemporaneo. Infine Elena Oliva ha inseguito il percorso critico di Filippo D'Arcais, collaboratore della «Nuova Antologia» e soprattutto appendicista de «L'opinione» negli anni in cui la redazione del giornale, così come la capitale del Regno, ebbero sede a Firenze[17].

Le confluenze dei fiumi, secondo la religione indù, sono luoghi sacri. Al di là dei misticismi, confidiamo che la confluenza ideale da cui è scaturita questa giornata di studi l'abbia posta sotto i migliori auspici.

17 Si pubblicano in questa sede tutti gli interventi, ad eccezione di quelli di Francesca Vella, Federica Riva e Franco Contorbia, ai quali ragioni diverse hanno impedito la consegna nei tempi indicati.

Marcello de Angelis

La scena musicale a Firenze Capitale

Negli anni di Firenze capitale, i teatri aperti e funzionanti toccavano le undici unità: Pagliano/Verdi, Pergola, Alfieri, Borgognissanti/Rossini, Teatro Nazionale (ex Quarconia) e altri di minor rilievo.

A proposito del Borgognissanti, dove aveva trionfato la maschera di Stenterello, sulla «Gazzetta d'Italia» del 1° settembre 1867 si legge questo esilarante commento sul pubblico che lo frequentava e sugli incidenti che capitavano regolarmente; il riferimento è al melodramma *L'assedio di Brescia* di Cipriano Pontoglio, rappresentato il 30 agosto:

> Su quel palcoscenico da marionette un po' d'azione troppo espressiva ed energica nei personaggi non vi sarebbe da giurare non fosse per produrre qualche lesione personale sugli interlocutori o sul pubblico. Ho visto il momento in cui i tacchi dei coristi stavano per stritolare le manine di alcuni bimbi annidati in quei bugigattoli, in quelle stufe, in quei scaldavivande, in quei colombari, in quelle cellette da mummie egiziane che invano l'inclito corpo accademico dei Solleciti decora col nome iperbolico di palchi. Il tenore aveva le mille ragioni di tenersi filosoficamente incrociate le mani sul petto, ché, se egli le avesse stese, gran Dio! Ci sarebbe stato il rischio che cavasse gli occhi alla prima donna o paresse avviare una lotta di pugilato col basso e col baritono.

Incidenti del genere capitavano anche nei teatri maggiori, quali il Pagliano. Nel novembre del 1867 il soprano Carlotta Carozzi-Zucchi aveva corso seri rischi durante la rappresentazione di *Ernani*. Così ne «Il Diritto» del 9 novembre 1867:

> Mancò poco che il velo di Donna Elvira non si incendiasse a contatto con del gas della ribalta [...]. Per fortuna il lumaio fa molto a miccino di luce in quel teatro [...]. Tutto il male non vien per nuocere, e che se gli spettatori han da aguzzare gli occhi per scorgere le creature belle o brutte riparate nelle più lontane latitudini di tutta la vasta sala almeno le artiste non corrono il rischio di finire in una fiammata come le vedove indiane, o i palloni volanti.

Lo spostamento della capitale a Firenze porterà, oltre a un forte incremento di popolazione, a un aumento delirante di testate quotidiane. Insieme con la storica «La Nazione» (1859) e a «L'Opinione», proveniente da Torino (poi «L'Opinione Nazionale», divenuta romana dal 1870-71), si affiancarono nuovi fogli quali la «Gazzetta del popolo», «L'Elettrico», «La Riforma», «Il Corriere Italiano», «Il Diritto», «Fieramosca», «Gazzetta d'Italia», «Il Sistro», tutti provvisti di penne autorevoli per l'attenzione che veniva portata nei confronti della rubrica musicale.

«La Riforma», «Il Diritto» e «Il Sistro» assumeranno posizioni più radicali, con frequenti attacchi agli impresari circa la qualità delle proposte, il rendimento degli interpreti, l'attenzione ai costi, magari ritenuti eccessivi, legati alla produzione. Tutto ciò scaturiva da un atteggiamento ideologico ben preciso, opposto al diffuso moderatismo monarchico. Insomma, il teatro ha sempre fatto da cassa di risonanza ai quadri politici di riferimento. Il Risorgimento d'altra parte insegnò qualcosa sul nome di Verdi. Firenze capì l'importanza ormai ineliminabile di costruire un teatro di repertorio, inserito nella logica degli ingranaggi economico-sociali imposti dalla neonata nazione italiana.

Nel 1866 si aggiunsero il Teatro Nuovo (ex Intrepidi in via Bufalini) e il Politeama che poi diventerà, con i dovuti rifacimenti, il Teatro Comunale che ben conosciamo. Allora si presentava come un'arena a cielo aperto, che ospitava spesso circhi equestri come quello famoso di Buffalo Bill con la sua compagnia quando venne a Firenze, esibendosi anche al Campo di Marte.

Nel 1867 alla Pergola fu data *L'africana* di Meyerbeer, sotto la direzione di Luigi Vannuccini. Insieme alla storica bacchetta di Teodulo Mabellini, continuava così la serie dei direttori d'orchestra degni di questo titolo, cui bisognerà aggiungere in seguito il nome di Jefte Sbolci. A questa singolare personalità di musicista venne affidata, nel 1871, la Società Orchestrale Fiorentina, erede della Filarmonica di Ferdinando Morini e Mabellini. Questa istituzione si può a buon diritto considerare l'incunabolo dell'orchestra del Maggio! Un'altra bacchetta molto attiva era quella di Venceslao Fumi.

Luigi Vannuccini, nel dirigere *L'africana*, continuava la grande tradizione pionieristica fiorentina delle opere di Meyerbeer, cui aveva dato l'avvio per primo in Italia il celebre impresario Alessandro Lanari alla Pergola con *Roberto il diavolo* nel 1839, seguito da *L'africana*, *Gli ugonotti* e, infine, *Il Profeta* nel 1852, due anni precedenti alla morte di questo

illustre protagonista della cultura musicale fiorentina, capace di realizzare opere di grande impegno in una maniera spettacolarmente efficace e quasi miracolosa, dato il relativo spazio a disposizione. Meyerbeer ne riconoscerà il valore ringraziandolo per la meticolosità e l'attenzione mostrata nei suoi confronti: restò particolarmente colpito dalla ricchezza con la quale erano stati messi in scena i suoi melodrammi.

Ma torniamo agli anni di Firenze capitale, perché altri episodi seguirono a quelli relativi al compositore di cui abbiamo parlato. Si tratta del debutto italiano del famoso soprano Adelina Patti[1], con *La sonnambula*, data al Pagliano il 13 dicembre 1865. La Patti aveva praticamente sostituito Maria Malibran, precocemente mancata a causa di una caduta da cavallo, nel 1836. I melomani del tempo restarono di sasso. Generalmente l'uscita in un teatro italiano viene indicata a Torino l'anno successivo. Si faceva ancora confusione tra le due capitali e i cronisti non si erano ben resi conto del passaggio, già avvenuto nel febbraio del 1865.

Adelina Patti si esibirà, oltre che ne *La sonnambula* e ne *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, in una memorabile *Lucia di Lammermoor*. A proposito dell'interpretazione di Rosina, si scrissero parole di grande elogio come «canto dolcissimo e soave che rapisce e commuove [...]. L'ammirazione ci impedisce ogni giudizio [...]. Rosina impareggiabile non sbraccia, non straluna gli occhi, fenomeno vocale».

Circa l'opera di Bellini, si legge: «note come diamanti». Ma viene precisato che nella Malibran gli accenti apparivano come «impeti di disperazione». Come si può notare i 'vedovi' anche allora non mancavano: *mutatis mutandis*, sembra di parlare dei fans della Callas e della Tebaldi, sempre in eterna polemica fra loro. Tornando alle qualità della Patti, ora con occhio critico più avvertito e vorrei dire talvolta poco benevolo, leggiamo questo passo significativo, apparso su «La Nazione» del 16 novembre 1865: «Sorprende più che non commuova. Agilità, modello di perfezione, impeccabili gli staccati». Dirigeva l'orchestra (da considerare la seconda dopo quella della Pergola) il ricordato Venceslao Fumi, *alter ego* del citato Luigi Vannuccini che, insieme con Pietro Romani, aveva in mano le sorti strumentali della Pergola.

Accennando alle presenze, non soltanto riferite alla scena e al podio,

---

1 Appartenente a una famiglia di cantanti (1843-1919), tra cui la sorella Carlotta (1835-1889), aveva debuttato a New York nel 1859. Nel 1886 aveva sposato il tenore Ernesto Nicolini, morto nel 1898. Si era ritirata nel Galles e, finita la carriera, aveva formato una rinomata scuola di canto.

andrà indicato il nome dello scenografo Cesare Recanatini, sempre più presente nel massimo teatro fiorentino ed oggetto di recenti attenzioni da parte degli storici dello spettacolo.

Tra i luoghi di recente edificazione, accenno, per il periodo che interessa, il Teatro cosiddetto delle Logge. Il 5 novembre 1868, per essere più esatti, questo luogo fu inaugurato con un lavoro in prosa, *Il romanzo di un giovane povero,* recitato dalla compagnia Morelli. Subito dopo, venne dato spazio anche all'opera lirica. Così su «La Riforma» del 2 novembre: «Il teatro delle Logge, che fra pochi giorni sarà aperto, è destinato a segnare un grandissimo passo nella rivoluzione degli ordinamenti teatrali a Firenze dopo il Pagliano e il Politeama». In seguito verrà intestato al grande attore Tommaso Salvini.

Nel 1869 fu aperto nell'odierna Piazza D'Azeglio il Teatro Principe Umberto (poi Re Umberto I), fatalmente distrutto da un incendio allo scadere del 1889, durante una ripresa del celebre ballo *Amor* di Manzotti. In questo periodo andranno sottolineate due importanti attività già gloriose a Firenze: quelle relative al Niccolini e alla Piazza Vecchia (1870), soprattutto con opere comiche e farse.

Non mancano le novità per l'Italia, legate alla fortuna che ebbero in Europa. Questo anche per sottolineare la centralità del nuovo ruolo assunto da Firenze, che voleva così dimostrare con lo spettacolo di possedere un respiro più ampio di quello già conquistato nel settore delle arti figurative.

Ho appena parlato di Meyerbeer, come rilancio della sua figura, e per i meriti che ebbe Lanari nel primo Ottocento avendo fatto conoscere all'Italia i suoi maggiori capolavori, che precorrevano il gusto del *Grand-Opéra*. Negli anni di Firenze capitale, ed esattamente nel 1867, sarà la volta di portare in scena due titoli di marca francese: *Fra Diavolo* di Auber e *L'ebrea* di Halévy; quest'ultima ebbe per protagonista Elena Varesi, appartenente ad una illustre famiglia di cantanti del secondo Ottocento.

In complesso la produzione di opere nei vari teatri - fatte le debite differenze sul piano della qualità - si può dire assai significativa per una città in fondo di non grandi dimensioni, come Firenze. Fra il 1865 e il 1875 i titoli che apparivano sui cartelloni oscillavano fra le 35 e le 40 unità. La cifra si sarebbe ulteriormente incrementata con il *clou* dell'offerta nel 1872: oltre 50 titoli, distesi da gennaio a dicembre.

Nel settore strumentale, le idee innovative non erano sempre coronate dal consenso. E' il caso della Società Filarmonica, che nei giorni festivi aveva fissato alcune *matinées* a carattere sperimentale.

> La Società Filarmonica ha cominciato la scorsa domenica 25 [novembre 1866] la serie degli intrattenimenti musicali ma la sala è deserta. Forse le 12 pomeridiane sono ancora troppo mattutine per le nostre belle fiorentine, avvezze a comparire alle Cascine alla quattro pomeridiane.

Così nella consueta forma ironica e pungente, tipicamente fiorentina e toscana, sulla «Gazzetta Musicale di Milano» il 2 dicembre 1866, per mano del corrispondente «dalla capitale» il 29 novembre. Eppure, riguardo all'intrattenimento di cui sopra, era attesa, tra l'altro, una pianista illustre come Maria Wieck, sorella della più celebre Clara, moglie di Robert Schumann: ecco perché il riferimento al genere femminile, cui il concerto era destinato e che avrebbe dovuto accogliere degnamente l'artista, cosa che, invece, come abbiamo appena letto, non avvenne.

Nella stessa corrispondenza si accenna a un concorso di composizione, istituito dall'infaticabile Abramo Basevi, a favore delle giovani leve. Ne parlerò fra un momento.

E' il caso ora di sottolineare una preziosa occasione mancata: quella di presentare, nientemeno che in prima italiana, il *Don Carlo* di Verdi al Politeama Fiorentino nel 1868. Ci furono molte esitazioni e contrasti, che portarono al fallimento del progetto che, lo diciamo per curiosità, costringerà in seguito il compositore a rifiutare l'invito di presentare a Firenze nientemeno che il *Falstaff*. La trattativa si svolse nel 1892, a un anno di distanza dalla prima assoluta, che avverrà invece alla Scala. Dopo la fulminante intuizione di Lanari con il *Macbeth*, presentato al pubblico della Pergola nel 1847, fra la città di Firenze e Verdi non sarebbe corso più buon sangue, tanto che il compositore manterrà un vero e proprio dente avvelenato rifiutandosi, per esempio, di far parte del comitato per le feste indette in onore di Michelangelo, alle quali era stato più volte pregato di intervenire.

Fra le molte notizie musicali, citiamo quella riguardante un compositore all'epoca abbastanza eseguito, Costantino Dall'Argine. Egli desiderava comporre un'opera con lo stesso titolo del celebre capolavoro di Rossini, ovvero *Il barbiere di Siviglia*. Dall'Argine chiedeva l'autorizzazione di dedicargli la partitura. In una lettera abbastanza ironica, il vecchio Rossini, ormai vicino a morire, gli risponderà il 2 agosto 1868 («Arlecchino», 30 agosto):

> Io non mi credetti al certo audace allorquando musicai (in dodici giorni) dopo Papà Paisiello il graziosissimo soggetto di Beaumarçais. Possa dunque il suo nuovo Barbiere giungere qual Orso Magno a formare un triumvirato coll'opera I due orsi [...]. Questi sono i caldi auguri che le offre il vegliardo pesarese.

Scorrendo gli avvenimenti del tempo, non mancano riferimenti al problema dell'interpretazione, al saper recitare insomma oltre che far apprezzare la natura del canto. A Firenze (e in particolare al Pagliano) si provvederà a istituire un'Accademia di recitazione per cantanti, tenuta dal celebre Luigi Rasi, in continuità con il successivo insegnamento di Enrico Delle Sedie negli anni Ottanta dell'Ottocento.

Tornando al periodo della Firenze Capitale, in occasione della presentazione al Teatro Nuovo del *Marco Visconti* di Errico Petrella il 18 settembre 1866, su «Il Diritto» si legge il 21 settembre: «Dobbiamo lagnarci del gesto falso, del cattivo atteggiarsi di tutte la parti mascoline fra quelli che rappresentarono il Marco Visconti. Passi incerti, camminare goffo, ginocchia cascanti, insomma il controsenso, la barbarie dell'arte». Ma l'occhio del critico si posò sul modo non troppo elegante con cui spesso i cantanti si esibivano nei teatri maggiori, come il Pagliano dove, tra l'altro, veniva dato l'ennesimo *Trovatore* di Verdi. Si legge sulla «Gazzetta del Popolo» del 3 giugno 1866 : «la critica ha voluto abbrividire e fare la pelle d'oca. [I cantanti] furono per tutta la sera allo strafare, al vociare, all'esagerare [...]. Povera arte del canto [...]». Rincarava la dose il celebre critico de «La Nazione» Girolamo Alessandro Biaggi, il quale nel 1870 era passato momentaneamente dal maggior quotidiano fiorentino alla «Gazzetta del Popolo». In questo caso se la prendeva con quanti «non sapendo più cantare dovrebbero essere perlomeno attori».

Se la Pergola e il Pagliano calamitavano i melomani, altri spazi meritano attenzione, quali il Politeama che «il Signor Cesare Cecchetti aveva aperto con *Norma* il 6 maggio 1866». Al Teatro Nuovo vediamo esporre un titolo che per Firenze, ai tempi del primo governo lorenese, aveva costituito un sicuro punto di riferimento culturale: mi riferisco alla prima italiana alla Pergola nel 1788 de *Le nozze di Figaro* di Mozart. Il 10 ottobre del 1868 questo melodramma venne riproposto senza peraltro ottenere ancora i meritati consensi. Sembra che i fiorentini continuassero a mostrare una certa fatica per capire la dimensione del teatro mozartiano, con la sola eccezione del *Don Giovanni*. Tuttavia su qualche testata come «Il Diritto» si legge: «E' una festa, un avvenimento per tutti gl'intelligenti di musica

classica, e per tutti quelli che vogliono provarlo».

Per finire accenno a due questioni: la prima è che i problemi economici, come ben sappiamo, non sono mai mancati nella vita dei teatri, con le conseguenti polemiche. Per esempio, nel 1869, a fronte di una rigogliosa offerta di teatro, le urgenze si erano fatte sentire. Sotto tiro era il «Sussidio alla Pergola», concesso dal Comune, che qualche giornale come la «Gazzetta del Popolo», più sensibile alle questioni sociali, non vedeva di buon occhio perché lo considerava un ingiusto privilegio. A dispetto delle difficoltà, si pensava addirittura di costruire nuovi spazi. Ma siamo ormai arrivati al termine del nostro percorso. Passiamo ora al bicchiere mezzo pieno. Vale a dire a una interessante curiosità, che potrebbe essere definita persino di politica culturale, accaduta nel 1867. Il Comune di Firenze promuove un concorso, particolarmente riservato ai giovani, invitandoli a comporre un melodramma. E' un precedente di particolare interesse che fa pensare a quel concorso di molto successivo indetto dalla casa editrice Sonzogno di Milano e dal quale uscirà vincente *Cavalleria Rusticana* di Mascagni. Nel nostro caso il titolo ebbe una fortuna effimera. Vincerà, infatti, Ettore De Champs, con *I tutori e le pupille* che la Pergola si impegnò ad eseguire il 7 aprile del 1869, diretta nientemeno che da Teodulo Mabellini. L'opera ebbe un discreto successo, tanto da meritare cinque repliche. Poi non se ne parlò più, come del resto è toccato al nome del compositore.

La critica non fu tenera. Leggiamo qualche frase: «Pubblico spietato verso il giovine maestro» («La Riforma», 10 aprile). Ma su «La Nazione», Biaggi la pensa diversamente: «Non è una sequela di canzoncine e di stornelli ma una musica ben concepita e ben scritta, naturale, briosa, e che corre via senza fatica» (26 aprile). Ed ancora: «Poche volte uno spartito diede luogo dal lato giornalistico a più smaccate lodi e a più ingiusti biasimi».

Come si vede la critica fiorentina, negli anni della Capitale era molto, come si dice, avvertita. Anche da questo punto di vista l'aria non sembra cambiata e le divergenze d'opinione continueranno a scontrarsi fra le pagine dei tanti quotidiani che, come intendo ribadire, venivano pubblicati in città fra il 1865 e il 1870.

Gregorio Nardi

Il dialogo di musicisti forestieri e fiorentini nella Firenze post-unitaria

Tra tanti stranieri e forestieri che nei secoli scelsero di trascorrere qualche tempo (se non la vita intera) a Firenze, anche i musicisti – interpreti e compositori – vi si trovarono bene. Da Heinrich Isaac, che sul finire del quindicesimo secolo vi prese casa e si sposò, fino a Jean Barraqué, in cerca di quiete rispettosa negli anni Sessanta del Novecento, innumerevoli grandi sono passati presso le rive dell'Arno. La città era conosciuta per esser bella, pulita, accogliente. Apprezzabile riservatezza era prospettata su questioni religiose o idee politiche o comportamenti sessuali (con tutte le eccezioni che, ahimè, la storia degli uomini riserva). Per di più, non era città di provincia ma per lunghi secoli Capitale di un ricco, piacevole e nemmeno troppo piccolo regno. Finché la sorte non la destinò ad essere capitale del Regno d'Italia.

Sebbene fossero trascorsi pochi anni dalla caduta dei Lorena, nel 1865 il paesaggio musicale si presentava fondamentalmente dissimile da quello del Granducato. Al fervore che intorno alla metà secolo aveva attraversato ogni attività musicale – conseguenza di ricerche e intuizioni che avevano appassionato le migliori menti musicali negli anni Trenta e Quaranta – seguì un periodo di meno entusiasta fruizione. I luoghi della musica non erano gli stessi, la maggior parte non esisteva più, alcuni rimasti in attività erano amministrati in modo nuovo: la gestione dei teatri lirici, per esempio, non era certo quella degli avventurosi anni Trenta e Quaranta (s'intende, quella di Alessandro Lanari)[1]. Sparita la multiforme ricchezza dei salotti aristocratici e di quei teatrini che erano di proprietà e gestione di ricchi borghesi, talora privati, più raramente riuniti in società, laddove si ascoltava la stessa musica che era udita a Londra o a Parigi o, senz'altro, a Vienna, la vita musicale pareva ora consolidata intorno a società orchestrali e concertistiche regolate da più precise leggi di istituzionalità e mercato. Invero a Firenze – come è sempre stato e ancora è, con buona pace di

1 M. de Angelis, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, 1982. Id., *La felicità in Etruria. Melodramma, impresari, musica, virtuosi: lo spettacolo nella Firenze dei Lorena*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.

costosissime Società e Amici e Fondazioni, indistinguibili da altre di ogni altra città – erano gli spazi privati a mostrarsi i veri promotori di novità musicali. Divenuti meno dinamici, per ragioni anagrafiche, gli ambienti di Luigi Ferdinando Casamorata (Würzburg, 1807 – Firenze, 1881) in via delle Pinzochere e la Sala Ciampolini di Gioacchino Maglioni (Pontassieve, 1808 – Firenze, 1888) in Borgo de' Greci, non erano più disponibili il Teatro Standish, le sale Berlyans e Molini, il salotto di Palazzo Vivaj in Ognissanti e tanti altri[2]. Non è lì, comunque, che si sarebbero diretti i grandi nomi del concertismo mondiale che, mutate le abitudini e istituzionalizzate le organizzazioni, ora si muovevano solo se inseriti in *tournées* pianificate dagli impresari, con richieste economiche sempre lievitanti. Per esempio, intorno a quegli anni i fiorentini poterono ascoltare (mi limito qui alle celebrità pianistiche) Sigismund Thalberg e Giovanni Sgambati nel 1863, Marie Wieck (la sorella di Clara Schumann) nel 1866, Gaston Planté nel 1869, Alfred e Marie Jaëll nel 1870, Henri Ketten nel 1871[3], Anton Rubinstein nel 1874, e Edmund Neupert che nel 1872 fece conoscere per la prima volta il Concerto di Grieg al pubblico italiano: una lista importante ma, come si può notare, non particolarmente nutrita[4].

Tra i luoghi della musica si individuano la Società Filarmonica[5] voluta *in primis* da Giuseppe Poniatowski (Roma, 1816 – Londra, 1873) e adesso operosa sotto la direzione di Teodulo Mabellini (Pistoia, 1817 – Firenze, 1897), il primo moderno direttore d'orchestra in Italia; dal 1870

---

2 G. Nardi, *Con Liszt a Firenze*, I, Firenze, LoGisma, 2015, pp. 108-109. *Ibid.*, p. 119. *Ibid.*, p. 138. G. Nardi, *Il giovane Luigi Ferdinando Casamorata: spunti per un approfondimento sul primo romanticismo a Firenze*, in *Firenze e la musica. Fonti, protagonisti, committenza. Scritti in ricordo di Maria Adelaide Bartoli Bacherini*, a cura di C. Bacherini - G. Sciommeri - A. Ziino, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2014, pp. 369-396.

3 Tra il 1870 e il 1872 l'ungherese Henri Ketten (Baja, 1848 – Paris, 1883), allievo di Bülow, risiedette per ragioni di salute principalmente a Firenze dove fu insegnante, tra gli altri, di Eliza Chickering Ball Couper (Boston, 1857 – Montclair, NJ, 1939). G.E. Couper, *An American Sculptor on the Grand Tour: The Life and Works of William Couper (1853-1942)*, Los Angeles, TreCavalli Press, 1988, p. 18.

4 V. Fano, *Il pianoforte e la sua musica nell'Italia post-unitaria*, tesi di laurea, Padova, 2009-2010, pp. 273-283. A.E. Kijas, *"A Suitable Soloist for My Piano Concerto": Teresa Carreño As a Promoter of Edvard Grieg's Music*, University of Connecticut, DigitalCommons@UConn, Notes. 70.1 (2013), pp. 37-58.

5 L'attività della Filarmonica Fiorentina era iniziata il 19 giugno 1825 al Teatro Goldoni. L'impegno della Società era rivolto alla diffusione della musica strumentale. Le riunioni non si chiamavano più 'accademie' bensì 'esperimenti'.

la sala Rossini e il Teatro Principe Umberto; i nuovi trattenimenti voluti dal 1862 da Casamorata all'Istituto Musicale. Non meno rilevanti, però, sia per novità di proposta, sia per ricezione consapevole, capaci di lasciare il segno nella cultura di un paese, nascevano un po' dappertutto Mattinate Musicali di musica strumentale: nelle ville fiesolane di Elisa Sandryk Cattermole (? – Fiesole, 1867) e di Alexander Kraus (Frankfurt, 1820 – Fiesole, 1904) con i «concerti storici» da lui tenuti e dai suoi allievi; altre, a partire dal 1850, proposte in casa di Ferdinando Giorgetti (Firenze, 1769 – ivi, 1867) insieme col suo allievo Giovacchino Giovacchini (Firenze, 1825 – ivi, 1906)[6]; quelle che Carlo Ducci (Firenze, 1837 – Londra, 1900) dava dal 1852 nel suo negozio di musica in Piazza Antinori[7]; quelle nate a imitazione del Ducci nel negozio Brizzi e Niccolai; e ancora la Sala della Società per l'esecuzione della Musica Classica in casa di Jefte Sbolci (Firenze, 1833 – ivi, 1895) in Borgo Santa Croce, che era continuazione della Società per lo Studio della Musica Classica fondata da suo padre Geremia Sbolci (Firenze, 1803 – ivi, 1875); e, soprattutto, le Mattinate Beethoveniane volute e finanziate nel 1859 da Abramo Basevi (Livorno, 1818 – Firenze, 1885), trasformatesi in Società del Quartetto, la prima in Italia, quando nel 1861 i concerti verranno ospitati nella nuova tipografia dell'editore Le Monnier, in via Ginori[8]. Strumento insostituibile della Società fu il Quartetto Fiorentino, formato dai tedeschi Jean Becker e Friedrich Hilpert e dai fiorentini Enrico Masi e Luigi Chiostri, attivo dal 1865 al 1880, il più celebre in tutta Europa accanto a quello di Joachim[9].

I nomi che venivano invitati 'da fuori' possono sembrarci più rilevanti; ma i musicisti che già operavano in città non erano da meno, come le recensioni facevano notare, non per provincialismo ma per giustificato riconoscimento. Il repertorio proposto era pienamente in linea con il concertismo europeo: Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt erano già allora – si parla degli anni sessanta – gli

6 C. Paradiso, *La vita e l'opera*, in *Il cavalier Ferdinando Giorgetti, musicista romantico a Firenze*, a cura di C. Paradiso, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2015, pp. 17-79; G. Nardi, *«Mon cher monsieur Giorgetti»: l'incontro con Franz Liszt a Firenze nel 1838*, *ibid.*, pp. 81-103.

7 Il negozio fu acquistato poi, nel 1881, da Filippo Torrigiani e Giorgio Ceccherini.

8 La sede di Le Monnier era precedentemente assai più angusta e si trovava all'angolo di Via Guelfa e Via Panicale.

9 Nel 1875 Hilpert fu sostituito da Ludwig Spitzer, più noto col nome magiarizzato Louis Hegyesi. Il Quartetto si sciolse per incomprensioni tra Becker e Chiostri.

autori più frequentati, a seguito di discussioni e insegnamenti scaturiti dall'esperienza della «Rivista Musicale di Firenze», ideata nel 1840 da Maximilian Leidesdorf (Vienna, 1787 – Firenze, 1840), Casamorata, Giorgetti, Luigi Picchianti (Firenze, 1786 – ivi, 1864) e Andrea Mazzini (Pescia, 1814 – Marsiglia, 1850)[10]. L'intento della «Rivista» fu ripreso dalla «Gazzetta Musicale di Firenze» (1853-1856) fondata da Ermanno Picchi (Impruneta, 1811 – Firenze, 1856), Abramo Basevi e Gian Alberto Guidi (Firenze, 1817 – ivi, 1883), e poi da «L'Armonia» (1856-1859). A queste, con assai maggior durata e abbracciando un orizzonte di temi davvero inusitato, seguì il «Boccherini», edito dal Guidi tra il 1862 e il 1882: 297 numeri e 10 supplementi; indubbiamente, il principale organo italiano di informazione musicale in quegli anni.

Veniamo allora alla marcata differenza tra Granducato e Regno d'Italia che si riscontra riguardo alla presenza di musicisti forestieri e stranieri. In molti, un tempo, venivano a Firenze per trasferirvisi definitivamente. Nel primo Ottocento è il caso, tra tanti altri, di Natale Mussini, Angelica Catalani, Desiderata Dérancourt, Virginia de Blasis, Carolina Ungher, Maximilian Leidesdorf, Franz Schoberlechner, Hélène de Montgeroult, Michał Ogiński, Sof'ja Zamoyska Czartoryska, Theodor Döhler e dei Poniatowski[11]. Altri vi risiedevano per lunghi periodi, durante i quali partecipavano alla vita di corte e prendevano parte ad Accademie nelle quali più musicisti impostavano un dialogo musicale, ciascuno proponendo un repertorio di breve durata, magari più consistente se si trattava dell'ospite d'onore. In tal modo furono presenti in città Mozart nel 1770, Paganini tra il 1809 e il 1827, Spohr nel 1816, Cramer nel 1833, Liszt negli anni 1838 e 1839. Altri ancora, semplicemente si riposavano nella sicura quiete cittadina: il deciso impulso dato da Leopoldo II a quella che per tutto il secolo si chiamò "industria del forestiero", incoraggiava i viaggiatori a restare il più a lungo possibile nella capitale del Granducato, dove trovavano una popolazione cordiale e – anche per quanto riguarda i cittadini meno agiati – straordinariamente ben educata, e una corte confortevolmente asburgica. E fu questo il caso, ad esempio, di Rossini dal 1848 al 1855. Sono presenze che non mancarono di lasciare un segno

10 G. Nardi, *Con Liszt a Firenze*, I, Firenze, LoGisma, 2015, pp. 115-118.

11 G. Nardi, *Con Liszt a Firenze*, I, Firenze, LoGisma, 2015, pp. 101-105 (Poniatowski, Ogiński e Zamoyska). *Ibid.*, pp. 139-149 (Mussini, Montgeroult e Döhler). *Ibid.*, pp. 151-154 (Schoberlechner); *Ibid.*, pp. 192-207 (Dérancourt, de Blasis, Catalani, Ungher). *Ibid.*, pp. 230-241 (Leidesdorf).

tenace nella cultura musicale fiorentina. Anche il fatto che i percorsi fossero difficoltosi, e mancasse ancora la ferrovia[12], consigliava periodi di lunga permanenza; e questi significavano maggiore scambio di informazioni. I fiorentini venivano a conoscere esperienze nuove, le sviluppavano poi con stile proprio. Da secoli, questo dialogo culturale dava risultati ammirevoli. Alla fine del Seicento s'era formata la generazione dei Sammartini, Veracini, Feroci, Zipoli; negli anni Venti del Settecento, quella di Nardini, Rutini, Sacchini; negli anni Sessanta, quella di Cherubini, Giovanni Francesco Giuliani, Gaetano Sborgi. Allo stesso modo, negli anni Trenta dell'Ottocento si era costituita una formidabile squadra di musicisti tra i più audaci in Italia, che affiancava l'attività degli stranieri: il chitarrista Luigi Picchianti, il flautista Cesare Ciardi (Firenze, 1818 - Strel'na, 1877), il pianista Gaetano Corticelli (Bologna, 1804 – ivi, 1840), il compositore Luigi Gordigiani (Modena, 1806 – Firenze, 1860), i fratelli Bimboni: Gioacchino (Firenze, 1810 – ivi, 1895), inventore e virtuoso di trombone, e Giovanni (Firenze, 1813 – ivi, 1893), clarinettista – autori e interpreti di eccezionale qualità, coi quali i grandi ingegni europei s'intrattenevano senza imbarazzo alcuno. Insieme con loro, i due autenticamente geniali furono senz'altro Ferdinando Giorgetti e Luigi Ferdinando Casamorata, ambedue autori e studiosi di livello sopranazionale, che il fato volle fossero tra i pochi di quell'eroica stagione ancora viventi quando la capitale del Regno d'Italia si spostò in Toscana. Se a quella data il primo viveva ormai piuttosto ritirato, Casamorata raggiungeva il culmine del suo impegno musicale con un profluvio di trii e quartetti e splendide composizioni religiose che fanno di lui l'antesignano dei Ceciliani in Europa; e di quello pubblico, essendo divenuto nell'autunno del 1860 presidente interino del Regio Istituto Musicale, poi dedicato a Luigi Cherubini (il conservatorio a quella data non era ancora funzionante) e presidente effettivo il 13 aprile 1862, carica che conservò fino alla morte[13].

---

12 Il primo tratto attraverso la dorsale appenninica, la ferrovia Porrettana, collegò Pistoia a Bologna nel 1864. Fu inaugurato il 2 novembre 1864, giusto in tempo per l'arrivo del re a Firenze il 3 febbraio 1865.

13 C. Casamorata, *Luigi Ferdinando Casamorata, un musicista patriotta romagnolo*, in «Rivista d'Illustrazione Romagnola "La Piè"», 5-6, 1961. L. Nittolo, *Luigi Ferdinando Casamorata e il movimento ceciliano in Italia*, Tesi di Magistero, Milano, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, 1978-1979. E. Moneta Caglio, *Contributo del Casamorata al Movimento Ceciliano Italiano*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 1 (gennaio-marzo), 1980, pp. 18-41. A. Ziino, *Una risposta forse*

La preziosa eccezione di Casamorata non può però nascondere che la presenza della sua generazione andava esaurendosi e, in mancanza di interlocutori, i compositori stranieri visitavano da turisti la città. Assai pochi quelli che vi operarono, quasi nessuno che desiderasse instaurare un qualsiasi dialogo con i fiorentini. Un esempio può chiarire il contesto. Nel 1818 Meyerbeer ascoltò a Firenze per la prima volta Paganini. Era in procinto di partire per Napoli, ma l'impressione ricavatane fu tale da rinviare il viaggio finché non lo ebbe ascoltato diciotto volte[14]. Nel 1881 l'unica esperienza musicale fiorentina di Brahms fu la messa in scena del *Barbiere di Siviglia*, non i capolavori di Rossini o di Paisiello, bensì quello assai meno invogliante di Achille Graffigna[15]. Non stupisce se, all'incontro coi musicisti, il tedesco preferì le lunghe passeggiate solitarie fiesolane. Parto proprio da Brahms perché, dieci anni dopo la Capitale, il costo della vita era tornato ragionevole e l'eventualità di una sosta a Firenze pareva nuovamente verosimile. Ce lo conferma Brahms, in una lettera a Clara Schumann del 1881: «Poi, comunque, direttamente a Firenze. E c'è da chiedersi se non sia la cosa migliore che tu prenda per tutto il tempo un comodo appartamento (che là costa poco ed è facile da trovare).»[16] Quindici anni prima i prezzi degli affitti, del cibo, persino del tabacco erano stati insensati a tal punto che molti artisti, usi a soggiornare e lavorare in città, da Dostoevskij a Böcklin, s'erano visti costretti a rifugiarsi altrove[17]. Tra gli altri Grieg che, in viaggio verso Roma dove lo attendeva Liszt,

---

mai arrivata: Casamorata, Florimo e "Il sacrificio d'Abramo" di Cimarosa, in *Napoli musicalissima. Studi in onore di Renato Di Benedetto*, a cura di E. Careri - P. De Martino, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 127-147. G. Nardi, *Il giovane Luigi Ferdinando Casamorata: spunti per un approfondimento sul primo romanticismo a Firenze*, in *Firenze e la musica. Fonti, protagonisti, committenza. Scritti in ricordo di Maria Adelaide Bartoli Bacherini*, a cura di C. Bacherini - G. Sciommeri - A. Ziino, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2014, pp. 369-396.

