

ANTONELLA D'OVIDIO

«SULLA VIA DI BENEDETTO MARCELLO»:
IL DISCORSO SUI 'CLASSICI' NEI QUOTIDIANI
DI FIRENZE CAPITALE*

ABSTRACT

L'articolo ricostruisce un episodio di microstoria, finora dimenticato, della vita musicale della Firenze ottocentesca, rileggendolo alla luce dei cambiamenti politici, sociali e culturali traumatici, che investono la città all'indomani della sua proclamazione come Capitale provvisoria del Regno d'Italia. Si tratta del progetto della ripresa e «continuazione» dell'*Estro poetico armonico* di Benedetto Marcello, finanziato dal patrizio fiorentino Simone Vincenzo Velluti Zati e da lui affidato nel 1865 a Antonio Bazzini e Ferdinando Giorgetti. Il progetto fu promosso da personalità come Abramo Basevi e da critici musicali come Girolamo Alessandro Biaggi e Francesco D'Arcais. I documenti relativi a questa iniziativa e gli interventi pubblicati da Biaggi e D'Arcais su «La Nazione» e «L'Opinione» fanno comprendere come l'intreccio tra realtà municipale e dimensione nazionale si ripercuota anche sul discorso attorno alla musica e alla vita musicale fiorentina portato avanti dalla stampa quotidiana di quegli anni. Il «ritorno» a Marcello voluto dal Duca e il discorso sulla necessità dei «classici» continuamente proposto dai quotidiani assumono il valore di una ricerca identitaria collettiva che coinvolge la vita musicale, così come l'immagine e la percezione stessa della città.

PAROLE CHIAVE Benedetto Marcello, Duca di San Clemente, Girolamo Alessandro Biaggi, Firenze Capitale, critica musicale dell'Ottocento

SUMMARY

The article focuses on a hitherto forgotten episode of micro-history in the musical life of nineteenth-century Florence, exploring it in the context of the political, social, and cultural traumatic changes affecting the city after its proclamation as temporary capital of the Kingdom of Italy. This episode concerns the revival and 'continuation' of Marcello's *Estro poetico armonico*, financed by the Florentine patrician Simone Vincenzo Velluti Zati and commissioned to Antonio Bazzini and Ferdinando Giorgetti in 1865. The project was promoted by personalities like Abramo Basevi and music critics like Girolamo Alessandro Biaggi and Francesco D'Arcais. Unpublished documents relating to this initiative and the articles published by Biaggi and D'Arcais in «La Nazione» and «L'Opinione» show how the intertwining of the municipal and national dimension also had repercussions on the discourse about music and Florentine musical life carried out by the periodical press in those years. The «revival» of Marcello promoted by the Duke, the

discourse on the «classics» continually invoked by the local press reveal a search for identity intersecting the musical life, as well as the image and perception of the city itself.

KEYWORDS Benedetto Marcello, Duca di San Clemente, Girolamo Alessandro Biaggi, Firenze Capital of the Kingdom of Italy, music criticism Nineteenth century



Introduzione

L'immagine storiografica della vita musicale a Firenze nell'Ottocento si compone di almeno due tratti essenziali: da un lato, quello che la incornicia come città meyerbeeriana per eccellenza nell'Italia degli anni Quaranta,¹ dall'altro quello che la pone nel panorama degli anni '50-'70 del secolo come «città della musica strumentale», tra le prime in Italia, grazie anche all'instancabile attività di Abramo Basevi, ad eseguire e promuovere la musica strumentale d'Oltralpe.² Per completare il quadro, bisogna aggiungere la vita dei teatri e della produzione operistica che prosegue, in verità, senza grossi scossoni per tutto l'arco del secolo,³ appena movimentata dall'aumento del numero delle sale teatrali, e dunque dell'offerta di spettacoli nel periodo in cui Firenze è Capitale d'Italia (1865-1871), dalla risonanza della rappresentazione al Pagliano del *Lohengrin* (1871) e dall'arrivo in città dell'operetta negli ultimi decenni del secolo.⁴ Questa immagine composita non esaurisce tuttavia il rapporto tra la vita musicale della città e il complesso discorso identitario da cui Firenze viene investita – sul piano urbanistico in maniera evidente, ma più sottilmente anche su quello sociale e culturale – in un periodo focale della sua storia come quello in cui fu prescelta come Capitale provvisoria del neonato Regno d'Italia dal 1865 al 1871. Un periodo in cui la storia della città e l'impronta municipalistica che da sempre l'aveva caratterizzata si

* Il presente contributo rielabora il mio intervento dal titolo *Tra identità locale e identità nazionale: i Salmi di Benedetto Marcello nella Firenze post-unitaria* presentato al convegno di cui in questa sede si raccolgono gli esiti. Desidero ringraziare Luca Zoppelli e Adriana Guarnieri per i commenti in sede congressuale e Mila De Santis per aver discusso con me molte delle questioni qui affrontate.

¹ DE ANGELIS, *La musica del Granduca*; NICOLODI, *Il grand-opéras di Meyerbeer*; NICOLODI, *Les grands opéras de Meyerbeer*.

² PINZAUTI, *Prospettive per uno studio*; PAOLINI, *Beethoven a Firenze*; MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 137-149; DE ANGELIS, *La musica del Granduca*; DE SANTIS, *La ricezione di Schumann e Brahms*. Restituisce bene il fervido clima organizzativo e l'ampia offerta di concerti di musica strumentale questa dichiarazione di Francesco D'Arcas che nel 1870 sulla «Gazzetta musicale di Firenze» scrive: «Siamo assediati dai concertisti. Figuratevi che a Firenze abbiamo tre sale di concerti che da un mese in qua furono tutte aperte quasi ogni sera», cit. in DE SANTIS, *La ricezione di Schumann e Brahms*, nota 50, p. 217.

³ D'OIDIO, *Vita musicale al tempo di Firenze Capitale*.

⁴ OLIVA, *L'operetta parigina*.

uniscono gioco forza alla storia nazionale.⁵ Il passaggio da città granducale a Capitale di un nuovo Stato unitario, da un tessuto urbano ancora medievale allo smantellamento delle antiche mura con tutto quello che ciò comportò sul piano sociale, economico, culturale, simbolico, perfino antropologico⁶ si tradusse per Firenze non solo in una serie di disagi organizzativi e difficoltà sul piano economico-finanziario, ma pose anche una questione identitaria fortissima in una città che basava la propria costruzione culturale sull'immagine ormai consolidata di Atene d'Italia agli occhi degli italiani e dei tanti stranieri che per lunga tradizione la visitavano o vi dimoravano.⁷ All'indomani della Convenzione di settembre nel 1864, Firenze si trova a dover rinegoziare in qualche modo questa immagine, a fare i conti con il modello rappresentato dalle grandi capitali europee,⁸ a rimodellare e declinare la propria identità locale tenendo conto del ruolo 'nazionale' che adesso è chiamata a ricoprire. Il problema di una nuova, inedita auto-rappresentazione in chiave nazionale si pone come centrale: non apparirà dunque casuale che proprio negli anni di Firenze Capitale si pubblicino numerose guide della città volte a darne un'immagine nuova e 'moderna'.⁹

In occasione delle celebrazioni per i 150 anni di Firenze Capitale, cadute nel 2015, tali questioni sono state collocate con forza al centro di una serie di indagini storiche che da diverse prospettive e con metodologie differenziate hanno messo in rilievo come questa manciata di anni abbia cambiato in tempi assai rapidi l'immagine e insieme la mentalità e l'immaginario della città.¹⁰ Ancora poche però le

⁵ FINELLI, *Municipalismo*.

⁶ Con queste parole il giornalista Luigi Capizucchi raccontava la reazione dei fiorentini all'«invasione» di turisti e forestieri: «Immaginate una trave che si stacchi improvvisa dal soffitto e caschi sulla tavola intorno alla quale sta raccolta a un pasto frugale la famiglia di un pacifico agricoltore, un convoglio che esca dalle rotaie senza che i viaggiatori sappiano dove la locomotiva potrà trascinarli, una bomba che venga a scoppiare in mezzo a un campo di soldati al bivacco, una valanga, che, staccandosi dalle cime del Monte Bianco, scenda, col fragore di cento cannoni, a rovesciare e travolgere ogni cosa, e avrete l'idea dello scompiglio che, tra i trasferendi, pose la notizia del trasferimento. [...] I Fiorentini da parte loro, non sapendo rendersi ragione di tutto questo si credettero invasi da una colonia di turisti [sic] di nuovo genere, i Nuovi venuti scambiarono in Inglesi e Russi piovuti qui col ticchio di mischiarsi nei fatti loro, e li trattarono di conseguenza. I fratelli non potevano essere ravvisati sotto la fallace apparenza di censori irrequieti e non sempre giusti», cit. in PACINI, *Firenze capitale d'Italia*, p. 66.