14 G. Imbert de Laphaleque, *Notice sur le célèbre violiniste Nicolò Paganini*, Paris, Guyot, 1830. L. Day, *Paganini of Genoa*, New York, The Macaulay Company, 1929, p. 66.

15 M. Kalbeck, *Johannes Brahms. Eine Biographie in vier Bänden*, III, 2. Halbband (1881-1885), Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1913; Hamburg, Severus Verlag, 2013, pp. 6-7.

16 Lettera n. 430, maggio 1881, in B. Litzmann, *Clara Schumann Johannes Brahms: Band 2: Briefe aus den Jahren 1872-1896*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, p. 237.

17 «Molte persone convergono nella capitale; la vita vi è molto più costosa». F. Dostoevsky, *Complete Letters*, edited by D.A. Lowe, Ann Arbor, Ardis, 1988, p. 118.

intorno al 20 dicembre 1869 restò a Firenze per il tempo più breve che poté[18]. Un articolo apparso a Milano ci aiuta a comprendere la situazione prima e dopo il 1865:

> Negli anni scorsi avevamo qui una numerosa colonia di forestieri, inglesi, tedeschi, russi, americani, gente amica della quiete. Questi, per la maggiore parte, sono stati cacciati in bando dal caro delle pigioni, dalle discussioni parlamentari e dall'invasione degli impiegati a mille e due. Interrogate i maestri di musica fiorentini, quelli sovrattutto che fanno principale assegnamento sulle lezioni, e tutti vi diranno che dalla capitale hanno ricevuto danno anziché giovamento. I forestieri, convien dirlo, formavano il pubblico ordinario dei concerti. È perciò naturale che la loro assenza produca i suoi effetti anche su questi. Domenica scorsa, a cagione d'esempio, il programma della Società filarmonica era pieno di belle promesse; eppure la sala era quasi deserta. Forse l'ora del mezzogiorno era ancora troppo mattutina per le nostre belle fiorentine, avvezze a comparire alle Cascine alle quattro pomeridiane[19].

Brahms non fu l'unico grande compositore a profittare, più volte negli anni Ottanta, del nuovo contesto. Della sua cerchia, Elisabeth von Herzogenberg era stata ospite dei Brewster tra l'aprile e il maggio 1880 in Via dei Bardi 22: venne ritratta da Adolf von Hildebrand, il più grande scultore tedesco del tempo (il busto si trova ancor oggi a Firenze); e qui ricevette la dedica delle *Rhapsodien* op. 79 di Brahms[20]. Vi tornò altre volte, e nel maggio 1889 ebbe ospite Clara Schumann. Anch'ella ebbe ottimi contatti con Hildebrand e ne fu ritratta. Musicisti, questi, che a Firenze a nostra conoscenza non operarono musicalmente in alcun modo. Altri invece trassero dalla città l'ispirazione che cercavano. Il periodo fiorentino di Ethel Smyth, tra il 1882 e il 1884, fu produttivo e colmo di futuri sviluppi. Čajkovskij soggiornò a Firenze ben otto volte tra la primavera del 1874 e l'inizio del 1890. Nel febbraio 1878 vi iniziò la

---

18 Grieg giunse a Roma il 22 dicembre. Cfr. E. Grieg, *Diaries, Articles, Speeches*, edited and translated by F. Benestad - W.H. Halverson, Columbus, Peer Gynt Press, 2001, p. 62.

19 «Gazzetta musicale di Milano», XXI, 21, 31, 2.12.1866, p. 246. Citato in V. Fano, *Il pianoforte e la sua musica nell'Italia post-unitaria*, tesi di laurea, Padova, 2009-2010, p. 281.

20 J. Brahms, *The Herzogenberg Correspondence*, edited by M. Kalbeck, London, Murray, 1909, pp. 98-100.

raccolta di pezzi pianistici op. 40[21], compose la sua unica lirica su un testo di Lermontov (op. 38 n. 5)[22], e ascoltò il giovane Vittorio cantare per strada la *Pimpinella* (divenuta l'op. 38 n. 6, nella propria traduzione)[23]. Nell'inverno successivo lavorò alla Prima Suite op. 43 e alla seconda metà del secondo atto di *La Pulzella d'Orleans*[24]. La *Dama di Picche* fu composta interamente a Firenze tra il gennaio e l'aprile del 1890[25]. Anche Debussy, al seguito di Nadezhda von Meck fu produttivo: a Villa Hoppenheim (ora Grand Hotel Villa Cora) fece parte del trio personale della protettrice di Čajkovskij, insieme col violinista polacco Władysław Pachulski (Lublino, ca. 1855 – Mosca, 1919) e il violoncellista russo Pyotr Antonovich Danilchenko (1857 – 1908)[26]. Per questo ensemble, proprio a Firenze, tra il settembre e l'ottobre 1880 Debussy compose il Trio in sol

---

21 «Ho deciso che ogni mattina devo scrivere qualcosa di nuovo. Ieri ho scritto una romanza, oggi un brano pianistico». Čajkovskij a Nadezhda von Meck, Firenze 24 febbraio 1878. *To my best friend. Correspondence between Tchaikovsky and Nadezhda von Meck (1876-1878)*, a cura di E. Garden - N. Gotteri, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 177–179. Tutte le date del calendario russo sono qui riportate secondo la dicitura europea.

22 «L'ho scritta perché in una delle tue lettere mi hai menzionato il tuo concetto di come vada messa in musica la sua poesia. È stato in febbraio, a Firenze». Čajkovskij a Nadezhda von Meck, Firenze 16 luglio 1878. *To my best friend. Correspondence between Tchaikovsky and Nadezhda von Meck (1876-1878)*, a cura di E. Garden - N. Gotteri, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 303–304.

23 Čajkovskij a Nadezhda von Meck, Firenze 12 marzo 1878. *To my best friend. Correspondence between Tchaikovsky and Nadezhda von Meck (1876-1878)*, edited by E. Garden - N. Gotteri, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 196–197.

24 Čajkovskij al fratello Modest, Clarens 22-23 gennaio 1879. *Piotr Ilyich Tchaikovsky. Letters to his family. An autobiography*, edited by P.M. Young, London, Dobson, 1981, pp. 200-201.

25 Il lavoro fu terminato in meno di 44 giorni. Nel diario al 31 gennaio – un giorno dopo il suo arrivo a Firenze - Čajkovskij annota: «Iniziato il lavoro, non è niente male». P.I. Tschaikowsky, *Die Tagebücher, 1840-1893*, herausgegeben von E. Kuhn, Berlin, E. Kuhn, 1992. Sul manoscritto si legge: «Grazie a Dio ho finito di comporre l'opera, iniziata il 31 gennaio alle 6,30 del mattino, 15 marzo». Lo spartito richiese qualche giorno supplementare. «Ieri ho finito e ho spedito il terzo atto (lo spartito per pianoforte) a Mosca». Čajkovskij al fratello Modest, Firenze 7 April 1890. *Piotr Ilyich Tchaikovsky. Letters to his family. An autobiography*, edited by P.M. Young, London, Dobson, 1981, pp. 453-454.

26 Danilchenko era un allievo di Čajkovskij. Pachulski avrebbe in seguito sposato la figlia di Nadezhda von Meck, Julia.

maggiore[27]. Nel 1896 Arnold Böcklin accolse Richard Strauss nella sua villa a San Domenico, per tre volte: l'8, 10 e 21 ottobre. L'atmosfera era amichevole, calorosa. Strauss suonò al pianoforte il suo *Till Eulenspiegel* e brani di Beethoven. I due visitarono insieme Orvieto, Assisi, Perugia. E proprio la mattina del 10, dinanzi a San Miniato, Strauss ebbe la prima idea per il *Don Quixote*, sbocciata da una conversazione col pittore[28]. Poco lontano Ernest Chausson, insieme con tutta la sua famiglia, si ritirò nella quiete di San Domenico per scrivere alcuni dei suoi migliori capolavori, tra i quali *Paysage* per pianoforte op. 38, il poema sinfonico *Soir de Fête* op. 32 e il terzo atto dell'opera *Le Roi Arthus*. Dapprima a Villa Rondinelli, dall'ottobre 1894 al marzo 1895, poi a Villa Papiniano, dall' ottobre 1897 al gennaio 1898[29], al contrario di molti suoi predecessori non desiderava isolarsi e anzi accoglieva con piacere gli amici artisti, tra i quali il pianista fiorentino Giuseppe Buonamici (Firenze, 1846 – ivi, 1914)[30].

Con il nome di Buonamici giungiamo al più vitale erede della tradizione musicale fiorentina ottocentesca. E con lui possiamo fare un passo indietro e tornare agli anni della capitale.

> Sentir suonare un allievo di Buonamici è oggi qualcosa come sentir parlare della dottrina di un pensatore e di un profeta, da chi lo conobbe e ne sentì la vera parola. Giuseppe Buonamici è forse uno degli ultimi veri pianisti che oggi vivono e può esser considerato come il portatore di una fiaccola che minaccia di spengersi: la fiaccola della vera interpretazione dei classici del pianoforte[31].

Era stato allievo di Jessie Taylor Laussot (Londra, 1826 – Firenze, 1905), pianista, studiosa, direttore d'orchestra e di coro, giunta a Firenze

---

27 «Mi spiace di non potervelo inviare per rimetterlo al Vostro giudizio. Questo giovane ci lascia tra poco e non avrà il tempo di copiarlo». Nadezhda von Meck a Čajkovskij, Firenze 11 ottobre 1880. H. Prunières, *Debussy, Tchaikovsky et Mme von Meck*, in «La Revue musicale», II, 2, 1935, p. 249.

28 W. Schuh, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre, Lebenschronik 1864 – 1898*, Zürich, Atlantis, 1976, p. 434.

29 T. Barruel, *Maurice Denis et Ernest Chausson. Correspondance inédite et catalogue des oeuvres de Denis ayant appartenu à Chausson*, in «Revue de l'Art», 1992, 98, pp. 66-76.

30 Una copia di *quelques danses*, dedicata a Giuseppe Buonamici e iscritta «San Domenico di Fiesole – janvier 1898» è conservata nel mio archivio.

31 G. Bastianelli, *Vita musicale fiorentina*, in «Le Cronache Letterarie», 26 febbraio 1911, pp. 3–4.

sul finire del 1860, autentico cuore e motore nella Firenze degli anni Sessanta. Amica di Wagner, Liszt, Bülow, e di tanti altri in tutta Europa, e sposa di Karl Hillebrand, uno dei massimi storici e saggisti tedeschi dell'ottocento. Grazie a lei a Firenze giunsero musicisti desiderosi di partecipare attivamente alla vita culturale della città, in un periodo che s'annunciava piuttosto infecondo[32]. «[Liszt] ha citato ad esempio Mme Laussot che in soli quindici anni ha fatto così tanto per Firenze, forse il più immusicale luogo sulla faccia del globo»[33]. Poche settimane dopo il suo arrivo a Firenze, Jessie fondò una società corale che si sarebbe poi intitolata a Cherubini. Poteva trattarsi di un'esperienza limitata; ma già nel febbraio 1862 attrasse il giovane Walter Bache (Birmingham, 1842 – Londra, 1888), pianista e direttore che sarebbe divenuto in seguito il grande promotore della musica di Liszt in Gran Bretagna (ma anche di Wagner, di Schumann, di Cornelius). Bache fu tra i più intimi di Jessie e tornò regolarmente a Firenze almeno fino al 1874[34]. Volendo che la sua istituzione fosse tramite per sempre nuovi contatti internazionali, dal 1863 al 1865 Jessie affidò la direzione della Società Cherubini a Louis Ehlert (Königsberg, 1825 – Wiesbaden, 1884)[35], critico e compositore, dedicatario delle celebri Danze Slave di Dvořák[36]. Nell'inverno 1865-66, per pochi mesi, il posto fu occupato da Bernhard Scholz (Mainz, 1835 – München, 1916): la pur breve presenza di questo grande didatta e curatore di capolavori soprattutto pianistici lasciò un segno profondo tra i musicisti fiorentini. Per il giovane Buonamici, che avrebbe poi pubblicato innumerevoli edizioni critiche, fu senza dubbio un esempio influente. I

32 La figura di Jessie è dettagliatamente ricostruita nel recente volume *Franz Liszt e Jessie Taylor Laussot Hillebrand. Un capitolo inedito della storia musicale dell'Ottocento*, a cura di M. Storino, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016.

33 C. Bache, *Brother Musicians. Reminiscences of Edward and Walter Bache*, London, Methuen, 1901, pp. 237-238.

34 G. Nardi, *Bache, Bülow, Buonamici: i "tre B" di Jessie Laussot nella Firenze di fine Ottocento*, in *Franz Liszt e Jessie Taylor Laussot Hillebrand. Un capitolo inedito della storia musicale dell'Ottocento*, a cura di M. Storino, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016, pp. 216 *passim*.

35 B.A. Antolini, *Una vita per la musica: Jessie Taylor Laussot Hillebrand*, in *Franz Liszt e Jessie Taylor Laussot Hillebrand. Un capitolo inedito della storia musicale dell'Ottocento*, a cura di M. Storino, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016, pp. 31-32.

36 Fu principalmente una critica di Ehlert, nel 1878, a favorire la fama di Dvořák in Germania.

due restarono in contatto per tutta la vita[37]. Nel 1868 Buonamici divenne allievo del Conservatorio di München, nella classe di pianoforte di Hans von Bülow e in quella di composizione di Joseph Gabriel Rheinberger (Vaduz, 1839 – München, 1901), che volle dedicargli il ciclo pianistico *Aus Italien*[38]. L'amicizia con Rheinberger diede origine a un episodio musicale importante per Firenze. Il 20 agosto 1874 Jefte Sbolci, dietro suggerimento di Buonamici, inviò a Rheinberger una committenza: «un qualche pezzo. Un andante, una sinfonia, in una parola quel che sarà»[39]. Subito entusiasta per la proposta, dal 13 al 18 settembre Rheinberger fu a Firenze per conoscere i colleghi fiorentini. La *Florentiner Sinfonie* op. 87 sarebbe stata composta nei primi mesi del 1875. Vi si riconosce il ritmo del viaggio, l'oscura cella di Savonarola, il paesaggio toscano: tutti i ricordi del suo recente soggiorno. Per quanto riguarda invece Bülow, quando fu risaputo il legame tra Cosima Liszt, ch'era ancora sua sposa, e Wagner, Buonamici si rese conto dell'intensa sofferenza che i pettegolezzi causavano al maestro, e gli consigliò di ritirarsi in una città qual era Firenze, dove — fosse per la consuetudine con le cerchie cosmopolite, o fosse per l'incrollabile cinismo degli abitanti — simili incidenti passavano tradizionalmente inosservati. Appoggiandosi sull'antica amicizia con Jessie Laussot che risaliva al 1841 quando, bambini, studiavano con Cäcilie Schmiedel a Dresda, il 26 settembre 1869 Bülow giunse nella capitale d'Italia. In poche settimane diede vita a un trio insieme col violinista Giovacchino Giovacchini e il violoncellista Jefte Sbolci, che il pubblico volle chiamare Trio Fiorentino, per analogia col celebre Quartetto Fiorentino. «Gli italiani traboccano di talento: da nessuna parte (Conservatorio di Parigi escluso) ho udito gli archi cantare così belli, così espressivi: *cresc.* e *diminuendo* ideali!»[40] Nei tre anni di residenza fiorentina, Bülow fece ascoltare una sorprendente mole di capolavori, da camera e solistici: Trii, Sonate e Quintetti di Beethoven,

37 Una copia del primo concerto di Brahms op. 15 nell'edizione di Scholz, dedicata a Buonamici e iscritta «Dresden d. 29ten Januar 1909» è conservata nel mio archivio.

38 Diario di Fanny Rheinberger, 16 settembre 1869, in *Josef Gabriel Rheinberger, Briefe und Dokumente seines Lebens*, III, herausgegeben von H. Wanger – H.J. Irmen, Vaduz, Prisca Verlag, 1983, p. 111.

39 *Josef Gabriel Rheinberger, Briefe und Dokumente seines Lebens*, V, herausgegeben von H. Wanger – H.J. Irmen, Vaduz, Prisca Verlag, 1984, p. 16.

40 Lettera di Bülow alla madre, Firenze, 27 dicembre 1869. H. v. Bülow, *Briefe und Schriften*, herausgegeben von M. v. Bülow, IV, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, p. 345.

Schubert, Mendelssohn, Schumann, Raff, Chopin[41]. Il grande pianista dimostrò, se ancora ce ne fosse bisogno, che per imprimere una direzione alla storia non sono necessari né grandi finanze, né grandi teatri. Si pensi ai tre concerti tenuti dal Trio all'inizio del 1871 in casa di Jefte Sbolci, uno dedicato ai capolavori di Schumann, uno a Mendelssohn, e uno a un temerario programma schubertiano – dopo i quali il mondo musicale fiorentino non fu più lo stesso. Dopo lo scioglimento, la formazione fu ripresa nel 1874 da Buonamici con Sbolci e Luigi Chiostri (Firenze, 1847 – ivi, 1894), che diedero vita a una Società del Trio[42]. Dal 1889 il violinista fu Giovanni Battista Faini, dal 1895 al violoncello ci furono dapprima Enrico Mariotti poi Luigi Broglio, coi quali l'attività proseguì fino alla fine del secolo[43]. L'eredità morale, nonché la vasta biblioteca del gruppo, fu raccolta più tardi da mio nonno, Rio Nardi, allievo prediletto di Buonamici, col violinista Giulio Bignami e il violoncellista Gino Francesconi: a dimostrare che, di maestro in allievo, così si edificarono le fondamenta della rinascita cameristica italiana nel Novecento. Per il proprio sostentamento a Firenze Bülow insegnò molto: a Bache, a Buonamici, a professionisti e a nobildonne; e a qualche magnifico musicista che veniva da lontano per lui, come la compositrice norvegese Agathe Backer Grøndahl (Holmestrand, 1847 – Oslo, 1907), introdotta da una lettera di Ole Bull nel 1871[44]. Soprattutto, i mesi fiorentini furono quelli che videro la realizzazione della sua monumentale edizione critica delle sonate di Beethoven (dall'op. 53 alla 111), colma di geniali soluzioni, pubblicata nel 1870 dall'editore Cotta: un'altra lezione alla quale i musicisti fiorentini guardarono con speciale considerazione[45]. Il primo giorno del 1872 Bülow

41 Un elenco non esaustivo e comunque impressionante in G. Nardi, *Bache, Bülow, Buonamici: „i tre B" di Jessie Laussot nella Firenze di fine Ottocento*, in *Franz Liszt e Jessie Taylor Laussot Hillebrand. Un capitolo inedito della storia musicale dell'Ottocento*, a cura di M. Storino, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016, pp. 227-229. *Ibid.*, pp. 237-238. *Ibid.*, p. 245.

42 La programmazione della Società del Trio non è ancora stata studiata. Tra i musicisti che vi presero parte, ricordo il violinista Ludwig Abel (Eckartsberga, 1835 – Pasing, 1895) che suonò con Buonamici e Sbolci il 18 marzo 1865 in Palazzo Corsini.

43 G. Nardi, *Bache, Bülow, Buonamici: „i tre B" di Jessie Laussot nella Firenze di fine Ottocento*, in *Franz Liszt e Jessie Taylor Laussot Hillebrand. Un capitolo inedito della storia musicale dell'Ottocento*, a cura di M. Storino, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016, pp. 254. *Ibid.,* 278-279.

44 *Backer Grøndahl, Agathe*, in *Norsk biografisk leksikon*, I, Oslo, Achehoug, 1999.

45 I tre volumi con le prime diciotto sonate erano curati da Sigmund Lebert con la

lasciò Firenze, dove tornò solo due brevi volte: nell'aprile del 1874 e a metà maggio del 1892. Sul finire di quest'ultima visita suonò la Sonata op. 81 di Beethoven per Jessie Laussot e per Buonamici. Durante l'esecuzione Hildebrand ritrasse il volto ispirato del pianista; e quell'immagine così intensa fu poi alla base del rilievo funebre che orna la sua tomba[46].

Se Bülow fu indubbiamente il musicista straniero più importante per la vita musicale a Firenze negli anni della capitale, il vero capolavoro di Jessie Laussot fu di convincere Liszt a tornarvi dopo decenni di assenza. Dapprima, nel gennaio 1864 si incontrarono per poche ore alla stazione di Firenze, presente il costruttore di pianoforti Xavier Boisselot. Dopo altre cinque brevi visite, il 3 aprile 1870 Jessie organizzò una festa musicale in onore del maestro dove, tra l'altro, Buonamici eseguì le Variazioni op. 35 di Beethoven, alla fine delle quali Liszt esclamò «ceci s'appelle jouer du piano!»[47]. Un anno dopo, Bülow scriveva a Buonamici d'aver cominciato lui stesso a studiarle «avendo tratta dalla Sua esecuzione la convinzione che potessero essere di sommo effetto per qualunque pubblico in ogni sito "concertabile". Fin'ora però non tema la mia concorrenza: Lei le suona ("ava" e "erà") molto meglio di me»[48]. Da allora Liszt fu a Firenze non meno di altre dodici volte. Vi incontrò la pianista Sophie Menter, l'ambasciatore Achim von Arnim, Arnold Böcklin, Helen Zimmern, strinse amicizia con Angelo De Gubernatis, con Adolf von Hildebrand e con Karl Hillebrand, ascoltò il violinista Federico Consolo e discusse col padre di lui, Beniamino, traduttore e poeta, segretario della comunità ebraica, suonò a quattro mani con Jessie, con Ida Biagi e con Buonamici[49]. Soprattutto, quest'ultimo

---

collaborazione di Immanuel Faisst: un ottimo lavoro ma su una linea editoriale assai diversa da quella di Bülow. Negli anni seguenti Buonamici si assunse il compito di pubblicare anche le prime sonate seguendo l'insegnamento di Bülow, rispettandone il gusto dei fraseggi e dei tempi e applicandone le diteggiature. Pubblicata da Augener nel 1903, questa edizione conobbe un immenso successo internazionale.

46 R. Wagner, *Briefe an Hans von Bülow*, hrsg. Von D.Tode, Jena, Diederichs, 1916, p. XII.

47 «Annuario del R. Istituto Musicale "Luigi Cherubini" di Firenze», X, Firenze, Galletti, 1915, p. 33.

48 Lettera a Buonamici, Firenze, 24 giugno [1871]. H. v. Bülow, *Briefe und Schriften*, herausgegeben von M. v. Bülow, IV, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, p. 486.

49 L'intera vicenda di Liszt a Firenze tra il 1864 e il 1886 è ricostruita in: G. Nardi, *Bache, Bülow, Buonamici: „i tre B" di Jessie Laussot nella Firenze di fine Ottocento*, in *Franz Liszt e Jessie Taylor Laussot Hillebrand. Un capitolo inedito della storia musicale dell'Ottocento*, a cura di M. Storino, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016, pp. 215-

lo accompagnò per tutta la città, mise a sua disposizione la sua casa, gli suonò, ascoltò le sue lezioni ed esecuzioni, e ogni volta che poté lo seguì un po' dovunque in Europa accumulando esperienze e conoscenze[50].

Tra gli incontri più piacevoli per Liszt ci fu quello con il compositore scozzese Alexander Campbell Mackenzie (Edimburgo, 1847 – Londra, 1935) che tra il 1879 e il 1885 abitò con la sua famiglia in un mezzanino posto sotto l'appartamento di Jessie Laussot[51]. Il periodo fiorentino fu il più prolifico nella vita di Mackenzie: qui nacquero le due rapsodie orchestrali op. 21 e 24 (Liszt suonò a quattro mani con Buonamici la seconda, intitolata *Burns* e dedicata a Jessie), il poema sinfonico *La belle dame sans merci*, il Concerto per Violino op. 32, le cantate *The Bride*, *Jason* e *The Rose of Sharon*, le opere *Colomba* e *The Troubadour*, e molti splendidi brani solistici tra i quali il suo capolavoro pianistico, *Scenes in the Scottish Highlands* iniziato nel 1878 e terminato nel 1880. Nel 1887 Mackenzie fu nominato direttore della *Royal Academy of Music*, posto che occupò per 36 anni fino al 1924. Il suo rapporto con Buonamici fu strettissimo: lo invitò a suonare a Londra, gli affidò la trascrizione per pianoforte dei suoi *Songs*[52] e, dopo la *première* data da Paderewski a Londra, nel 1901 gli affidò la prima esecuzione sul continente dello *Scottish Concerto* op. 55.

In quegli anni, molti musicisti vennero a Firenze per essere allievi di Buonamici[53]. Va ricordato un altro inglese, George Frederick Hatton

---

284.

50 Tra le innumerevoli amicizie di Buonamici, ricordo quelle con gli inglesi, Percy Pitt, Taylor Franklin, Frédéric d'Erlanger; quella con Engelbert Humperdinck; e i contatti con Moritz Moszkowski: una copia dei suoi *Fünf Walzer* op. 8 dedicata a Giuseppe Buonamici porta la data del 22 luglio 1879 ed è conservata nel mio archivio. Nel 1886 Moszkowski dedicherà a Buonamici il terzo dei celebri *Huit morceaux caracteristiques* intitolato *Expansion*. Ancora poco studiati sono i suoi rapporti con i musicisti russi, soprattutto con Serghei Rachmaninov, che gli fece visita nel 1906, e con Cezar Kjui.

51 Per il soggiorno fiorentino di Mackenzie: A. Campbell Mackenzie, *A Musician's Narrative*, London, Cassell, 1927. D.J. Barker, *The Music of Sir Alexander Campbell Mackenzie (1847–1935): A Critical Study*, Ph.D. thesis, Durham University, 1999. Per I suoi rapporti con Liszt: G. Nardi, *Bache, Bülow, Buonamici: „i tre B" di Jessie Laussot nella Firenze di fine Ottocento*, in *Franz Liszt e Jessie Taylor Laussot Hillebrand. Un capitolo inedito della storia musicale dell'Ottocento*, a cura di M. Storino, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016, pp. 265-268.

52 «Novello's Pianoforte Albums», 37. Non accreditata nella partitura, la trascrizione è di Buonamici, come confermato dal catalogo generale.

53 Molti vennero anche solo per suonare con lui. Mi limito a nominare Joseph Joachim che a Firenze, il 26 febbraio 1900, eseguì in concerto con Buonamici la nona sonata

(1856 – 1918), che nel 1881 divenne pianista di corte di Giorgio II, duca di Sachsen-Meiningen: un incarico affidatogli probabilmente su consiglio di Bülow. Dal Massachusetts provenivano Walter Raymond Spalding (Northampton, 1865 – Cambridge, Mass., 1962), il cui nome resta legato alla American Academy a Roma, Blair Fairchild (Belmont, 1877 – Paris, 1933), delicato compositore di gusto francese, George Copeland (Revere, 1882 – Princeton, 1971), il massimo interprete americano di Debussy. Ethelbert Nevin (Edgeworth, 1862 – New Haven, 1901), invece, venne a Firenze nel 1896 solo per cercare la quiete che gli ispirò la suite pianistica *May in Tuscany* op. 21. In ogni modo, lui stesso allievo di Bülow a München, ascoltò e frequentò volentieri Buonamici[54]. La presenza che davvero fa onore alla città fu quella duratura di Henrique Oswald (Rio de Janeiro, 1852 – ivi, 1931), il più affascinante compositore romantico sudamericano[55]. Nel 1868, sedicenne, era venuto a Firenze per studiare con Gioacchino Maglioni, prendendo residenza a Fiesole l'anno seguente. Nel 1873 si iscrisse al Conservatorio Cherubini e nel 1880 divenne allievo di Buonamici. Nel 1881 sposò Laudomia Gasperini, figlia del direttore di un istituto pedagogico fiorentino, e nel gennaio 1886 conobbe Liszt che, in casa di Buonamici, volle suonare per lui e conoscere la sua musica, durante la sua ultima permanenza a Firenze. In questa città Oswald rimase fino al 1895, spesso suonando a due pianoforti con Buonamici, al quale dedicò il suo capolavoro pianistico, il Concerto op. 10; oltre al quale, tra i suoi lavori fiorentini, sono l'opera *La Croce d'oro*, una *Suite d'Orchestre*, il Trio op. 9, tre quartetti e un quintetto d'archi, e tanta musica pianistica[56].

Clamoroso fu l'arrivo di Richard Wagner. Con Buonamici s'erano conosciuti tramite Jessie Laussot nel 1868 a München in occasione della prima rappresentazione dei *Meistersinger* diretta da Hans von Bülow[57]. S'erano poi visti a Bayreuth nel 1872 insieme con Peter Cornelius e Karl

---

di Beethoven e la prima di Brahms.

54 F. Rogers, *Some Memories of Ethelbert Nevin*, in «The Musical Quarterly», 3, 3, Oxford, luglio 1917, pp. 358-363.

55 F. Borém de Olieira, *Henrique Oswald: A Biography of a Forgotten Brazilian Master*, in «Revista de Música Latino Americana», xv/1, 1994, pp. 75–92. J.E. Martins, *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*, São Paulo, Edusp-Giordano, 1995. E. Monteiro, *Por uma nova contextualização da obra de Henrique Oswald*, in «Opus», 17, 2, Porto Alegre, dicembre 2011, pp. 9-42.

56 Una copia delle Pagine d'Album op. 3, dedicata a Jefte Sbolci e iscritta «Firenze 9/1 86» è conservata nel mio archivio.

57 M. Pichi, *Io posso aspettare*, in «Il Tempo», Firenze, 19 aprile 1914.

Kliebert, in occasione della posa della prima pietra del nuovo *Festspielhaus*, nel maggio 1873 per i sessant'anni di Wagner[58], e poi nell'agosto 1876 quando ebbe luogo il primo Festival a Bayreuth, e Buonamici s'era trovato lì con Karl Klindworth, la vedova di Cornelius, Camille Saint-Saëns, August Wilhelmj e naturalmente Jessie Laussot e Bache[59]. Pochi mesi dopo i Wagner, per riposarsi dell'immane avventura, trascorsero a Firenze due settimane da semplici turisti, nel dicembre 1876. I loro punti di riferimento erano Jessie e Buonamici. Accanto ai musei e ai bei panorami ci fu poco tempo per la musica. Buonamici ricordava che

> avendo letto su una cantonata i manifesti ed avendo visto che in un teatro si dava *Madame Angot* ed in un altro qualche operetta di Offenbach, [Wagner] esclamò: «Quanto preferirei che si dessero, per esempio, *L'Elisir d'amore* ed il *Don Pasquale*! Guardi, Buonamici, se le riuscisse di far fare questo cambiamento»[60].

Il pomeriggio del 16 dicembre, l'ultimo giorno prima di partire, Wagner chiese che gli fosse eseguito il Quartetto composto da Buonamici a München tra il 1871 e il 1872, sotto la guida di Rheinberger. In poche ore i migliori strumentisti fiorentini del tempo si riunirono nel cortile del Grand Hotel de New York, in Palazzo Ricasoli all'attuale numero 2 di Piazza Goldoni: Giovacchini, Giovanni Bruni, Sbolci, e la parte della viola fu affidata al diciannovenne Giovanni Battista Faini (Prato, 1857 – Firenze, 1941)[61]. Il brano è splendido, il miglior quartetto composto nella seconda metà dell'Ottocento in Italia accanto a quello di Verdi[62],

---

58 K.F. Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners in 6 Büchern*, 6, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, p. 648. C. Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von M. Gregor-Dellin und D. Mack, I, München, Piper, 1976, p. 686.

59 C. Bache, *Brother Musicians. Reminiscences of Edward and Walter Bache*, London, Methuen, 1901, pp. 247-251.

60 C. Placci, *Riccardo Wagner in Italia*, in «La lettura», 4, aprile 1913, p. 299. Cfr. La lettera inedita di Bülow a Buonamici del 14 dicembre 1871: «[…] i Suoi fiorentini preferiscono le porcherie moderne francesi a tutte le sublimità della antica patria e della nuova Germania». *Giuseppe Buonamici Collection*, presso la McMaster University Library, Hamilton, Ontario, Canada.

61 Mio nonno Rio Nardi fu amico di Faini, dal quale sentì narrare più volte gli avvenimenti di quella epica serata

62 «La Sgra Laussot (la quale sta benone) ricevette ieri notizie da Matthews riguardo il Suo quartetto, di cui egli è fanatico». Lettera inedita di Bülow a Buonamici, Firenze, 24 maggio 1872. *Giuseppe Buonamici Collection*, presso la McMaster University

e Wagner volle ascoltarlo interamente una seconda volta. Cosima, che di rado era generosa in complimenti, lo definì addirittura «molto grazioso e molto ben suonato»[63]. Negli anni, l'amicizia coi Wagner proseguì. Troviamo Buonamici loro ospite a Bayreuth già nel 1879 quando, la sera del 1° agosto, suonò loro le Variazioni op. 34 di Beethoven, che tante volte aveva ascoltato da Liszt, «e le suona con eccellente bellezza, distinguendo così bene i motivi, con linee così fini nell'esecuzione, che davvero ne siamo stati deliziati»[64]. L'anno seguente, 1880, i Wagner tornarono a Firenze per qualche giorno nell'agosto e nell'ottobre, sempre accompagnati da Buonamici a visitare i monumenti del centro ma anche San Miniato e il cimitero delle Porte Sante. Il 1882 fu l'anno del *Parsifal*, al quale Buonamici assistette più volte ricevendo innumerevoli segni dell'affetto di Wagner[65]. All'ultima rappresentazione, il compositore prese la bacchetta di Hermann Levi per dirigere il terzo atto: fu una profonda emozione, della quale resta viva testimonianza nella trascrizione pianistica del preludio al terzo atto compiuta da Buonamici nel 1883, poco dopo l'annuncio della morte del grande compositore[66].

L'ultimo compositore che voglio menzionare è Giuseppe Verdi: non dunque straniero bensì forestiero, che fece appena in tempo a vedere la capitale d'Italia in Toscana: giunse infatti a Firenze a metà marzo del 1871 per presiedere una Commissione ministeriale designata dal ministro Cesare Correnti con l'intento di riformare l'istruzione musicale, composta da Paolo Serrao, Alberto Mazzuccato e Luigi Ferdinando Casamorata. Il 20 marzo venne prodotto un documento consuntivo, dopo di che fu organizzata una *matinée* in onore del massimo compositore italiano. Bülow, che vi incontrava per la prima volta il grande operista, apprese

---

Library, Hamilton, Ontario, Canada.

63 C. Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von M. Gregor-Dellin und D. Mack, I, München, Piper, 1976, p. 1019

64 C. Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von M. Gregor-Dellin und D. Mack, II, München, Piper, 1978, p. 391.

65 L'amicizia tra Wagner e Buonamici è estesamente narrata in G. Nardi, *Bache, Bülow, Buonamici: „i tre B" di Jessie Laussot nella Firenze di fine Ottocento*, in *Franz Liszt e Jessie Taylor Laussot Hillebrand. Un capitolo inedito della storia musicale dell'Ottocento*, a cura di M. Storino, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016, p. 1, p. 249, pp. 259-260, pp. 264-265.

66 Nel 2014 ho avuto l'onore di registrare per la prima volta questo meraviglioso brano, che ricorda i timbri del primo Schönberg, per la casa discografica Limen [Cd + Dvd Limenmusic CDVD025C025].

con stupore di esser stato da lui proposto alla direzione del Conservatorio di Milano (incombenza alla quale rinunciò saggiamente). In quegli anni, l'edificio del Conservatorio fiorentino era adibito alla sola attività didattica e concertistica. Visto l'esiguo spazio disponibile, tutte le mansioni amministrative ed extra-scolastiche si svolgevano negli ambienti del palazzo di Casamorata, in Via delle Pinzochere 3, messi gratuitamente a disposizione dal presidente dell'Istituto[67]. Con tutta probabilità, le riunioni della commissione si svolsero in tale sede. Ipotizzo che la visita fosse di notevole interesse per Verdi, che ammirò il carattere e l'immensa cultura di Casamorata (e verosimilmente la sua preziosa collezione di strumenti)[68]; del quale, il principale impegno compositivo in quegli anni era dedicato a riformare la musica religiosa in Italia, tanto da essere oggi considerato il principale antesignano del Movimento Ceciliano. La prima delle sue Messe[69] datava del 1858; mentre una *Messa da Requiem* in re minore era stata eseguita in Santa Maria Novella nel 1869[70], lo stesso

67 Le stanze abitate da Casamorata, dove conservava la sua biblioteca e la magnifica collezione di strumenti storici, furono dal 1946 studio di Piero Bargellini (Firenze 1897 – ivi, 1980), maestro, scrittore, sindaco dell'alluvione. Lo studio si presenta ancora oggi immutato dalla morte di Bargellini, che fu mio nonno per parte materna, ed è il luogo dove lavoro, vivo, e scrivo queste pagine. Nel maggio 2007, vi ho allestito la prima esposizione dedicata a Casamorata, in occasione del bicentenario della nascita. Nel 2014 nello Studio, nella Galleria d'Arte Moderna a Palazzo Pitti e nel Conservatorio "Luigi Cherubini" ha avuto luogo la mostra "Franz Liszt viaggiatore e musicista a Firenze", da me ideata e curata.

68 «[...] mi spiacque non incontrarvi quando venni a casa vostra per stringervi la mano e per dirvi quanto apprezzi il vostro ingegno». Verdi a Casamorata, Genova, 28 marzo 1871. La lettera, venduta a Roma da Christie's il 14 giugno 2001, era stata provvidenzialmente riprodotta in L. Nittolo, *Luigi Ferdinando Casamorata e il movimento ceciliano in Italia*, Tesi di Magistero, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Milano, 1978-1979, p. 40.

69 Le Messe di Casamorata sono più di venti con orchestra e una per organo, bella e concisa (tuttora eseguita anche nel resto d'Europa); alle quali vanno accostati sette Graduali, sette Salmi, sei Offertori, e molti altri brani religiosi per coro con o senza accompagnamento.

70 Le parti dei soprani erano affidate alle allieve dell'Istituto Musicale, nella speranza (vana) che ciò portasse all'abolizione del divieto per le donne di cantare in chiesa. «Sono anni ed anni che deploro lo stato di abiezione nel quale si trova la musica sacra in Italia e, per quanto la esiguità delle mie forze lo consenta, m'ingegno a favorirne il miglioramento; ma sventuratamente male e con poco frutto si lavora in questo senso, mentre se non avverso addirittura indifferente almeno vi si riscontra chi primo dovrebbe favorire l'opera: il clero.» Lettera di Casamorata a Pier Costantino

anno del *Requiem* per Rossini voluto da Verdi e scritto in collaborazione con altri dodici compositori italiani. L'esempio di Casamorata, anche tramite i successivi contatti, non dovette passare inosservato se pochi anni dopo, nel 1873, Verdi riprese il progetto per realizzare la più imponente composizione religiosa dell'Ottocento italiano.

Remondini, Firenze, 5 nov. 1879. Riportata in L. Nittolo, *Luigi Ferdinando Casamorata e il movimento ceciliano in Italia*, Tesi di Magistero, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Milano, 1978-1979, p. 241.

Antonio Rostagno

Il Lohengrin *al teatro Pagliano (1871), sintomo di una mentalità in rapido cambiamento*

La prima del *Lohengrin* a Firenze, teatro Pagliano 8 dicembre 1871, sembra apparentemente frutto di circostanze quasi fortuite e sorte all'ultimo minuto. Se però casuali furono le circostanze contingenti, per nulla casuali sono le cause profonde e i significati storico-politici di questo evento.

Per far luce su questi aspetti non si può prescindere da una serie di componenti, collocate a vari livelli: da quello locale, segnato dal bisogno della società fiorentina e del suo sindaco da poco eletto Ubaldino Peruzzi di riaffermare una centralità anche in campo culturale dopo la perdita del titolo di capitale; a quello nazionale con la crescente debolezza dei governi della Destra storica e la controversa situazione fra nascente industrialismo, primi segnali di rivendicazioni sociali e politiche delle classi inferiori, nuove istanze stataliste nella politica economica a discapito del tradizionale liberismo di matrice cavouriana (con evidenti conseguenze in politica estera e nei rapporti culturali con altre nazioni, in un'Italia che stava ancora faticosamente costruendo un'identità e un comune sentire nazionale). Ma soprattutto non si può prescindere dai nuovi equilibri internazionali determinati dalla guerra franco-prussiana e dal trattato di Francoforte (10 maggio 1871). Con l'indebolimento dell'influenza francese sulla politica italiana e con la soluzione della questione romana e lo spostamento della capitale (3 luglio 1871), inizia una vera e propria «*deutsche Bewegung*» italiana; è quel «movimento germanico», quella «via prussiana», che lascia profondi segni in campo politico, sociale, economico e culturale, e che porta da un lato il progressivo allontanamento dalla Francia (culminato con la 'guerra doganale' e l'interruzione dei reciproci contatti economici-commerciali con l'Italia) e lo speculare avvicinamento alla giovane Prussia di Bismarck, che porta alla Triplice Alleanza del 1882[1].

1 Rimandare a un proprio studio è sempre fastidioso per chi lo fa e per chi lo legge, soprattutto alla nota 1; ma potrebbe essere utile sapere che esiste uno studio dedicato a *Verdi e il wagnerismo nel 'movimento germanico' italiano*, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner,* in «Incontri di Studio – Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere», n. 69 a cura di I. Bonomi, F. Cella, L. Martini, Milano, Istituto

Gli alterni rapporti fra Italia e Germania da questo momento in poi hanno ricevuto numerosi studi e molto si è scritto sul periodo particolarmente controverso che va da Sedan alla Triplice Alleanza. Per una considerazione di massima, a grandissime linee, il punto di partenza rimane quanto notava Rosario Romeo, secondo cui in questo periodo l'Italia ha «accolto l'influenza culturale tedesca in misura più vasta di ogni altro paese al di fuori dell'area di cultura tradizionalmente germanica, della *Mitteleuropa*»[2]. Un assai più recente studio sull'antigermanesimo in Italia aggiunge la constatazione che la *débâcle* ha avviato «un'alterazione strutturale dell'equilibrio delle potenze [europee] con un definitivo scardinamento dell'assetto definito nel Seicento e fondato sulla divisione del mondo germanico», e ha congiunto questa «rivoluzione dall'alto» all'inizio di un nuovo «imperialismo» tedesco in Europa, evento cardinale di una svolta storica[3].

È vero che qui stiamo parlando di un evento di microstoria locale fiorentina, ma esso è sintomo d'inizio del wagnerismo italiano, fenomeno di portata generale che si situa poi a pieno titolo al livello macrostorico (sociale e politico) in cui i due studi citati qui sopra si collocano.

Firenze è la seconda città italiana a ricevere il *Lohengrin*, dopo le rappresentazioni di Bologna, prime audizioni italiane di un'opera intera di Wagner. L'evento fiorentino, sebbene come detto sia nato quasi all'improvviso e apparentemente senza un preciso disegno della municipalità, risponde esattamente a quanto il nuovo sindaco Peruzzi, appena insediato, aveva annunciato in un suo discorso del 16 dicembre 1870, che prevedeva per Firenze uno sviluppo come «Atene dell'Italia», come polo anti-industriale e totalmente 'terziario', invocando per la città un aggiornamento e uno sviluppo artistico e dell'artigianato, puntando sul sostegno e incremento

---

Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, 2014, pp. 91-131. Il «movimento germanico» lascia numerose altre testimonianze, come si vede nei romanzi di Fogazzaro o nel dilagante interesse per la poesia di Heinrich Heine sia in termini di nuove traduzioni (fra le altre, anche quelle di Carducci) e di nuove intonazioni musicali (che ho studiato in *Il* Lied *italiano. Giovanni Sgambati e Heinrich Heine*, in *Musicologia come pretesto. Scritti in memoria di Emilia Zanetti*, a cura di T. Affortunato, Roma, Istituto per la Storia della Musica, 2010, pp. 331-413).

2 R. Romeo, *La Germania nella vita intellettuale italiana dall'unità alla prima guerra mondiale*, in Id., *L'Italia unita e la prima guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 165.

3 F. Niglia, *L'antigermanesimo italiano. Da Sedan a Versailles*, Firenze, Le Lettere, 2012, p. 43.

di scuole tecnico-commerciali e artistico-professionali[4]. Nel 1871, per esempio, a Firenze si riunì una commissione per il rinnovamento degli studi musicale, presieduta da Giuseppe Verdi e voluta dal ministro Cesare Correnti, che si colloca esattamente nel quadro progettuale annunciato da Peruzzi[5]. Questi sono i termini della situazione alla vigilia del *Lohengrin* di Bologna e Firenze.

A metà novembre 1871, quando le rappresentazioni di Bologna erano al termine, l'impresario Luigi Scalaberni conclude l'accordo con il Comune di Firenze; l'annuncio delle trattative è riportato da «Il Mondo artistico» del 19 novembre 1871 (notizia poi riportata dalla «Gazzetta Toscana» di Firenze, V/45-46). Il Pagliano, attuale Teatro Verdi, era stato espropriato nel 1868; era quindi gestito dal Municipio e aveva in corso una stagione d'opera, ma il *Lohengrin* fu un evento eccezionale che interruppe ogni programmazione. Sempre dal *Boccherini* apprendiamo che fino ai primi di dicembre vanno in scena, come da programma, *Anna Bolena* e *Trovatore*, mentre il 23 dicembre si riprende con *Faust*. Scalaberni per il *Lohengrin* portò a Firenze scene, cori, orchestra e solisti di Bologna, ovviamente diretti dallo stesso Angelo Mariani.

Fig. 1: Gli esecutori del *Lohengrin* a Bologna e Firenze

4 U. Peruzzi, *Relazione del consiglio comunale di Firenze nell'adunanza del 16 dicembre 1870*, Firenze, Le Monnier, 1870.

5 Il documento consuntivo dei lavori della Commissione (oltre Verdi e Correnti, Luigi Ferdinando Casamorata, Paolo Serrao, Alberto Mazzucato) furono pubblicati da Ricordi: S.n., *Sulla riforma degli Istituti musicali. Relazione al Ministro della pubblica Istruzione*, in «Gazzetta musicale di Milano», XXVI n. 23 (4 giugno 1871), supplemento straordinario, senza num. di pag. (fra pp. 204 e 205).

Anzitutto, perché il Pagliano? Perché non la Pergola? In primo luogo perché la Pergola era affidata a un'impresa che aveva un contratto annuale e non era tenuta a concedere la sala. In secondo luogo il Pagliano era allora molto più capiente della Pergola (si parla addirittura di 4000 posti, più della Scala e del San Carlo); con 18 metri di boccascena e un palcoscenico di 28 metri di profondità e 20 di larghezza.[6] La Pergola era il teatro della tradizione sociale cittadina, il luogo di auto-rappresentazione delle categorie sociali più radicate, come il Regio a Torino o l'Apollo a Roma; mentre il Pagliano era nella mentalità comune cittadina il teatro della piccola borghesia, di nuova costruzione (1856), quindi meno impegnativo, meno esclusivo; simile in questo al Dal Verme a Milano, al Vittorio Emanuele a Torino, al Costanzi a Roma, al Politeama Margherita a Genova. Sono i teatri di più recente costruzione, pensati e gestiti per le classi di più recente peso sociale, ma anche per pubblici meno prevenuti e più numerosi: «Quella di Pagliano era una vera e propria rivoluzione culturale, con l'apertura della prima, grande sala popolare in alternativa alla granducale Pergola e agli altri piccoli teatri della città»[7]. Questa strana convergenza fra wagnerismo e popolarismo è già un dato da tenere presente. E certo il sindaco (allora vicino alla Destra liberale, ma tutt'altro che un conservatore e sempre molto indipendente nelle sue scelte, come vedremo fra poco), comprendeva benissimo l'opportunità di sostenere una simile iniziativa; esiste anche una testimonianza che la famiglia Peruzzi (d'altronde assai aperta alla cultura e alla musica: vedremo più avanti che fra i molti frequentatori del «salotto rosso» della signora Emilia c'erano abitualmente celebri musicisti) abbia presenziato alla prima fiorentina del *Lohengrin*: Julie Salis Schwabe scrive infatti alla Peruzzi che accetta l'offerta da quest'ultima fatta di «una loggia», che la famiglia aveva per l'opera wagneriana al Pagliano[8].

Ma procediamo con ordine. Il 22 aprile 1869, dopo l'esproprio, al Pagliano va in scena il *Don Carlos* di Verdi in prima locale. L'impresario

---

6 Cfr. L. Scarlini-G. Vitali, *Teatro Verdi. 150 anni di spettacolo italiano dalle quinte di un teatro fiorentino,* Firenze, Giunti, 2008, p. 40.

7 Ivi, p. 41.

8 Lettera di Julie Salis Schwabe a Emilia Peruzzi, 8 dicembre 1871 (BNCF, *Fondo Emilia Peruzzi*, Cassetta 169, Ins. 20, 20 lettere, 1861-1886); cit. in L. Tasca, *Emilia Peruzzi e la questione delle donne in un dibattito del 1872-1873*, in *Carte di donne: per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo.* Atti della Giornata di studio, Firenze, Archivio di Stato, 3 febbraio 2005, vol. II, a cura di A. Contini e A. Scattigno, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, pp. 119-144.

Gaetano Coccetti aveva raccolto una «orchestra numerosissima» (ma non si dice come radunata), diretta da Emilio Usiglio. Gli esecutori principali furono scelti da Giulio Ricordi; nelle «masse corali [dirette da m° Cortesi] sono raccolti i migliori elementi non solo di Firenze, ma anche di altri teatri»[9]. Queste parole indicano un altro elemento significativo del tipo di gestione del teatro; la città di Firenze, per quanto fosse un'avanguardia musicale, non produceva sufficiente 'manodopera' per i teatri attivi contemporaneamente in città, come il Teatro delle Logge, il Teatro Rossini, il Teatro di Piazza Vecchia, per cui le imprese dovevano cercare anche fuori; e i centri più vicini sono appunto Bologna e Roma.

Nel caso del *Don Carlos* del 1869 abbiamo solo notizie vaghe; ma per il *Lohengrin* del 1871 tutto è più chiaro: dal Comunale di Bologna, la progressista Bologna, provenivano il celebre coro e la altrettanto celebre orchestra, oltre al 'regista' tedesco Ernst Frank, le scene di Carlo Ferrario (come a Bologna) e i seguenti solisti (gli stessi, in tutti i ruoli, delle esecuzioni bolognesi)[10]:

Bianca Blume (Elsa) (*austriaca*)
Maria Löwe Destin (Ortuda) (*boema*)
Italo Campanini (Lohengrin)
Pietro Silenzi bar. (Telramund)
Giuseppe Galvani basso (Enrico l'Uccellatore)
Ludovico Buti bar. (Araldo).

L'anonimo recensore del «Boccherini» così commentava[11]:

> I cori cantarono come giammai in Firenze si udirono, ma quello che più importa adesso di notare si è l'orchestra, la cui esecuzione fu mirabile. Mentre riconosciamo nell'orchestra venuta da Bologna un'esecuzione veramente esemplare, non possiamo trattenerci dal deplorare che Firenze non abbia oggi un'orchestra da emularla. E dire che Firenze ha perduto l'occasione di avere una orchestra modello che poteva essere una gloria della nostra città! Si, lo diciamo con piena convinzione!

E raccontava come la dote di 3000 lire al Regio Istituto Musicale fosse

9 «La Nazione», in Scarlini-Vitali, cit., p. 54.
10 «Il Boccherini», X/2 (20 febbraio 1872), p. 7.
11 «Il Boccherini», IX/11 (27 dicembre 1871), p. 5.

stata impiegata non per migliorare l'orchestra, né per proseguire i concerti sinfonici, che l'avrebbero portata a livello delle migliori, ma per altri scopi che l'articolista non chiarisce[12].

Il teatro come simbolo di rinnovamento e di distinzione culturale

Leggere queste vicende oggi, può far sembrare l'esecuzione del *Lohengrin* un evento marginale, uno fra i tanti e forse anche un po' noioso; ma non è affatto così: l'evento se letto in una diversa chiave ha un rilievo notevole e ben al di là del limitato piano della microstoria locale, soprattutto se si considerano le complesse dinamiche allora in atto in una Firenze che da poco aveva perduto il rango di capitale e in un'Italia dove iniziavano tutti i movimenti politici e sociali che ne caratterizzeranno la storia successiva. La vicenda, se letta nel suo contesto, approfondendo i risvolti non sempre evidenti, diventa un rilevante segno dei tempi, ma occorre ampliare molto lo sguardo per chiarirne la portata.

Allora, come dicevo, andiamo con ordine: l'orchestra di Bologna aveva in questi anni un'aura quasi leggendaria sia per le esecuzioni di Meyerbeer (a cui era stata dedicata l'intera programmazione dell'Autunno 1869, il «festival Meyerbeer»), sia per quelle wagneriane, anche grazie all'altrettanto leggendario direttore Angelo Mariani. Anche il Teatro alla Scala dava in questi anni analoghi segni di rinnovamento: e anche a Milano l'orchestra di Bologna era considerata quasi il simbolo del progresso (e del progressismo anche ideale e inevitabilmente anche politico, che la città felsinea rappresentava). Nel 1869 era tornato Verdi alla Scala, dopo venticinque anni di assenza volontaria, per presenziare alla preparazione e alle prime esecuzioni della nuova versione della *Forza del destino*; per la successiva stagione di Carnevale/Quaresima 1870-1871 la Scala, che attraversava un periodo di riforme, aveva assoldato le prime parti del Comunale di Bologna, con le quali rimpiazzò le vecchie prime parti, attive alla Scala da decenni (ho ricostruito altrove questa vicenda)[13]. È l'idea del rinnovamento, del progresso, dello svecchiamento, che accomuna strettamente il campo

12 Secondo Biaggi su «La Nazione», a Bologna «su dieci plaudenti vi erano venti oppositori»; ma a Firenze le cose andarono meglio (Scarlini-Vitali, cit., p. 56). E tuttavia qualche malevolo disse che a Bologna c'era più attesa artistica, a Firenze era più affare commerciale, si sentiva più la sete di guadagno. Il significato di questo commento non è del tutto chiaro.

13 A. Rostagno, *La Scala verso la moderna orchestra. Gli eventi e i motivi delle riforme da Merelli ad 'Aida'*, in «Studi Verdiani», 16 (2002), pp. 157-216.

politico, quello sociale e quello artistico (e forse oggi facciamo fatica a immedesimarci nella mentalità di quel secolo, in cui il sistema etico rappresentato sulla scena melodrammatica e il sistema comportamentale della vita sociale intrattenevano uno stretto legame, una forte specularità). La repentina sostituzione della vecchia orchestra della Scala (c'erano ancora elementi che avevano conosciuto Donizetti) con l'orchestra «dell'avvenire» di Bologna era stata un vero colpo di mano; oggi (ma forse è già ieri) si parlerebbe di 'rottamazione', parola nuova per una prassi assai vecchia, che però ora come allora ha un evidente significato politico: era la prima apertura della municipalità milanese verso idee nuove, indirizzi nuovi, in musica ma non solo. E ben difficilmente Verdi, Ricordi e tutta una classe dirigenziale locale avrebbe potuto accogliere *sic et simpliciter* il fatto come un dato acquisito. Infatti, poiché probabilmente i tempi erano immaturi, già per la preparazione della successiva stagione 1871-72 tutto tornò come prima; occorre sapere, per questo nuovo colpo di scena, che la Scala aveva in programma l'*Aida* in prima europea (che Verdi considerava la «vera» prima), per la quale l'autore che avrebbe partecipato alla concertazione e alla messinscena. Dunque i professori di Bologna non furono confermati e l'orchestra sotto il nuovo direttore Franco Faccio venne ulteriormente riformata, richiamando alcuni dei vecchi componenti (per esempio Eugenio Cavallini, che era stato primo violino-direttore sin dal lontano 1834).

Esattamente in questi frangenti, in questo clima arroventato chiaramente non solo per motivi artistici, i bolognesi si preparano al loro *Lohengrin*, la celebre prima italiana di un'opera wagneriana, sostenuta dall'editore concorrente di Ricordi, Giovannina Lucca. Non stupisce che in questo quadro Verdi e Mariani interrompano i rapporti, già incrinati nel 1869 dalle polemiche legate al fallimento del progetto della *Messa per Rossini*[14]. La definitiva rottura fra i due non avviene tanto per una pregiudiziale di Verdi verso le novità wagneriane (vere o ritenute tali, dato che nel 1871

14 Già in questa vicenda, i risvolti politici erano forti e hanno lasciato alcune testimonianze; le ha raccolte e ha ricostruito molti aspetti nascosti della vicenda Carlo Matteo Mossa, *Una messa per la storia*, in *Messa per Rossini. La storia, il testo, la musica*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani», 5 (1988), pp. 11-78. Mossa ricorda anche altri contemporanei progetti per un *Tannhäuser* a Genova e ricostruisce la posizione culturale di Bologna con dovizia di documentazione; tanto le testimonianze prodotte quanto le conclusioni di quel saggio sono da tenere come presupposto al presente discorso.

il *Lohengrin* non era certo una 'novità'), e certo non per deprimenti chiacchiere da cronaca scandalistica, quanto per il fatto che Mariani con le sue scelte comportamentali fosse divenuto parte dello scontro politico che stava avvenendo nell'Italia di quel momento, ma senza quasi rendersene conto, troppo leggermente secondo Verdi; di qui le accuse a Mariani di essere una «testa falsa», un «eterno ragazzo»[15], un «semplice» musicista. E in effetti se da un lato Mariani concretamente, tecnicamente fonda l'arte direttoriale nello stile italiano, che arriverà a Toscanini, d'altro lato non percepisce ancora il forte ruolo sociale che la nuova figura del direttore deve assumere nella società multiclassista, con prese di posizione anche sociali molto in vista (e anche, o forse soprattutto, da questo punto di vista la figura di Toscanini è tanto dirompente e ammirevole). Le esecuzioni wagneriane di Bologna e di Firenze, dopo la vicenda della *Messa per Rossini*, finirono per esacerbare il compositore e indurlo a troncare i rapporti con il direttore ravennate[16].

La nomea di Bologna come città all'avanguardia sul piano culturale è una carta giocata anche sul piano politico da Camillo Casarini, sindaco dal 1867, con una giunta che, prima in Italia, includeva progressisti e repubblicani. Una anche minimale fotografia dell'ambiente bolognese nell'anno del *Lohengrin*, il 1871, vale più di tante parole a definire l'ambiente democratico, già ricco di suggestioni proto-socialiste:

- Fondazione del «Giornale repubblicano» «Il lavoro» (13 Maggio), che appoggia la Comune di Parigi, diretto dal mazziniano conte Giulio Tozzoni. Il 4 giugno viene soppresso, ma fa a tempo a mandare una «maledizione a tutti i re della terra».
- Fondazione della *Lega per l'istruzione del popolo*, logica conseguenza degli sforzi della Società Operaia (appoggiata dal sindaco Casarini); presidente per il primo biennio è Giosue Carducci (tanto per fare un pa-

15 Per tutta l'imbrogliata, complessa, importantissima e non ancora del tutto chiara relazione fra Verdi e Mariani (con i ruoli che in tale circostanza ebbero molti altri protagonisti: da Giuseppina Strepponi e Teresa Stolz, a Mauro Corticelli e, soprattutto, al comune amico genovese Carlino Del Signore) è ancora strumento necessario e imprescindibile U. Zoppi, *Angelo Mariani, Giuseppe Verdi e Teresa Stolz in un carteggio inedito*, Milano, Garzanti, 1947 (o almeno lo rimarrà fino a che una ingente quantità di lettere della Stolz di cui si è avuta notizia qualche anno fa in area milanese non uscirà fuori e non sarà studiabile dalla musicologia).

16 Ho approfondito questi aspetti in *Verdi e Mariani*, in *Verdi genovese*, a cura di R. Iovino e S. Verdino, Lucca, LIM, 2001.

ragone, nella più conservatrice Milano, dal punto di vista politico, simili leghe umanitarie libere da antiche impostazioni paternalistiche si sviluppano solo con il Novecento). Per dare una giusta prospettiva, occorre ricordare che anche in campo cattolico inizia nello stesso anno la medesima attenzione ai nuovi strati sociali popolari, e Bologna ha anche qui una sua rilevanza: a Venezia il bolognese Giambattista Casoni indice un raduno da cui nascerà l'Opera dei Congressi, organizzazione di tutela dei diritti della chiesa e dei cattolici ritenuti violati dal processo di unificazione, con lo scopo di promuovere azioni caritatevoli cristiane

- Fondazione del *Fascio Operaio* a Bologna, guidato da Erminio Pescatori. Aderiscono Giuseppe Garibaldi e l'anarchico Andrea Costa. Si propone di emancipare il popolo dalla miseria e dall'ignoranza
- Fondazione del giornale «L'Alleanza», organo dell'*Alleanza Repubblicana Universale*; diverrà l'organo dei mazziniani contro il socialismo internazionalista (di Costa).

In questo contesto la «musica dell'avvenire» si fa simbolo di progressismo nel campo sociale, ma anche di un nuovo elitarismo culturale e di implicita critica alle tradizioni teatrali italiane, al teatro dell'aristocrazia del censo, delle vecchie classi: è un modo non infrequente in quegli anni di interpretare l'«avvenire» propugnato da Wagner. Fin da quel 1867 che aveva inaugurato la nuova giunta 'di sinistra', l'impresario del teatro Comunale Luigi Scalaberni, con la disponibilità della giunta stessa, manifesta l'intenzione di realizzare la prima esecuzione wagneriana in Italia, anche grazie alla ormai pluriennale collaborazione di Mariani. Questo progetto si sovrappone però all'appena ricordato progetto di Verdi e Ricordi per la *Messa* commemorativa per Rossini. Sono gli anni in cui Mariani sta realizzando una riforma esecutiva nella prassi direttoriale italiana; il suo stile esecutivo è caratterizzato da forti contrasti dinamici e da grande libertà agogica, tempi piuttosto rapidi, grande varietà del suono orchestrale, forte autorevolezza del direttore su ogni componente dello spettacolo musicale. Una vivacità e un dinamismo che simboleggiano il distacco dall'«eterno mezzo forte»[17] e dai consueti tempi lenti della prassi più corriva. Insomma,

17 «Stabile, imperturbabile, immutabile, eterno *mezzo forte*» è l'accusa che Alberto Mazzucato faceva alle abitudini esecutive delle orchestre teatrali italiane medio-ottocentesche, sia per la prassi della scarsità di prove e quindi spesso della lettura a prima vista, sia per la eterna stanchezza dei professori d'orchestra sottoposti a ritmi di lavoro spesso insopportabili (A. Mazzucato, *I.R. Teatro alla Scala. Mosè di Rossini*, in «Gazzetta musicale di Milano», 5/36 (6 settembre 1846), pp. 281-283: 282).

un altro segno di progressismo e dinamismo, stavolta nel concreto lavoro di musicista.

Per tirare alcune somme da questo *excursus* su alcune vicende e polemiche degli anni precedenti il *Lohengrin* bolognese-fiorentino, potremmo affermare che si respirava un clima, una nuova mentalità collettiva, consapevole o meno, nella direzione di un progresso, uno svecchiamento, un diffuso sentimento di novità che traeva origine dalla graduale formazione in atto del nuovo stato. Si potrebbe dire che il dinamismo che animava sia le scelte di repertorio bolognesi, sia quel tentativo di 'rottamazione' della vecchia orchestra milanese, sia infine il progetto wagneriano di Mariani (fra Bologna, Genova e Firenze), fosse effetto del medesimo spirito di rinnovamento che si voleva nella politica: sono gli anni, infatti, in cui si parla nei periodici, alla camera, negli ambienti politici ed intellettuali di una 'nuova scuola' politica ed economica[18]. Di questo nuovo clima, che presenta una notevole turbolenza e spesso numerose contraddizioni sia nella prassi politica sia nelle convinzioni ideali e i principi dei vari uomini politici, troviamo commenti allarmati anche nell'epistolario di Verdi; così gli scrive il 12 marzo 1877 il senatore Giuseppe Piroli parlando della "nuova scuola" politica di Depretis, Nicotera, Crispi e Cairoli[19]:

> La nuova scuola, o come già la chiamano la nuova *consorteria pro-*

---

18 A. Capone, *Destra e sinistra da Cavour a Crispi*, Torino, Utet, 1981, p. 252; si tratta di una nuova scuola di economia industrialista che, seguendo il modello germanico di Adolf Wagner e di Lujo Brentano (sostenitori di un sistema pragmatico basato su convinzioni anti-concorrenziale, stataliste e protezioniste; Capone collega poi alcuni aspetti di questa 'scuola' tedesca con quello che in Italia si è chiamato «socialismo della cattedra»), teorizza l'avversione al liberismo cavouriano e moderato tipico del sistema italiano, contro lo sviluppo agrario, per il processo tecnologico a favore dell'industria e l'azione dello stato forte. A pieno favore dell'industrializzazione con capitale statale, l'esordio della 'scuola' avviene nel 1870 quando Luzzatti ipotizza al Congresso della Società italiana di Economia politica il sostegno di stato e banche all'industria. Questa corrente 'statalista' prende poi forza soprattutto a partire dal 1874, quando Luzzatti, con Rossi, Robecchi e Scialoja, conclude la sua inchiesta sulle condizione dell'industria in Italia. Uno dei più accesi oppositori a questa statalizzazione dell'economia (e degli investimenti più ingenti, ossia quelli sulle ferrovie) è proprio il sindaco di Firenze Ubaldino Peruzzi.

19 Giuseppe Piroli a Verdi, 12 marzo 1877, in *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, Roma, Reale Accademia d'Italia e Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-1947, vol. IV, p. 124 (Piroli era deputato a Roma e teneva informato Verdi delle novità maggiori, senza sottrarsi a scambi di opinione politica con il maestro).

> *gressista* si compone in gran parte di gente ignorante che presume progredire senza conoscere il punto di partenza, e d'altre parte la necessità in cui è il Ministero di mantenere una parte delle promesse che non potrà effettuare se non in una misura molto limitata, voi vedete che la prospettiva si fa sempre più scura ed incerta.

Piroli sa di scrivere giudizi che Verdi condivide; ma non dobbiamo farci trarre in inganno, e considerare che queste lettere sono scritte a caldo da un esponente della Destra storica all'indomani della 'rivoluzione parlamentare' che ha portato la Sinistra storica di Depretis al governo; quindi nel pieno di un processo estremamente turbolento in cui non era facile dare giudizi. Anche la collocazione dei primi eventi che segnano il wagnerismo italiano sono leggibili in modo ambivalente, proprio perché sono strettamente collegati alla situazione politica, che mutava gli equilibri e modificava le intenzioni spesso anche durante lo svolgimento di una iniziativa intrapresa.

Indirizzi culturali e politici nazionali e il loro riflesso sulla vita musicale fiorentina

Cosa c'entra tutto questo con Firenze? Perché parlare di Depretis, di Verdi e men che meno di Mariani? In definitiva non abbiamo alcuna notizia che Mariani fosse un possibile candidato a divenire direttore stabile a Firenze (mentre ne abbiamo sia per Milano che per Napoli, ossia i due teatri di maggior tradizione e nomea della penisola), né la città sembra particolarmente interessata a lui; forse anche per il fatto che in città risiede un altro grandissimo direttore, già imparentato con Franz Liszt, Hans von Bülow, che ha una sua cerchia di amicizie e collaborazioni artistiche (*in primis* Antonio Bazzini).

Nel 1870 cade il centenario di Beethoven, che anche l'Italia vuole celebrare degnamente. Milano ne è il centro, dove Bülow dirige tre concerti con grande clamore sulla stampa locale e nazionale. In quello stesso 1870 a Milano si scatena la lotta per svecchiare la Scala e il Conservatorio, ipotizzando Mariani alla guida della prima, Bülow del secondo. Insomma il clima politico è caldo, ma quello musicale non è da meno, e la temperatura di entrambi deriva dallo scontro fra progressisti e tradizionalisti, i primi più decisamente aperti alla musica germanica. Lo stesso accade in politica, con un iniziale lento spostamento di opinione verso l'influenza germanica. Il clima in ebollizione viene enormemente amplificato dalla guerra Franco-Prussiana, grazie alla quale l'Italia, formalmente neutrale, ha la possibilità

di acquisire Roma.

In questo complesso quadro, tutta la cultura germanica gioca un ruolo simbolico mai prima tanto significativo e mai prima tanto strumentalizzabile. Ed è precisamente questo, una non troppo velata strumentalizzazione, quel che accade anche alle prime esecuzioni wagneriane, tanto a Bologna quanto a Firenze. In quel momento Wagner poteva risultare concretamente come il rappresentante della cultura prussiana, dopo anni di estraneità, di isolamento, quando non di forzato esilio; e questo conferma le intenzioni che animano il wagnerismo italiano come manifestazione della mentalità progressista che guarda alla Prussia come modello. Wagner infatti, proprio intorno al 1870 si avvicina a Bismarck e si allontana dal suo principale sostenitore, Ludwig di Baviera, sebbene per pochi anni, dato che il pragmaticissimo Cancelliere in poco tempo capisce quanto i vaneggiamenti politici di Wagner siano affascinanti sì, grazie agli echi di tante ideologie che ha via via orecchiato, dal comunismo anarchico giovanile al superomismo germanocentrico e razzista, ma del tutto velleitari e addirittura fastidiosi. La vicinanza fra i due dura poco, ma proprio qui cadono i primi segni dello spostamento di parte dell'opinione italiana verso la giovane Prussia, nel momento in cui Wagner ha un effettivo credito anche a Berlino.

È l'inizio di quella *deutsche Bewegung* ricordata in apertura, quell'indirizzo che da lì a pochi anni coinvolgerà politica, economia, cultura, persino moda e che gli storici italiani sulla scorta di Giuliano Procacci hanno chiamato «via prussiana»: in essa il wagnerismo avrà un ruolo fondamentale, e anche da questo punto di vista il 1871 è l'anno cardinale di un processo di rinnovamento che avrà profonde conseguenze.

Ma con lo spostamento 'dall'alto' verso la Prussia da parte dei governi fra Depretis e Crispi, prende forza anche l'opposto sentimento antigermanico, che con alterne vicende ha poi effetti fino al secolo successivo[20]: molti personaggi politici, come i più vecchi Quintino Sella, Emilio Visconti Venosta o Costantino Nigra e i più giovani come il radicale Felice Cavallotti, intellettuali come Luigi Settembrini, Pasquale Villari, Cesare Correnti, Ruggiero Bonghi fra i vecchi[21], fra i più giovani in generale quelli più vicini ai Radicali e all'Estrema, fra cui Felice Cameroni, Paolo Valera, ma anche il giovane Arrigo Boito (notariamente anti-wagneriano,

20 Per un'aggiornata trattazione di questi argomenti si rimanda al già ricordato studio di F. Niglia, *L'antigermanesimo italiano*, cit.