⁷ MASCILLI MIGLIORINI, «L'Atene d'Italia»; BRILLI, *Il grande racconto*.

⁸ CHARLES, *Le temps des capitales*.

⁹ Si vedano ad esempio: *Guida civile, amministrativa e commerciale di Firenze*, s.e., Firenze 1863 e *Nuova Guida della città di Firenze e suoi dintorni*, Stamperia alle Logge del Grano, Firenze 1865, pp. 139-141; *Firenze in tasca, una gita di piacere alla Capitale*, Pellas, Firenze 1867; A. LOSSA, *Firenze descritta. Guida indispensabile ai forestieri e cittadini per dirigersi a tutti i dicasteri, uffici, Fodratti*, Firenze 1865; *La nuova capitale. Guida pratica popolare di Firenze ad uso specialmente degl'impiegati, negozianti, delle madri di famiglia e di tutti coloro i quali stanno per trasferirvisi*, Tipografia letteraria, Torino 1865, p. 4. Di grande importanza anche la testimonianza dell'architetto Giuseppe Poggi che solo pochi anni dopo la pubblicazione del seguente scritto, avrebbe contribuito a rimodellare il volto urbanistico della città: G. POGGI, *Alcune parole sopra uno dei grandi miglioramenti della città di Firenze di Giuseppe Poggi. Ingegnere e architetto*, Tip. Cellini e C., Firenze 1862.

¹⁰ CIUFFOLETTI *La città capitale*; ROGARI, cur., 1865. *Questioni nazionali e questioni locali*; CIUFFOLETTI, *Firenze e il biennio 1859-1860*; CHIAVISTELLI, cur., *Una città per la Nazione?*;

riflessioni che, a partire da tale prospettiva, si siano estese a considerare quanto questo cambiamento abbia influito in maniera specifica su singoli aspetti della cultura cittadina e a verificare se, quanto e in che modo abbia nutrito e orientato non solo determinate scelte in campo musicale, ma anche le modalità del 'discorso' attorno alla musica del proprio tempo. Un buon punto di osservazione è offerto a tale scopo dalla stampa cittadina, in particolare dai quotidiani. In anni recenti, diversi studi hanno messo in rilievo la centralità dei quotidiani italiani ottocenteschi¹¹ per poter monitorare e delineare, da un lato, la capillare, e per certi versi frammentaria, vita musicale italiana nei diversi centri urbani, dall'altro per cogliere mutamenti di gusto e orizzonti estetici di cui si faceva portavoce una critica musicale indirizzata necessariamente ad un pubblico più generalista e dagli interessi più eterogenei rispetto a quello che invece si rivolgeva alla stampa specialistica. Se si pone mente al fatto che tra gli anni '50 gli anni '70 dell'Ottocento, anche come conseguenza dell'editto sulla libertà di stampa del 1848, si assiste ad un vero e proprio proliferare di testate un po' in tutta la penisola¹² e, contestualmente, anche ad un sempre maggiore spazio riservato alla cronaca e alla critica musicale,¹³ si può facilmente comprendere come il giornalismo d'opinione sui quotidiani svolga un ruolo determinante nell'impostare il dibattito critico attorno alla musica, allargandolo a comprendere un pubblico sempre più ampio.¹⁴ Da questa prospettiva, i riflettori puntati in particolare sulla stampa quotidiana consentono un duplice sguardo. Da un lato, la ricchezza delle cronache musicali solitamente ospitate su questo tipo di testata permette di osservare e ricostruire ampi segmenti della vita musicale italiana, sin nei suoi aspetti più minuti;¹⁵ dall'altro però, proprio perché legati all'*hinc et nunc* di un determinato contesto urbano, le notizie che si pubblicano su un quotidiano, la prospettiva da cui vengono raccontate e commentate e, non ultima, la collocazione stessa che esse ricevono all'interno del giornale sono rivelatrici di un certo modo di raccontare la città e la sua vita musicale secondo precise strategie di auto-rappresentazione e auto-percezione:

POETTINGER – ROGGI, cur., *Florence: Capital of the Kingdom*; MARCHI – LUCCHESI, cur., *Una Capitale europea*.

¹¹ VELLA, *Verdi's Don Carlo as monument*; SENICI, *Delirious hopes*; GUARNIERI – MACCHIARELLA – NICOLodi, cur., *Musiche e musicisti*.

¹² DELLA PERUTA, *Il giornalismo italiano*. Per quanto riguarda Firenze, si veda anche CIAMPI, *Firenze e i suoi giornali*.

¹³ GUARNIERI – MACCHIARELLA – NICOLodi, cur., *Musiche e musicisti*.

¹⁴ In tale contesto di particolare rilevanza si sono rivelati gli esiti delle ricerche finanziate dal progetto «ArtMus – Articoli musicali nei quotidiani dell'Ottocento» (PRIN 2009 e PRIN 2012) il quale, incentrato sullo studio di un'ampia selezione di quotidiani stampati in diverse aree geografiche della penisola nel corso del «lungo Ottocento», ha efficacemente evidenziato come proprio i quotidiani rappresentino una fonte privilegiata di documentazione ai fini di un più ampio inquadramento del rapporto tra vita musicale e città. Cfr. GUARNIERI – MACCHIARELLA – NICOLodi, cur., *Musiche e musicisti*. Più in generale, sul rapporto tra stampa e opinione pubblica non si può che rimandare allo studio fondamentale di HABERMAS, *Storia e critica* (e successive edizioni).

¹⁵ GUARNIERI – MACCHIARELLA – NICOLodi, cur., *Musiche e musicisti*.

beyond the walkable city, [the press] was the primary means through which urbanities understood and communicated with each other in the sense that they could think about the same things at the same time, presenting the opportunity for a common vision of social reality. It was also a purveyor of the dominant urban narrative.¹⁶

Questa ‘narrazione urbana dominante’ offerta dai giornali si alimenta, nel caso specifico dell’Italia della seconda metà dell’Ottocento, non solo dei mutevoli assetti politici e sociali, ma anche dei nuovi modelli culturali affermatasi come risultato dell’adesione delle diverse realtà territoriali ad uno stato unitario. Anche nel caso di Firenze, la cronaca e la critica musicale sui quotidiani, lette in controtelaio, lasciano intravedere meccanismi di autorappresentazione della realtà urbana che risultano di centrale importanza per cogliere in maniera profonda i portati di determinati fenomeni della vita musicale ottocentesca e, al tempo stesso, le intersezioni discorsive – ovvero quel complesso di idee e narrazioni ricorrenti – tra il piano squisitamente musicale e quello storico-politico-sociale.¹⁷

Per illustrare quanto appena affermato, mi soffermerò su un episodio piuttosto defilato della vita fiorentina dell’Ottocento che finora non ha attirato l’attenzione degli studiosi. Mi riferisco al progetto della ripresa e «continuazione» dell’*Estro poetico-armonico* di Benedetto Marcello, ideato e finanziato da un importante esponente del patriziato fiorentino dell’Ottocento, Simone Vincenzo Velluti Zati, duca di San Clemente (1839-1885), avallato da esponenti di spicco dell’élite culturale cittadina, Abramo Basevi in primis, e pienamente sostenuto dalla stampa locale e da critici di vaglia, come Girolamo Alessandro Biaggi e Francesco D’Arcais. L’attuazione di tale progetto, varato nel 1865, proseguirà per alcuni anni (almeno fino al 1872) con il coinvolgimento di diversi compositori, tra cui Antonio Bazzini e Ferdinando Giorgetti. Si tratta di una microstoria locale che consente tuttavia di comprendere meglio come l’intreccio tra realtà municipale e dimensione nazionale si ripercuota sul discorso attorno alla musica sui quotidiani cittadini di quegli anni.¹⁸ Più precisamente: quali furono, al di là degli esiti, le finalità di questo progetto varato all’indomani della proclamazione di Firenze Capitale? Come fu raccontato e presentato sui quotidiani dell’epoca? Cosa tutto questo ci dice del modo in cui Firenze visse, sul versante musicale, le trasformazioni politiche e sociali di un momento così importante della sua storia come città e come comunità?