21 Bonghi è stato indicato come «il caposcuola dell'antigermanesimo» (F. Niglia, *L'antigermanesimo italiano*, cit., p. 71).

poi ricredutosi), artisti come Verdi e scrittori come Edmondo De Amicis, non nascondono la loro contrarietà alla nuova *Bewegung* germanofila, fedeli all'idea del debito di riconoscenza italiano verso la Francia ora in ginocchio. Il *pamphlet* di Edmondo De Amicis *Alla Francia*, scritto nell'agosto 1871 all'indomani del Discorso della Corona di Vittorio Emanuele nella nuova sede del Parlamento a Roma (che suscita malumori nel primo ministro francese Thiers), è un testimone forte di questo atteggiamento, d'altronde ampiamente testimoniato anche dalle lettere di Verdi. De Amicis, che in questi anni risiede a Firenze e frequenta assiduamente il salotto della moglie del sindaco, Emilia Toscanelli Peruzzi, nel quale si annodano i fili della politica locale,[22] aveva improvvisato il breve scritto nei giorni immediatamente precedenti Sedan, precisamente dal 13 al 16 agosto 1870, quindici giorni prima della *débacle* francese. Più tardi De Amicis deciderà di pubblicare lo scritto senza apportare alcuna modifica, per restituire la commozione e compassione di quel momento[23]:

- Da che parte tieni tu?
- Dalla Prussia.
- Perché
- Perchè mi urta i nervi la *blague* dei Francesi.

---

22 Il celebre 'salotto rosso' di Emilia Toscanelli Peruzzi era il ritrovo intellettuale più importante della città, cui partecipavano molti personaggi di estrazione assai diversa, oltre Edmondo De Amicis, Antonio Fogazzaro, Ruggero Bonghi, Isidoro Del Lungo, Renato Fucini, Vilfredo Pareto, Pio Rajna, Sidney Sonnino soprattutto dal 1872, Ada Negri, il celebre soprano Augusta Albertini Baucardé, la direttrice di coro vicina a Wagner e a Liszt Jessie Laussot, Silvio Spaventa, Ferdinando Martini, il gruppo dirigente della Nuova Antologia, Arnaldo Fusinato, Pasquale Villari (lo stesso De Amicis ha lasciato i suoi ricordi in *Un salotto fiorentino del secolo scorso*, Firenze, Barbèra,1902 [nuova edizione a cura di E. Benucci, Pisa, Ets, 2002]). Uno degli argomenti frequenti nel salotto di Emilia Peruzzi era la questione della lingua, il nuovo fiorentinismo alla Manzoni come lingua nazionale; alcuni frequentatori (De Amicis, Rajna, forse Bonghi e Del Lungo) pensarono anche a un *Nuovo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*. La bibliografia su Emilia Peruzzi è ingente e autorevole: per esempio D. Zanichelli, *La Signora Emilia Peruzzi*, in «La Nuova Antologia», Serie 4, n. 87 (16 giugno 1900), pp. 696-709; M.P. Cuccoli, *Emilia Toscanelli Peruzzi*, in «Rassegna storica toscana», 1966, pp. 187-211; S. Fontana, *Le carte di Emilia Peruzzi nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, in «Rassegna storica toscana», 1981, pp. 187-245; infine *Lettere familiari inedite di Ubaldino Peruzzi ed Emilia Toscanelli Peruzzi ed altri documenti. Dai manoscritti dell'archivio Ragozzino-Adami*, a cura di U. Ragozzino, Firenze, Consiglio regionale della Toscana, 2013.

23 E. De Amicis, *Ricordi del 1870-1871*, Firenze, Barbèra, 1873, pp. 85-87.

Sì, ritorniamo su quest'argomento; così è: tutto si perdona, anche a un nemico, fuorché il menomo segno ch'egli ci dia di credersi qualcosa da più di noi. Ne siamo magari convinti, ce lo diciamo cento volte al giorno a noi stessi, daremmo gli occhi della fronte per poterci credere in diritto di alzar la testa e di camminare impettiti come lui; forse, in luogo suo, faremmo peggio, e lo diciamo noi stessi; ma non tolleriamo ch'egli mostri d'accorgersene e ci faccia capire che lo sa. In fondo, è un sentimento comune, ma meschino; basso poi e spregevole, quando si faccia cagione e alimento unico di avversione e d'inimicizia, reprimendo in noi tutti quei moti e combattendo tutte quelle tendenze che ci porterebbero più ragionevolmente alla simpatia e all'affetto.

[…]

Noi gli abbiamo visti partire, gli abbiamo accompagnati alla stazione, abbiamo sentito battere il loro cuore sul nostro prima che andassero a presentarlo alle palle tedesche, abbiamo udito il loro ultimo grido affettuoso di «Viva l'Italia,» prima che andassero a gridare al nemico quello formidabile di «Viva la Francia;» e quando la loro voce non giungeva più fino a noi, vedevamo ancora agitarsi fuori delle finestre del convoglio le loro calotte rosse, le loro azzurre sciarpe, quei poveri fazzoletti turchini, che tanti di loro adoperarono poi invano per arrestare il sangue impetuoso nelle orrende ferite della mitraglia. Belli, prodi e generosi soldati!

[…]

La maggior parte di coloro che parteggiano per la Prussia, interrogateli della cagione; vi diranno che è l'antipatia per la Francia. Ebbene; non invidiamo loro il sentimento di soddisfazione che dai trionfi prussiani ricavarono e forse ricaveranno; non sarà mai un sentimento che li appaghi, un sentimento di contentezza vera e nobile, in cui il loro cuore si quieti. La soddisfazione d'un trionfo che non deriva dall'affetto che si nutra per la parte che l'ottiene, non è più la soddisfazione del trionfo, ma quella della sconfitta, ed ha però sempre qualcosa di torbido e di amaro, perché non è tutta generosa, né tutta legittima.

[…]

Per noi la Francia è un affetto di fonte antica, per molte e nuove cagioni cresciuto, radicato, gagliardo; e però ci sarà sempre un conforto, né lo muterà la fortuna. Quest'affetto, dove la Francia soggiaccia, ci costerà assai più amarezza che non ne costerebbe la sua vittoria a chi oggi la vorrebbe veder nella polvere; ma perciò ci sarà più caro, come tutti gli affetti che il sacrifizio accompagna e a cui la costanza è natura. Eravamo gelosi dell'integrità della Francia come di terra nostra, e ci abbiamo veduto entrar lo straniero. Ci sentivamo compresi della gloria delle sue armi, e l'abbiamo vista oscurarsi.

> Amavamo i suoi valorosi soldati e li abbiamo visti disperdere. Veneravamo i suoi vecchi generali, e li abbiamo sentiti vilipendere. Ci toccherà forse assistere all'ecatombe di codesto immortale esercito, forse veder Parigi stretta dai nemici ad una difesa disperata, forse rinnovare tra le sue mura le prepotenze e gli oltraggi dell'invasione straniera. Per noi che amiamo la Francia saranno dolori veri e profondi; e li dovremo divorare in silenzio, tra i sorrisi di coloro che affrettano oggi col desiderio tutte codeste sciagure.
> Ma l'affetto che nutrivamo per la Francia gloriosa, possente e temuta, per il suo esercito prediletto dalla vittoria, per il suo popolo ardente d'entusiasmo e di fede, quell'affetto lo conserveremo vivo sempre ed immutabile per la Francia caduta, per la Francia sventurata, ferita nel cuore e coll'alloro di regina dei popoli inaridito sulla fronte sanguinosa; lo conserveremo per i suoi soldati sparsi nelle città e nelle campagne, intorno ai focolari domestici, a destare col racconto dei dolori patiti le lacrime materne e la pietà dei congiunti; lo conserveremo per il popolo francese scorato, oppresso, diradato dalle prime battaglie e dalle ultime resistenze della disperazione. Allora sì che il sentimento della gratitudine ci si farà profondo nel cuore, e diventerà un culto. Allora ci stringeremo con più caldo entusiasmo a quella Francia che non cade mai, alla Francia che palpita nelle pagine dei suoi grandi scrittori e dei suoi grandi poeti, ed in loro onoreremo il suo nome e risaluteremo la sua gloria. E basterà a confortarci la coscienza di avere amato e onorato quel grande popolo, amatolo vincitore, onoratolo vinto, senza ipocrisia, senza interesse, col cuore di fratelli, sempre.

Sono parole molto accorate, nelle quali non mancano punte polemiche e prese di posizione che non suonano inconsuete a chi conosca lo stile e le tendenze politiche deamicisiane (oggi le definiremmo socialdemocratiche o forse più decisamente socialiste). Tuttavia non possiamo liquidarle come vuota retorica di un attardato spirito risorgimentale e neppure come nascente retorica populista, certamente peggiore della prima e ancor oggi tanto largamente in uso. De Amicis realmente interpreta i sentimenti della generazione che ha creduto nella mazziniana «umanità», ma che proprio da questi anni si avvia verso una crescente disillusione, quando non verso un'aperta avversione alla *Realpolitik* e alla politica di potenza prussiana. È realmente uno scontro, sebbene ancora aurorale, fra due mentalità opposte; è l'avvicendamento della specie antropologica idealistica, che aveva predominato il precedente periodo risorgimentale, con il nuovo modello di *homo œconomicus*. E questo mutamento di mentalità ha come suo corrispettivo politico l'idea dello stato forte, un progetto politico

fondato su un'economia gestita dal potere statale, che sostiene la nascente industria attraverso l'orientamento del capitale di investimento bancario e ingenti sovvenzioni dello stato. Questi spostamenti di mentalità cambiano anche i concetti etici di giustizia, libertà, uguaglianza. In Italia questi atteggiamenti arrivano con qualche anno di ritardo, dalla metà dei Settanta, e in questo contesto l'inizio del wagnerismo si dimostra un fenomeno che annuncia i tempi nuovi. Sostenere che il wagnerismo italiano sia una conseguenza o ancor peggio una causa di questi mutamenti sarebbe un'ingenuità storiografica; ciò che si vuol dire è che il cambiamento di mentalità collettiva, di «non cosciente collettivo», trova manifestazione sia nella *Realpolitick*, sia nel dilagare del suo modello in tutta Europa, sia nel campo economico e nei suoi equilibri internazionali, sia allo stesso modo nella crescente fascinazione (non-cosciente, o non del tutto) del modello wagneriano anche in Italia. Assai più sobriamente di De Amicis, con parole molto più distaccate ma altrettanto lucide, come sempre nella sua prosa epistolare, Verdi manifesta le medesime posizioni in alcune sue lettere divenuto poi celebri:

> Questo disastro della Francia [Sedan], come a voi, mette pure a me la desolazione in cuore. È vero che la *blague*, l'impertinenza, la presunzione nei francesi era, ed è malgrado tutte le loro miseria insopportabile: ma infine la Francia ha dato la libertà e la civiltà al mondo moderno. E se essa cade, non c'illudiamo, cadranno tutte le nostre libertà e la nostra civiltà. Che i nostri letterati e i nostri politici cantino pure il sapere, le scienze e persino (Dio glielo perdoni) le arti di questi vincitori [le allusioni al progetto wagneriano a Bologna sono forse già chiare].
> E noi? Io avrei amato una politica più generosa, e che si pagasse un debito di riconoscenza. Centomila de' nostri potevano salvare forse la Francia e noi. In ogni modo avrei preferito segnare una pace vinti coi francesi, a questa inerzia che ci farà disprezzare un giorno. […]
> L'affare di Roma è un gran fatto, ma mi lascia freddo, forse perché sente che potrebbe essere cagione di guai, tanto all'estero quanto all'interno: perché non posso conciliare Parlamento e Concilio dei cardinali, libertà di stampa e Inquisizione, Codice Civile e Sillabo: e perché mi spaventa vedere che il nostro Governo va all'azzardo e spera … nel tempo.[24]

24 A. Luzio, *Carteggio di Giuseppe Verdi con la contessa Maffei*, in *Profili biografici e bozzetti storici*, Milano, 1927, p. 528; anche in A. Oberdorfer, *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalla lettere*, Milano, Rizzoli, 1951, pp. 212-213.

> Brutta cosa per la nostra natura aver a che fare con quella gente di ferro e senza cuore. Lo strano si è che noi non solo diciamo 'aiutateci nel caso col vostro potente braccio', ma li ammiriamo, li aduliamo, li imitiamo anche dove non sono da ammirarsi né da imitarsi. Lasciamo da parte le cose teatrali di cui non voglio né devo parlarne, […] ma letteratura, scienza, medicina etc. etc. tutto è tedesco.[25]

La diffidenza verso questo movimento da parte della generazione di Verdi inizia subito, sin dai giorni di Sedan come abbiamo visto in De Amicis; Carlo Tenca per esempio così scrive a Clara Maffei il 7 settembre 1870[26]:

> la Francia […] è soggiogata da una intelligenza preponderante, dalla forza che scaturisce da un ordine di istituzioni e di idee diverse e più efficaci. È una nazione che si sovrappone ad un'altra e le toglie di mano l'indirizzo della civiltà. La supremazia latina se n'è andata, ed ora il mondo è della stirpe germanica.

In questa lettera, Tenca istituisce quindi un'opposizione fra la «missione educatrice in Europa» che la Germania si è implicitamente attribuita, e la «civiltà» e «libertà» di Parigi[27]; questa di Tenca è una posizione possibilista, persino mediatrice, che tenta di trovare aspetti positivi e giustificare le ultime evoluzioni della storia europea. Non dobbiamo dimenticare che De Amicis e Tenca furono nella ristretta cerchia delle amicizie di Verdi[28]: le idee fra i tre furono certamente scambiate e discusse, tanto da escludere che le convergenze fra loro, anche fra lettere distanti nel tempo, fossero causali.

---

25 Lettera di Verdi a Opprandino Arrivabene, 25 ottobre 1873, in *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, a cura di A. Alberti, Milano, Mondadori, 1931, p.162

26 Lettera di Carlo Tenca a Clara Maffei, Andorno 7 settembre 1870 (*Carteggio Tenca-Maffei. Tomo Primo: 1861-1871*, a cura di L. Jannuzzi, Milano, Ceschina, 1973, p. 245).

27 Ivi, p. 247.

28 Sui contatti fra Tenca e Verdi, si rimanda ad Arturo di Ascoli, *Quartetto milanese ottocentesco. Lettere di Giuseppe Verdi, Giuseppina Strepponi, Clara Maffei, CarloTenca e di altri personaggi del mondo politico e artistico dell'epoca*, Firenze, Vallecchi, 1972; per De Amicis (sia su Edmondo sia su suo cugino, l'ingegnere genovese Giuseppe) a L. Sartoris, *Nuovi inediti verdiani. Carteggio di Giuseppe e Giuseppina Verdi con Giuseppe De Amicis: Genova 1861-1901. Lettere inedite ed edite raccolte, ordinate ed annotate*, Genova, Lo Sprint, 1991.

Insieme a queste discussioni sui rapporti Francia-Prussia-Italia, emerge poi in tutta la sua gravità nell'Italia di quel momento la difficilissima questione della chiesa cattolica, che negli ambienti più vicino a Pio IX demonizza tutto quanto sa di avvenire e progressismo. Impossibile e inutile sarebbe qui seguire le numerose tendenze all'interno del cattolicesimo italiano[29], ma ci interessa almeno una vicenda, che rivela un ulteriore piano dell'imbrogliato rapporto fra Nuova Italia e l'altrettanto giovane stato germanico. A grandi linee, questo rapporto ha almeno due aspetti, la sempre più difficile relazione di Pio IX con i cardinali tedeschi, e la vigorosa espressione di autonomia che il cancelliere tedesco Bismarck e la classe che lo sosteneva manifestarono con il *Kulturkampf* (com'è noto, un atteggiamento di autonomizzazione radicale della vita politica tedesca da influenze della chiesa di Roma). E non si pensi che questo argomento sia estraneo alle polemiche sul wagnerismo e sulle prime esecuzioni del *Lohengrin* e del *Tannhauser*. Certo, le ostilità fra Italia e Prussia negli ambienti clericali e nella cultura cattolica dei due paesi si collocano su un piano prevalentemente politico, mentre l'opposizione dei giornali di Ricordi a Wagner e il wagnerismo è prevalentemente economica, e lo scetticismo di Verdi ha prevalenti motivazioni artistiche. Ma da un lato questi fronti finiscono per convergere quando il wagnerismo diviene via via fenomeno condiviso e trasversale nella società italiana, d'altro lato essi vanno intesi come aspetti complementari, seppure non reciprocamente influenti, di quella mentalità dei tempi nuovi che ho già definito nelle precedenti pagine.

Per chiarire come la questione Vaticana entra nel quadro che sto tracciando, occorre un'altra breve digressione, che riassuma il burrascoso rapporto (anche stavolta eminentemente politico) di Pio IX con i cardinali tedeschi: anche in questo caso troviamo prove dirette dell'ostilità al germanesimo montante. Nel 1869, anche in reazione al clima di ostilità contro il suo potere temporale e la situazione di pericolo che porterà poco dopo ai fatti di Porta Pia, Pio IX proclama il dogma dell'infallibilità

29 Oltre al classico *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia, 1860-1980*, a cura di F. Traniello e G. Campanini, Torino, Marietti, 1981, due più recenti contributi mettono a fuoco la centrale questione cattolica nella politica nel nuovo stato: F. Traniello, *Religione cattolica e Stato nazionale. Dal Risorgimento al secondo dopoguerra*, Bologna, Il Mulino, 2007 (in part. Cap. VI, *Mondo cattolico e cultura popolare nell'Italia unita*, pp. 193-219), e M. Belardinelli, *Il Risorgimento e la realizzazione della comunità nazionale*, Roma, Studium, 2007.

papale[30]. In concilio si verifica una spaccatura determinata dalla dura opposizione dei cardinali tedeschi. A capo dell'opposizione è il cardinale Gustav Adolf von Hohenlohe-Schillingsfürst, molto legato a Franz Liszt, la cui figlia Cosima era dal 1864 la compagna di Wagner stesso (si sposeranno nel 1870). Pio IX giunge ad allontanare Hohenlohe dalla Santa Sede, revocandogli gli incarichi diplomatici e rifiutando le insistenze di Bismarck stesso. Siamo negli anni di più dura opposizione fra la Santa Sede e lo stato tedesco. In quel 1869 Liszt termina il suo soggiorno a Roma, sebbene negli anni successivi continui a passare alcuni mesi ogni anno a Tivoli, e a frequentare episodicamente la vita musica romana; non per caso, tuttavia, Liszt frequenta soprattutto la pur sempre ampia comunità tedesca romana, nella quale trova ospitalità anche lo stesso Wagner nel 1876.

Nel 1872 (siamo nella fase più radicale del *Kulturkampf*, quando Bismarck espelle i gesuiti) Hohenlohe viene ancora nominato ambasciatore della Prussia presso la Santa Sede, ma Pio IX lo ricusa, segnando un ulteriore atto di ostilità dichiarata verso il Cancelliere. Nel 1873 Bismarck vara quindi le *Maigesetze*, le leggi di maggio contro l'egemonia della chiesa di Roma. In questo momento il germanesimo, la "via prussiana" rappresenta quindi in Italia anche una presa di posizione politica contro l'egemonia del Vaticano, contro il conservatorismo ad oltranza di Pio IX.

Data questa situazione, i cattolici italiani (e sono una percentuale altissima della popolazione) subiscono condividendo o meno, deliberatamente o no, una doppia influenza d'opinione indotta dalla posizione ufficiale del papa: da un lato sono spinti a rimanere estranei alla politica nazionale e implicitamente a osteggiare la scelta del centralismo romano e della separazione stato-chiesa; dall'altra sono implicitamente sollecitati a prendere le distanze dalla politica internazionale dello stato italiano progressivamente sempre più filo-tedesca. Lo stesso giorno della prima del *Lohengrin* a Firenze, significativamente «La Nazione» pubblica un discorso del papa che non lascia possibilità di dialogo[31]:

Ad un indirizzo, presentatogli da alcuni parrocchiani del Rione

30 Le motivazioni che portarono alla proclamazione del dogma sono assai più complesse e qui manca spazio per approfondire; utili elementi, per limitarsi a una pubblicazione recente, si trovano in G. De Luna, *Una politica senza religione*, Torino, Einaudi, 2013, e in P. Pombeni (in dialogo con Michele Marchi), *Storia dei cattolici dal Risorgimento ad oggi*, Roma, Città Nuova, 2015.

31 S.n., *Nuovo discorso del Papa*, in «La Nazione», XIII/342 (venerdì 8 dicembre 1871), p. 1.

Ripa e di S. Paolo, il Papa rispose con un discorso che la *Voce della Verità* riassume così:
"*Ecce quam bonum et iucundum habitare fratres in unum!* Quella unità di sentimenti, quel perfetto accordo di fedele attaccamento, che mi si dimostra successivamente da tutti i Rioni di Roma, non può che essere d'un gran conforto al mio cuore, e insieme una dolce speranza di un avvenire meno torbido, che confidiamo ottenere da Dio.
Questa mattina all'Evangelio leggevamo l'annunzio di ciò che precederà il giudizio universale. Però parecchie di quelle terribili parole possono applicarsi anche ai fatti dei nostri giorni. Vi si annunzia che il sole non darà più il suo lume, che la luna si oscurerà, che le stelle cadranno. Quell'oscurarsi del sole, quelle tenebre che si stenderanno sopra la terra, non sono forse un'immagine di quanto si vorrebbe accadesse ora a questa eletta città di Dio, togliendole il primo lume, ch'è quel della fede? In Roma non solo si tenta diffondere largamente l'empietà, ma si osa persino insegnar l'eresia, e v'hanno uomini che non disdegnano di andar cercando i ragazzi pezzenti per le vie, per trarli col denaro alle loro scuole, e guadagnarli all'errore. Roma che fu sempre cattolica, Roma che fu sempre capo, centro e cattedra di verità, dovrebbe ora divenirlo di eresia?
[…] Ma voi, carissimi, resistete a questi sforzi, siate costanti, siate uniti fra di voi, e questa unità saprà vincere i soverchiatori e gli usurpatori.
Ah, se Mosè […] scendesse un'altra volta dal monte, ben avrebbe di che di nuovo infrangere le sue tavole, fulminando coi suoi castighi coloro che son venuti a imbrattare la nostra città. Anch'essi adorano il vitello d'oro, ossia, per uscir di figura, vennero per far denari. (*Esclamazioni universali: "è vero, è vero!"*). E a voi Mosè griderebbe: *populе meus, qui te beatum dicunt, ipsi te decipiunt*. Cioè, o miei cari, coloro che vi dicono esser venuti a portar la pace e la felicità in Roma, v'ingannano! No, non vi lascierete (!) sedurre da queste parole, e col vostro esempio, col vostro accordo saprete confortarvi e sostenervi a vicenda".

Sullo stesso numero de «La Nazione», segue quindi un articolo su *Il conflitto della Germania con il Brasile* in cui si adombra l'ipotesi che ci sia dietro le quinte un coinvolgimento della Francia: strategia già in atto di lento distacco dalla tradizionale politica filo-francese per l'avvicinamento alla Prussia di Bismarck. La notizia assume il suo giusto rilievo, tuttavia, quando si sappia che l'imperatore del Brasile era in visita in Toscana, a Pisa e Firenze; andò poi in visita al Vaticano. Queste strategie di formazione della pubblica opinione fotografano esattamente quel sia pur iniziale

mutamento della mentalità, del non cosciente collettivo a cui s'è fatto più volte riferimento.

In questa bollente situazione cade la prima italiana del *Lohengrin*, anzi le prime a Bologna e Firenze. Il significato politico, anche se i protagonisti non lo avessero voluto, è chiaro allo sguardo dall'esterno dello storico. Firenze, all'indomani dello spostamento della capitale e della sua 'degradazione' a città non più centrale nella geografia politica, sente questo evento come un segno di distinzione culturale, una ripresa della sua posizione di élite musicale e culturale che tradizionalmente aveva avuto sin da primi decenni del secolo; e con questa scelta viene testimoniata anche l'idea di una autonomia dalla centralità (anche religiosa) della nuova capitale, una appartenenza da protagonista al movimento innovatore della "via tedesca" già indicata dagli eventi bolognesi.

Firenze, il nuovo sindaco Peruzzi, il *Lohengrin*

Occorre a questo punto, per chiudere, spostarsi sulla situazione di Firenze di questi anni, sotto le giunte guidate dal sindaco Ubaldino Peruzzi[32], evitando però di cadere in sillogismi rigidi fra cultura e politica.

Peruzzi è una figura interessante da diversi punti di vista: certamente un anticlericale, certamente un indipendente, a lungo vicino alla Destra storica, ma convinto liberale e sempre autonomo nelle sue scelte politiche. Dopo essere stato il protagonista della dissidenza parlamentare del

32 Per questa figura, che ha ricoperto la carica di ministro dei Lavori pubblici e a lungo ha avuto un rilievo nazionale, si fa riferimento al volume: *Ubaldino Peruzzi. Un protagonista di Firenze capitale*, a cura di P. Bagnoli, Atti del convegno di Firenze, 24-26 gennaio 1992, Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieusseux, Firenze, Edizioni Festina Lente, 1994; in particolare Z. Ciuffoletti, *Ubaldino Peruzzi, la caduta della Destra e la "questione di Firenze"*, pp. 267-291. Ciuffoletti ripercorre gli anni che portano alla crisi della giunta Peruzzi, il 17 marzo 1878 (l'11marzo 1878 era caduto il governo Depretis, dopo aver promesso aiuti per milioni al Comune di Firenze), e la conseguente ascesa della sinistra socialista dapprima locale, fino a fare di Firenze una capitale del socialismo italiano, in coincidenza con la crisi della tradizionale oligarchia locale. In questa situazione Firenze diviene centro di lotta proletaria, ma anche dell'anarchismo. Non che il «Wagner popolare» del Pagliano possa leggersi *sic et simpliciter* come un presagio di questi avvenimenti sei anni in anticipo (l'ambiente fiorentino è rimasto fino al 1878 «refrattario a qualsiasi istanza radicale», Ciuffoletti, cit. p. 283); ma certo l'evento deve considerarsi come una apertura in senso popolare, come abbiamo visto in apertura, sia pur ancora in un momento in cui la giunta Peruzzi (e la situazione politica nazionale) è ancora molto lontana da quanto si verificherà repentinamente dopo il 1876.

cosiddetto «tradimento dei Toscani» nel 1876 (si parlò dei «dissidenti del 18 marzo», data in cui la mancanza del voto dei «consorti» toscani fece cadere il secondo governo Minghetti), che segna la caduta dalla Destra storica e la 'rivoluzione parlamentare' attraverso la quale per la prima volta nella storia d'Italia la Sinistra storica va al governo, Peruzzi pur conservando una posizione 'terza' si avvicina a Nicotera e a Depretis[33]. Ma non sostenuto dalla Sinistra e isolato dalla Destra, finisce schiacciato sotto il peso della crisi del Comune di Firenze nel 1878. Peruzzi è il simbolo della temperie anti-romana che si respira a Firenze dal 1871: il *Lohengrin* entra quindi anche nella strategia di rivalsa, di rilancio della città su diverse basi, un nuovo orgoglio se vogliamo, all'indomani dello spostamento della capitale a Roma.

Bologna e Firenze reagiscono differentemente alla prima onda del wagnerismo; nel 1871 a Bologna voci come quelle di Enrico Panzacchi (che era assessore nella giunta Casarini), Corrado Ricci e sia pur discretamente Carducci creano intorno a Wagner un'aura, un'attesa collettiva che indica un clima ardentemente desideroso dell'avvenire. Durante le rappresentazioni wagneriane non si parla d'altro sui giornali, e la città sembra fermarsi a discutere solo di questioni musicali-nazionali[34]. Nulla del genere a Firenze, dove nei due mesi intorno alle prime del *Lohengrin* il pubblico cittadino ha a disposizione almeno altri 11 titoli d'opera, tutti italiani. Alla Pergola fra novembre e dicembre 1871 vanno in scena *Il Guarany* (opera nuova), *Parisina*, *Ruy Blas*, *Sonnambula*. A gennaio *Il Bravo* di Mercadante

---

33 La storia è molto nota, e l'evento segna in modo rimarchevole l'inizio della lunga fase del "trasformismo"; cfr. fra molti altri (la scelta cade sui più recenti) F. Cammarano, *Storia dell'Italia liberale*, Roma-Bari, Laterza 2011, cap. III (*La prosa della Destra 1871-1876*), par. 2 (*La rivoluzione parlamentare*), pp. 54-60 (in part. 56-57); e G. Sabbatucci *Partiti e culture politiche nell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza , 2014, Parte prima (*L'Italia liberale*), cap. primo (*Trasformismo e antipolitica nell'Italia liberale*), cap. secondo (*I liberali nell'età giolittiana*), cap. terzo (*Giolitti e Sonnino*), pp. 4-31.

34 C. Santini e L. Trezzini, *La questione wagneriana*, in *Due secoli di vita musicale. Storia del teatro comunale di Bologna*, 3 voll. a cura di L. Trezzini, Bologna, Nuova Alfa, 1986 (seconda edizione ampliata), Vol. I, pp. 101-158 (alle pag. 128-130 un breve paragrafo è intitolato *Il Lohengrin a Firenze* e offre qualche testimonianza convergente con quanto sto ipotizzando); più recentemente R. Verti, *Il Teatro Comunale di Bologna*, Milano, Electa, 1998 (su Wagner pp. 67 segg.), e M. Giani, *Wagner e Bologna*, in *Le stanze della musica: artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002 (su Wagner pp. 162 segg.).

e *Il Comte Ory* di Rossini. Al Pagliano secondo «Il Boccherini» (XI/10, 23 novembre 1871) sono in scena *Il Trovatore* e *Anna Bolena* nei giorni intorno al *Lohengrin*; a gennaio il *Ruy Blas* di Marchetti, a febbraio-marzo *Norma* e *Don Giovanni*; ad aprile infine, sempre al Pagliano *Un ballo in maschera*. Al Teatro delle Logge, in gennaio, *Papà Martin* di Cagnoni e *Crispino e la comare*. Segno che a Firenze l'indirizzo germanofilo è molto meno deciso che a Bologna. Firenze è città di musica strumentale, città meyerbeeriana, ma non diverrà città wagneriana. D'altronde la già ricordata presenza in città di Hans von Bülow non facilita le cose.

Baldassarre Gamucci, nella recensione del *Guarany* alla Pergola, nuova per Firenze[35], elogia e critica, da un lato vedendo come Gomez proceda per melodie brevi giustapposte, che Gamucci accosta al finale di *Ernani* (ma in Verdi il procedere spezzato viene giustificato dal dramma), dall'altro teme che questo indirizzo 'anti-melodico' sia solo gusto per la varietà, senza vera motivazione drammatica. Scrive quindi Gamucci: «non manca in alcuni momenti una leggiera sfumatura wagneriana, senza però trascurare la melodia ritmica, sposata ad armonie dotte e ben intese».

Quando a metà 1871 si chiude la "questione romana", si apre la "questione fiorentina": una crescente crisi economica, che non si risolverà che nel 1878 con la dimissione della giunta del sindaco Ubaldino Peruzzi. Entrate queste definizioni nel frasario collettivo di fine Ottocento, piacque ad alcuni vedere anche quella musicale come una *Wagner-Frage*, ossia appunto "questione wagneriana"[36]:

> In Germania […] il movimento teatrale dell'ultimo mezzo secolo rimarrà essenzialmente caratterizzato dalla *Wagner-frage*, cioè dalla questione Wagneriana. […]
> L'Italia, che fu uno dei paesi meno ostili al Wagnerismo, ha avuto in questi ultimi anni [1870-1900] una fioritura rilevante di maestri, e una forte corrente di è prodotta recentemente in Germania per le scuole del vero bel canto italiano. Il sistema di Wagner non rende impossibile la coesistenza dell'opera tipica italiana.

Evidentemente la stessa scelta lessicale (*Wagner-Frage*) porta a concludere che tutte queste 'questioni' erano considerate collegate, aspetti di una medesima mentalità, appunto. E la stessa 'questione wagneriana' era

35 B. Gamucci, *Guarany. Opera del maestro cav. Carlo Gomes*, in «Il Boccherini» XI/11 (27 dicembre 1871), pp. 41-42.

36 I. Valetta (Franchi-Verney della Valletta), *La musica*, in *Il secolo XIX nella vita e nella cultura dei popoli*, Milano,Vallardi, s.d. [1900], pp. 65-66.

implicitamente considerata in fenomeno sociale, non strettamente o non solo musicale.

E con questo potrei concludere. Certo, non ho parlato di musica, non di musicisti, se non in prospettiva storico-politica. Questo modo di concepire la storia della musica, o meglio dei suoi eventi come manifestazioni di una mentalità può in alcuni casi portare risultati significativi sul piano della storia della cultura. Ciò non significa che non si possa poi applicare queste idee alla storia dell'arte, all'esame del materiale musicale, ma per fare questo mi occorrerebbe un'altra relazione. Occorrerebbe vedere se e come il germanesimo abbia effettivamente influenzato poi i giovani compositori, che vedevano nella nuova 'via prussiana' la mentalità progressista; un minimo esempio si è visto nelle parole di Gamucci su Gomez, ma l'argomento è vastissimo. Riletto in questa prospettiva, un esempio interessante sarebbe il caso di Stefano Gobatti, anche perché la sua opera *I Goti* arriva a Firenze subito dopo la prima a Bologna, ripetendo il *cursus honorum* del *Lohengrin*[37]. Anche certo Ponchielli (alcune sontuose conclusioni orchestrali di alcune scene della *Gioconda*) potrebbe considerarsi non del tutto estraneo al "movimento" germanico; ma soprattutto nel primo Catalani, che debutta con la cantata *La falce* proprio in questi anni Settanta, è legittimo trovare più dirette testimonianze di wagnerismi compositivi, e infine nel primo Puccini come rilevato da tutti i più autorevoli storici (d'altronde la celebre virulenza polemica di Torreranca può essere letta come un fenomeno tardivo di reazione alla medesima mentalità).

Il wagnerismo come fenomeno sociale, che qui ho voluto indagare, può quindi agevolmente trovare testimonianze a conferma anche nella storia della composizione. Tuttavia mi sembra che il primo aspetto della "*Wagner-Frage*", quello appunto storico-culturale, porti risultati più significativi, che devono precedere e inquadrare l'esame tecnico-musicale.

Riassumendo: il wagnerismo che inizia con le prime italiane del *Lohengrin* nel 1871 ha diversi significati ben al di là del ristretto limite della storia della musica: da un lato è il segno di una nuova cultura del progresso, dell'"avvenire", che viene sposata soprattutto da ambienti della nascente sinistra italiana, come nel caso di Bologna; dall'altro è una presa di posizione per la politica filo-germanica che le Sinistre storiche impostano a partire dai loro governi; da un altro lato ancora, le scelte di

37 T. Zaghini, C. Ferri, L. Verdi, *Stefano Gobatti. Cronache dai teatri dell'Ottocento. Un "caso" clamoroso nella storia della musica*, Bologna, Pàtron, 2002, pp. 101-102.

teatri popolari, liberi dal controllo di una classe sociale che per tradizione considera il teatro d'opera cittadino come propria emanazione e autorappresentazione, segnano una accezione della musica dell'avvenire come apertura multiclassista, e in alcuni casi anche apertamente popolare. Poco più tardi, esattamente all'opposto, scrittori come D'Annunzio vedranno un Wagner ancora diverso, sotto la prospettiva di un estetismo in chiave simbolista, in cui all'intenzione popolare sembra sottilmente avvicendarsi quella populista.

In generale il wagnerismo italiano ottocentesco è un simbolo, uno schieramento, un prendere partito contro ogni forma di conservatorismo, sia quello politico delle destre liberali sia quello del papa sempre più ostile verso la nuova mentalità che traina l'Europa in senso realistico e pragmatico. Strana convergenza quindi fra un pragmatismo che si proietta sul più anti-realistico dei drammaturghi, e fra un progressismo popolare e una drammaturgia che non ha nulla di popolare e presuppone piuttosto un pubblico inteso come adepti da soggiogare, secondo un'idea di umanità molto distante dallo spirito laico che la nuova politica italiana andava cercando. Ma ho già detto più volte quanto il wagnerismo italiano e in generale tutta la turbolenta fase della politica italiana fino all'età umbertino-giolittiana sia un intreccio di contraddizioni tale, che allo storico risulta difficile sbrogliare il nodo e indicare una linea prevalente, un indirizzo dominante.

Proprio per questa intima contraddittorietà del momento, senza pretesa di trovare linee di lettura definitive, mi sembra che l'inizio del wagnerismo italiano possa dire qualcosa allo sguardo dello storico. Per questo ho creduto più utile tentare di ricostruire alcuni elementi della mentalità (o meglio delle mentalità in contrasto) di quel momento, che non fermarmi a indagare la qualità delle esecuzioni o il contributo (minimo) che l'interpretazione di alcuni critici coevi ha dato alla nostra attuale considerazione delle opere di Wagner. Quello che abbiamo qui indagato, insomma, è un caso in cui la storia della musica serve più alla *storia* che alla *musica*.

Fiamma Nicolodi

Giudizi, pregiudizi e lungimiranze di Basevi critico musicale dell'«Armonia» (1856-1859)

Firenze capitale (1865-70) raccoglie l'eredità musicale del periodo precedente, quando la città, sotto il dominio degli Asburgo-Lorena, rispecchiava le tendenze austro-tedesche dei governanti[1].

Abramo Basevi (Livorno, 1818-Firenze, 1885) si inserisce in questo passato, diventando verso la metà dell'Ottocento figura centrale per la musica nel capoluogo toscano. È grazie alla sua competenza e al suo spirito pragmatico che si assiste alla promozione di molteplici iniziative: le Mattinate beethoveniane (1859), la nascita della prima Società del Quartetto (1861) con il periodico ad essa affiliato («Boccherini», 1861), il Concorso nazionale di composizione per musica da camera finanziato dallo stesso Basevi (1861), i Concerti popolari di musica orchestrale (1863), le conferenze illustrative di musiche cameristiche di Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven, affidate all'appendicista della «Nazione» Girolamo Alessandro Biaggi (1864). Nel corso di circa un trentennio (1853-1882) l'élite musicale fiorentina avrebbe avuto a disposizione tre periodici editi da Giovanni Gualberto Guidi, che ebbero in Basevi una firma (e in alcuni casi un ideatore, redattore, consulente) di rilievo, conosciuto a livello internazionale[2]. Le testate sono: la «Gazzetta musicale di Firenze» (1853-

1 L. Pinzauti, *Prospettive per uno studio sulla musica a Firenze nell'Ottocento*, in «Nuova rivista musicale italiana», II, 2, marzo-aprile 1968, pp. 255-273: 257.

2 Per una biografia aggiornata su Basevi e la sua collaborazione con Guidi: A. Addamiano, *La figura e il ruolo di A.B. nella vita musicale del secondo Ottocento a Firenze*, in A. Addamiano-J. Sarno, *Catalogo del Fondo Basevi nella Biblioteca del Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze. […],* Roma, Torre d'Orfeo, 1994, pp. IX-LVI; sulle molteplici attività dello studioso, cfr. U. Piovano, *Abramo Basevi e il suo tempo*, in *Abramo Basevi. "Studio sulle opere di Giuseppe Verdi"*. Edizione critica a cura di U. Piovano, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 7-48. Per un ritratto approfondito del critico: J. Rosenberg, *Abramo Basevi: A Music critic in search of a context*, in «The Musical Quarterly», Winter 2002, vol. 86, n. 4, pp. 630-688 e Id., *La musica strumentale nella critica di Abramo Basevi*, in «Quaderni del Circolo Rosselli», n.s. 4, 2005, pp. 127-141. Per un ulteriore approfondimento della figura di Basevi, cfr. L.E. Funaro, *"Offrire qualche ricordo alla patria". La donazione Basevi alla Biblioteca*

1855), «L'armonia» (1856-1859) e «Boccherini» (1862-1882) e i loro propositi possono essere sintetizzati in una dichiarazione dell'editore nel 1853, quando afferma di voler «difendere» la «musica italiana» senza per questo «disconoscer[e] i pregi della oltramontana»[3]. Al di là dei diversi contenuti, queste riviste si differenziano da altre coeve, come spiegherà Basevi, perché bandiscono «tutti i pettegolezzi di teatro» ed evitano il taglio proprio delle recensioni con i loro «attacchi» personali o incensamenti agli artisti, con «lodi così esagerate e ridicole, che per ciò solo pèrdono ogni loro valore»[4].

Col passare degli anni si notano alcuni cambiamenti nel pensiero del colto e versatile Basevi, il quale produce articoli "di fondo", che inglobano una vasta gamma di temi: la filosofia, la storiografia, l'acustica, la teoria, la "morfologia"[5], (termine nuovo per la musica) e, con un apporto

---

Riccardiana di Firenze, in «Archivio storico italiano», a. 173, n. 645, 2015/4, pp. 637-660. Ricca di spunti la *Editor's Introduction* a A. Basevi, *The Operas of Verdi*, translated by E. Schneider with S. Castelvecchi, ed. by S. Castelvecchi, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2013, pp. IX-XXIV. Riguardo ai modelli morfologici applicati alle opere di Verdi da Basevi, cfr. l'ormai classico H.S. Powers, *"La solita forma" and "the Uses of Convention*, in «Acta musicologica», 59, n. 1, 1987, pp. 65-90; le riserve a questo studio da parte di R. Parker, *"Insolite forme", or Basevi's Garden Path*, in *Verdi's Middle Period (1849-1859): Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, ed. by M. Chusid, Chicago-London, The University Chicago Press, 1997, pp.129-146 e la replica di Powers: *Basevi, Conati, and La traviata: The Uses of Convention*, in *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di M. Capra, Lucca, LIM, 2000, pp. 215-235. Sul teorico, si vedano: I. Bent, *Music analysis in the nineteenth century. II Hermeneutic approaches*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; G. Sanguinetti, *Un secolo di teoria della musica in Italia. Bibliografia critica (1850-1950)*, in «Fonti musicali italiane», 2, 1997, pp. 155-248: 169, 181-183; Id., *La vera analisi delle melodie: la teoria "meloarmonica" di Abramo Basevi*, in *Una piacente estate di San Martino,* cit., pp. 261-285; A. Chegai, *Sui progressi della percezione. Abramo Basevi e i fondamenti psicologici dell'armonia*, in «Acta musicologica», 72, n. 2, 2000, pp. 121- 143. Per il primo studio sul lessico baseviano: A. Roccatagliati, *Le forme dell'opera ottocentesca: il caso Basevi*, in *Le parole della musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Olschki, 1994, pp. 311-334.

3 La Direzione (G.G. Guidi) *Dichiarazione*, in «Gazzetta musicale di Firenze» (d'ora in avanti GmdF) I, 2, 23 giugno 1853, p. 5.

4 A.B., *Decadenza o Risorgimento?*, in GmdF, III, 26, 11 dicembre 1855, pp. 101-102: 102.

5 Questo termine è usato dallo stesso Basevi: *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi: Conclusione I,* in «L'armonia» (in seguito LA), VI, 15, 15 agosto 1856, pp. 153-

pionieristico negli studi musicologici, l'analisi (del *Guglielmo Tell* di Rossini[6], del *Pirata* di Bellini[7], degli *Ugonotti* di Meyerbeer e delle partiture di Verdi; riveduti e corretti gli studi verdiani, costituiranno com'è noto, la prima monografia sull'operista)[8]. Né mancano rilievi di carattere psicologico (o fisio-psicologico), come quando sottolinea il potere mnemonico della musica che «richiama alla mente, e rinnuova nell'animo quelle emozioni che altri affetti hanno occasionato»; nota le «scosse convulse, che taluni provano ai forti scoppi inaspettati, non che l'alleviamento della fatica mediante il suono, come avviene negli operai, ne' soldati»[9]; evidenzia come, a differenza della poesia, la quale «esprime […] un solo concetto alla volta», la musica può restituire le «fugacissime impressioni dell'animo, le quali … rivelano i misteri del cuore umano» (in virtù dei «varj suoni e diverse melodie [che] possono contemporaneamente procedere non solo senza confusione, ma con sommo diletto dell'uditore»)[10].

Costante rimane negli scritti l'opzione di Basevi verso una sorta di moderatismo estetico che tende a conciliare gli estremi. Fin dal 1855, convinto che la «musica è arte e scienza insieme», nel mettere a confronto i sostenitori dell'una e dell'altra disciplina (Pitagora, Eulero, Rameau, Tartini da un lato, Aristosseno, Eximeno dall'altro), il critico sceglieva la via tracciata da Tolomeo (*Harmonicorum Libri*), in cui «hanno ugual parte la ragione ed il senso»[11]. Il concetto di riforma, alla base del credo e delle scelte estetiche di Basevi, come anche di Guidi (la rivista «L'armonia» è sottotitolata al suo esordio «Organo della riforma musicale in Italia»)[12], muove da un desiderio di rottura, privo di connotazioni rivoluzionarie,

154:154: «La *Morfologia comparata* della musica del Verdi proverebbe che nella forma dei pezzi niun progresso e radicale mutamento si scorge dal *Nabucco* all'*Aroldo*».

6 A.B., *Il "Guglielmo Tell" di Rossini*, in LA, V, 8, 28 aprile 1858, pp. 125-127.

7 Art. non firmato, ma di A.B., *Studio sul "Pirata" di Vincenzo Bellini*, in LA., IV, 10, 30 maggio 1857, pp. 37-39.

8 A.B., *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859.

9 A.B., *Gli Ugonotti (Anglicani) del celebre M° Giacomo Meyerbeer al Teatro Ferdinando*, in LA, V, 18, 2 ottobre 1857, pp. 69-70: 70; Id, *Studio XIX: Rigoletto*, in LA, V, 6, 31 marzo 1858, pp. 117-118: 117.

10 A.B., *Logica della musica*, in GmdF, II, 17, 5 ottobre 1854, pp. 65-66: 65; rist. con lo stesso titolo in LA, II, 10, 6 luglio 1859, p. 229-230: 229.

11 A.B., *Del razionalismo della musica*, in GmdF, II, 34, 1 febbraio 1855, pp. 133-134.

12 A partire dal 14 agosto 1856 e fino alla fine delle sue pubblicazioni (6 luglio 1859), «L'armonia» sarà definita «Giornale non politico».

e teso a mediare fra passato e presente, fra tradizione e modernità: «Le riforme migliori e più salutari sono quelle che riconducono le cose, per quanto è possibile, ai loro principj. Ma nel risalire all'origine dell'arte non dobbiamo trascurare tutti quei miglioramenti, di cui essa, nel vero suo progresso, ha fatto tesoro giungendo fino a noi»[13].

Anche le predilezioni melodrammatiche del nostro seguono una linea moderata, pronta a ospitare la transnazionalità (che non significa affatto antipatriottismo). «Questa necessità, di tratto in tratto, di estero soccorso - dirà - non è cosa che debba umiliarci, inquantoché l'Italia è così ricca, è così ben dotata nell'arte musicale, da poter rendere con usura quanto in un momento di bisogno abbia ricevuto dalle altre nazioni»[14].

Inserito nella rosa dei «classici», il primo musicista della «riforma» è Gluck, per via dell'importanza assegnata dal compositore al testo poetico, che per Basevi, librettista in proprio, costituiva una delle condizioni imprescindibili del comporre operistico: «fu il primo, che stimando la musica quale linguaggio, seppe applicarla in modo alle parole che ne diventasse la traduzione»[15]. Nel primo "Concerto di musica classica" (6 marzo 1856), promosso da Guidi e Basevi (un'iniziativa affiliata all'«Armonia», alle cui manifestazioni i soci della rivista entravano gratuitamente), a scopo dimostrativo della classicità furono eseguite due arie da *Orfeo ed Euridice* e da *Ifigenia in Tauride* di Gluck, insieme con pagine di Haendel, Beethoven e Pergolesi[16].

Dopo aver assistito alla Pergola al debutto italiano dei suoi primi *grand opéras* (*Roberto il diavolo*, 26 dicembre 1840; *Gli Ugonotti*, col titolo *Gli Anglicani*, 26 dicembre 1841; *Il profeta*, 26 dicembre 1852), aver letto e approfondito le musiche che Guidi veniva pubblicando negli anni, apponendovi talvolta le proprie "Illustrazioni"[17], Basevi colloca

---

13 A.B., *Le riforme*, in LA, I, 1, 1 gennaio 1856 pp. 1-2: 1.

14 A.B., *Se Meyerbeer scrivesse oggi un'opera italiana*, in LA, I, 6, 4 febbraio 1856, pp. 22-23: 22.

15 A.B. *Rassegna di giornali musicali* , ivi I, 15, 8 aprile 1856, p. 59; Id., *Della riforma musicale in Germania*, in LA, I, 8, 19 febbraio 1856, pp. 29-30: 29: «[Gluck] venne in Italia a formar il suo gusto musicale, ad apprendere il modo di scrivere per la voce. […] [Egli] covò dentro di lui il pensiero di riformare la musica drammatica, e la sua cura maggiore fu quella di trovare un poeta, che lo comprendesse e si uniformasse alle sue idee [Calzabigi]».

16 *Concerti di musica classica*, in LA, I, 9, 26 febbraio 1856, p. 33, in cui si annuncia che l'inaugurazione avrebbe avuto luogo presso l'Accademia di Belle Arti in Via Larga.

17 Fra i saggi introduttivi di Basevi alle edizioni di Guidi: *Guglielmo Tell* di Rossini,

Meyerbeer alla sommità del suo pantheon ideale. Questo *penchant* è motivato da oggettive considerazioni estetiche (fusione di canto italiano e armonia tedesca), oltre che da soggettivi, seppur non rivelati, risvolti biografici (la comune fede israelitica, come ipotizzò con prudenza Pinzauti e che può essere oggi confermata dalle convincenti considerazioni di Jesse Rosenberg)[18]. Nessuna deroga nel corso dei decenni al presupposto che Meyerbeer fosse l'unico compositore capace di mediare fra melodia da un lato, «istrumentalismo» e «drammatica musicale», dall'altro, fra Sensismo italico e Idealismo germanico[19], mutuato quest'ultimo dalla direttrice

---

Gli Ugonotti, le Sinfonie dello *Struensee* e de *Le pardon de Ploërmel* di Meyerbeer, la Sinfonia e Scherzo del *Sogno d'una notte d'estate* di Mendelssohn, l'*Ottetto in Mi bem* op. 20 dello stesso compositore. Per quanto riguarda Meyerbeer negli anni 1856-1865, dimostrando spesso un notevole tempismo, Guidi pubblicò inoltre: *Roberto il diavolo*, pagine per canto e pf. e pf. a 4 mani da *L'étoile du nord* (*La stella del nord*); la barcarola *A Venezia*, l'offertorio *Pater noster*, la serenata per 2 cori *Adieu aux jeunes mariés*, due Lieder (*Le chant du berger*, e *Près de toi*), *Festgesang zur Feier des 100jährigen Geburtsfestes von F. Schiller* (con il titolo *Marcia Schiller*), *Fest-Ouverture im Marschstyl* (*Sinfonia in forma di marcia*), *4 Fackeltänze*.

18 L. Pinzauti, *Prospettive,* cit., p. 267; Rosenberg, *Abramo Basevi: A Music critic in search of a context,* cit., pp. 633-635.

19 A.B., *La musica di Meyerbeer*, in GmdF, II, 37, 22 febbraio 1855, pp. 145-146: «L'Ecclettismo, il vero Ecclettismo, quello che resulta dalla concordia delle due filosofie [Sensismo e Idealismo] sembra adesso brillare della più viva luce. […] ed oggi è per trionfare la musica ecclettica Italo-Germanica. Meyerbeer è l'incarnazione di questa nuova musica»; A.B., *L'Italia e la musica*, in GmdF, III, 20, 25 ottobre 1855, pp. 77-78: «[Fra le due fazioni estreme» presenti in Italia: quella ferma alle melodie belliniane e l'altra protesa verso la «musica straniera»], «havvi una via di mezzo, la quale, mentre da un lato rispetta la melodia italiana, ove riposa veramente la ragione della supremazia musicale del nostro paese, si giova per l'altro dell'avanzamento fatto dagli altri popoli nell'istrumentalismo e nella drammatica musicale. Questa via di mezzo noi abbiamo nominata *ecclettismo Italo-Germanico*. Meyerbeer è da noi tenuto per rappresentante di questo avviamento dell'arte moderna. […] La musica del sommo maestro Berlinese perché figlia d'Italia e di Germania recherà immenso vantaggio all'Italia col dimostrare qual via debba scegliere il genio italiano quando voglia mantenere sempre questo nostro bel paese signore, e non vassallo delle altre nazioni»; Id., *Se Meyerbeer scrivesse oggi un'opera italiana,* cit., p. 22: «Meyerbeer, e con lui tutti i cultori intelligenti di musica melodrammatica, vuole […] che la musica si presti alla poesia, e non come ancella, ma sì bene come compagna che voglia innalzarla per renderla più grande e più sublime». Id., *Gli Ugonotti (Anglicani),* cit., p. 70: «Meyerbeer, volendo che la sua musica fosse, per quanto è possibile, universale, si allontanò ugualmente dalle astruse ricercatezze del pretto genio germanico e da quella meschina facilità, che tanto piace, ma troppo fugacemente, all'animo ardente degli italiani: di modo che tenne quel

Leibniz-Hegel che portò a concentrare

> il *tutto* nell'*idea*, ed a costituire questa idea causa ed effetto, creatore e creatura […], togliendo ai sensi ogni efficacia nella formazione dello scibile, ma distruggendo la materia sensibile, tutto raccolse nell'intelligibile. […] Nella musica avvenne la stessa cosa […]. I Tedeschi liberarono a poco a poco la musica dal dominio dei sensi e la sottoposero a quello dell'intelletto. La musica cessò di essere sensuale, e divenne fantastica; non tanto dovette dilettare le orecchie, quanto la mente.[20]

Merita far notare che l'«eclettismo» intravisto da Basevi in Meyerbeer è un concetto privo di venature nazionalistiche e che quest'idea, in un'Italia non ancora unita, attraversata dalle guerre di indipendenza, non può essere ascritta che all'apertura mentale di un critico autonomo, il quale con la mazziniana *Filosofia della musica* condivideva un radicato europeismo e l'idea dell'arte dei suoni come linguaggio universale. (Anche se non andrà trascurato che il concetto di cosmopolitismo applicato a Meyerbeer serpeggi già in alcune recensioni italiane degli anni Cinquanta dell'Ottocento)[21].

Non tutto ciò che scrive Basevi del berlinese è ovviamente condivisibile, come l'affermazione che i *Leitmotive* wagneriani sarebbero una semplice riduzione a «sistema generale» dei motivi meyerbeeriani di reminiscenza.

> [Per dare «colore ed unità all'insieme»] si usa adattare convenientemente una frase musicale ad un personaggio o ad una importante situazione del dramma, e poi replicarla quando si voglia richiamare alla mente dello spettatore quel personaggio e quella situazione. Meyerbeer negli *Ugonotti* ha immedesimato il canto corale di Lutero colla parte di Marcello, e questo canto accompagna questo personaggio ora nel cantabile, ora nell'orchestra, quando nudo e semplice, quando ricco e lavorato, e rammenta sempre allo spettatore la fede e l'esaltazione religiosa di questa individualità. Wagner ha, per dir così, ridotto a sistema generale, un procedimento particolare, e questo adoprò con molto studio, come fondamento della

---

sentiero di mezzo ove s'avvia la scuola *italo-germanica*».

20 A.B., *Della riforma musicale in Germania,* cit., p. 29.

21 F. Della Seta, *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, Olschki, 1988, ora (*Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento*), in Id., *«… non senza pazzia». Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 171-190: 175.

sua riforma.[22]

Di dubbia correttezza suonano inoltre certi confronti fra il modello eletto e alcuni operisti coevi (Verdi in particolare), che dal paragone escono sconfitti:

> In più luoghi di quest'Opera [*Simon Boccanegra*] il Verdi pensò a certi passaggi, modulazioni, e transizioni nell'istrumentale, obliando del tutto il canto, anzi senza poterlo conciliare con quelle ricercatezze armoniche. Osservate invece il colossale spartito degli *Ugonotti* […] e potrete convincervi come sia possibile scrivere dottamente, e insieme con ricchezza mirabile di *motivi*»[23].

Ma le buone maniere si possono chiedere a un critico *routinier*, non a chi coltiva idee nuove, bandisce crociate per sostenerle, e, conscio di appartenere alla cerchia degli *aristoi*, esibisce, se necessario, il piglio rovente del polemista. In un articolo intitolato *Intelligenti e pubblico*, in cui Basevi definisce i due schieramenti «aristocrazia» e «democrazia», quest'ultima è denigrata per l'adozione dell'«orecchio» eletto a «solo giudice» e per la mancata comprensione del «dramma», considerato un mero «pretesto della musica», mentre solo l'aristocrazia è ritenuta responsabile «d'incoraggiare le rappresentazioni di quei capolavori i quali sono capaci di preparare e agevolare nel pubblico la necessaria variazione del gusto»[24]. Altrove dirà che «gl'intelligenti tramandano ai posteri il loro voto» mentre «gl'ignoranti non hanno posterità, e nemmeno un domani»[25]. Affidarsi al giudizio dei quali, significa accettare il «suffragio universale», ossia «l'apoteosi dell'ignoranza e del cattivo gusto»[26]. Simili atteggiamenti sprezzanti

22 A.B., *Della riforma musicale in Germania*, in LA, I, 9, 26 febbraio 1856, pp. 33-35. Osservazione analoga in Id., *Simone Boccanegra del Mº Verdi all'I. e R. Teatro della Pergola*, in LA, V, 20, 27 ottobre 1857, pp. 77-79: 77.

23 A.B., *Simone Boccanegra,* cit., p. 79. Cfr. anche *Studio sulle Opere di Giuseppe Verdi* [d'ora in avanti *Studio*] *I-II* [*Nabucco*], in LA, 11, 15 maggio [ma giugno] 1857, pp. 41-43: 43; Id., *Studio XII* [*Macbeth*], in LA, V, 19, 14 ottobre 1857, pp. 73-74: 74: «[Nel coro delle streghe all'inizio del III atto di *Macbeth* "Tre volte miagola", mi minore], la fine […] in [mi] maggiore, per nulla esprime né meno da lungi, la gioja feroce di quegli esseri maligni. Vedasi come Meyerbeer nel *Roberto il Diavolo* seppe bene accomodare alla musica la gioja de' demoni nel famoso "Valzer infernale"».

24 A.B., *Gli intelligenti ed il pubblico*, in GmdF, III, 9, 9 agosto 1855, pp. 33-34: 33.

25 A.B., *Il poeta il maestro ed il cantante*, in LA, I, 11, 11 marzo 1856, pp. 11-12: 12.

26 A.B. *Effetto, effetto!*, in LA, I, 5, 29 gennaio 1856, p. 17.

ricorrono spesso nei suoi articoli.

Gli attacchi del polemista sono indirizzati a più categorie di persone: «i dilettanti da palchi, i parrucconi, gli artisti somari, i giornalisti corrotti, e la gran mandra di pecore umane» che non sanno apprezzare il bello[27]. A costoro Basevi rivolge le sue reprimende, trovandosi spesso a vestire i panni del difensore d'ufficio di Meyerbeer: in particolare per le "prime" de *Il profeta* alla Scala di Milano (1855)[28] e al Teatro Grande di Trieste (1855)[29]. La recensione sfavorevole alla *Stella del nord* da parte di Giuseppe Rovani innescò un contenzioso con lo scrittore-giornalista: al di là dei toni aggressivi («[questi] adopra le armi che gli presta l'arsenale delle sue scarse cognizioni musicali»), Basevi ribadiva l'importanza dell'eclettismo e la necessità di superare in musica le barriere nazionali (seppur non firmato, questo articolo è ascrivibile a Basevi):

> L'errore del Rovani muove dalla sua ignoranza dell'arte e della filosofia musicale: infatti egli stima il linguaggio musicale non universale, ma nazionale; e suppone inoltre che questo linguaggio sia già bello e formato come lo fu l'italiano nell'epoca di Dante. Se, come opiniamo, il linguaggio musicale non è ancora perfetto e va anzi formandosi anche adesso […], egli è certo che non è il più bel consiglio di questo mondo quello di tornare indietro; e se è vero ancora che la musica sia un *linguaggio universale*, egli deve costituirsi cogli elementi che trova da per tutto. […] Eccoci dunque all'*ecclettismo*, a questa bestia nera del Rovani. Sì signore: per il vero progresso della musica non conosciamo mezzo migliore di un ragionato *ecclettismo*[30].

---

27 A.B., *Gli intelligenti ed il pubblico,* cit., p. 34.

28 A.B., "*Il Profeta" alla Scala di Milano*, in GmdF, II, 52, 7 giugno 1855, pp. 205-206: 206: «Non mancò chi accusasse l'illustre maestro di mancanza di filosofia in non pochi pezzi. Con questi Zoili che vogliono di tanto allungare le orecchia del corpo di quanto sembra loro diminuirsi quelle dello spirito, non abbiamo tempo da spendere in polemiche oziose».

29 A.B., "*Il Profeta" a Trieste*, in GmdF, III, 22, 13 novembre 1855, pp. 85-86: 86: «Avverrà della musica quello che è accaduto alla arti sorelle, vogliam dire, si svincolerà dalla vostra critica imbecille, per sottoporsi a quella dei giudici suoi naturali».

30 *Ancora della "Stella del Nord" a Milano*, in LA, I, 20, 13 maggio 1856, p. 77. Sull'universalismo della musica, si veda anche A.B., *La melodia antica e moderna in Italia* (IV), in LA, I, 22, 27 maggio 1856, pp. 85-86-:86: «La musica tende a universalizzarsi; contrastare questa tendenza nella musica è così impossibile come voler nazionalizzare la filosofia». Un'altra polemica con Rovani riguarda le aree geografiche di appartenenza di Bellini e di Meyerbeer, l'una ricondotta al quella italiana, l'altra alla

Da segnalare che Meyerbeer non è solo un oggetto di culto per l'*intellighenzia* fiorentina, ma un compositore che segue da vicino l'attività musicale della città e aderisce generosamente ad alcuni progetti di Basevi-Guidi (alla istituenda "Società per l'incoraggiamento della musica istrumentale" offrirà duecento franchi[31]e alla Società del Quartetto si affilia come «socio protettore»).

Poco più che ventenne, all'epoca in cui componeva la prima delle sue due opere teatrali (*Romilda ed Ezzelino*, 1840) – sulle quali avanzerà in seguito forti riserve -[32], il critico si dimostrava attratto (e lo sarà anche più tardi) dal relativismo estetico di stampo settecentesco. Nel 1841 preciserà che, variando la ricezione della musica occidentale e il «gusto dei popoli», in base all'«abitudine, [al]l'educazione, [a]l clima ed [ad] altre circostanze topografiche», non può darsi «una norma assoluta in fatto di musica». Nello stesso articolo lo troviamo condividere l'edonismo kantiano: «la musica […] è da considerarsi come un'arte piacevole, ed opera esclusiva dell'orecchio. Lo scopo di quest'arte deve essere unicamente quello di piacere »[33]. Anche se non mancheranno in seguito altri riferimenti al

---

«germanico-francese»: distinzione non condivisa da Basevi e argomentata per la verità in maniera un po' tortuosa per cui: «Bellini è un riformatore; ed i riformatori non sono rappresentanti che della loro riforma»; A.B., *Rassegna di giornali musicali*, in LA, I, 15, 8 aprile 1856, p. 59; Id., *Una lezioncina di erudizione al sig. Rovani*, ivi, I, 23, 3 giugno 1856, p. 90: «Bellini discende in linea retta da Gluck, il quale fu il fondatore di quella scuola ecclettica italiana-germanica, che noi ci adoperiamo di ravvivare in Italia. […] [Egli] adunque non può venir considerato come il rappresentante della scuola italiana, chè come tale riman sempre Rossini, ed oggi è, con molto splendore, Verdi».

31 *Atto generoso del celebre Mo Giacomo Meyerbeer* , A, I, 39, 29 novembre 1856, p. 156.

32 Quasi una confessione pubblica suona l'ultimo scritto di Basevi sull'«Armonia», *Il compositore ed il critico*, in LA, VI, 10, 6 luglio 1859, pp. 229-230: 230: « Agli audaci ed ai caparbi non sapremmo troppo raccomandare una buona dose di scetticismo applicato all'opinione di se stesso. […] Quando non si trovino nel proprio ingegno i mezzi sufficienti per ottenere quegli effetti che si esigono nelle opere melodrammatiche, si dovrà con maggior profitto di sé e degli altri, evitare di battere una via ove non si possano raccogliere altri frutti, che quelli acerbi o putridi che il pubblico nella sua impazienza tal volta vi getta dietro le spalle». Sull'esito della rappresentazione di queste due opere andate in scena a Firenze: M. de Angelis, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze 1800-1855*, Firenze, Vallecchi, 1978, pp. 38, 65-66.

33 A.B., *La musica considerata filosoficamente*, in «Rivista musicale. Articoli di arte

filosofo tedesco[34], la prospettiva sul piacere si affinerà in modo da evitare un'automatica coincidenza del diletto con il bello. Basandosi sulle teorie dell'utilitarismo esposte da Jeremy Bentham nel suo *Deontology, or the science of morality* (1834), Basevi sosterrà infatti che come «la virtù non può separarsi dall'*utile*, sebbene la virtù non si regoli certamente dall'utile che produce, [p]arimenti nell'estetica può provarsi che il *bello* non saprebbe andar disgiunto dal *diletto*, comechè non si debba misurare il bello dal diletto che l'accompagna».[35] La consapevolezza delle proprie funzioni di critico, volto a esplicitare il percorso compositivo dei musicisti perché altri se ne avvantiggino, indurrà Basevi ad allontanarsi sempre più da Kant per affermare che solo il pubblico ignorante stima come «scopo finale della musica il diletto», il quale «non è il fine, ma il mezzo» dell'arte.[36] Una missione educativa ancor più pronunciata è riservata all'artista che deve aspirare prima all'applauso «della propria coscienza, quindi a quello degl'intelligenti»[37] e sapersi trasformare all'interno della società in «sacerdote»[38].

Ma a chi si rivolge in particolare Basevi nel suoi scritti? A due categorie di persone: 1. i compositori (e più specificatamente gli operisti), per i quali sintetizza in alcuni casi i risultati delle proprie analisi sotto forma di precetti[39], dal momento che il talento naturale, come sostiene, può solo

---

drammatica e di amena letteratura ec.», II, 13, 1 settembre 1841, pp. 49-50: 50: questo articolo è la prosecuzione di uno antecedente, pubblicato con lo stesso titolo, ivi, II, 12, 16 agosto 1841, pp. 45-46. Entrambi questi scritti si trovano riprodotti in G. Mazzini, *Filosofia della musica e Estetica musicale del primo Ottocento* a cura di M. de Angelis, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977, pp. 111-117.

34 A.B., *Gl'imitatori*, in GmdF, II, 23, 30 novembre 1854, pp. 97-98: 97: «osserveremo con Kant che il genio è affatto opposto allo spirito d'imitazione, di modo che l'opera di un genio è per un altro genio un esempio non da imitare, ma da seguire».

35 A.B., *Effetto, effetto!,* cit., p. 17.

36 A.B., *Gli intelligenti ed il pubblico,* cit., p. 33.

37 A.B., *Il poeta, il maestro ed il cantante*, in LA, I, 11, 11 marzo 1856, pp.11-12: 12.

38 Cfr. rispettivamente, A.B., *Gli intelligenti ed il pubblico*, cit., p. 33 e Id., *Effetto, effetto!*, cit., p. 17: « Effetto, effetto! gridano a tutta gola coloro i quali vorrebbero che l'artista si spogliasse della veste di sacerdote, rinunziando alla sublime missione di educare la società mediante il bello».

39 *Studio sul "Pirata" di Vincenzo Bellini,* cit., p. 39: «Noi non sapremmo dare le regole precise per imitare Bellini, ma riassumendo quanto scorgemmo nel riandare l'Opera sua, possiamo raccogliere alcuni precetti che quà notiamo […]». A.B. *Studio I-II* [*Nabucco*], cit., p. 42 :«I canti del Verdi sono così varj per le modulazioni e per la lunghezza delle frasi ecc., che inutilmente vorremmo trarne, come per il canto

arricchirsi dalla conoscenza di norme stilistiche «di qualche stabilità»; 2. i lettori di cultura medio-alta da coinvolgere con riferimenti alla storia della musica, alla vita teatrale[40], oppure con commenti illustrativi delle opere esaminate[41]. (A meno che non si voglia postulare un solo destinatario,

---

Belliniano, alcune regole di qualche stabilità». Id., *Studio VII-VIII* [*I due Foscari*], in LA, V, 14, 28 luglio 1857, pp. 53-55: 53: «Non avranno certo a fastidio i maestri amatori dell'incremento dell'arte, se noi, per quanto deboli sieno le nostre forze, ci adoperiamo di stabilire talune regole ogni qualvolta l'occasione si presenti di osservare i varj modi tenuti da qualche ingegno privilegiato. È ufficio d'una sana critica quello di tradurre in precetti quanto l'ingegno opera spontaneamente. […] L'ingegno è indovino, egli è la fonte delle regole. Non credasi però, che all'uomo di grande ingegno riescano inutili i precetti dell'arte. Anzi, egli ha bisogno di conoscerli per potere procedere innanzi». A.B., *Studio XIX bis Rigoletto*, in LA, V., 7, 15 aprile 1858, pp. 121-122: 122: «quando voglionsi usare le *analogie* e quando i *contrapposti*? Come precetto generale ci sembra dover consigliare di porre in opera i *contrapposti* nelle cose della stessa natura e le *analogie* in quelle di un ordine diverso. Nel bel quartetto [di *Rigoletto*] vedi l'effetto de' *contrapposti*; ma quivi trovansi operati nell'animo, il quale, comeché distinto ne' varj personaggi e mosso da diverse passioni, nondimeno non cessa di essere della natura medesima; laddove l'effetto delle *analogie* nelle scene della tempesta riguarda cose di natura diversa come sono gli animi compresi di dolore e l'aria gravida di vapori e agitata tremendamente. Ove senza opportunità si adoperassero i *contrapposti* e le *analogie* si distruggerebbe quel medesimo effetto, che si vorrebbe accrescere». *Studio XXI La traviata*, in LA, V., 13, 15 luglio 1858, pp. 145-147: 147: «L'atto terzo s'apre con un *preludio*, le cui prime 7 battute s'incontrano anche nel preludio dell'opera. Il concento dei suoni acuti de' violini è di magico effetto. Del rimanente la melodia è toccantissima. Sono 33 battute di un canto mesto e soave, quasi tutto d'un getto, che inducono nell'animo tuo una profonda melanconia. Questo *preludio* è un utile modello da non trascurarsi dai maestri».