Cercherò di rispondere a queste domande nei tre paragrafi che seguono. Il primo ricostruisce la cronaca della vicenda e ne delinea i protagonisti, a cominciare dal Duca di San Clemente, mecenate musicale di rilievo nell’Ottocento fiorentino.¹⁹ Il secondo si sofferma soprattutto sul modo in cui tale iniziativa fu

¹⁶ HAYES, *The ‘local rag’*, citato in SENICI, *Delirious hopes*.

¹⁷ Mi riallaccio a quanto efficacemente sostenuto a tale proposito, sia pure con riferimento ad altro contesto, da Emilio Sala: «I fenomeni musicali sono inseparabili dalle formazioni discorsive che di volta in volta li inquadrano e li sostanziano» (SALA, *Il “Cavaliere dell’Oca”*).

¹⁸ PORCIANI, *Identità locale*.

¹⁹ Molte delle informazioni sul Duca di San Clemente riportate nel presente articolo e in gran parte inedite, derivano da uno studio, ancora parziale, delle carte dell’Archivio Velluti-Zati,

preparata, raccontata e commentata nelle pagine dei due quotidiani fiorentini più importanti dell'epoca, «La Nazione» e «L'Opinione»: il primo fondato, com'è noto, nel 1859 su iniziativa di Bettino Ricasoli, il secondo trasferitosi in città (la prima sede era Torino) proprio con la proclamazione di Firenze Capitale nel 1865. L'ultimo paragrafo inquadrerà, infine, questo episodio nel contesto fiorentino post-unitario fornendone, come già accennato, una chiave di lettura alla luce del discorso sulla città e sul suo rapporto col passato e con i 'classici'.

1. Il Duca di San Clemente e la «continuazione» dei *Salmi* di Benedetto Marcello

Il 16 luglio del 1865, a pochi mesi di distanza dalla proclamazione di Firenze come nuova Capitale del Regno, la prima pagina de «La Nazione», dalle colonne della *Rassegna musicale* affidata al critico di punta del giornale, Girolamo Alessandro Biaggi²⁰ informa i lettori che Simone Vincenzo Velluti Zati, Duca di San Clemente ha intenzione di affidare al violinista e compositore Antonio Bazzini la «continuazione dell'opera I Salmi di Benedetto Marcello».

Più in dettaglio, dall'articolo si apprende che il Duca di San Clemente ha intenzione di finanziare il completamento dell'*Estro poetico armonico* di Benedetto Marcello, commissionando l'intonazione dei salmi successivi al cinquantesimo a diversi compositori italiani, a cominciare appunto dal già citato Bazzini. Queste nuove composizioni saranno poi eseguite a Firenze nell'ambito dei concerti organizzati dalla «Società per lo studio della musica classica» diretta da Geremia Sbolci.

Com'è noto, Benedetto Marcello aveva intonato nell'*Estro poetico-armonico* i primi cinquanta Salmi del Salterio, su testo tradotto ed elaborato poeticamente in lingua italiana da Girolamo Ascanio Giustiniani: si tratta della raccolta di musica vocale religiosa più complessa e ponderosa (ben 8 volumi, composti tra il 1724 e il 1726) nell'ambito non solo della produzione dello stesso Marcello, ma anche dell'intero repertorio sacro italiano del Settecento, e destinato a duratura fortuna per tutto il secolo e oltre.²¹ Secondo le intenzioni del Duca di San Clemente, nel giro di alcuni anni e con l'apporto di diversi compositori, si sarebbe dunque dovuta «proseguire» l'opera di Marcello, intonando i Salmi successivi al cinquantesimo.

Erede di un'antica famiglia aristocratica fiorentina, fino al 1859 vicino al granduca Leopoldo II di cui fu Gran Ciambellano, Simone Vincenzo Velluti Zati, duca di San Clemente è stato uno dei più attivi e illustri, ancorché oggi

conservate presso la Villa della Barbolana ad Anghiari (ROMANELLI, *Le carte in villa*). Ringrazio sentitamente l'archivista Rita Romanelli e la famiglia Prinetti Castelletti per avermi agevolato nella consultazione dei documenti.

²⁰ PINZAUTI, *Un critico dell'Ottocento*; D'OIDIO, *Girolamo Alessandro Biaggi*.

²¹ ZOPPELLI, *Lo stile sublime*; BIZZARINI, *Le esecuzioni dei salmi*; ZOPPELLI, *Le Pindare*; BIZZARINI, *Benedetto Marcello*; BIZZARINI, *I 'Salmi' di Benedetto Marcello*.

dimenticati, mecenati musicali della Firenze del secondo Ottocento. Come dimostra lo studio delle carte dell'archivio familiare, finora del tutto inesplorato dai musicologi, il Duca era un appassionato musicofilo: patrocinava e ospitava concerti sia nel suo palazzo cittadino (il centralissimo Palazzo San Clemente, in quella che oggi è, a Firenze, Via P. A. Micheli, a pochi passi da Piazza San Marco), sia nella sua residenza di campagna (la Villa della Barbolana nei pressi di Anghiari) e fu un assiduo frequentatore e sovvenzionatore dei teatri cittadini (tra questi il teatro Niccolini e il teatro della Piazza Vecchia). Le cronache dell'epoca lo raffigurano come schivo e riservato, capace tuttavia di mantenere relazioni con alcune importanti personalità di spicco del mondo musicale, non solo fiorentino. Amico di Hans von Bülow, socio onorario del Regio Istituto musicale di Firenze, membro dell'Accademia degli Infuocati, egli era in contatto ad esempio con esponenti importanti del mondo musicale francese, quali François-Joseph Fétis e Joseph Louis D'Ortigue. Nel 1863, sull'autorevole «Journal des Débats», quest'ultimo lo ricorda, appunto, come un «mécène éclairé» e «noble protecteur des arts».²²

Fu inoltre un personaggio chiave di quel 'ritorno all'antico' che segna la vita musicale e il dibattito culturale fiorentino di questi anni. Scrive di lui, nel necrologio pubblicato sulla prima pagina della «Nazione» con il titolo *Il Duca di San Clemente e l'Arte musicale italiana*, Girolamo Alessandro Biaggi:

Quarant'anni prima che il più acclamato e il più grande de' compositori viventi uscisse col sovrano consiglio: Torniamo all'antico, il Duca di S. Clemente richiama i musicisti all'antico con le esecuzioni della Società per lo studio della musica classica.²³

Alle sue cospicue elargizioni si deve, ad esempio, la messinscena fiorentina di opere settecentesche come *Bernardone e la comare* e *Il Matrimonio segreto* di Cimarosa al Teatro della Piazza Vecchia nel 1868, come pure l'attività di una delle associazioni musicali più longeve del panorama fiorentino, la «Società per lo studio della musica classica». Quest'ultima, come già ricordato, ebbe a capo Geremia Sbolci che ne fu il fondatore nel 1839 e che la animò fino alla sua morte, avvenuta nel 1875, anno in cui la stessa associazione si sciolse. Padre del più noto violoncellista Jefte, Geremia Sbolci fu professore di violino all'Accademia di Belle Arti di Firenze e attivissimo organizzatore di rassegne e concerti incentrati sul repertorio settecentesco. Nel necrologio pubblicato nel 1876 negli Atti dell'Accademia del Regio Istituto musicale di Firenze viene infatti ricordato che «allo Sbolci

²² JEAN D'ORTIGUE, *Revue musicale*, «Journal des débats», 14 marzo 1863, p. 2: «On ne sait pas tout ce que l'on doit en Italie à l'initiative et à l'influence d'un noble protecteur des arts, S. Exe. le duc de San Clemente, qui n'est pas, comme l'a dit un journal anglais, un compositeur qui a remporté des prix au concours de quatuors et autres, mais un grand seigneur, un Mécène éclairé, qui décerne lui-même des prix, qui n'accepte d'autre récompense que la reconnaissance qui lui est due pour la généreuse libéralité avec laquelle il consacre ses efforts aux progrès de l'art musical. C'est à M. le duc de San Clemente que celui qui signe ces lignes est redevable du double honneur qu'on lui a fait en le nommant membre associé de la Società del Quartetto de Florence, en même temps que l'illustre directeur du Conservatoire de Bruxelles, M. Fétis».