40 Si vedano per es. i sei studi condotti sulle partiture stesse e su diverse fonti bibliografiche: A.B., *La melodia antica e moderna in Italia*, in LA, I, 16, 15 aprile 1856, pp. 61-62; ivi, I, 18, 29 aprile 1856, pp. 69-70; ivi, I, 19, 6 maggio 1856, pp. 73-74; ivi, I, 22, 27 maggio 1856, pp. 85-86; ivi, I, 23, 3 giugno 1856, p. 89; ivi, I, 24, 10 giugno 1856, pp. 93-94. Riguardo ai cantanti: Id., *Degli abbellimenti*, in LA, 1, 2, 8 gennaio 1856, pp. 5-6.

41 Emblematico in questo senso il commento al «bellissimo» recitativo dell'a. II, sc. 6 nel *Guglielmo Tell* ("La valanga che volve dalla cima de' monti"), «sulle quali prime parole piacque al Rossini di disegnare un monte colla varia altezza delle note»: A.B., *Il "Guglielmo Tell" di Rossini,* cit., p. 126. Cfr. inoltre A.B., *Sinfonia della Tragedia "Struensee" del M° G. Meyerbeer*, in LA, 24, 31 dicembre 1858, pp. 189-190: [Il motivo dell'Allegro appassionato nelle prime due battute] «colle note rappresenta e col ritmo qualche cosa che vuol ascendere; sicché rappresenta il disegno ambizioso di Struensee».

ossia il compositore, al quale Basevi si sarebbe rivolto, presupponendo - con un eccesso di ingenuità e di fiducia -, una forte propensione conoscitiva verso questioni di cultura generale: dalla filosofia alla fisica, alla psicologia, ecc. Difficile è d'altro canto pensare che fra i suoi lettori Basevi non abbia voluto includere il pubblico delle manifestazioni concertistiche da lui stesso promosse: pubblico che non era composto affatto di soli musicisti)[42].

Sebbene i contributi riguardanti l'opera, con notevoli affondi nel campo della melodia, del recitativo, del "parlante", dell'accompagnamento siano predominanti nel *corpus* degli scritti baseviani, il critico è un fervente sostenitore dello strumentalismo: musica che Firenze aveva cominciato a coltivare fin dal 1825 e continuerà anche in seguito a promuovere sia nei luoghi pubblici (Società Filarmonica) - dove si operavano frequenti inclusioni di pezzi operistici criticati dalla coppia Basevi-Guidi - sia nei salotti privati (presso Geremia Sbolci, Ferdinando Giorgetti, Alessandro Kraus, la famiglia dell'editore Ducci, Giovacchino Maglioni, Giovacchino Giovacchini, Elisa Sandrick Cattermole, ecc.), in cui si eseguivano musiche vocali e strumentali, cameristiche, sinfoniche, corali di Mozart, Beethoven[43], Mendelssohn, Hummel, Thalberg, Boccherini, per limitarsi ai maggiori.

In un'ottica teleologica la musica strumentale segna per Basevi l'ultimo periodo della storia musicale, «comincia[to] appena: ma tuttavia abbiamo delle opere scritte secondo questo nuovo concetto, che sono dei veri capolavori»[44]. «Linguaggio indipendente senza il soccorso della poesia e della mimica», per sua «natura universale [in quanto] non atto ad esprimere fatti speciali; […] per essere vago ed indeterminato […] non è meno completo ed efficace degli altri»[45]. Solo che l'esemplificazione proposta da Basevi dello strumentalismo, oltre che sulle composizioni del Classicismo viennese, verte anche sulle sinfonie d'opera, com'è il caso di quella «sublime» del *Guglielmo Tell* di Rossini, la quale seppur «non con vocaboli precisi e determinati come farebbe il linguaggio comune», ma con i parametri propri della musica («di melodia, di armonia e di combinazioni

42 Destinato esplicitamente ai «maestri» (p. IX) è invece il volume degli *Studi* verdiani di Basevi del 1859.

43 Per le esecuzioni beethoveniane pubbliche e private a Firenze dal 1825 al 1880: P. Paolini, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento (II)*, in «Nuova rivista musicale italiana», V, n. 6, novembre-dicembre 1971, pp. 993-1002.

44 A.B., *Il linguaggio musicale*, in LA, I, 12, 18 marzo 1856, pp. 45-46: 45.

45 *Ibidem*.

di voci, i quali muovono l'animo nostro in quello stesso modo, che il fatto lo moverebbe»), «riassume tutta la storia della indipendenza della Svizzera»: un'osservazione che non abbandona i contenuti poetici dell'opera e mantiene in vita un retroterra imitativo, estraneo a ciò che il critico lascia altrove intendere per musica pura[46].

Basevi preciserà che «nella musica strumentale potrai, con qualche riserbo, usare quest'artificio dell'imitazione; ma lo fuggirai nella musica vocale, ove è spesso una esagerazione ridicola»[47]; oppure: «non dee rifiutarsi l'uso moderato della musica imitativa, la quale è di tutti i tempi. Ma poiché il linguaggio musicale è per natura vago, non devono questi segni e queste espressioni determinate prendere il posto principale nella composizione»[48]. Anche la sinfonia dei *Vespri siciliani* di Verdi citata come esempio, seppur biasimato, di musica assoluta («è cosa ben meschina, ove si confronti colle composizioni oltremontane»)[49] fa intravedere un non ortodosso intendimento del "genere". Qualche anno dopo, precisando meglio il suo punto di vista, lo studioso dividerà la musica strumentale in *imitativa* e *pura*, senza collocarle peraltro in opposizione l'una dall'altra «chè anzi, per la limitazione della musica *pura*, [la *imitativa*] riesce talvolta un potente ausiliare di questa». Connotata in senso affettivo-psicologico (e dunque più vicina all'"espressione" romantica che al "formalismo" hanslickiano, del tutto estraneo a Basevi), «la musica pura si propone di dipingere lo stato dell'animo nostro», talché al compositore è richiesto di farsi fine conoscitore della psiche umana («il maestro deve conoscere perfettamente le facoltà dell'animo, vi pervenga egli per istinto, o per isquisito sentimento, o per esercizio e studio»)[50]. Da non dimenticare che la «Biblioteca del sinfonista. Raccolta delle più celebri Sinfonie (overture) [!] in partitura a piena orchestra», pubblicata da Guidi, comprendeva essenzialmente sinfonie di opere o musiche di scena: *Le pardon de Ploërmel* (*Dinorah*), *La stella del nord, Struensee* di Meyerbeer («uno di quei capolavori ove si conoscono apertamente gl'importanti acquisti fatti dall'arte musicale dopo Beethoven»)[51], *Il cavallo di bronzo*, *Il Fra diavolo*,

46 A.B., *La musica istrumentale in Italia*, in LA, I, 14, 1 aprile 1856, pp. 53-54.
47 *Studio VII-VIII* [*I due Foscari*], cit. p. 54.
48 A.B., *Eloquenza musicale*, in LA, VI, 7, 16 aprile 1859, pp. 217-218: 217.
49 *La musica istrumentale in Italia*, cit., p. 54.
50 A.B., *Eloquenza musicale,* cit., p. 217.
51 A.B., *Sinfonia della Tragedia Struensee del M° G. Meyerbeer*, in LA, VI, 24, 31 dicembre 1858, p.190.

La muta di Portici di Auber, *Guglielmo Tell, Semiramide, La gazza ladra* di Rossini, *Il Flauto magico* di Mozart, *Coriolano, Egmont, Fidelio, Leonora* 2 di Beethoven, *Freischütz, Oberon* di Weber, ecc.

Quel che preme notare, al di là dei possibili fraintendimenti di Basevi e del probabile interesse verso il dibattito estetico avviato in Germania da Tieck, Wackenroder, Hoffmann e molti altri, è l'attenzione rivolta alla musica strumentale, concretizzatasi nelle molte iniziative concertistiche promosse dal critico a Firenze, oltre che nello studio dei sei *Quartetti* op. 18 di Beethoven o nel saggio introduttivo all'*Ottetto in Mi bem* op. 20 di Mendelssohn[52]. Dopo aver riconosciuto, con sconsolata amarezza, la scarsa diffusione dello strumentalismo in Italia («raramente vengono in Italia eseguite le sinfonie di Haydn, di Mozart, di Beethoven, di Mendelssohn, di Meyerbeer, ecc.; raramente si odono quartetti, quintetti, ecc. di classici maestri. […] Senza questi esempi come potranno adunque i giovani maestri scrivere bene in simil genere di musica?»)[53], forte nasce in Basevi il desiderio di far assurgere l'Italia alla stregua delle nazioni musicalmente più evolute. Si trattava di riannodare i fili di un passato glorioso, quando, così scrive, primeggiavano i nomi di G. B. Bassani, Torelli, Corelli, Tartini, Sammartini («il padre dello stile di Haydn»), Geminiani, Vivaldi, Boccherini («l'ultimo campione che l'Italia oppose alla Germania»):

> È un fatto doloroso che l'Italia d'oggi non solamente non si è posta al livello delle altre nazioni nell'arte d'istrumentare, ma, presa da un fatale torpore, sembra volere indietreggiare in questo ramo supremo ed importantissimo dell'arte. Che gl'italiani gettino uno sguardo sul passato e vedranno quanto i loro avi hanno operato per il progresso della musica strumentale.[54]

Affermazione, questa, che anticipa di un quarantennio la riscossa della

---

52 Uscito a puntate sul «Boccherini» nel 1862, lo studio sui *Quartetti* beethoveniani fu pubblicato in volume nel 1874 dall'editore Guidi con il titolo *Beethoven op. 18 con analisi dei sei Quartetti*.

53 A.B., *La musica istrumentale in Italia*, cit., p. 54.

54 *Ibidem.* Per le letture di Basevi, sullo strumentalismo sei-settecentesco, v. in particolare: C. Burney, *A general History of Music from the earliest Ages to the present Period*, London, Printed for the Author, 1789 (cap. ded. a "Progress of the Violin in Italy from the Sixteenth Century to the Present Time"), vol. III, p. 545 sgg. e G. Carpani, *Le Haydine ovvero Lettere su la vita e le opere di Giuseppe Haydn*, Milano, Buccinelli, 1810, pp-57-62.

musicologia positivista italiana di fine Ottocento e inizio Novecento (Luigi Torchi, Oscar Chilesotti, ecc.), come pure di quella di stampo idealistico (Giannotto Bastianelli, Fausto Torrefranca, ecc.): sebbene i successori di Basevi caricheranno i loro scritti di toni ultra-nazionalistici, sconosciuti al nostro.

Essendo gli studi dedicati a Verdi l'aspetto maggiormente scandagliato da parte della musicologia (che ricorre alla monografia del 1859 più che agli articoli dell'«Armonia»)[55], ci limiteremo a qualche annotazione in margine. La critica baseviana su Verdi ha un taglio analitico, che oblitera in questo caso l'ascoltatore meno preparato. Le analisi rispondono ad alcune peculiarità proprie dello studioso, il quale, alla formazione scientifica (come emerge dal calcolo sistematico delle battute nelle frasi e nei periodi o dal frequente ricorso alle statistiche)[56], unisce una conoscenza a largo raggio di partiture appartenenti ad ambiti diversi, nonché doti associative, che gli permettono di stabilire priorità, convincenti confronti e analogie: il Coro della processione nel III a. dei *Lombardi* "Gerusalem! Gerusalem! […]" rimanda «all'aria che comincia colle stesse parole nel *San Paolo* di Mendelssohn»[57]; la ricca agogica dell'"Adagio e Stretta" nel Finale II del *Corsaro* ha un illustre precedente nel Finale II della *Vestale* di Spontini[58];

55 Per le differenze fra le due stesure, si rimanda ad *Abramo Basevi. "Studio sulle opere di Giuseppe Verdi",* edizione critica a cura di U. Piovano, cit.

56 Si estrapolano pochi esempi: «in 19 dei principali cantabili dei *Lombardi* 13 modulano in guisa meno comune cioè adoprando armonie oltre quelle più naturali della 4ª e della 5ª del tuono, o con quella che ha dato loro principio. Per formarsi un'idea giusta del modulare Verdiano occorre eziandio compararlo ad altri maestri [esempi tratti da opere di Bellini, Donizetti e dal *Mosè* di Rossini», dove] «nella frase "Mi manca la voce" che è la più modulata noveransi 9 modulazioni»: *Studio III-IV* [*I lombardi alla prima Crociata*], IV, 12, 30 giugno 1857, pp. 45-47: 46; *Studio IX-X* [*Giovanna d'Arco* e *Alzira*], pp. 57-59: 59: «Nel *Nabucco* appena un quarto [dei cantabili] portano l'accompagnamento di terzina semplice o composta; nei *Lombardi* un terzo; nell'*Ernani* poco meno d'un terzo; nei Due *Foscari* circa la metà; nella *Giovanna d'Arco* poco più di due quinti; nell'*Alzira* i due quinti precisi […]. Procedendo dal minore al maggiore uso delle terzine avremo la seguente serie: *Nabucco*, *Ernani*, *Lombardi*, *Alzira*, *Giovanna d'Arco*, e *Due Foscari*».

57 *Studio III-IV* [[*I lombardi alla prima Crociata*]], cit., p. 46.

58 *Studio XV* [*Il corsaro*], in LA, V, 24, 31 dicembre 1857, pp. 93-94: 94: «Queste progressioni, crescendi e diminuendi, allorché sieno adoperati con senno, non mancano mai di scuotere fortemente l'udienza. Un siffatto procedimento non è certo nuovo e chi ne volesse vedere un bellissimo saggio deve esaminare il magnifico finale 2° della *Vestale* di Spontini. La magia di questo effetto dimora nel desiderio sempre

la *cabaletta* "Sì vendetta, tremenda vendetta" nel II atto di Rigoletto è «modellata sulla *mossa* del duetto "L'ira d'avverso fato"» nell'a. II dell'*Otello* di Rossini, ecc.[59]

Musicista «di transizione», come viene più volte etichettato[60], Verdi era il rappresentante *reale* di un preciso momento storico attraversato dall'Italia, la quale, si legge, «oggi non trovasi né in decadenza, né in risorgimento, ma in uno stato medio *di transizione*»[61], laddove Meyerbeer simboleggiava il musicista *ideale*. Ora se l'ideale è mitizzato (molte pagine a lui dedicate grondano di enfasi retorica), sul reale si può operare una critica dialetticamente articolata, che affianca commenti positivi a quelli negativi. Basevi loda o dissente anche con foga, coerentemente ai parametri valutativi che adotta. Il suo metodo, che estrapola dalla partitura alcune "forme" (o piuttosto singole sezioni), invogliando il lettore-ascoltatore a fare i suoi riscontri -, si trova opposto per sua natura a ogni giudizio sintetico, ma risponde alla struttura a "numeri" del melodramma ottocentesco. In una prosa non del tutto limpida e sintomatica dell'ambivalenza di Basevi critico-operista, si apprende come dai suoi studi «rimang[ano] inosservati molti pregi e difetti, anzi i più essenziali, appartenenti all'insieme del lavoro», dal momento che è difficile cercare un'idea unitaria tale da «aggrapparvi attorno i tanti pezzi separati, come se dovessero fare un tutto *uno*». Solo «il colorito o la tinta generale» consente, a suo avviso, di «associare convenientemente, rispetto al dramma, i vari pezzi di cui l'Opera si compone», laddove «il tutto», nelle arti plastiche e figurative è facilmente intuibile a prima vista.[62] Nella monografia verdiana, con il piglio del medico-scienziato, con cui aveva iniziato la sua carriera, Basevi convalida l'importanza dell'analisi:

> Essendo che la musica viene ad individuarsi ogniqualvolta prende forma in un pezzo, e come individuo opera in virtù del suo organismo, perciò reputo necessario soprattutto la critica analitica, come quella che, rappresentando l'indagine anatomica, sola può condurre

più vivo nell'uditore di riposarsi fortemente nel tuono del pezzo».

59 *Studio XIX bis. Rigoletto,* cit., p. 121.

60 A.B., *La musica di Meyerbeer*, in GmdF, II, 37, 22 febbraio 1855, pp. 145-146: 146; Id., *L'Italia e la musica*, ivi, III, 20, 25 ottobre 1855, pp. 77-78: 77.

61 A.B., *Decadenza o Risorgimento?*, in GmdF, III, 26, 11 dicembre 1855, pp. 101-102: 101. Il corsivo è mio.

62 *Studio V-VI* [*I Masnadieri*], V, 20, 1 dicembre 1857, pp. 85-87: 85.

allo studio della fisiologia della musica medesima[63].

Al di là dei rilievi mossi ai vari numeri delle partiture, Basevi è pronto a riconoscere che nessun compositore italiano vivente può uguagliare Verdi:

> Quando pensiamo che, ove non fosse il Verdi, potrebbe oggi un nuovo Lamartine esclamare […] essere l'Italia in fatto di musica *la terra de' morti*, siamo presi d'ammirazione non pure, ma di gratitudine verso il bell'ingegno di Busseto, il quale fa suonare glorioso il nome italiano su quasi tutta la superficie della terra[64].

La differenza di Verdi rispetto ai suoi predecessori può essere sintetizzata in semplici formule, passibili d'altro canto di ulteriori precisazioni:

> Verdi e Bellini […] stanno in opposizione, intanto che le melodie dell'uno tendono alla *staccato* e quelle dell'altro al *legato*. Considerata l'umana laringe, come è, un istrumento, Bellini lo stimò strumento *a fiato*, il Verdi direbbesi, quasi, *a percussione*. Non neghiamo tuttavia, che il Verdi alcune volte non abbia creato de' canti *legati*; ma se ben si guardano s'incontra ne' più di loro almeno de' passi *staccati*, o *vibrati*. In ogni modo il *legato* è eccezione nella musica verdiana: ed ove ci abbattiamo in esso lo troviamo *artificiale*, cioè non come resultato necessario dell'attrazione fra le note[65].

Attento al gusto e alle convenzioni teatrali del suo tempo, Basevi sa prevedere la scarsa comprensione del pubblico verso un'opera come *Stiffelio* (un «sacerdote ammogliato» «in un paese cattolico come l'Italia»), mentre l'accettazione senza riserve dei ruoli vocali adottati post-anni Trenta dell'Ottocento lo vede, nella stessa opera, dissentire dalle funzioni delle voci previste da Verdi (a un sacerdote sarebbe convenuto «meglio la voce di basso e ad un innamorato quella di tenore»)[66]. Solo nella veste di sto-

63 A.B., *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi,* cit., p. IX.

64 *Studio VII-VIII* [*I due Foscari*], pp. 53-55: 53.

65 *Studio XVII. Luisa Miller*, V, 3, 14 febbraio 1858, , pp. 105-107: 108.

66 *Studio XVIII. Stiffelio*, V, 4, 1 marzo 1858, pp. 109-111: «Ogni voce s'adatta ad uno speciale affetto, perciocché come tutti gli affetti non s'esprimono acconciamente colla stessa acutezza de' suoni, o colla stessa forza e velocità e leggerezza, così non tutte le voci, per essere tra sé differenti in acutezza, forza, leggerezza ecc., si convengono ugualmente a que' personaggi, che per la parte che rappresentano vogliono essere dominati da una qualità piuttosto che altra di affezioni e passioni».

rico della musica Basevi riesce a giustificare le eccezioni, rifacendosi alle prestazioni dei castrati, «i quali con vocina di soprano e di contralto ti rappresentavano le parti di Pirro, ec.».

Contrario ai vocalizzi belcantistici fini a se stessi (il che, se spiega la sua propensione per Bellini, il quale «seppe far gustare la melodia senza tanti ornamenti, dandole un colore potentemente drammmatico», mal s'inquadra con quella altrettanto pronunciata per Rossini), Basevi assolve le fioriture a condizione che abbiano una rispondenza drammaturgica con l'azione. Com'è per esempio il caso dell'aria del soprano in *Rigoletto* "Caro nome":

> Benché noi siamo contrari a quei passi di agilità e di *bravura*, che non hanno altro fine che di mostrare l'abilità del cantante, nondimeno non sappiamo biasimare in quest'aria talune variazioni, o scherzi di voce, considerando che Gilda può benissimo andar canterellando nelle sue stanze a riposarsi[67].

La doppia coniugazione parole-musica, musica-situazione drammatica è considerata condizione indispensabile per una convincente realizzazione operistica da parte del critico, il quale sottolinea come il coinvolgimento emotivo possa andare oltre, in questi casi, alla scarsa corrispondenza dell'elemento melodico con l'udito:

> Ove la musica esprima acconciamente e le parole e la situazione drammatica, l'animo nostro è così attratto dalla bellezza dell'espressione, che non s'accorge del poco diletto provato dall'udito; tantoché reputiamo piacevolissima la melodia, laddove il piacer nostro nasce principalmente dalla commozione dell'animo[68].

Basevi rileva inoltre, con fine acume, come certe soluzioni apparentemente discordanti fra melodia e ritmo, possano avere invece un esito drammaturgicamente efficace.

Nella cabaletta di Rigoletto "Sì vendetta, tremenda vendetta", «la uniformità del ritmo come vale a dipingere la calma può rappresentare ancora, come in questo caso, quell'ira senza fine, la quale si produce coll'apparenza del suo contrario, come vediamo talvolta tradursi in pianto

---

67 *Studio XIX bis Rigoletto,* cit., p. 121.

68 *Studio Conclusione II*, in LA, VI, 16, 31 agosto 1858, pp. 157-159: 157.

il riso, e viceversa»[69]. Sempre riguardo all'introspezione drammaturgica, quando la musica può fingere menzogna, anziché asserire verità, Basevi adduce a esempio una pagina del *Trovatore.* Estrapolando la cabaletta del duetto fra Azucena e Manrico nell'a. II ("Perigliarti ancor languente") e in particolare la frase intonata sul pedale di tonica (si bem magg.), che viene scandita su «una progressione ascendente di quattro semitoni» (sol bem, sol, la bem, la), Basevi chiarisce al lettore come, con la semplice adozione dell'inciso cromatico, la madre «avvis[i] quasi sommessamente della falsità del [suo] asserto» ("il tuo sangue è sangue mio"). Involontariamente (ma con la volontà di Verdi drammaturgo), Azucena, servendosi di mezzi esclusivamente musicali, smentisce la frase appena pronunciata a Manrico, che della donna si crede figlio[70].

E sempre in questo ambito, che invita a guardare al di là della superficie, si ricorda come il binomio melodia-accompagnamento possa risultare espressivo al massimo, pur divergendo un elemento dall'altro. Nell'aria "Resta immobile" nel finale III del *Guglielmo Tell* di Rossini:

> La musica associata alle parole che Guglielmo profferisce ha tutta l'apparenza della calma dell'animo; ma l'agitazione, che Guglielmo saviamente nasconde al figlio, per non atterrirlo, Rossini la rivelò agli ascoltanti per mezzo dell'accompagnamento posto nell'*andante*. Un esempio di simile opposizione tra il canto e l'accompagnamento troviamo nell'aria di Oreste nell'*Ifigenia in Tauride* del sommo Gluck[71].

Nonostante l'innovativa adozione dello strumento analitico, Basevi è critico del suo tempo, come dimostrano la condivisione dell'assetto armonico tradizionale, stante il ricorso a un unico principio tonale (le melodie devono «suggeri[re] le armonie che loro convengono»),[72] il rifiuto degli «effetti di sonorità», il desiderio di semplicità e chiarezza e, soprattutto, la concezione melodico-centrica, di cui è emblematica l'analisi del duetto a. II per baritono e soprano della *Traviata* ("Pura siccome un angelo"), dove la novità morfologica del tempo d'attacco è ricondotta essenzialmente alla «varietà delle cantilene»[73].

---

69 *Ibidem.*
70 *Studio XX bis Il trovatore*, in LA, V., 12, 30 giugno 1858, pp. 141-142: 141.
71 A.B., *Il "Guglielmo Tell" di Rossini,* cit., p. 127.
72 *Studio XX Il trovatore*, in LA, V, 11, 16 giugno 1858, pp. 137-139: 139.
73 *Studio XXI La traviata*, in LA, VI, 13, 15 luglio 1858, pp. 145-147: 146.

Moralista a oltranza («[*Le roi s'amuse* di Hugo] è immorale perché vi si deprime la virtù e vi si esalta il vizio»), lo studioso riconduce alla società del suo tempo la «depravazione del gusto, che porta gli animi a ricercare, per ricrearsi, gli stimoli del ributtante»[74]. La colpa dello «sconcio ed immorale argomento» della *Traviata*, al quale «Verdi non seppe resistere» vien fatta ricadere sulla Francia, rea di aver elevato il «godimento» «alla dignità di religione col Sans[i]monismo», prendendo «forma di scienza col Fourierismo». Molti gli scrittori e i drammaturghi francesi posti sotto accusa per aver esaltato il vizio, «avvelena[ndo] il cuore de' semplici e degl'ignoranti»: Stendhal, Balzac, Sand, Sue, Dumas, Gautier, Hugo (in particolare con *Marion Delorme* e *Angelo, tyran de Padoue*). Le sferzate etiche, portano Basevi a rimpiangere quanto avveniva nel proprio paese dieci o quindici anni prima e ad auspicare per Verdi un ritorno al passato, quando questi, «elevato dai nobili sensi manifestati nel *Nabucco* e nei *Lombardi*, non avrebbe potuto scendere a nobilitare una meretrice. E se la musica è specchio che riflette l'animo del popolo, è vivamente a desiderare che l'Italia della *Traviata* torni ad essere l'Italia de' *Lombardi*».

Queste riserve ideologiche cadono però in molti casi di fronte alla musica esaminata. Il quartetto del *Rigoletto*, in cui ogni personaggio è mosso da passioni diverse, è definito «uno di quei pezzi, ove si scuopre la potenza di un grande ingegno. È anche uno di quei quadri musicali degno di figurare in quella galleria, a cui la storia dell'arte dee dar opera per conservare ai posteri i migliori monumenti di ogni epoca»[75]. E l'aria di Violetta nel III atto della *Traviata* ("Addio del passato")

> va annoverata tra le più belle cantilene del Verdi e tra le più espressive. Vi si trova quell'amarezza dicevole in chi vede svanire ogni sua speranza. Nulla di più delicato, di più penetrante nell'anima: in tal punto si potrebbe dire Bellini risorto. Il ritmo è ancora adattissimo perché imita l'affanno della povera Violetta. E certe interruzioni del canto, occupate dall'istrumentale, non potrebbero essere più efficaci[76].

Il rigoroso analista, che con il bisturi seziona frasi, periodi, discorsi, registrando con apparente impassibilità le componenti interne delle "solite

74 *Studio XIX: Rigoletto,* in LA, V, 6, 31 marzo 1858, pp. 117-118: 117.
75 *Studio XIX bis Rigoletto*, in LA, V, 7, 15 aprile 1858, pp. 121-122: 121.
76 *Studio XXI La traviata,* cit., p. 147.

forme", è sì un critico, ma è soprattutto un artista, che non cessa di far apprezzare al lettore le pagine più «toccanti», eleggendo la commozione a qualità primaria dell'ascolto. Come emerge fra l'altro, quando, alludendo all'aria di Guglielmo nel finale III del *Tell* estrapola all'interno di essa uno dei «più teneri e commoventi passi, che abbia mai avuto la musica. Ed è quando Guglielmo dice "Jemmy pensa a tua madre". Pochi sanno trattenere le lacrime a questo passo, e que' pochi non son certo nati per la musica»[77].

Fra i molti meriti messi in luce da Basevi nelle opere verdiane si contano: la «concisione», rinvenuta, oltre che nella brevità delle frasi, nei duetti, dove a ogni parte spetta una propria linea melodica[78]; l'uso dei «contrapposti o antitesi musicali» allo scopo di creare varietà (questi «consistono […] nella felice opposizione del piano e del forte; del lento e del mosso; di varj ritmi, di tempi diversi, di differenti tuoni; del solo e del tutti; della povertà e della ricchezza dell'accompagnamento; del giudizioso innesto della musica mesta colla briosa»)[79]; l'unione della musica con il «dramma», che determina la necessità di avere in scena «buoni attori», adottando per loro un «accento musical-drammatico» (del quale fu anticipatore Donizetti)[80]; i «pezzi concertati a tre, quattro e più voci», dove, dando voce ai diversi affetti, Verdi ha saputo introdurre «maggior varietà che non facessero i suoi predecessori»[81].

---

77 A.B., *Il "Guglielmo Tell" di Rossini,* cit., p. 127.

78 *Studio I-II* [*Nabucco*], cit., p. 42: «Lo spirito di concisione ha mosso il Verdi ad allontanarsi, anche nei Duetti, dalle forme comunemente accettate. Comprese benissimo quanto grande sia la noja di sentir ripetere lo stesso canto dalle due parti e quanto fosse da preferirsi la varietà». Basevi farà notare che esempi in questo senso esistevano già nella *Beatrice di Tenda* di Bellini e nell'*Anna Bolena* di Donizetti. Per la brevità nella frase melodica, cfr. *Studio XV* [*Il corsaro*], cit., p. 94.

79 *Studio I-II* [*Nabucco*], p. 43.

80 A.B., *Studio III-IV* [*I Lombardi alla prima crociata*], in LA, IV, n. 11, 30 giugno 1857, pp. 45-47: 45: «Donizzetti, nella *Lucrezia Borgia*, aveva operato, senza accorgersene, una rivoluzione sul teatro. Con quest'Opera (…) iniziò il dramma musicale più recente, e fece nascere il bisogno di un nuovo ordine di cantanti, i quali, all'intelligenza della musica, all'abilità dell'esecuzione unissero la qualità di buoni attori, detti perciò *attori-cantanti*. […] Le forti situazioni nel dramma domandarono spesso energia nel canto e per conseguenza l'uso dei passi di slancio, gli effetti di sonorità, ec.». Id., *Studio I-II [Nabucco]* cit., p. 31: «Dal Donizzetti [Verdi] ha felicemente imitato, e fatto poi suo, l'*accento* musical-drammatico, cioè quel risalto che prende la musica dalla parola traendone un effetto, che quella non può produrre da sé sola».

81 *Studio Conclusione I*, in LA, VI, 15, 15 agosto 1858, pp. 153-154: 154.

I rilievi negativi, altrettanto copiosi quanto quelli positivi, si registrano in particolare quando il principio della verosimiglianza è disatteso e le forme vengono ritenute antiquate. Isoliamo il giudizio su *Macbeth*, che gli porge il destro per ironizzare sulla confezione convenzionale dei pezzi (ma forse, come insinua Parker, nel giudizio confluisce il fallimento della sua opera *Enrico Howard* due mesi dopo il grande successo del *Macbeth* verdiano, in prima assoluta, nello stesso Teatro della Pergola)[82]:

> [L'aria di Macbeth a. IV "Pietà, rispetto, amore"] nulla presenta di notabile: solo diremo che […] scorgiamo un ritmo vecchissimo. […] Volete voi la ricetta per comporre *melodie* facilissime ed orecchiabili? Prendete un ritmo vecchio, tra i più chiari: per adattarvi le nuove note non vuolsi troppa fatica, imperciocché, quanto a trovare una grata successione, vi sono delle regole quasi fisse, come i salti di 4a salendo, quelle di 6ª maggiore, di 3ª, di 5ª scendendo etc. Quanto alla condotta o alla *forma* del pezzo, seguite pure, come su d'una falsariga, quella già in voga, senza darvi briga d'introdurvi veruna modificazione; quanto poi alle armonie, avete quelle del *tuono* in cui è il pezzo ed ove vogliate fare altre modulazioni grate, vi sono le opportune regole. È in questa guisa che vengono creati molti pezzi di musica i quali usurpano il nome di nuovi[83].

Difficile è stabilire se Basevi possa definirsi progressista o conservatore, modernista o tradizionalista, perché dai suoi scritti si raccolgono prove in entrambi i sensi. A Rossini e Bellini farà sempre riferimento come agli operisti modello del melodramma italiano, ma, secondo quanto lui stesso afferma, l'orizzonte va spostato in avanti, perché «le arti come le scienze s'accrescono e s'arricchiscono per le invenzioni e per l'uso nuovo delle medesime»[84]. Favorevole ai soggetti storici (*I lombardi alla prima crociata*) e sacri (*Nabucco*) non disdegna quelli del suo tempo per il loro coinvolgimento immediato («meglio sentiti, più si apprezzano gli avvenimenti contemporanei»)[85]. Consapevole di vivere in un'epoca in cui la seriosità regna sovrana («la letteratura in voga, che è lo specchio d'un popolo, ci si manifesta assai trista, o come suol dirsi cadaverica»), Basevi spezza una lancia in favore della rinascita dell'opera buffa: «s'indirizzerebbe[ro] nel retto sentiero i

82 R. Parker, *"Insolite forme"*, cit. p. 133.
83 *Studio XII,* cit., p. 74
84 *Studio Conclusione III*, in LA, VI, 17, 15 settembre 1858, pp.161-62: 161.
85 *Studio IX [Giovanna d'Arco]*, in LA, V, 15, 14 agosto 1857, pp. 57-59: 58.

maestri che oggi se ne sono allontanati e tanto da avere quasi annientata una parte importantissima della musica, ed essenzialmente italiana»[86]. In questo senso Basevi sembra preconizzare quanto sarebbe effettivamente avvenuto di lì a pochi anni, quando, oltre a una più massiccia comparsa di titoli del passato (Cimarosa, Rossini, Fioravanti, ecc.), alla ripresa di opere dei fratelli Federico e Luigi Ricci (autori, dirà, di fin troppo facile successo per le loro «melodie piacevolissime»), si assisterà alla fioritura dei lavori di Lauro Rossi, Emilio Usiglio, Giovan Battista Ferrari, Nicola De Giosa, per estendersi poi oltre nel secolo alle prove di Boito (*Basi e bote* 1887, *Falstaff* verdiano, 1893), di Luigi Illica-Gaetano Luporini (*I dispetti amorosi*, 1894), di Ferdinando Fontana-Alberto Franchetti (*Il signore di Pourceaugnac*, 1897) e altri.

Controversa la posizione di Basevi nei confronti di Wagner, che si consuma nel giro di pochi mesi. Il 19 febbraio 1856, mentre una critica interessata all'argomento stenta a decollare in Italia[87], il nostro riserva elogi sull'«Armonia» al continuatore e perfezionatore della riforma gluckiana, riportando una lunga, entusiasta citazione dal *Lohengrin et Tannhauser* di Liszt (Parigi 1851) sull'originalità del *Wort-Ton-Drama*[88]. A distanza di una settimana segue un articolo, in cui, a parte equivocare la filiazione dei *Leitmotive* dai motivi di reminiscenza di Meyerbeer, di cui si è detto, il critico dimostra tutta la sua sintonia con il dramma di Wagner, che non concede spazio ai capricci dei cantanti («non vi è mai luogo per il cantante di vocalizzare a dispetto del buon senso»), tende all'unità dell'insieme («tutto è connesso nel dramma musicale […] e non a guisa di mosaico […] : per conseguenza non si può staccare una parte, ed eseguirla separatamente, senza che perda gran parte dell'effetto suo), assegna grande rilievo all'orchestra (che «coopera con le altre parti all'unità della somma») e tratta con «molta cura i cori» (gran parte dei quali «a otto parti reali»). Ma forse l'aspetto più interessante di questo contributo risiede nella minuziosa analisi di *Lohengrin*, la *romantische Oper* posseduta da Basevi in duplice copia, su cui nessun italiano si era ancora espresso e

86 A.B., *Pensieri sull'opera buffa*, in LA, VI, 5, 15 marzo 1859, pp. 209-210: 210.

87 A. Ziino, *Rassegna della letteratura wagneriana in Italia (raccolta di materiali per servire alla storia della fortuna di Wagner in Italia*), *Analecta musicologica*, Bd. 11 (*Colloquium Verdi-Wagner*, Rom 1969), hrsg. von F. Lippmann, Köln-Wien, Böhlau, 1972, pp. 14-135.