²³ G.A. BIAGGI, *Rassegna musicale*, «La Nazione», anno XXVII, n. 258, 15 settembre 1885, p. 1.

devonsi in Firenze in questo secolo le prime esecuzioni di musica classica a grandi masse e di opere teatrali dell'antico repertorio». ²⁴ Tra i primi concerti patrocinati dalla Società rimase celebre, soprattutto per il gran numero di esecutori (ben 563 tra solisti, coristi, orchestrali), quello del 30 giugno 1839, quando venne eseguito nella Sala dei Cinquecento in Palazzo Vecchio l'oratorio di Haydn *La Creazione*. Significative furono poi le rappresentazioni della *Serva padrona* di Pergolesi, presso la Sala dell'Istituto musicale di Firenze con lo stesso Sbolci nei panni di Uberto nel 1851 e, nel 1869, della *Camilla* di Paër al Teatro Niccolini (poi ripresa negli anni successivi), sempre su iniziativa di Sbolci. Ai successi che costellarono la vita della Società nel corso degli anni Quaranta subentrarono però, negli anni seguenti, diversi problemi di gestione fino alla svolta che si verificò tra il 1862 e il 1863 grazie, per l'appunto, al sostegno economico offerto dal Duca di San Clemente. Così Biaggi, sempre dalle pagine della «Nazione», ricostruisce i rapporti tra la «Società per lo studio della musica classica» e il Duca di San Clemente:

Istituita nel 1839 dal benemerito maestro Geremia Sbolci, quella Società ebbe giorni di vita non ingloriosa, sul principio. Ma combattuta poi dalle gelosie, dal malvolere e, soprattutto, dall'invidia, venne presto al silenzio e al nulla. Il Duca di San Clemente la rifece viva intorno al 1863 con le esecuzioni di que' capolavori che si reputano i capisaldi dell'arte, quali sono le Messe del Palestrina, i Salmi del Marcello, gli Oratorii dell'Haydn, del Mozart, del Beethoven, ecc.

L'apporto del Duca alla vita della Società fu in effetti decisivo. Nei libri di conti conservati presso l'Archivio Velluti-Zati, la voce «Spese di Trattenimenti ed esecuzioni musicali» dal 1859 e fino al 1875 contempla con continuità sovvenzioni alla Società di Sbolci. Il Duca di San Clemente pagava per l'affitto della Sala in Borgo La Croce che ospitava regolarmente i concerti della Società, per la copiatura delle musiche necessarie alle esecuzioni e naturalmente per retribuire i musicisti di volta in volta chiamati ad esibirsi. All'iniziativa di San Clemente si deve poi l'istituzione di un Concorso per la composizione di una Messa a cappella, bandito regolarmente dal 1862, che attraeva compositori da tutta Italia e che prevedeva l'esecuzione delle opere premiate durante la stagione della «Società per lo studio della musica classica».

Nei concerti patrocinati da San Clemente e diretti da Sbolci venivano solitamente eseguite musiche strumentali di compositori d'oltralpe (Mozart, Hummel, Mendelssohn, Beethoven), ma soprattutto musiche 'classiche', come allora venivano chiamate, intendendo con questo termine quelle che più rappresentavano ai loro occhi l'autentica tradizione italiana: Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello, Benedetto Marcello, Domenico Scarlatti, Luigi Cherubini.

Lo zoccolo duro della programmazione era però costituito dal repertorio sacro, presente in misura preponderante. Tale scelta rifletteva, almeno in parte, i gusti e le propensioni del Duca, uomo profondamente religioso, legato agli ambienti del clero fiorentino e molto attivo in iniziative filantropiche, secondo un modello di comportamento sociale assai comune nell'aristocrazia fiorentina

²⁴ Necrologio di Geremia Sbolci in *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, Anno XIV, 1876, pp. 15-19.

dell'epoca.²⁵ Non a caso, oltre a Bazzini, gli altri due compositori cui il Duca di San Clemente fu particolarmente legato negli anni successivi furono Jacopo Tomadini e Giovanni Battista Candotti, due tra i compositori più impegnati nella riforma della musica sacra del tardo Ottocento.²⁶

In questo orizzonte di interessi va collocata anche l'attenzione rivolta ai *Salmi* di Benedetto Marcello. Poche però, allo stato attuale, sono le notizie circa le esecuzioni dei *Salmi* nella Firenze dell'Ottocento. Sappiamo dall'introduzione di Domenico Bertini all'edizione del Salmo 50, dato alle stampe dall'editore fiorentino Guidi nel 1877, che i Salmi di Marcello «si cantano tuttora nei concerti spirituali»,²⁷ ma prima di quella data è difficile risalire ad altre esecuzioni fiorentine dell'*Estro poetico-armonico*. Gli unici dati ricavabili dai quotidiani fiorentini ottocenteschi riguardano le edizioni a stampa dei *Salmi*: sul «Monitore toscano» del 12 luglio 1851, una edizione dell'*Estro poetico-armonico* viene segnalata tra le novità del catalogo di Ferdinando Lorenzi, sebbene è probabile che si tratti di una ristampa dell'edizione parigina Carli con la realizzazione del basso al pianoforte approntata tra il 1818 e il 1819 da Franciszek Mirecki, allievo polacco di Luigi Cherubini. Alcuni anni dopo, nel 1864, «La Nazione» informa i lettori che «l'editore di musica Giovanni Canti [di Milano] ideò di dare nuovamente alla luce la più celebrata delle opere di Benedetto Marcello [...] cioè la musica onde vesti una traduzione di 50 salmi». In questo caso si tratta con certezza, dal momento che l'avviso lo dichiara apertamente, della versione di Franciszek Mirecki, la quale, realizzata sotto la supervisione del fiorentino Cherubini, dovette conoscere ampia diffusione nell'ambiente musicale toscano.²⁸ A distanza di poco più di un anno da questa edizione si avvia il progetto sulla «continuazione» dei *Salmi* patrocinato dal Duca di San Clemente. Si trattò di un'operazione fino ad allora inedita, pur nella ricca recezione che i *Salmi* di Marcello conobbero per tutto il Settecento e buona parte dell'Ottocento. Se, come è stato scritto, l'*Estro poetico-armonico* si delineò fin dalla sua concezione come «un'ambiziosa operazione culturale»,²⁹ quella messa in atto dal Duca nel 1865 può essere interpretata, quanto meno nelle intenzioni e nelle modalità di ideazione, come una sorta di ambiziosa operazione culturale al quadrato, le cui difficoltà attuative, ma anche il cui portato culturale, non sfuggirono ai critici coevi più attenti. Francesco D'Arcais³⁰ sulla «Nuova Antologia» del 31 marzo 1866, la definì, non a caso, come «impresa ardua oltre ogni dire».

²⁵ MONTRONI, *Il nobile*.

²⁶ COLUSSI – BOSCOLO, cur., *Candotti, Tomadini*.

²⁷ B. MARCELLO, *Miserere*, G.G. Guidi, Firenze 1877, p. XVI.

²⁸ «La Nazione», 28 febbraio, 1864, «Fatti diversi», p. 3. Come lascia intendere la breve notizia, si tratta di una edizione assai ricca, se non lussuosa, che includerà anche una biografia del compositore, il suo ritratto e «alcuni cenni storici intorno a' componimenti di questo sommo scrittore». Sulla storia delle edizioni a stampa dei *Salmi* di Marcello si rimanda a MAGAUDDA-COSTANTINI, *Tradizione ottocentesca*.

²⁹ ZOPPELLI, *Le Pindare*, p. 403.

³⁰ OLIVA, *Francesco D'Arcais*; OLIVA, *La musica a Firenze*.

2. «Nova et vetera»: il discorso attorno ai *Salmi* di Marcello sui quotidiani fiorentini

Il supplemento al numero del «Boccherini» del 4 luglio 1865 (Figura 1) si apre con un «Pensiero del Duca di San Clemente per la prosecuzione dell'opera classica I Salmi di Benedetto Marcello» in cui il letterato e librettista Vincenzo Meini annuncia di aver ricevuto dal Duca l'incarico di «parafrasare in versi italiani il Salmo 51 del Salterio davidico» nell'ambito di un progetto che prevede di proseguire «per mezzo di commissioni e di concorsi la grande opera classica dei Salmi di Marcello». Il testo di Meini è seguito dalla lettera che lo stesso Duca aveva inviato ad Antonio Bazzini per affidargli il compito di mettere in musica il Salmo suddetto. Non senza retorica, Meini sottolinea da un lato come l'iniziativa del Duca sia da considerarsi una «nobile palestra, aperta dalla sua liberalità e amore sincero per l'arte, ai maestri italiani», dall'altra spiega come la scelta sia caduta proprio su Bazzini in quanto questi aveva saputo «trattare con ampiezza di stile e con venustà e castigatezza di forme, non solo il quartetto, ma la composizione vocale *alla maniera dei classici*» (corsivo mio).

Qualche giorno dopo, esattamente il 16 luglio 1865, la lettera del Duca a Bazzini riceve ulteriore enfasi e maggiore diffusione dal momento che viene nuovamente pubblicata, come già accennato, sul principale quotidiano cittadino, «La Nazione», nell'ambito di una lunga *Rassegna musicale* firmata da Girolamo Alessandro Biaggi.

Anche ad una lettura superficiale risulta evidente come la struttura di questa *Rassegna* chiaramente finalizzata a 'lanciare' il progetto del Duca di San Clemente esuli da entrambe le tipologie individuate come topiche della critica musicale ottocentesca, la 'forma-cronaca' e la 'cronaca-saggio':³¹ non si tratta infatti della recensione di uno spettacolo o di un concerto, né propriamente di una cronaca-saggio, tipologie più comunemente ospitate in questa sezione del quotidiano.

Piuttosto siamo di fronte a quella che oggi definiamo un'anticipazione giornalistica. La struttura, la lunghezza dell'articolo e la sua collocazione in prima pagina, oltre alla prestigiosa firma dell'articolaista, sottolineano però come gli intenti, al di là della mera informazione, siano quelli di convogliare l'attenzione di ampia parte del pubblico fiorentino su un avvenimento di rilievo. Dopo poche righe di introduzione, Biaggi riporta per intero la lettera del Duca a Bazzini, facendola seguire da un circostanziato commento prima sulla figura di Marcello, poi sullo stato della musica religiosa in Italia, infine sulla centralità del compositore bresciano nella rinascita della musica italiana (Figure 2 e 3).

³¹ GUARNIERI, *La "forma-cronaca"*.

Firenze 4 Luglio 1865.

SUPPLEMENTO AL N. 8
DEL GIORNALE
BOCCHERINI
ANNO QUARTO

PENSIERO
DEL DUCA DI S. CLEMENTE
PER LA
PROSECUZIONE DELL'OPERA CLASSICA
I SALMI
DI BENEDETTO MARCELLO

Io credo che i maestri di musica italiani e i buoni cultori e amatori dell'arte saranno per udire con piacere, come, qualche mese fa, il Duca di S. Clemente mi manifestasse il pensiero di proseguire, per mezzo di commissioni e di concorsi, la grande Opera Classica de' Salmi di Benedetto Marcello. Un proposito così generoso e così profittevole all'arte, non abbisogna delle lodi d'una povera penna come la mia; molto più che il nome del Duca di S. Clemente ha tanti titoli alla pubblica stima e alla sincera riconoscenza di chi l'arte gentile della musica, troppo a' nostri tempi fuorviata e negletta, ama, rispetta e professa.

Il Duca di S. Clemente, pigliando mosse dal punto che si ferma il Marcello, mi onorava dell'incarico di parafrasare in versi italiani il Salmo 51 del Saltero Davidico. M'accesi al lavoro con quello zelo che seppi maggiore, acciò nel taglio e nella forma delle strofe raggiungesse, il più che fosse possibile, certi suoi intendimenti che ha così bene espressi nella sua lettera al M.^o Cav. Antonio Bazzini, che qui sotto si va pubblicando. Dalla lettura di essa lettera si fa, a parer mio, manifesto, quanto sanamente, il sig. Duca, intenda i veri progressi dell'arte, e quanto giusta ragione ei faccia

dei buoni ed utili ammodernamenti che si possono, con senso e con gusto, accoppiare alla scioltezza delle rigorose e schiette forme di quelle opere classiche, ormai consacrate alla universale venerazione dal suffragio dei dotti, e dei culti e sperimentati amatori.

Se non che, quanto alla continuazione dei Salmi, mi piace di non tacere di aver rilevato anche al sig. Duca, come dal 50.^o in giù, ve ne sieno di quelli che forse pienamente non si adattano allo scopo prefisso, sia per la loro lunghezza, sia per l'argomento, sia infine per la mancanza di quella forma drammatica, alla quale ha egli creduto di porre, e con ragione, per meglio servire e la fantasia dei maestri e il gusto che corre.

Ma, tornando alla narrazione del fatto, è a sapersi come il Duca di S. Clemente, avuto così piena corrispondenza anche dal Cav. M.^o Ant. Bazzini nell'altro suo precedente Concorso della Sequenza Pasquale, deliberasse di allogar e ad esso per primo il componimento che dà principio alla seconda serie dei Salmi di Marcello. Al che il Bazzini graziosamente aderiva, lodando il pensiero del Duca di S. Clemente, e dichiarando che v'avrebbe impiegato la sua maggior diligenza. La quale scelta nessuno sarà che non approvi di tutto cuore, sapendosi omai quanto sia il valore nell'arte, la cultura e la coscienza artistica del M.^o Bazzini; e quante riprove egli abbia dato di saper trattare con ampiezza di stile e con venustà e castigatezza di forme, non solo il Quartetto, ma la composizione vocale alla maniera dei classici, specialmente in quella parte che si chiama del genere dell'Oratorio, e religiosa.

Ora dalla esposizione di tutte queste circostanze giova sperare, che il primo passo del Duca di S. Clemente offra più che pro- pizio presagio a ben correre tutta questa difficile, ma nobile palestra, aperta dalla sua

liberalità e amore sincero per l'arte ai maestri italiani.

Ciò premesso e dichiarato, ecco qui la lettera del sig. Duca di S. Clemente al Cav. M.^o Antonio Bazzini, e il mio testo del Salmo 51, della cui parafrasi si compiacque, fuor d'ogni mio merito, onorarli, e alla quale ho cercato di corrispondere il meglio che ho saputo.

Firenze, giugno 1865.

V. MEINI.

Egregio Professore e Maestro
CAV. ANTONIO BAZZINI

Il molto sapere che ella possiede nella difficile arte della Musica, tanto per il lato della composizione, quanto per l'altro dell'esecuzione; e l'amore che professa, come ha dimostrato, pel genere religioso, che oggidì disgraziatamente troppo negletto, si cerca dai veri cultori dell'arte di ravvivare, far progredire e trionfare, mi dà cortezza che non sgradirà lo invito che le faccio per mezzo Maestro Professore Sbolci, di volere musicare il Salmo 51.^o di David, del quale unisco qui il testo.

Qualche mese indietro io pregai il comune amico Dott. Vincenzo Meini a volgere in versi italiani il Salmo medesimo, parafrasandolo, ed egli aderiva. Avendo così accettato l'incarico, gli manifestai il desiderio che desse, colla pratica che egli ha di cosiffatti lavori, alla parafrasi una forma, la quale, per quanto fosse possibile, si accostasse alla drammatica, affinché il soggetto presentasse ogni maggiore interesse,

Figura 1. Pagina iniziale del «Supplemento» al numero del «Boccherini», 4 luglio 1865



Figura 3. G.A. Biaggi, «Rassegna musicale» pubblicata su «La nazione», 16 luglio 1865 (dettaglio)

Il fatto che la lettera del Duca a Bazzini venga pubblicata a pochi giorni di distanza sia su una rivista specializzata sia sulla prima pagina di un quotidiano di ampia diffusione – in quest'ultimo caso anche con relativi commenti e precisazioni da parte di Biaggi – toglie ogni dubbio sulla volontà di dare all'iniziativa un rilievo straordinario: si tratta di una campagna mediatica volta sì a sostenere l'iniziativa del Duca, ma anche, come vedremo, a porre l'accento su alcune questioni di particolare attualità nella Firenze del tempo.

Illuminanti per cogliere il senso di tutta l'operazione sono le parole che lo stesso Duca di San Clemente indirizza a Bazzini nella sua lettera. Essa lascia ben trasparire la riflessione e gli intenti estetici di tutta l'iniziativa, attraverso precise

direttive che il mecenate volle impartire sia al poeta Meini, sia ai compositori di volta in volta chiamati ad aderire a tale progetto. Prima di tutto il Duca rivendica il taglio che lui stesso ha voluto imprimere, tramite la penna del Meini, al testo del salmo:

[...] gli manifestai [a Meini] il desiderio che desse [...] alla parafrasi una forma, la quale, per quanto fosse possibile, si accostasse alla drammatica, affinché il soggetto presentasse ogni maggiore interesse e si offrisse al maestro che lo avrebbe indi musicato, sotto quell'aspetto che oggi è il più acconcio ad eccitare la fantasia dei compositori, e il più adatto ad essere aggradito dal pubblico.