88 A.B., *Della riforma musicale in Germania* [I], in LA I, 8, 19 febbraio 1856, pp. 29-30: 30

che dovrà attendere la prima bolognese del 1871 per far convergere su di sé l'attenzione della stampa[89].

È del 25 marzo 1856 un altro studio sulla musica tedesca, in cui si allude alle due fazioni opposte esistenti in Germania: quella dei «partigiani devotissimi» a Wagner e dei «contrari» che «sono in maggioranza»[90]. Restando su una posizione attendista, Basevi riporta alcuni stralci del recente volume *La musica del secolo decimonono e la sua cultura* di Adolf Bernhard Marx[91]: «[tra i] molti oppositori» wagneriani, «nessuno certo così benevolo, e così pieno di stima per il suo talento». In effetti, in questo libro, al di là delle lodi rivolte al musicista («uomo di grande potenza mentale, che convinto della necessità del progresso, lavora con indomabile energia e perseveranza»), le critiche non mancano: nei confronti delle «reminiscenze» («sono soggette a divenir più noiose che ogni altra forma di dialettica musicale») e in generale di un teatro musicale che, «portando sulla scena le leggende del medio evo», non è legittimo considerare il «dramma musicale dell'avvenire». Questo articolo, che prosegue con un breve profilo biografico di Wagner steso da Basevi, si conclude con l'affermazione che «qualunque sia l'opinione che si porti sulla riforma musicale in Germania, sì nella parte drammatica, come nella strumentale, è forza riconoscere che trovansi in quella delle utili cose e da avvantaggiarne l'arte»[92].

Nel mese di aprile '56 esce sull'«Armonia» parte di una lettera di Wagner, in risposta a una precedente di Basevi, in cui il drammaturgo elogia gli sforzi di riforma perseguiti a Firenze da parte del critico (e, congiuntamente, da Guidi), raccomandando all'attenzione la prima parte del suo libro *Oper und Drama* (1852), in cui si enucleano gli "errori" insiti nel genere operistico e le sue degenerazioni («contiene la critica del genere dell'opera, propriamente detta, e dimostra la radice del male, che doveva produrre la perdita di questo genere equivoco, che aspira, secondo quello che alcuni pensano, allo ristabilimento del dramma antico dei greci, e giunse finalmente allo

89 A.B., *Della riforma musicale in Germania* [II], in LA, I, 9, 26 febbraio 1856, pp. 33-35.

90 A.B., *Della riforma musicale in Germania* [III], in LA, I, 13, 25 marzo 1856, pp. 49-50.

91 A.B. Marx, *Die Musik des Neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik,* Leipzig, 1855; Basevi cita la trad. ingl. dal tedesco (London, Cooks, 1855).

92 A.B., *Della riforma musicale in Germania* [III], in LA, I, 13, 25 marzo 1856, pp. 49-50

stato ermafrodito, ed anche eunuco dell'opera moderna»)[93]. L'invito alla lettura viene subito raccolto da Basevi, che all'inizio di luglio offre, primo in Italia, la traduzione di alcune pagine del trattato wagneriano, iniziando dall'Introduzione per proseguire con alcuni estratti del I capitolo: quelli più consonanti con la sua estetica. I passi condivisi riguardano in particolare l'equivoco che un mezzo di espressione (la musica) venga preso come fine e il fine (il dramma) come mezzo; che il poeta sia costretto a sottoporsi alla volontà dell'operista; l'opposizione della musica «seria» (in cui vi è convergenza con la parola) a un'altra «frivola» (disinteressata al testo). Basevi accantona gli strali lanciati fin dall'Introduzione contro Meyerbeer: anche se per bocca di altri (il critico d'arte Brockhaus), vi si afferma che l'innaturalezza della sua opera (presumibilmente a causa della fusione della musica italiana con quella tedesca e francese) si sarebbe spinta «bis auf die unsittlichste Spitze» («sino al più spudorato libertinaggio»)[94]. Nella seconda puntata della sua traduzione, uscita una settimana dopo, che attinge dal I e II capitolo del trattato wagneriano vi si trovano, fra l'altro, alcune osservazioni circa la «rivoluzione » di Gluck contro il predominio dei cantanti, sulla sua eredità raccolta da Cherubini, Méhul e Spontini, sull'importanza di Mozart (la sua debolezza di operista si sarebbe manifestata solo quando «la poesia era insignificante»). Ma nel secondo capitolo di *Oper und Drama*, si parla sarcasticamente anche di Rossini che, pago delle sue melodie, «non si occupò affatto di organizzare la forma», lasciando cantanti, strumentisti e librettisti liberi di fare ciò che volevano (p. 59) ed eleggendo il pubblico, «coi suoi desideri e colle sue inclinazioni» a giudice supremo dell'opera (pp. 61-62).[95] A questo punto, pur essendo stata annunciata la continuazione della traduzione, Basevi indietreggia per non entrare in conflitto con le proprie convinzioni: rinnegare il *Guglielmo Tell*, da lui ritenuto un «capolavoro» e criticato all'opposto da Wagner nel III cap. come emblema (con la *Muette de Portici* di Auber) di un genere (il

93 La Direzione, *Una lettera di Riccardo Wagner*, I, 15 8 aprile 1856, p. 57.

94 *Pensieri di Riccardo Wagner sulla musica drammatica (estratti dal suo libro intitolato "Oper un Drama"*), in LA, I, 27, 1 luglio 1856, p. 107. R. Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von K. Kropfinger, Stuttgart, Reclam, 2008, pp. 15-16; la traduzione italiana qui adottata per *Opera e Dramma* è quella curata da L. Torchi, Firenze-Torino-Roma, Bocca, 1894, alla quale ci si riferisce indicando la pagina entro parentesi tonda.

95 *Pensieri di Riccardo Wagner sulla musica drammatica (estratti dal suo libro intitolato "Oper un Drama"*), in LA, I, 28, 8 luglio 1856, p. 110.

grand opéra), che saccheggia il caratteristico e il popolare per «galvanizzare il corpo semi-putrefatto dell'opera» (p. 76). Senza contare ciò che avrebbe riservato a Basevi il cap. VI riguardante, fra l'altro, il *grand opéra* di Meyerbeer (*Robert le diable*, *Les huguenots*, *Le prophète*), al quale *Oper un Drama* rivolgeva gli epiteti più ingiuriosi[96]. Perché un aspetto che non andrà trascurato di Basevi critico – al di là delle interferenze soggettive e dell'esame molto personale dei testi di cui parla - è la sua coerenza nel difendere a spada tratta la musica in cui crede, cercando di far condividere ai lettori la categoria più volte enfatizzata ed empaticamente vissuta del «bello». Un'operazione che egli svolge con senso di responsabilità e con i mezzi offertigli dalla sua doppia natura di uomo di scienze e di artista.

96 Rosenberg (*Abramo Basevi,* cit., p. 646), nel motivare l'interruzione della traduzione, pone l'accento soprattutto sulle pagine antisemite contro Meyerbeer («come ebreo, egli non aveva una lingua patria, che fosse legata inseparabilmente col suo intimo essere»).

Antonella D'Ovidio

Girolamo Alessandro Biaggi, critico musicale de «La Nazione» negli anni di Firenze Capitale d'Italia

Nel susseguirsi di iniziative, cerimonie e avvenimenti cittadini che scandirono i cinque anni di Firenze Capitale, possiamo annoverarne almeno due di particolare rilevanza simbolica: le solenni celebrazioni dantesche in Piazza Santa Croce il 14 maggio del 1865, in occasione del sesto centenario della nascita del poeta[1], e l'inaugurazione nel 1871 del Viale dei Colli che si apriva su una veduta spettacolare della città e che, non a caso, venne intitolato ad un altro genio della storia artistica fiorentina passata, Michelangelo Buonarroti[2]. La breve storia di Firenze Capitale dunque si apre e si chiude (come è noto la Capitale sarà spostata a Roma nel 1871) nel segno e nel mito di due grandi personalità – Dante e Michelangelo – che avevano contribuito in maniera indelebile a disegnare il profilo architettonico urbanistico letterario artistico di quella che, a detta di tutti, era considerata nell'Ottocento l'Atene d'Italia[3]. La miscela di nuovo e di antico, di città moderna che si trasforma e che conosce nuovi assetti urbanistici e architettonici ma che, tuttavia, pone come suoi numi tutelari le glorie del proprio passato, ben simboleggia la natura anfibia dell'orizzonte culturale che caratterizza la città tra il 1865 e il 1870, città in cui, come scrisse Ugo Pesci, «ogni ventiquattr'ore spariva qualcosa di

1 «Quell'evento pubblico, saturo di teatro e di teatralità, ebbe proporzioni e risonanza straordinarie per l'epoca, rinnovando le forme tipiche della festa rinascimentale italiana (e fiorentina in particolare) in chiave di propaganda monarchica, e ridisegnò il profilo del poeta per gli anni a venire, facendone un prototipo di italianità e di cosmopolitismo pronto per nuovi utilizzi». Cfr. M. Pieri, *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, in «Dante e l'arte», I, 2014, pp. 67- 84: 67. Si veda anche F. Conti, *L'inaugurazione simbolica di Firenze capitale: il monumento a Dante in piazza Santa Croce*, in *1865. Questioni nazionali e questioni locali nell'anno di Firenze capitale*, atti del convegno di studi (Firenze, 29-30 ottobre 2015), a cura di S. Rogari, Firenze, Polistampa, pp. 69-81.

2 Z. Ciuffoletti, *Firenze capitale. Prima durante e dopo*, Firenze, Le Lettere, 2014.

3 L. Mascilli Migliorini, *«L'Atene d'Italia»: identità fiorentina e toscana nella formazione dello Stato nazionale*, in «Meridiana», n. 33, 1998, pp. 107-123.

vecchio e appariva qualcosa di nuovo»[4]. Da un lato dunque, la necessaria apertura verso un orizzonte politico e culturale più ampio, dall'altro la proiezione all'indietro, verso un'età aurea e gloriosa i cui simboli sono posti a baluardo, e forse monito, di tutti i cambiamenti futuri.

In questa città in fermento e in piena trasformazione urbanistica, sociale e politica, in bilico tra rinnovamento e tradizione, arriva negli ultimi mesi del 1863 un giovane musicista e critico musicale: Girolamo Alessandro Biaggi, destinato a diventare il critico di riferimento del quotidiano più autorevole della Firenze dell'epoca, «La Nazione», e una delle voci più alte della critica musicale ottocentesca. «Eruditissimo, arguto ed elegante scrittore», come ebbe a scrivere nel 1879 Filippo Filippi sulla «Perseveranza», Biaggi veniva annoverato proprio da Filippi – assieme agli «insigni» Francesco D'Arcais e Ippolito Valetta – tra i principali artefici di quel «progressivo miglioramento» che stava allora attraversando la critica musicale della seconda metà dell'Ottocento[5]. A sua volta fu proprio Ippolito Valetta nel 1897 a ricordare il nome di Biaggi tra i più illustri della critica musicale dell'epoca, accanto ai nomi di D'Arcais e Filippi: «Il Filippi della *Perseveranza*, il D'Arcais dell'*Opinione* ed il Biaggi della *Nazione*, ormai, pur troppo, tutti e tre scomparsi, formavano una triade di critici musicali di vero, grande valore»[6]. Se si tiene conto di ciò, e soprattutto della lunghissima attività critica che Biaggi svolse su quotidiani, periodici e riviste specializzate, è abbastanza sorprendente constatare come oggi la sua figura sia stata in gran parte dimenticata e che pochissimi studi, per lo più di vecchia data, siano stati finora dedicati a questo personaggio chiave della cultura fiorentina e importante figura della critica musicale ottocentesca[7].

---

4 U. Pesci, *Firenze capitale (1865-1870)*, Firenze, Bemporad, 1904, p. 462.

5 F. Filippi, *Girolamo Alessandro Biaggi*, in «Perseveranza», 1879: «Devo notare un progressivo miglioramento anche nella critica, la quale non è più come una volta, organo esclusivo di editori o compiacente annunziatrice di trionfi teatrali, di scritture e di disponibilità. Gli scrittori che fanno della vera critica d'arte sono parecchi, e taluni insigni: citerò a Firenze il Biaggi eruditissimo, arguto ed elegante scrittore; a Torino il bravo Ippolito Valletta soprannominato Beethoven, a causa del suo entusiasmo per l'autore del *Fidelio*; a Roma il D'Arcais, autorevole imparziale musicista […]».

6 I. Valetta, *Girolamo Alessandro Biaggi*, in «Nuova Antologia», 4° serie, CLII, 1897, pp. 182-183.

7 C. Frajese, *Girolamo Alessandro Biaggi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 9, 1967 e S. Lattes, in *Grove Music Online*, *ad vocem* (data ultimo accesso: 3 novembre 2016). Un inquadramento generale sulla

Non sarà perciò inutile in questa sede ripercorrere alcune tappe fondamentali della sua biografia di artista e critico musicale al fine di poter inquadrare meglio la sua attività nell'ambiente fiorentino del secondo Ottocento. Classe 1819, Biaggi nacque a Calcio, nei pressi di Bergamo «da modesta famiglia lombarda», come ci informa Emilio Ricordi nel necrologio pubblicato sulla «Gazzetta di Milano» all'indomani della morte del critico musicale avvenuta nel 1897[8]. Si formò come musicista al Conservatorio di Milano con i maestri Alessandro Rolla per il violino e Niccolò Vaccaj per la composizione. Giovanissimo iniziò a lavorare come correttore di bozze per la casa editrice musicale di Francesco Lucca, ma il suo talento per la scrittura e per la critica non tardarono a manifestarsi. Già nel 1847 inizia a collaborare con il periodico «L'Italia musicale», edito da Lucca, firmando fin dal primo numero (7 luglio 1747) la rubrica dedicata alla critica musicale. Il pezzo dal titolo *Della musica melodrammatica in Italia* affronta con grande lucidità e coerenza alcuni aspetti centrali della critica musicale italiana dell'epoca. L'assunto di partenza è che al contrario delle altre arti, la musica non «ha ancora in Italia critica di sorta. Del che vuolsi incolpare principalmente la mancanza di una storia, che segni le vicissitudini di quest'arte, e ne cerchi e ne chiarisca le cause, di una storia che noti i cambiamenti di gusto, e che scrutando la natura di essa, i suoi elementi e il suo fine, ne formuli chiaramente le teorie»[9]. Si scorge in queste righe l'emergere di una consapevolezza che rimarrà costante nel corso dell'intera carriera del critico, ovvero quella che la critica musicale autentica, che può veramente contribuire alla formazione del gusto del pubblico può nascere solo da una profonda, circostanziata e aggiornata conoscenza storica della musica e del suo linguaggio. È chiaramente il punto di vista di un critico specialistico che si oppone da un lato alla critica musicale esercitata da figure di letterati, dall'altro a quella che si piega alle mode del momento, si limita ad assecondare i gusti del pubblico

figura e il pensiero critico di Biaggi è offerto da L. Pinzauti, *Un critico dell'Ottocento: Girolamo Alessandro Biaggi*, in «Nuova rivista musicale italiana», VII, 1973, pp. 388-401 e Id. *Aida e Lohengrin a confronto nella Firenze di cent'anni fa*. Atti del terzo congresso internazionale di studi verdiani (Milano, 12-17 giugno 1972), Parma, Istituto di studi verdiani, 1974, pp. 401-408.

8 E. Ricordi, *Commemorazione del prof. G.A. Biaggi*, in «Gazzetta musicale di Milano», n. 52, 1897, pp. 182-183.

9 G.A. Biaggi, *Della musica melodrammatica in Italia*, in «L'Italia musicale», 7 lug. 1747, pp. 3-4.

e ad esercitare, come efficacemente scrive lo stesso Biaggi nell'articolo summenzionato, «il solo ufficio di storiografa dei fischi, degli applausi e delle chiamate». Quest'ufficio – continua Biaggi – «è esercitato oggidì da persone ignare affatto non dirò degli elementi dell'arte, ma perfino del suo linguaggio, da persone che si svegliano un bel mattino articolisti, per ciò solo che il giornalismo teatrale è aperto a tutte le nullità della letteratura»[10]. Né Biaggi invoca per questo la critica dei «periti dell'arte», anzi «questi per lo più sono troppo profondamente maestri, o, per meglio dire, sono solamente maestri. E però dai loro scritti emana un incorreggibile odore di pedanteria, che allontana i più vogliosi di leggerli»[11]. Non ancora trentenne quando scrive queste righe, Biaggi è chiaramente alla ricerca di un modo nuovo di fare critica musicale, capace di coniugare la competenza tecnica con nuove modalità nel rapportarsi al lettore attraverso uno stile sobrio e accattivante. Non a caso, egli troverà il suo habitat naturale come critico, oltre che sulle riviste specializzate, in particolare sui quotidiani, i quali proprio per la loro intrinseca natura di giornali 'generalisti' indirizzati al largo pubblico gli permisero di sperimentare, come vedremo meglio in seguito, questa nuova maniera di fare critica musicale, nuova sia nei contenuti, sia nello stile.

Dopo la breve esperienza come critico de «L'Italia musicale», Biaggi prende parte nel 1848, come molti giovani della sua generazione, ai moti delle Cinque giornate di Milano, dopo i quali ricopre anche l'incarico di impiegato della Consulta lombarda in Piemonte. L'impegno politico lo costringerà a spostarsi negli anni successivi a Parigi come esule, un'esperienza significativa che gli permetterà di frequentare figure importanti del mondo musicale e culturale della città, a cominciare da Gioachino Rossini, di cui Biaggi fu fervente ammiratore[12]. Proprio al compositore di Pesaro, Biaggi dedicherà molti saggi che avrebbero dovuto trovare spazio e formulazione più ampia in una monumentale *Vita di Rossini* («lavoro di gran mole e preziosissimo» lo definirà Emilio Ricordi) [13], alla quale il critico lavorerà per molti anni senza però riuscire a vedere l'opera compiuta. All'esperienza parigina e alla frequentazione di casa Rossini dà molto rilievo – fino a

10 *Ibidem.*

11 *Ibidem*.

12 La notizia di alcuni incontri avvenuti fra Biaggi e Rossini è riportata in G. Radiciotti, *Gioacchino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 vol., Tivoli, Majella, 1927-1929: vol. II, p. 447 e vol. III, p. 25.

13 E. Ricordi, *Commemorazione,* cit., p. 182.

farne un momento chiave della biografia di Biaggi, soprattutto per quanto riguarda l'intenzione di dedicarsi alla critica musicale – Ippolito Valetta nel necrologio dedicato al critico e pubblicato sulla «Nuova Antologia» nel 1897:

> G.A. Biaggi si recò a Parigi, conobbe Rossini, il quale molto lo amò e gli aprì le porte della sua casa ospitale. L'ambiente artistico che ivi trovò e la naturale inclinazione dello spirito rinverdirono le sue aspirazioni musicali, e la dimestichezza nella quale entrò coi più eminenti critici francesi lo fece persuaso che molto ci sarebbe stato da lavorare nel campo della musicografia in Italia. Osservatore diligente degli uomini e delle cose, giusto e flemmatico estimatore degli artisti egli cominci allora quel lavorìo mentale di comparazione e di studio dei vari fenomeni musicali che ne rese poi così sicuro e ponderato il giudizio[14].

Di ritorno da Parigi, Biaggi si trasferirà definitivamente a Firenze ricoprendo la cattedra di Storia ed estetica nell'Istituto musicale cittadino. Fin da subito si inserisce bene nell'ambiente culturale e musicale fiorentino, allora capitanato da una figura di spicco come Abramo Basevi. Già dal 1863, e non dal 1866, come erroneamente riportato[15] – Biaggi inizia a scrivere per il quotidiano «La Nazione», instaurando con questa testata una collaborazione che si protrarrà per circa trent'anni (fino al 1895) e che dunque va considerata una delle più lunghe della sua carriera di critico musicale. Negli stessi anni pubblica scritti e saggi negli «Atti dell'Accademia del Regio Istituto musicale di Firenze», in cui riprende in maniera più distesa e approfondita molte questioni affrontate con diverso stile e linguaggio proprio sulle pagine de «La Nazione». All'arrivo a Firenze il critico lombardo aveva alle spalle anche una, sia pur brevissima, carriera di direttore d'orchestra e di compositore: al 1856 risale la composizione di una *Messa da Requiem* e allo stesso torno di tempo l'opera seria *Martino della Scala* e la pubblicazione del saggio *Della musica religiosa e delle questioni inerenti,* che a tutt'oggi costituisce uno dei contributi più significativi al

14 I. Valetta, *Girolamo Alessandro Biaggi*, cit., p. 182.

15 C. Frajese, *Girolamo Alessandro Biaggi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit.. Il fatto che i primi articoli di Biaggi non rechino la firma per esteso ma siano siglati solo da «Bi» può aver indotto a posticipare l'inizio della collaborazione del critico al giornale «La Nazione».

dibattito storiografico ottocentesco sulla musica religiosa italiana[16].

Nel corso degli anni, le iniziali esperienze in campo giornalistico si consolidano attraverso una instancabile attività di scrittura: proprio dagli anni '60, infatti, e per tutto il resto della sua vita, Biaggi firma articoli di critica musicale, oltre che su «La Nazione», su diverse e importanti testate del panorama nazionale, tra le quali vanno ricordate senz'altro la «Gazzetta d'Italia» (su cui scrive con lo pseudonimo Ippolito d'Albano), la «Gazzetta del popolo», la «Nuova Antologia», la «Gazzetta musicale di Milano» e «L' Indipendente».

Proprio tenendo conto di questa estesa e ampia attività critica, oltre che per ovvi motivi di spazio, sarebbe vano tentare di ripercorrere e ricostruire in questa sede l'evoluzione del pensiero critico di Biaggi nella sua interezza. Piuttosto come punto di partenza sarà utile prendere in considerazione gli articoli che egli pubblicò nei primi anni del suo lungo soggiorno fiorentino, anni che coincisero, per l'appunto, con quelli di Firenze come nuova Capitale del Regno d'Italia. Attraverso la lettura di quanto Biaggi andava pubblicando su «La Nazione» tra il 1865 e il 1870 si intende perseguire un duplice obiettivo: tracciare un profilo più netto delle posizioni critiche assunte all'inizio della sua carriera e al tempo stesso soffermarsi su alcuni aspetti centrali della vita musicale di Firenze Capitale osservata con gli occhi di questa importante figura della critica musicale italiana dell'Ottocento.

* * *

Quando Biaggi approda a «La Nazione», il giornale – che aveva giocato fin dalla sua fondazione un ruolo chiave nel sensibilizzare l'opinione pubblica verso quel processo politico e culturale che portò all'Unità italiana – si caratterizzava già per la presenza, oltre che delle canoniche pagine dedicate all'attualità politica e alla cronaca cittadina, di ampi spazi di commento e approfondimento[17]. La crescente diffusione della stampa quotidiana aveva favorito negli anni, infatti, l'ampliamento di momenti deputati al dibattito sulle arti di cui diventano destinatari non solo cerchie ristrette di adepti e specialisti, ma un ben più ampio bacino di lettori 'onnivori'. Negli anni di Firenze Capitale, lo spazio riservato alle cosiddette «Appendici»

16 Su questo lavoro di Biaggi si veda M. Di Pasquale, *Immagini del Rinascimento nella storiografia musicale italiana del secondo Ottocento. Due paradigmi*, in «Musica e storia», XIII/2, 2005, pp. 279-322.

17 P. Ciampi, *Firenze e i suoi giornali. Storia dei quotidiani fiorentini dal '700 ad oggi*, Firenze, Polistampa, 2002.

o «Rassegne» si amplia ulteriormente: il giornale ospita periodicamente una «Rassegna bibliografica», una «Rassegna scientifica», una «Rassegna drammatica» (affidata in questo periodo alla penna illustre di Luigi Capuana, poi sostituito dal 1871 da Yorick, alias Pietro Cocoluto Ferrigni), una «Rassegna artistica» e anche una «Rassegna musicale». Quest'ultima era stata tenuta, fino all'avvento di Biaggi, da una penna illustre come quella di Carlo Collodi, il quale, sia pur provenendo da una formazione letteraria, aveva dato un contributo non di poco conto nel far convivere il dovere di cronaca con osservazioni e commenti musicali di più ampia rilevanza critica[18]. Proprio sui quotidiani del resto la critica musicale, fino ad allora prevalentemente appannaggio dei critici letterari e delle riviste specializzate, getta le basi per la creazione di un nuovo linguaggio che discostandosi dalle forme puramente cronachiste tipiche della prima metà dell'Ottocento, è ora in grado di offrire al pubblico generalista gli strumenti utili per approfondire la conoscenza e la comprensione dei principali avvenimenti musicali del periodo. Rispetto alle riviste specializzate, si differenziano sui fogli quotidiani, dunque, i temi e i modi della critica musicale chiamata a svolgere una pluralità di funzioni: informare, dare conto della cronaca ma al tempo stesso contribuire alla formazione di un'opinione pubblica e ad orientare i gusti del pubblico generalista in fatto di musica. In questo processo proprio la figura di Biaggi, come già accennato, gioca un ruolo di primo piano in ambito fiorentino: grazie alla sua penna, le «Appendici musicali» de «La Nazione» offrono non solo resoconti dettagliatissimi della vita musicale della città, ma affrontano anche questioni centrali del dibattito musicale ottocentesco riportate con un linguaggio piano, ma al tempo stesso efficace e competente e in cui è evidente un intento formativo e divulgativo nei confronti del grande pubblico. In questa prospettiva vanno lette ad esempio le numerose «Appendici» che, sganciandosi dalla

18 Su Collodi critico musicale si veda P. Guarducci, *Collodi e il melodramma ottocentesco*, Collodi, Fondazione nazionale "Carlo Collodi", 1968 (Quaderni, 4); M. Capra, *Verdi e la critica musicale di estrazione letteraria: il caso di Carlo Collodi*, in *Verdi 2001*, cit., pp. 109-121; D. Marcheschi, *Carlo Collodi critico musicale. Gioachino Rossini e il Risorgimento*, in «Bollettino del centro rossiniano di studi», a cura della Fondazione Rossini di Pesaro, XLVII, 2007, pp. 5-17; A. 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, F. Nicolodi, Roma, Aracne Editrice, 2017, pp. 55-83.

funzione più propriamente cronachistica, sono dedicate da Biaggi a delineare le biografie dei compositori le cui opere sono ritenute capisaldi del melodramma italiano (nel caso di Rossini) o della musica 'oltremontana' (in quello di Beethoven), oppure, ancora, la serie di «Appendici» dedicate a lunghi *excursus* sulla musica strumentale tedesca, ad approfondire determinati generi a torto ritenuti minori nell'Ottocento come il caso della musica sacra e, ancora, a tracciare brevi profili di storia della musica a Firenze[19] . Un atteggiamento che chiaramente tende a conciliare il dovere del cronista, il piglio del critico e l'impostazione divulgativa e che è certamente determinato dallo stesso composito profilo di Biaggi, compositore, professore di estetica musicale e saggista.

All'inizio della sua carriera, Biaggi concepisce la figura del critico come qualcuno che riesce a mantenersi distante dalle polemiche musicali (anzi addita spesso la mancanza di una critica musicale seria in Italia proprio alla litigiosità delle fazioni e ai vari schieramenti), e che, invece, sia innanzitutto un testimone attento, vigile, competente della vita musicale del proprio tempo:

> Nell'avventurarmi, senza filo che mi guidi, in questo labirinto musicale, io non presumo di comporre le infinite controversie che v'incontrerò. Le mire del mio lavoro sono più umili. Coordinare i fatti, indagare le cause e dalle une e dagli altri far scaturire il concetto attuale della musica melodrammatica italiana[20].

Non sempre il critico, qui appena ventottenne e ancora con una lunga carriera davanti, riuscirà a mantenere del tutto quanto la sua fervente coerenza giovanile prometteva in questa dichiarazione di intenti. Non risparmierà, infatti, critiche e riserve pungenti nei confronti di Verdi, non rinuncerà a dire la sua su molti aspetti della vita musicale fiorentina e a castigare, sia pur con uno stile misurato e mai sarcastico, i gusti del pubblico e le politiche attuate dal governo della neonata capitale del Regno nei confronti dei teatri e delle stagioni operistiche.

Dalle colonne de «La Nazione», Biaggi dibatte certamente di opera,

---

19 È il caso ad esempio dell'articolo del 1 settembre 1868, in cui Biaggi partendo dalla notizia che la quarta prova di studio del Regio Istituto musicale prevede l'esecuzione di sola musica di Rossini, si intrattiene in un lungo *excursus* prima sulla biografia e poi sulle opere del compositore pesarese. Sulla storia della musica a Firenze dal Medioevo all'Ottocento vedi Appendice del 10 dicembre 1863

20 G.A. Biaggi, *Della musica melodrammatica in Italia,* in «L'Italia musicale», cit..

com'era cosa comune per un critico italiano dell'Ottocento, ma si sofferma anche su una quantità disparata di argomenti – da questioni puramente estetiche a problemi di gestione dei teatri – che qui mi limito ad elencare ma che possono comunque dare l'idea dell'ampiezza dei suoi interessi: lo stile che debba considerarsi proprio della musica sacra coeva, la necessaria valorizzazione dell'opera buffa (per la quale auspica nel 1871 la creazione di un teatro dedicato, che lui individua nel teatro Alfieri), la necessità di una conoscenza approfondita della musica strumentale d'Oltralpe, la formazione dei giovani compositori, i vezzi del giornalismo teatrale, i rapporti tra musica italiana e musica tedesca, i cantanti e perfino gli aspetti legati alla regia e alla messinscena delle opere, aspetti verso i quali Biaggi nutre una profonda sensibilità e che spesso mette in grande risalto nelle sue rassegne. Da fervente sostenitore del canto italiano, Biaggi mostra poi una grande sensibilità nei confronti delle voci e dal punto di vista giornalistico dà forse il meglio di sé proprio quando si sofferma sulle interpretazioni dei cantanti rilevando, con grande perizia, ogni sfumatura tecnica ed espressiva delle voci che più lo colpiscono[21].

Esemplare in questo senso quanto scrive a proposito della cantante Adelina Patti, il cui arrivo a Firenze nel 1865 rappresentò un evento importante nella vita culturale della nuova Capitale[22]. Subito ribattezzata dalla stampa locale come «l'Adelaide Ristori del canto», Adelina Patti si esibisce per la prima volta in Italia proprio a Firenze, avvenimento che va a rimarcare il nuovo ruolo che la città è chiamata ad assumere non solo sul

21 A proposito dello stile con cui Biaggi tratteggiava in particolare le voci dei cantanti già Leonardo Pinzauti notava: «Il Biaggi emerge insomma sia per un eccellente preparazione tecnica, specialmente nel giudizio delle voci, che per una notevole vivacità polemica». Cfr. L. Pinzauti, *Girolamo Alessandro Biaggi*, cit. p. 396.

22 A riprova di ciò lo spazio che alla sua presenza sulle scene fiorentine dedicano i principali giornali dell'epoca. Su «L'Opinione» del 13 novembre 1865 Francesco D'Arcais, ad esempio, così commenta il debutto fiorentino (e italiano) della cantante: «Ho detto che grande era l'aspettativa, palesi le disposizioni a mostrarsi severi, ma per esser giusto devo aggiungere che madamigella Patti ha fatto come Cesare: è venuta, ha cantato ed ha vinto. […] Madamigella Patti è veramente sotto molti aspetti, una cantante straordinaria. È straordinaria in primo luogo l'estensione della sua voce che giunge senza sforzo e senza fatica al mi acutissimo, e straordinarie sono pure la bellezza, la freschezza e la perfetta uguaglianza di questa voce fenomenale.» F. D'Arcais, *Appendice. Rassegna musicale*, in «L'Opinione», 13 nov. 1865, p. 1. Sugli scritti di critica musicale di Francesco D'Arcais si veda il contributo di Elena Oliva in questo stesso volume.

piano politico, ma anche su quello culturale e più propriamente musicale. Già celebre in tutta Europa, la cantante arriva a Firenze grazie ad una scrittura per il Teatro Pagliano che la ingaggia per tre opere di repertorio, diventati suoi cavalli di battaglia: il *Barbiere di Siviglia* di Rossini, *La sonnambula* di Bellini e *Lucia di Lammermoor* di Donizetti.

La descrizione della cantante – tanto della sua figura, quanto del suo stile di canto –rappresenta al meglio lo stile giornalistico di Biaggi capace in poche righe di tratteggiare con grande efficacia – non senza una piccola dose di compiacimento letterario - i particolari della sua voce e della sua presenza scenica:

> Una persona snella ed elegante, un'aria di testa raffaellesca, una grazia infantile direbbesi, e seducentissima nelle movenze, una fronte serena, due occhi che parlano e che mandano raggi, ecco a parer nostro, la donna. Una voce di simpatico metallo, estesa, robusta, mirabilmente unita ne' registri, una laringe miracolosa, un trillo unico più presto che raro, un metodo di canto che sarebbe perfetto se curasse di più le legature, uno stile largo, quasi sempre castigato e quasi sempre animato dal tono e dalla sicurezza ineffabile del genio, - ecco l'artista[23].

Ma al di là del puro fatto di cronaca e della testimonianza di costume, Biaggi analizza dalla prima pagina del quotidiano anche le caratteristiche precipue della vocalità della Patti utilizzando un lessico specifico e soffermandosi a lungo su dettagli tecnici che, scavalcando di gran lunga il dovere di cronaca, sembrano anche perseguire l'obiettivo di fornire al lettore del quotidiano – non necessariamente avvezzo alle cose musicali – gli elementi critici per valutare con equilibrio e cognizione di causa, e al di là dell'entusiasmo con cui la cantante fu accolta a Firenze, i diversi aspetti dell'interpretazione offerta dalla Patti:

> […] Lo staccato, non è dubbio, è una delle maggiori difficoltà dell'arte del canto; e quando è reso colla meravigliosa perfezione cui giunse la signora Patti, è sui pubblici di un effetto sicuro ed immediato. Ma quasi a farci accorti che è modo nel quale convien procedere misurati, esso ha tendenze antiestetiche visibilissime: si dilunga dalla *grazia* per accostarsi al *barocco* ed esclude, si può dire, la passione. […] il suono simpatico della sua voce, la bellezza e la sicurezza delle sue note medie, le felici sue smorzature la larga e po-

23 Bi [G.A. Biaggi], *Rassegna musicale*, in «La Nazione», 16 nov. 1865, p. 1.

> tente sua respirazione la farebbero singolarmente atta a quel canto che nell'*anima si sente*, e che è elemento principalissimo dell'arte musicale. Le sue agilità, non è chi possa negarlo, sono, per molti rispetti, un modello di perfezione. I passaggi, scurissimi sempre netti distinti, piovono dalle sue labbra con un'abbondanza e con una volubilità del pari sorprendenti; ma, ci sia permesso il dirlo, appartengono alle famiglie di quelle che il Metastasio chiamava *sonatine di gola*. Esse non si legano quasi mai né al momento drammatico, né al carattere della melodia da cui muovono; il perché, ci si permetta di dire anche questo, la signora Patti non può ancora paragonarsi alla Malibran […][24].