Poi, proseguendo, illustra meglio le finalità del suo progetto:

Ma un altro scopo di più alta importanza mi prefiggeva con questo lavoro; e sarebbe, eccitare nei nobili animi dei maestri italiani il vigoroso pensiero della possibilità di continuare a poco a poco, con quell'analogia che i non servili compositori e l'arte moderna domandano maggiore, *la classica opera che tanto onora la scuola musicale italiana*, voglio intendere quella dei Salmi di Benedetto Marcello, la cui collezione, come a tutti è noto, termina appunto al Salmo cinquantesimo, il Miserere [corsivo mio].

Dunque un lavoro che parte innanzitutto da una revisione dei testi dei salmi in chiave drammatica, tale da farli aderire maggiormente al gusto del pubblico ottocentesco. A seguire, nella stessa lettera, il Duca indica con parole piuttosto precise lo stile da seguire nell'intonazione dei salmi, parole che oltre a lasciare intravedere la competenza musicale di San Clemente, illustrano bene come la portata di questa operazione andasse al di là del suo gusto personale:

di intraprendere la composizione, acciocché, sia nello stile, sia nella forma, tanto nel canto, quanto per lo accompagnamento (che proporrei quartetto a corda) *si miri ad ottenere un'opera che abbia analogia con l'altra del Marcello, salvo gli innovamenti della distanza, e l'impronta naturale dei nuovi scrittori, conseguenza di quel giusto e ragionevole progresso che si nel taglio, si nello sviluppo dei pezzi, l'arte musicale ha fatto dall'epoca del Marcello fino alla nostra* [corsivo mio].

Non un semplice ritorno alla musica di Marcello, non un esercizio di stile si richiedono dunque, ma una musica che, pur rimanendo fedele al modello, sia anche in grado di dialogare con il gusto moderno, convogliando perciò le attenzioni di un pubblico ampio.

Proprio su questo elemento, ovvero l'ideazione di uno stile che raccolga l'eredità illustre di Marcello ma che si caratterizzi al tempo stesso per «l'impronta naturale dei nuovi scrittori», ritorna più volte, non a caso, la critica musicale. Girolamo Alessandro Biaggi, nel commentare le parole del Duca nella già citata *Rassegna musicale* del 15 luglio 1865, giudica questa iniziativa lodevole «per la franchezza con che mira a risolvere una delle più ardue questioni che s'agitano sul

conto della musica religiosa»,³² ma soprattutto perché essa pone Marcello, «più lodato che conosciuto, più citato che studiato» a baluardo della 'scuola italiana', allineandolo, secondo una tradizione consolidata, a Palestrina, Scarlatti, Durante, Leo, Pergolesi, Haydn, Mozart e Cherubini contro i «musicisti che si dicono dell'avvenire». Proprio tenendo conto di questo intento e della velata ma ferma polemica anti-wagneriana, è importante – e Biaggi lo rimarca più volte – che «altezza e originalità di intenti, libertà di forme, arditezza delle modulazioni, arte di contrappunto sapientissima e amabile» riscontrabili nella musica di Marcello possano unirsi «all'impronta del genio dei nuovi compositori», senza rifiutare «i progressi (ragionevoli) fatti dalla musica del Marcello fino a noi». Che gli intenti dell'operazione siano largamente condivisi dalla stampa cittadina lo dimostra un altro articolo, firmato questa volta da Francesco D'Arcais sull'«Opinione» del 5 marzo 1866, a pochi giorni da una seconda esecuzione del Salmo 51 musicato da Bazzini. Il critico, facendo quasi eco alle parole di Biaggi sopra riportate, rimarca nuovamente il necessario legame da tracciare tra Marcello e la musica coeva:

Continuare l'opera del Marcello senza scostarsi dal genere da lui seguito e *senza cadere nell'archeologia musicale, ma valendosi dei progressi compiuti dall'arte*, era impresa difficilissima. Il pregio principale del lavoro del Bazzini consiste appunto nell'aver superata facilmente questa grave difficoltà.

A dire il vero, proprio D'Arcais aveva avanzato timidamente qualche dubbio sull'opportunità di affidare a compositori diversi la messa in musica dei Salmi. Sulle pagine della «Nuova Antologia» del 31 marzo 1866, D'Arcais non aveva potuto fare a meno di chiedersi:

L'unità di stile che si ammira nei 50 Salmi del veneto maestro, si troverà del pari nel lavoro de' suoi continuatori? Per quanto questo sia pregevole, non vi si vedrà la mano di vari compositori? E ciò posto, non sarebbe stato meglio che come la *prima parte del monumento* è lavoro di un solo artefice, così di un solo artefice fosse anche la seconda? [corsivo mio]

Al di là dell'obiezione, quello che maggiormente colpisce nelle parole di D'Arcais è il lessico, e in particolare il riferimento alla costruzione di un nuovo, più moderno 'monumento' dell'arte musicale, che poggi le sue fondamenta sui classici della tradizione italiana e che funga da guida ai moderni compositori. E d'altro canto, lo stesso D'Arcais si affretta subito a precisare:

[...] il Duca di San Clemente può rispondere a queste obiezioni ch'egli ha voluto soprattutto [sic] incoraggiare il maggior numero possibile d'artisti e che il mezzo da noi proposto non avrebbe raggiunto lo scopo. E questa risposta non ammette replica. Gli artisti italiani da lungo tempo sono privi d'incoraggiamento; il Duca di San Clemente apre loro una nuova via, e ci parrebbe sconveniente di attraversarla con dubbi, per quanto siano giusti e ragionevoli.

³² La questione della musica religiosa era cara a Biaggi, il quale proprio a questo argomento aveva dedicato il suo saggio BIAGGI, *Della questione* del 1856. Cfr. DI PASQUALE, *Immagini del Rinascimento*.

Sia nelle parole di Biaggi, sia in quelle di D'Arcais, l'iniziativa del Duca di San Clemente assume dunque un valore che va oltre gli esiti puramente estetico-musicali e si configura piuttosto come la realizzazione concreta, quasi fattuale, di istanze e discorsi ricorrenti sui rimedi da adottare per porre freno alla decadenza della musica italiana, com'è noto un vero e proprio *topos* del dibattito critico di questi anni.

Il 24 giugno 1866 viene eseguito il Salmo 116 commissionato dal Duca di San Clemente al toscano Ferdinando Giorgetti. Nuovamente gran parte della stampa cittadina scende in campo per lodare l'iniziativa. Il 6 agosto 1866 D'Arcais sull'«Opinione» dedica all'evento un'ampia porzione della sua *Rassegna musicale*, dichiarando che «in complesso [il Salmo musicato dal Giorgetti] raggiunse lo scopo che l'Egregio Duca di S. Clemente si era prefisso, quello cioè di rimettere in onore un genere di musica dal quale gli artisti italiani potevano trarre grandi esempi e purissime ispirazioni».

La nuova commissione del Duca di San Clemente arriva due anni più tardi, nel 1868, ed è diretta nuovamente a Bazzini. La gestazione della composizione del Salmo 56 è abbastanza complicata, come testimonia il cospicuo carteggio intercorso tra Bazzini e il duca di San Clemente tra l'estate 1871 e la primavera del 1872.³³ se ne evince come il Duca non si limitasse a finanziare l'operazione, bensì interloquisse con il compositore circa la fattura del testo, l'orchestrazione, i cantanti e il luogo da individuare per l'esecuzione.³⁴ Il Salmo 56 viene infine eseguito il 16 dicembre 1868 nella Sala Sbolci con un organico piuttosto imponente: 24 strumentisti, 30 coristi. All'esecuzione furono presenti anche il ministro Broglio e giornalisti di diverse testate non fiorentine. Tra queste, «Il Mondo artistico» diretto da Filippo Filippi. Sul numero del 24 dicembre 1868 di questa testata, Giuseppe Barini così commenta l'esecuzione:

Il Duca di San Clemente, personaggio intelligente che profonde le pingui sue rendite a profitto dell'arte musicale era il vero Anfitrione, giacché si deve non solo precipuamente a lui l'esistenza della Società or nominata [la Società per lo studio della musica classica], ma ben anco il Salmo Davidico 56mo, principale attrattiva delle serate, da lui commesse al professore Antonio Bazzini. Questo nuovo lavoro ha il pregio speciale e notevole di rammentare il genere del Marcello, senza peccare minimamente di plagio. Le voci sono armonizzate stupendamente, si spiegano, si intrecciano, si aggruppano in modo incantevole; lo strumentale è trattato con gusto e sapienza.

³³ SARTORI, *L'avventura del violino*.

³⁴ Le lettere inviate da Bazzini al Duca di San Clemente si possono leggere in SARTORI, *L'avventura del violino*. Si veda in particolare la lettera del 1° dicembre 1871 (n. 283, p. 348) in cui il compositore discute con il Duca, fornendo anche un breve esempio musicale, le correzioni da apportare al testo poetico e alla musica. Ai tempi in cui Sartori scrisse il suo volume su Bazzini, le lettere erano conservate, come dichiarato dallo stesso autore, presso l'Archivio San Clemente. Si precisa che, probabilmente a seguito di vari trasferimenti subiti dal materiale archivistico negli anni '80 del Novecento o a dispersioni di varia natura, queste lettere oggi risultano introvabili nell'archivio di famiglia conservato presso la Villa della Barbolana di Anghiari.

Forte di questi successi e dell'unanime consenso che l'operazione riscuote anche fuori dalle mura cittadine, il Duca di San Clemente prosegue nei suoi intenti. Il progetto sui Salmi sarà ripreso infatti qualche anno più tardi. Il 1° giugno 1872 a Firenze viene eseguita la *Sinfonia-cantata* di Bazzini per soli coro e orchestra sul Salmo 75 parafrasato ancora una volta da Meini, con dedica al Duca di San Clemente.

Si tratta questa volta di qualcosa di diverso rispetto all'intonazione dei precedenti salmi il cui organico strumentale era costituito dal solo quartetto d'archi. In questo caso abbiamo una vasta composizione per coro e grande orchestra con due solisti, soprano e baritono, tale da conferire alle parole del salmo una maggiore magniloquenza. L'esito dell'esecuzione fu trionfale, come riporta lo stesso Bazzini al suo corrispondente Franchi: «Trionfo su tutta la linea. Si voleva il bis di 5 pezzi. Ne furono ripetuti 3, compreso il Fugato. Corone, poesie, ecc. ecc.»³⁵ All'esecuzione erano presenti Teresa Stolz e Filippo Filippi, che la recensisce con toni entusiastici sulla «Perseveranza». Non mancano all'appuntamento ovviamente i giornali locali. Sulla «Nazione» del 9 giugno 1872 Biaggi dedica all'opera un'intera *Rassegna musicale*, dilungandosi sul confronto tra la messa in musica dei primi due Salmi di Bazzini (il 51 e il 56) e questa nuova composizione di più ampia, complessa e articolata concezione. E ancora dopo due anni Biaggi ritorna sulla *Sinfonia Cantata* di Bazzini, questa volta dalle colonne della «Gazzetta d'Italia» del 14 dicembre 1874, riportando la notizia del lusinghiero successo che una sua nuova esecuzione ha ottenuto a Milano e cogliendo l'occasione per tracciare un giudizio complessivo sul compositore, ricollegandone idealmente, e non a caso, il nome a quello di Marcello:

[...] Bazzini è un sentore grandissimo d'antico, che comanda l'attenzione, e c'è il momento, la vita, la chiarezza, l'arditezza, l'abbondanza e tutte le doti, in una parola, delle quali il Marcello è il primo e più sicuro esemplare.

Con la *Sinfonia cantata* di Bazzini si conclude quel progetto che per diversi anni aveva impegnato il Duca di San Clemente con l'intento, come ricorda Biaggi nel già ricordato necrologio pubblicato sulla *Nazione* del 1885, di ravvivare «per l'antico l'ammirazione, o ridestarla se affatto perduta; ma non che ammirato lo [l'antico] voleva studiato. Che l'antico (quello s'intende che ottenne e che ottiene pieno e indiscusso il suffragio dell'universale) ha per la musica quella stessa primissima importanza che ha il vero per la pittura e per la scultura. [...] egli voleva le bellezze e le seduzioni della musica del passato, armoniosamente associate alle bellezze e alle seduzioni della musica che deve rispondere al presente, *nova et vetera*».

³⁵ SARTORI, *L'avventura del violino*.

4. Conclusioni

Alla luce delle osservazioni precedenti, è essenziale delineare il quadro contestuale e l'humus culturale nel quale maturò il progetto del Duca di San Clemente attorno all'*Estro poetico-armonico* di Marcello. È evidente, infatti, che, per le finalità e per il rilievo che ebbe sui quotidiani fiorentini, questo non può essere liquidato come un nuovo e finora poco noto episodio della cospicua recezione di Marcello nell'Ottocento. Il fatto che non ci si sia limitati a rieseguire i *Salmi*, ma si sia inteso fare di quest'opera uno strumento «per rinnovare la musica del presente», secondo quanto lo stesso Duca di San Clemente afferma nella lettera a Bazzini, credo che meriti qualche osservazione ulteriore. La scelta di Marcello non è ovviamente casuale. La sua figura si allineava a quella dei grandi compositori del passato, ma la sua fama ben si prestava a farne un modello ancora attuale per i compositori coevi. I *Salmi* di Marcello appartenevano sì ad un repertorio cronologicamente 'antico' (quello primo settecentesco della musica sacra), ma al tempo stesso incarnavano un 'classico', la cui mitizzazione iniziata fin dal Settecento si era fatta strada, quasi incontrastata, per tutto l'Ottocento.³⁶

A questo deve aggiungersi che la stessa personalità di Marcello, compositore colto e aristocratico, incarnava – tanto più agli occhi di un ricco patrizio come il Duca di San Clemente – una concezione 'alta', rigorosa del far musica, una visione intellettuale della composizione: quella esattamente cui cercavano di ricondurre i giovani compositori critici come Abramo Basevi, Girolamo Alessandro Biaggi e Francesco D'Arcais, preoccupati, come larga parte della critica musicale italiana, per lo stato della musica in Italia. Nel caso fiorentino, tuttavia, l'insistenza con la quale i critici si soffermarono sul valore dei classici e sulla musica del passato, sulla necessità di concentrarsi sui «veri capisaldi dell'arte» andrà, compresa, come accennavamo all'inizio di questo contributo, nel più ampio contesto di una città da poco e temporaneamente Capitale, nettamente in bilico tra tradizione e rinnovamento: quella città in cui, come scrisse il cronista Ugo Pesci con una formulazione tanto semplice quanto efficace, all'indomani della proclamazione della Capitale provvisoria «ogni ventiquattr'ore spariva qualcosa di vecchio e appariva qualcosa di nuovo». A seguito di ciò l'immagine della città fu completamente ripensata e in un certo senso stravolta; la poderosa operazione di 'modernizzazione' e di progressiva hausmannizzazione dell'impianto urbano prevista dal progetto urbanistico di Giuseppe Poggi cancellò progressivamente buona parte del volto medievale che la città aveva mantenuto intatto per secoli.³⁷ Diversamente da quanto sarebbe accaduto a Roma, a Firenze questa «drammatica lacerazione nell'identità urbana»³⁸ fu acuita dalla consapevolezza della funzione transitoria di mutamenti radicali poiché la Capitale sarebbe stata spostata dopo pochi anni. Ciò creò un disorientamento tangibile e rese particolarmente difficile accettare il volto nuovo della città. Non può essere considerato un caso, quindi, se proprio quando la città si rimodellava in chiave moderna sul piano

³⁶ ZOPPELLI, *Le Pindare*.

³⁷ MARCHI – MACCABRUNI, cur., *Una capitale e il suo architetto*.

³⁸ BRILLI, *Il grande racconto*, p. 122.

urbanistico, politico e sociale, il discorso sul passato e la necessità di richiamarsi ai «padri», ovvero ai classici posti a baluardo della tradizione italiana, diventarono più manifesti. Emblematico il caso di Dante che, da eroe primariamente cittadino e municipale, viene innalzato a simbolo dell'identità italiana, divenendo protagonista, nel maggio del 1865 (proprio lo stesso anno in cui il Duca avvia il suo progetto di completamento del ciclo dei *Salmi* di Marcello), di celebrazioni solenni in Santa Croce nel sesto centenario della nascita, celebrazioni che sono state definite come la «prima grande festa nazionale del Regno».³⁹ Anche sul piano musicale il rimodellarsi della vita cittadina sulle grandi capitali europee appariva a molti osservatori coevi più un salto verso l'ignoto che un segno di modernità. Nello stesso anno in cui Firenze viene proclamata Capitale, dalle pagine della «Nazione» Biaggi non può far altro che elencare e scongiurare i rischi cui ora va ad esporsi la vita musicale fiorentina. Si augura dunque che non aumenti a dismisura il numero dei concerti e che la musica non diventi un elemento di 'moda', ovvero uno dei tanti ingredienti di quella sociabilità tipica delle grandi città Capitali, come Parigi ad esempio, cosa che, secondo il critico, metterebbe a repentaglio il ruolo chiave che Firenze aveva avuto fino a quel momento nel «destare negli altri centri musicali italiani una viva emulazione» («La Nazione», 6 marzo 1865). I timori sono dunque preponderanti rispetto alla fiducia nelle possibilità offerte dal trasferimento della Capitale e vanno ad aggiungersi alle altre preoccupazioni che già da qualche tempo affliggevano almeno una parte dei critici musicali italiani. Una su tutte, quella relativa alla formazione dei giovani compositori, incapaci ai loro occhi di farsi autentici interpreti della tradizione nazionale, soprattutto a fronte delle 'mode' musicali provenienti d'Oltralpe. Lo dichiara esplicitamente Biaggi in un articolo pubblicato sulla «Nazione» nel 1866:

Difficilissimo persuadere ai [sic] giovani compositori che l'arte ha la sua base più solida e tutta la sua dignità di disciplina nelle opere, ne' capolavori e nella tradizione del passato, e più difficile ancora il toglierli alle canzonette e ai valser [sic].