Per quanto riguarda più in generale le posizioni critiche assunte da Biaggi sulle principali questioni dibattute dalla critica ottocentesca, la cosa che emerge dalla lettura degli articoli pubblicati in questi anni è un sostanziale allineamento, sia pur con qualche variazione importante, alle posizioni critiche dell'élite culturale fiorentina, capeggiata in quegli anni dalla figura di Abramo Basevi. Non ci stupiremo, dunque, di vedere espresse da parte di Biaggi riserve nei confronti di Verdi e invece favore incondizionato verso Rossini, considerato come colui che incarna al massimo grado lo stile italiano del canto divenendo simbolo della tradizione musicale italiana[25]. In particolare, per quanto riguarda Verdi, il giudizio di Biaggi muterà molto nel corso della sua carriera, ma nei primi anni fiorentini la sua posizione si assesta sull'ormai nota contrapposizione tra tradizione e innovazione, declinata, a sua volta, sul ritornello della decadenza della musica italiana dovuta alla nefasta prevaricazione della musica 'drammatica' sull'arte del canto e sul primato della melodia, ovvero su quelle che secondo molti critici dell'epoca costituivano le due pietre angolari dell'identità musicale italiana. Se dunque le posizioni pienamente anti-verdiane di Biaggi non destano troppa curiosità poiché esse si inseriscono in un solco ben arato da Basevi e dai suoi seguaci, più interessante è registrare i punti di discontinuità e l'adozione di posizioni più sfumate rispetto ad essi. Indicativa in tal senso la recensione alla rappresentazione fiorentina di *Luisa Miller* apparsa su «La Nazione» l'11 ottobre 1866. Pur con una certa cautela, l'esordio dell'articolo pone subito al lettore un segno di discontinuità rispetto a

24 *Ibidem.* I corsivi sono nel testo.

25 Per un inquadramento generale del dibattito critico attorno a Verdi sulla stampa italiana cfr. M. Capra, *Verdi in prima pagina. Nascita, sviluppo e affermazione della figura di Verdi nella stampa italiana dal XIX al XXI secolo*, Lucca, Lim, 2014.

quanto dichiarato proprio da Abramo Basevi il quale aveva individuato in *Luisa Miller*, com'è noto, l'avvento di una seconda maniera nell'itinerario stilistico verdiano[26]:

> Ammettendo che il nostro può essere un errore, confesseremo schiettamente che non sappiamo accettare come un buon trovato della moderna critica musicale quello di dividere e di classificare sotto il nome di maniere le opere di un compositore; e così perché insieme ad una certa grettezza che è nella natura medesima di cotesto trovato c'è di più che con nessun compositore s'è arrivati a dire nettamente: di qui sin qui – una *maniera*, e di qui in poi un'altra. […] Per questo e per altre non poche considerazioni che ci sarebbe facile addurre a sostegno della nostra opinione, non possiamo convenire con que' critici i quali affermano che con la *Luisa Miller* il Verdi assunse una nuova *maniera*. Se cotesto vocabolo può adoperarsi convenientemente non è, a parer nostro, che in quel solo significato dal quale i pittori derivano il loro *manierato*[27].

Pur riconoscendo che per alcune caratteristiche *Luisa Miller* si discosta da quanto Verdi aveva scritto negli anni precedenti, (ad esempio «l'abbandono di quella larghezza di stile che il Verdi aveva desunta dal Rossini»), tuttavia Biaggi pone l'accento piuttosto sul fatto che il compositore in quest'opera ha semplicemente attenuato alcuni suoi tratti stilistici:

> Troviamo, è vero che in essa [*Luisa Miller*] il Verdi non ricorre ogni momento alle sorprese meramente acustiche come aveva fatto nelle sue opere anteriori; che le esagerazioni abbondano meno; che la orchestra non è sempre in istato di guerra coi cantanti; che lo strepito degli strumenti di ottone è in parte cessato e, infine, che la gran cassa è sparita (e così fosse stato per omnia secula). Ma in tutto ciò, se ben guardiamo, né nuovi concetti, né nuovi atteggiamenti; bensì modificazioni, correzioni, pentimenti, accorgimenti che solo si riferiscono alla parte materiale dell'arte[28].

Poco oltre però, lo stesso Biaggi non può fare a meno di sottolineare «i molti pregi dei quali l'opera va ricca e che rivelano nel suo autore una

---

26 A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tofani, Firenze, 1859, rist. Bologna, Amis, Università di Bologna, 1978.

27 Bi [G.A. Biaggi], *Rassegna musicale*, in «La Nazione», 11 ott. 1866, p. 1. I corsivi sono nel testo.

28 *Ibidem.*

potenza d'ingegno che lo avvicina ai sommi», a ulteriore testimonianza di come il rapporto con Verdi assumesse per Biaggi una duplice prospettiva: autore poco amato, ma che non può fare a meno di considerare «musicista colto e dottissimo»[29]. Nel caso di *Luisa Miller*, pur con delle riserve, Biaggi esprime, ad esempio, un grande apprezzamento verso determinati aspetti della scrittura verdiana:

> V'ha in essa un'armonia colta e studiata, assai più nell'ordinario; nell'orchestra v'hanno colori, accoppiamenti e accompagnamenti di bellissimo effetto e di molta efficacia, come nel quintetto sotto le parole «A quel Dio ti prostra innante». V'hanno de' pezzi ne' quali è mirabilmente felice la condotta, primi fra questi la sinfonia e l'ultimo tempo del terzetto «T'amo d'amor ch'esprimere»[30].

Ad illustrare bene il rapporto tra Biaggi e la musica di Verdi i lunghi articoli che egli dedica interamente alla *Forza del destino* in scena per la prima volta a Firenze, al Teatro della Pergola il 12 marzo 1865 e accolta con una certa freddezza dal pubblico fiorentino. A quest'opera di Verdi, che approda nella nuova Capitale tre anni dopo la prima avvenuta a San Pietroburgo nel 1862, Biaggi dedica per intero due «Appendici» che vengono pubblicate su «La Nazione», rispettivamente il 17 e il 19 marzo 1865. La cosa che più colpisce il critico è la scarsa qualità del libretto di cui fornisce un'analisi drammaturgica dettagliatissima, riportando passi del libretto e commentandoli analiticamente per poi giungere alla conclusione che «l'azione si muove incerta, slegata, si perde addirittura per lunghissimi tratti, e non si riannoda che per mezzo di avvenimenti o strani o impossibili.

---

29 Bi [G.A. Biaggi], *Rassegna teatrale* in «La Nazione», 19 mar. 1865, p. 1. A ulteriore riprova che il rapporto di Biaggi con la musica di Verdi sarà destinato a cambiare radicalmente nel corso del tempo, fino ad arrivare, sia pure in età tarda, ad un completo riconoscimento del contributo fondamentale dato dal compositore di Busseto all'opera ottocentesca, si legga quanto riportato da Emilio Ricordi nel già menzionato necrologio dedicato a Biaggi: «Il povero Biaggi era un fervente ammiratore di Verdi: aveva una venerazione per quest'uomo che tutto il mondo ci invidia per questo grande italiano che ad onore e gloria ed a fortuna del nostro paese, coll'avanzare dell'età sembra ringiovanisca di corpo e di mente. Mi ricordo che parlandomi di Verdi, egli mi diceva: «Nessun uomo del secolo nostro può stare al confronto come genio, come personalità, come uomo, in tutto l'essere suo, al Manzoni ed al Verdi: le due, egli soggiungeva, le due più belle, più pure figure della nostra età». E. Ricordi, *Commemorazione*, cit., p. 182.

30 G. A. Biaggi, *Rassegna teatrale*, in «La Nazione», 19 mar. 1865.

I caratteri dei personaggi sono, per la più parte, volgarissimi; altri sono mal designati altri non sono e non dicono niente»[31]. Pur esprimendo perplessità sulla fattura del libretto, Biaggi sembra però voler mantenere un certo equilibrio nel giudicare quest'opera, cercando di smarcarsi sia da ogni acritica adesione, sia da ogni rifiuto incondizionato nei confronti di Verdi, ben consapevole di doversi esprimere su un compositore che aveva ormai conquistato il gusto del grande pubblico:

> Intorno al modo di critica che abbiam qui adottato, - non ci illudiamo punto. Sappiamo benissimo che, cogli artisti venuti in gran fama, il giudizio dei più non ammette che due parti: o ammiratore cieco e perpetuo, o Zoilo; chi non incensa tutto e sempre, - quegli disprezza tutti; chi non canta il panegirico e l'apoteosi su tutte e otto le intonazioni, - quegli sproposita e bestemmia! Ma il pericolo di veder fraintese le nostre parole, e quello ancor più grave di vederle attribuire a intenzioni sinistre, non ci terranno dal dir schietto ed esperto il nostro parere; perché siam convinti che nel dirlo sempre, e nel dirlo tanto più francamente quanto più è grande la rinomanza degli artisti consiste il vero e il solo debito di chi toglie a scrivere d'arti belle. I falsi andazzi gli sviamenti, a cui si abbandonano le arti, si debbono specialmente alle smodate adorazioni, e alla insofferenza d'ogni critica[32].

Fatta questa premessa, il primo articolo dedicato alla *Forza del destino* si chiude – ad ulteriore testimonianza dell'atteggiamento prudente di Biaggi nel giudicare le opere del Bussetano – con un riconoscimento della grandezza di Verdi in cui il critico intravede, sia pure con una serie di riserve e puntualizzazioni, una nuova possibilità per gli sviluppi dello stile operistico italiano:

> Noi non abbiam mai pensato, e non pensiamo neppure adesso che Verdi (almeno fin qui) sia tale compositore da pareggiarsi a Donizetti, a Bellini – e molto meno a Rossini; - Perché ci pare che, al confronto, la sua fantasia difetti notevolmente così in quantità come in qualità […]. Messa in sodo questa misura e questa gradazione di merito siam qui a dire che il Verdi è a' giorni che corrono il primo de' nuovi compositori italiani: che fra lui e i compositori ultimamente comparsi corre quella medesima distanza e anche di più, che passa fra lui e Rossini; ch'egli è un abilissimo maneggiatore

31 Bi [G.A. Biaggi], *Rassegna musicale*, in «La Nazione», 17 mar. 1865, p.1.
32 *Ibidem.*

> dei mezzi dell'arte, un armonista peritissimo, un contrappuntista che non ha a temere rivali né qui, né fuori di qui: che è, insomma, un compositore illustre davvero: che parecchie sue opere onorano l'arte, e che io suo ingegno onora il paese[33].

Il secondo articolo dedicato alla *Forza del destino* si inoltra nell'analisi della scrittura verdiana non senza però indugiare su alcune questioni centrali di estetica del melodramma che si rivelano utili nel chiarire non solo il giudizio su Verdi ma anche per puntualizzare meglio le coordinate del pensiero critico di Biaggi. L'articolo in questione si apre, infatti, con una considerazione articolata sul concetto di dramma, si sofferma su quali debbano essere i mezzi per arrivare all'espressione del 'vero' in musica, secondo i precetti di quella scuola che, come scrive Biaggi, «si propone innanzi tutto di estrinsecare il dramma, e che mette la musica in conto di un *mezzo*» e, infine, su come questa scuola, secondo il critico, neghi sostanzialmente le caratteristiche precipue della musica italiana:

> E c'è questo di più, che ad esaminare pacatamente l'assunto di quella scuola, non si pena a vedere ch'essa non risponde alle esigenze della logica; imperocché quando bene si è spogliata la musica de' suoi più naturali attributi, e tolta al canto la libertà delle movenze, e costretta la melodia a seguire o più o meno enfaticamente le regole della declamazione, c'è egli quel *vero*, c'è quel vivo e parlante ritratto della natura che si pretende dal dramma? È chiaro che no! […] Se si cerca e si vuole il *vero*, è forza andare innanzi finché non sia raggiunto; - e qui il filo della logica ci porta necessariamente al teatro parlato[34].

Biaggi rivendica dunque per il melodramma un terreno diverso da quello proprio del teatro di parola. Quest'ultimo ha come fine quello di mostrare il 'vero', la musica invece dovrebbe svincolarsi da questo richiamo e attingere alla sfera di quello che Biaggi stesso definisce l''ideale', dal momento che, come lui stesso scrive «il campo d'azione delle arti, la loro ultima finalità è la *poesia*, inteso il vocabolo nella prima e più vasta sua significazione». Questa contrapposizione tra 'vero' e 'ideale', che risente naturalmente di una impostazione comune a molti critici dell'epoca e che

33 *Ibidem.*
34 *Ibidem.*

identifica la musica italiana innanzitutto col primato della melodia e del canto, conduce Biaggi a rimproverare alla partitura verdiana soprattutto la mancanza d'invenzione melodica:

> […] la musica della *Forza del Destino*, nel suo insieme, sente di fatica e di stento. Il libero espandersi della melodia italiana è quasi interamente scomparso, per far luogo a un modo convenzionale di declamazione che ingenera pesantezza e monotonia. Le idee, quasi sempre secche e cortissime, corrono slegate; si succedono l'una all'altra, ma non si chiamano e non si rispondono […]. In breve, così scarsa è la parte fatta in quest'opera alle doti della musica italiana che, per due terzi almeno, la si direbbe di compositore francese. E dopo queste mende che muovono, crediam noi da concetto estetico posto a principio e a governo del lavoro, ve n'ha un'altra capitalissima: la mancanza quasi intera d'invenzione melodica. A giudicare da quest'opera, la fantasia di Verdi direbbesi esausta[35].

Ribadire la centralità della melodia e il primato del canto porta Biaggi sulla sponda opposta non solo rispetto a Verdi, ma anche, prevedibilmente, rispetto a Wagner. Gli strali critici di Biaggi si indirizzano non solo alla musica di Wagner, ma soprattutto nei confronti dei suoi seguaci che la additano a vessillo di una musica 'nuova' e che, così facendo, arrivano a negare l'identità e le peculiarità della musica italiana. In un articolo del 9 settembre 1865 a proposito dell'*Ajo nell'imbarazzo* di Donizetti in scena al teatro Nazionale, Biaggi aveva contrapposto, con una neanche troppo vaga allusione a Wagner, quelli che lui ironicamente definisce i compositori 'convenzionali' (ovvero quelli che si rifanno alle forme 'convenzionali' e al concetto stesso di convenzione operistica su cui si fonda e si è sempre fondata l'opera italiana) ai sedicenti compositori 'filosofi', i quali sulla base di «imbrogli armonici», «imbrogli contrappuntistici e estetico-filosofici», riducono la musica ad artificio e ad operazione intellettualistica»[36]. Parzialmente diverso, e assai più calibrato, però sarà il giudizio che Biaggi formulerà quando avrà modo di ascoltare la musica di Wagner in occasione della prima italiana del *Lohengrin* che ebbe luogo a Bologna il

35 *Ibidem.*

36 G.A. Biaggi, *Rassegna musicale*, in «La Nazione», 9 sett. 1865. p. 1. Sull'impatto delle opere wagneriane rappresentate a Bologna e a Firenze si veda A. Körner, *"Viva Rossini – Morte a Wagner"?* , in Id. *Politics of Culture in Liberal Italy: From Unification to Fascism*, New York-London, Routledge, 2009, pp. 221- 262.

primo novembre del 1871 e poi a Firenze nel dicembre dello stesso anno. I commenti di Biaggi alle rappresentazioni fiorentine, avvenute esattamente tra l'8 e il 10 dicembre, sono già state oggetto di studi specifici[37]. Mi preme però almeno sottolineare alcune questioni di carattere generale. Biaggi aveva assistito alla rappresentazione del *Lohengrin* bolognese, come lui stesso dichiara, e quasi come a preparare il pubblico all'avvento di *Lohengrin* a Firenze, pubblica su «La Nazione» una serie di articoli volti ad approfondire la questione dell'opposizione tra musica italiana e musica tedesca e a discutere i capisaldi del pensiero wagneriano attorno alla musica. L'ampio spazio che Biaggi dedica a Wagner (con ben sette rassegne pubblicate tra il 14 novembre e il 10 dicembre 1871), sembra confermare come il critico, pur lontano da quegli ideali estetici, sia stato comunque in grado di cogliere quanto meno l'importanza, se non la portata storica, degli assunti estetici wagneriani. La recensione al *Lohengrin* fiorentino – una vera e propria analisi dettagliata atto per atto dell'opera - viene pubblicata il 10 dicembre con il titolo *Il Lohengrin al Pagliano*. L'esordio del pezzo restituisce quell'atmosfera di attesa che circonda a Firenze la rappresentazione dell'opera, ma, Biaggi non manca di notare da ottimo cronista oltre che da critico, anche il diverso atteggiamento, assai più disincantato, del pubblico fiorentino del Pagliano, messo a confronto con quello della prima bolognese:

> Di più, se non c'inganniamo, nella aspettazione e nell'attenzione del pubblico bolognese c'era un più schietto e più vivo sentimento artistico. La rappresentazione del Lohengrin a Bologna fu quasi unicamente per tutti, pei credenti come pei dissidenti, una quistione d'arte. Qui, invece, alla quistione d'arte s'era accostata di troppo, e troppo visibilmente, una quistione mercantile. A Bologna insomma non si pensava che alla musica del Wagner; e qui alla musica del Wagner e anco al bel colpo dell'Impresa e al prezzo elevato del biglietto d'entrata e a quello elevatissimo de' palchetti e alla platea invasa pressoché tutta dai posti distinti[38].

37 L. Pinzauti, *"Aida" e "Lohengrin" a confronto nella Firenze di cent'anni fa,* in *Il Teatro e la Musica di Giuseppe Verdi*, atti del III congresso internazionale di studi verdiani (Milano 12-17 giugno 1972), Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, pp. 401-407 e G. Vitali, *Il Lohengrin di Wagner a Firenze*, Firenze, Logisma, 1999.

38 G.A. Biaggi, *Rassegna musicale. Il Lohengrin al Pagliano*, in «La Nazione», 10 dic. 1871, p. 1.

Quanto alla musica, Biaggi si dimostra ammirato, se non entusiasta, soffermandosi in particolare sull'inizio dell'opera e sul preludio del terzo atto. Esprime poi parole di apprezzamento sui due duetti, rispettivamente tra Telramondo e Ortruda e tra quest'ultima e Elsa, soprattutto per quanto riguarda la strumentazione «felicissima (felicissima s'intende quando s'accetti come *principio direttivo* quel modo d'intendere il melodramma)»; più in generale, però, non può fare a meno di notare, con una certa ingenuità, come «un po' di canto lirico e un po' di schiettezza e un po' d'espansione melodica […] farebbero un gran bene, se ne persuada il signor Wagner»[39]. L'ascolto dal vivo di questa musica lo persuade inoltre che l'identità musicale italiana non viene intaccata più di tanto dal wagnerismo, anzi, il critico sembra quasi essere sollevato dal fatto che la musica di Wagner in Italia non condurrà verso alcun stravolgimento di sorta, che non di musica dell'avvenire si tratta, ma più modestamente, sembra far intendere Biaggi, di una musica che può sedurre, che può sollecitare alcuni ripensamenti nell'ambito della tradizione italiana, ma da cui in fondo il modello operistico nostrano non ha nulla di cui temere:

> Se non c'inganniamo, la rappresentazione di venerdì sera lasciò tutti convinti, che nella musica del *Lohengrin* non v'ha nulla né di troppo complicato, né di oscuro, né di astruso, né di incomprensibile, e che, perciò, non può esser detta musica dell'avvenire in nessun modo e per nessuna ragione; lasciò inoltre convinti tutti che (posto da un lato il sistema melodrammatico che può essere e discusso e rifiutato) la musica del *Lohengrin* è per alcuni rispetti bellissima e degna per altri, d'essere tolta a modello; e in fine lasciò convinti tutti che è una musica sana, dal cui contatto con la nostra non ha a temere né perniciose influenze, né epidemie pestilenziali; bensì potrebbe ritrarne elevatezza d'intenti e nobiltà di procedimenti, pregi de' quali, per ora almeno, nella nostra musica non è al certo dovizia[40].

Oltre che sulle musiche, sui compositori e sui problemi di estetica musicale, la penna di Biaggi dalle colonne de «La Nazione» non manca di soffermarsi anche su aspetti che riguardano più da vicino la vita musicale fiorentina che proprio durante il periodo di Firenze Capitale deve affrontare numerosi cambiamenti che incidono sia sulla produzione musicale, sia sui

39 *Ibidem.*
40 *Ibidem.*

gusti del pubblico[41].

Se il critico non manca mai di salutare con entusiasmo i moltissimi concerti e iniziative nell'ambito della musica strumentale (a Firenze davvero numerose, grazie anche all'instancabile attività di Basevi e della sua Società del quartetto), tuttavia non può fare a meno di sottolineare, in ambito operistico, la ripetitività dei titoli prescelti dai teatri, la gestione poco oculata e accorta delle imprese, la scarsa preparazione tecnica dei cantanti, il facile entusiasmo del pubblico che, assetato di novità, si dimostra tuttavia incapace di comprendere le qualità autentiche di quello che viene eseguito.

Parole di perplessità vengono poi espresse nei confronti dei giovani compositori, i quali non sono in grado di costruire un percorso di carriera solido e ponderato e si abbandonano piuttosto alle mode del momento o, in alternativa, scimmiottano le orme dei grandi senza produrre niente di veramente originale o degno di nota. L'importanza della formazione dei giovani compositori è un tema ricorrente negli articoli di Biaggi che – lo ricordiamo – ricoprì per molti anni l'incarico di didatta nell'Istituto musicale di Firenze e dunque aveva una conoscenza diretta dei principali problemi che affliggevano la formazione dei musicisti. Perfino i Concorsi per giovani compositori indetti dal Municipio di Firenze, come non manca di notare Biaggi in più occasioni, non sembrano prefigurare esiti interessanti. In un articolo del 15 giugno 1865 recensendo l'opera *Gabriella di Falesia* di Oreste Carlini, opera vincitrice del concorso di quell'anno e in scena alla Pergola, Biaggi si dilunga sull'idea stessa di indire un concorso del genere, idea che condivide e che trova appropriata. Ma il critico non può fare a meno di notare come l'esito di questi concorsi al di là delle pur ottime finalità, sia quasi sempre deludente. Di questo la responsabilità secondo Biaggi, è da attribuire proprio alla mancanza di studi solidi degli stessi compositori:

> […] da questi numeri riesce dimostrato: […] che il difetto che adesso si lamenta è difetto di *qualità* e non di *quantità*. Mille opere nuove in poco più di venti anni le non si ebbero mai. Ma quante di queste mille opere son nate vive? Quante riuscirono sopportabili?

41 Per un inquadramento della vita musicale durante il periodo di Firenze Capitale rimando a A. D'Ovidio, *Vita musicale al tempo di Firenze Capitale d'Italia: mutamenti e criticità,* in «Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», vol. LXXXI, Firenze, Olschki, 2017, pp. 283-299.

> Quante passeranno alla posterità? A questo domande risponde il fatto che per scongiurarne la noia e la solitudine che minacciano del continuo i nostri teatri, dobbiam ricorrere ogni momento al *Mosè*, alla *Semiramide*, all'*Otello*, alla *Matilde* […]e tante altre opere scritte prima del 1840, quando non c'erano né concorsi, né società d'incoraggiamento. […] Da tutto ciò si può dunque concludere: che la presente decadenza della musica vuol essere combattuta non in teatro (che a ben guardare, il teatro non è qui che una vittima anche troppo obbediente), ma bensì ne' conservatori e nelle scuole[42].

Molto critici, inoltre, come già accennato, i giudizi di Biaggi sulle programmazioni dei teatri e, più in generale, sullo stato di salute delle imprese teatrali della città. Già nel 1864 – giusto qualche mese prima che fosse firmata la Convenzione di settembre con la quale si sanciva il passaggio della capitale da Torino a Firenze – Biaggi pubblica un articolo dal titolo «De' teatri delle Imprese teatrali – Teatro Nuovo – Goldoni – Pergola – Alfieri» in cui egli delinea un quadro decisamente preoccupante degli spettacoli in scena nei diversi teatri della città, soprattutto tenendo conto del numero altissimo di imprese teatrali che falliscono e che lasciano sul lastrico intere categorie lavorative nell'ambito della musica e, più in generale, delle maestranze teatrali:

> Il teatro, per chi non lo conosce che dalla platea o dai palchetti, è una bella e splendida cosa. La vita dell'artista, per chi non ne fa stima che dalle apparenze o dalle eccezioni, è una vita brillantissima. Le pingui retribuzioni, il viaggiare continuo, gli applausi, le qualificazioni di celebri, d'illustri d'inarrivabili, di divini che piovono dalle penne de' giornalisti e dalle bocche de' procoli, degli adoratori, dei protettori e dei commensali perpetui, - son cose che abbagliano e affascinano […] Ma se invece di giudicare il teatro dalla platea e dai palchetti, lo si giudicasse dal palco scenico e dalle quinte […] allora si penserebbe e si opererebbe in ben diverso modo: e fatti accorti dell'inganno molti e molti tornerebbero defilati […]. E le stagioni teatrali lasciate a mezzo, e i quartali sfumati, sono oggi così frequenti come, per fermo, non furono mai. Uno sconcio questo gravissimo, fecondo di tristi e disgraziate conseguenze, e al quale sarebbe pur tempo che si mettesse riparo; se non per sentimento d'umanità,

42 G.A. Biaggi, *Rassegna musicale*, in «La Nazione», 15 giu. 1865, p. 1. Lo stesso argomento sarà ripreso negli anni successivi dallo stesso Biaggi in un intervento dal titolo *I Conservatori di musica in Italia e il loro riordinamento*, pubblicato sulla «Nuova Antologia», vol. XVI, 1871, pp. 897-919.

come abbiam detto un'altra volta, per decoro almeno del paese. [43]

Proprio per queste ragioni Biaggi saluta e loda con entusiasmo, sempre nello stesso articolo, l'iniziativa del Teatro Nuovo che «tenta un modo d'amministrazione, se non nuovissimo nuovo però tanto da meritare l'attenzione e l'aiuto del pubblico. Si tratta di far senza […] l'impresario. Sono gli istessi artisti, i maestri ecc. che assoldano le masse, che s'accollano ogni spesa e che abbandonano il compenso delle loro individuali fatiche all'eventualità. Auguriamo a questo tentativo una buona e compiuta riuscita – e la speriamo. In ogni modo però le masse saranno pagate, e gli artisti e i maestri, ecc, quando non foss'altro, avranno sempre la compiacenza d'aver fatta un'opera buona […]»[44].

Nonostante questi tentativi pur lodevoli, negli anni successivi la crisi dei teatri sembra accentuarsi. Parole molto critiche Biaggi riserva anche all'impresa che in questi anni gestisce il Teatro della Pergola, «il teatro principe di Firenze, dove tutto dovrebbe procedere nelle buone regole, dove ogni faccenda dovrebbe correr via così soda e liscia» e dove, invece, Biaggi registra «[…] pettegolezzi, e incagli, e tentennamenti infiniti»[45] soprattutto per quanto riguarda la selezione delle opere da proporre in cartellone. La situazione del massimo teatro cittadino si andrà sempre più aggravando con il trasferimento della capitale a Firenze. Tale avvenimento, infatti, comporta il costituirsi di un pubblico nuovo (formato in buona parte della borghesia che da Torino si trasferisce a Firenze seguendo le sorti della città capitale)[46] e più numeroso (l'aumento della popolazione cittadina determina anche un incremento del pubblico dei teatri), a fronte di una situazione stagnante quanto a risorse e gestione dei teatri. Problemi di non facile soluzione, per i quali Biaggi non propone soluzioni immediate ma di cui mette in luce tutti gli aspetti con estrema lucidità e consapevolezza. Molto significativo in questo senso è un articolo sugli esiti delle opere rappresentate alla Pergola pubblicato il 13 gennaio 1869 nel

43 G.A. Biaggi, «*De' teatri delle Imprese teatrali – Teatro Nuovo – Goldoni -Pergola -Alfieri*», in «La Nazione», 10 apr. 1864, p. 1.

44 *Ibidem.*

45 *Ibidem.*

46 Si stima che durante gli anni di Firenze Capitale la popolazione urbana di Firenze sia cresciuta di quasi 15.000 unità. Cfr. A. Giuntini, *La vita quotidiana nella Firenze capitale*, in *1865. Questioni nazionali e questioni locali nell'anno di Firenze capitale*, cit., pp. 209-227.

pieno degli anni che vedono Firenze capitale del Regno. Qui Biaggi non riesce a nascondere l'amarezza e il disincanto per una situazione che appare davvero di difficile soluzione:

> Le opere alla Pergola si succedono quest'anno molto lentamente e, sarebbe inutile nasconderlo, molto freddamente. I cantanti sono buoni, non potrebbesi affermare il contrario […] Dell'orchestra non è nemmeno a parlare: essa conta a dozzine i suonatori valenti ed diretta da maestri peritissimi […] per ciò che spetta all'apparato scenico, abbiamo quest'anno a riempire un vuoto che lamentavasi alla Pergola già da un pezzo, il Recanatini, uno de' migliori scenografi italiani. […] L'impresa non è chi non vede, è animata dalle migliori intenzioni di questo mondo e non perdona né a cure, né a spese. Eppure, ripetiamo, le cose van via fredde fredde e uscendo dal teatro mai si sa dire quale esito vi abbiano le opere e quale i cantanti. Il trovare le cagioni di questo stato di cose è difficile; e più ancora che il trovarle sarebbe difficile e scabroso il dirle. Ma senza paura di sbagliare si può affermare che la cagione prima sta nella cattiva scelta delle opere; cattiva per questo, s'intende, che non conviene né alle voci, né alle attitudini, né alla perizia dei cantanti.

Da queste criticità non è immune neanche l'altro importante teatro della città, il Pagliano, che pure era sembrato in un certo momento il teatro più apprezzato della città e con una programmazione più innovativa o quanto meno più varia di quella della Pergola. Eppure Biaggi ci regala una descrizione del teatro, sia dell'edificio teatrale che delle stagioni allestite, non proprio entusiasmante, almeno all'altezza del 1865, sebbene anche in seguito il suo giudizio sul teatro non muterà poi di molto. Vale la pena leggere integralmente questo lungo passo dell'articolo:

> Nelle passate stagioni di Carnevale e di Quaresima, il teatro Pagliano tenne il suo solito metro: una perpetua rotazione cioè, di opere udite e riudite sino alla sazietà, e un via vai di cantanti […]. Ora, pare a noi, che i futuri conduttori del Pagliano provvederebbero saviamente alla loro utilità, se smettessero questo modo di spettacoli, e se ne adottassero un altro più decoroso, più artistico, più in armonia colle nuove condizioni della nostra città. Il teatro Pagliano è chiamato adesso a bellissimi destini. Come rivaleggia coi più lodati per vastità, potrebbe in poco tempo rivaleggiare con essi anche per importanza artistica. Ma […] il teatro Pagliano non deve solamente riformare il suo andamento artistico; esso ha pure strettissimo bisogno di molti restauri, di molti miglioramenti, di molti abbelli-

> menti materiali; ed ha bisogno che questi restauri e miglioramenti e abbellimenti sian fatti seguendo uno studiato disegno […] affinché non avvenga che le parti nuove o abbellite non sortano altro effetto che quello di far meglio notare e di rendere più ingrata la vista delle vecchie […] I palchi di questo teatro sono troppo angusti e troppo dimessi; le sedie della platea e dei posti distinti sono scomodissime; l'illuminazione vuol essere accresciuta, e forse domanda un altro sistema; il palcoscenico vuole esser riparato dal vento […] gli atri nudi di ogni ornamento, e squallidi come quelli di una caserma, sono fatti sudici a rigor di termine, dall'uso, non compatibile in teatro di colta e gentile città, che ognuno possa restarvisi a fumare[47].

Il profilo dei teatri e della vita musicale nel periodo di Firenze Capitale che Biaggi tratteggia nei suoi articoli su «La Nazione» non appare certamente esaltante e si accorda con quanto altri critici su altre testate andavano notando negli stessi anni[48]. Ne viene fuori una città sì in fermento, con una fervente attività concertistica, con tanti teatri, ma, a ben vedere, con molti elementi di criticità.

Biaggi osserva i mutamenti di Firenze Capitale con uno sguardo attento e multicentrico in cui riesce a far convergere sia le principali questioni musicali che connotavano il dibattito critico dell'epoca, sia l'attenzione costante per la scena musicale della città che aveva scelto come suo luogo d'adozione e del cui ambiente culturale era diventato un protagonista riconosciuto e stimato[49]. L'immagine di Firenze che emerge dai suoi scritti è quella di una città sonnolenta, che ha provato a lanciarsi nella nuova avventura di Capitale provvisoria del regno, ma che dal punto di vista musicale – e forse anche a causa di quello sguardo gettato all'indietro

47 G.A. Biaggi, *Rassegna musicale*, in «La Nazione», 2 mag. 1865, p. 1.

48 Mi riferisco in particolare al critico Francesco D'Arcais che negli stessi anni scrive sul quotidiano fiorentino «L'Opinione». Su questo vedi il contributo di Elena Oliva in questo stesso volume.

49 «Il Biaggi a Firenze era conosciutissimo, amato, stimato da tutti, per la sua bontà d'animo, per la sua modestia, per la sua vasta cultura, per quell'insieme che lo rendeva simpatico caro a quanti avevano la fortuna di avvicinarlo. […] Nelle ore libere dalla sua professione e dai suoi studi, chi lo voleva trovare doveva andare alla ben nota pasticceria *Giacosa*, in via Tornabuoni. Ivi sedeva al suo tavolino, in mezzo ad un crocchio di amici, di conoscenti, colla sua indivisibile tabacchiera tra le mani, a fare, come diciamo noi milanesi, *la brasera*. Conosceva tutti e tutti lo conoscevano. Come già dissi, la sua conversazione era piacevolissima e con lui si sarebbero passate, non so quante ore a quel tavolino». Cfr. I. Valetta, *Girolamo Alessandro Biaggi*, cit..

di cui si è detto in apertura di queste pagine – non è riuscita a rispondere pienamente alla grande sfida che il trasferimento della capitale aveva rappresentato.

Elena Oliva

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 Biaggi[1]. È la voce di Francesco D'Arcais[2], 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 città[4]. 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 arrivi[5],

---

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 pubblicazione 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 musicale[6], 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 Meyerbeer[7] 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 maraviglioso". 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, Pagliai 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, istituir premii 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 suoi[9].

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 della 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 apprezzato[11].

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 dovrebb'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 più[12].

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 provincia[13].

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 plurimo[15]: 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 pubblico[16]. Non meno importanti furono le rappresentazioni della *Dinorah* di Meyerbeer nel 1867[17] e del *Don Carlo* di Verdi nel 1868[18], 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 affatto[22].

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 Eugéne Meynadier l'arrivo delle operette di Offenbach in città[23], 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 predicozzo 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 Borgognissanti 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 progressisti[26]. 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* fiorentino[27]. 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 Cimarosa[29], 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 sovratutto 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 dimenticato[30].

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 alterativa a operette, riviste e *can-can*, 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 Chiostri (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 antidiluviane, 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 Brahms[32].

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 dovete 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 concetti[33].

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 istrumentali, 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 divieti[37].

In virtù di questo nuovo pubblico, il consumo musicale, specialmente nei teatri, da elitario si era massificato[38]. 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.

Una selezione dei volumi della collana
delle *Edizioni dell'Assemblea* è scaricabile dal sito

www.consiglio.regione.toscana.it/edizioni

Ultimi volumi pubblicati:

Tiziana Nocentini
Donne e guerra, violenze in divisa
Laura Lotti
La montagna pistoiese dal Medioevo al Settecento
Laura Lotti
I castelli dei Malaspina in Lunigiana dal Medioevo el Settecento
Giovanna Lo Sapio (a cura di)
Essere madre
Angela Maria Fruzzetti e Sara Chiara Strenta (a cura di)
I giovani raccontano
Paolo Gennai
La storia dell'acqua
a Carmignano e Poggio a Caiano
(1860-1900)
Enrico Barni e Fausto Lottarini
Le Chiane chiusine
Pier Luigi Ballini (a cura di)
Saperi, sapori, paesaggi: la Toscana della mezzadria