In commenti e dichiarazioni simili – in cui la necessità di legarsi alla «tradizione del passato» si tinge di una vena conservatrice, se non reazionaria – le paure legate all'incertezza di un presente politico ancora tutto da decifrare si mescolano ad un reale spaesamento, che è tanto più evidente quanto più si moltiplicano sulla stampa quotidiana i richiami ad una gloriosa tradizione italiana verso la quale rivolgersi per leggere il presente. La questione del 'ritorno all'antico' che aveva caratterizzato già dagli anni Venti il dibattito critico fiorentino (nel caso, ad esempio, delle riprese proprio a Firenze di opere di Domenico Cimarosa, prima fra tutte *Il matrimonio segreto*) lascia il posto negli anni di Firenze Capitale ad una visione più complessa del rapporto col passato e, soprattutto, con quegli autori identificati come 'classici' della tradizione italiana. Se nei primi due decenni del secolo si invocava il ritorno alle musiche di Cimarosa, Paisiello, Jommelli in quanto depositarie di un'«aurea semplicità di cantilene», di «pura unità di concetto» e di «facilità d'espressione»,⁴⁰ negli anni Sessanta il ritorno ai classici nasce

³⁹ CONTI, *L'inaugurazione simbolica*; YOUSEFZADEH, *City and the Nation*.

⁴⁰ ANTOLINI, *Domenico Cimarosa*, p. 676.

dall'urgenza di definire modelli stilistici grazie ai quali rinsaldare il legame identitario con la propria tradizione musicale. In questo senso l'opera di 'riappropriazione' dei *Salmi* di Marcello, così come si configurò negli anni di Firenze Capitale, costituisce la spia di una dialettica tra passato e presente, tra tradizione e rinnovamento, tra conservazione e progresso, che, pur nel solco di una più generale polemica anti-wagneriana che percorre in questi anni tutta la penisola italiana, diventa però ricorrente, quasi ossessiva, nei discorsi sulla città e sulla sua vita musicale. Rivelatrice in tal senso è ad esempio la *Rassegna musicale*, apparsa sulla «Nazione» del 15 agosto 1866 che Biaggi dedica al *Don Giovanni* di Mozart rappresentato al Teatro Pagliano. Benché il sommario riporti in maniera essenziale: «Teatro Pagliano-Don Giovanni», quasi metà della *Rassegna* è dedicata non, come ci si aspetterebbe, alla recensione dello spettacolo, ma ad una riflessione sul valore del 'retrocedere' e del 'progredire' in campo musicale. Secondo Biaggi «il progresso [...] non istà sempre nel cambiare e molto meno nel cambiare per compiacere unicamente ad una prurigine fanciullesca di novità». ⁴¹ Mettendo in guardia dal «biasimare tutto ciò che abbiamo ereditato dai nostri padri», Biaggi non può fare a meno di notare che «tanta e tale è la febbre del cambiare che hanno fitta nell'ossa i nostri artisti, che non ci par vero di potere udire all'ora un po' di musica vecchia; e segnatamente [...] questo Don Giovanni del Mozart, che oltre all'essere del passato, è di più un'opera classica; qualificazione che per i progressisti suona: oscura, indecifrabile, noiosa». Al di là del tono polemico, l'insistenza sulle parole 'progresso/progressisti', 'vecchio', 'antico', 'classico', l'accento posto sui «padri» e, per converso, sulla «febbre del cambiare» riconduce questo articolo entro una modalità di narrazione della città, all'epoca largamente diffusa, fortemente imperniata sul rapporto con la sua storia. ⁴²

Significativo allora che Biaggi (che, lo ricordiamo, era anche insegnante di Estetica e Storia della musica in Conservatorio) sospenda spesso l'opera del censore e del cronachista per diffondersi su singoli episodi ritenuti fondamentali nella storia della musica italiana. Sul principale quotidiano cittadino – e talvolta anche sulla «Nuova Antologia», su cui pure scriveva, ampio spazio ricevono excursus storici sulla musica sacra in Italia (Biaggi era del resto autore di un volume *Della musica religiosa e delle questioni inerenti* stampato nel 1856), dai fiamminghi a Rossini, con i quali contribuisce ad una battaglia per lui centrale: la conoscenza del passato come elemento determinante per il rinnovamento della situazione musicale coeva, unico mezzo con cui, per usare le sue parole, «schiudere una nuova via a' compositori e tenere alta la bandiera dell'arte nostra, perché la vera e la sola musica vocale classica – è italiana». La lettura di questi excursus rende ben evidente, al di là della patina conservatrice che li avvolge, come qui l'obiettivo del critico non sia tanto quello di offrire una *ricostruzione* storica tout court, ma una *certa, precisa narrazione* del passato grazie alla quale rinsaldare il

⁴¹ E ancora così prosegue il critico: «[...] in musica pare a noi che il mezzo più sicuro per andare innanzi sia quello di tornare indietro. Che diamine! Quando s'hanno in mano chiare e parlanti le prove che s'è fatto falso cammino, il retrocedere è emendarsi, è rimediare all'errore, è, in fin dei conti, progredire».

⁴² KOERNER, *Politics of Culture*.

discorso dell'identità musicale italiana. Dunque una storiografia strumentale che, ad esempio, esalta Palestrina e non i fiamminghi, che si sofferma lungamente su Rossini – considerato come il depositario dello stile di canto italiano – e mostra poca sintonia con Verdi, visto come il responsabile della corruzione di quello stesso stile,⁴³ che del Settecento apprezza soprattutto la musica sacra (e dunque Pergolesi, Marcello, Leo) e la musica strumentale (Corelli, Tartini, Nardini, Boccherini), entrambe considerate come il punto di ripartenza per un rinnovamento del linguaggio e dello stile. La sottolineatura, in certi casi la celebrazione, di *questi* momenti della storia musicale italiana permette a Biaggi di offrire una rappresentazione idealizzata del passato e di costruire quelle che Axel Koerner ha definito le «connective structures to bridge social and temporal discontinuities, offering the comfort of a common past».⁴⁴

Tenendo conto della posizione sociale del Duca di San Clemente e delle prospettive critiche in gran parte conservatrici di Biaggi (e Basevi) rispetto alla musica del proprio tempo, è probabile che, almeno in parte, il retroscena ideologico dell'operazione legata ai *Salmi* di Marcello sia da leggere anche come un 'ritorno alle radici', grazie al quale difendersi, ieri come oggi, da quei cambiamenti epocali che incidono profondamente sulle costruzioni identitarie. Tuttavia, la congiuntura temporale non deve sfuggire. Mi sembra infatti che tale operazione, varata proprio negli anni della città capitale, possa più proficuamente inquadrarsi nell'alveo di quel generale processo di autopercezione e riposizionamento che investe la Firenze post-unitaria sul piano politico, sociale e culturale. Quelle stesse istanze di riforma che si erano già fatte largo negli anni '50 dell'Ottocento proprio in ambito fiorentino per iniziativa di Basevi (risale al 1856 l'apertura del giornale «L'Armonia», che si pone come «organo della riforma musicale in Italia») assumono nella mutata scena politica e culturale di Firenze Capitale una nuova sfumatura di significato: le «formazioni discorsive»⁴⁵ che si sviluppano nella critica musicale fiorentina 'su' e 'attorno' a Marcello si intrecciano e si inquadrano in una ricerca identitaria che coinvolge in senso più generale l'intera vita culturale della città. Da questa prospettiva, l'iniziativa del Duca di San Clemente rispose quindi perfettamente ad un'esigenza fortemente sentita come quella di ri-semantizzare la tradizione musicale italiana al fine di individuare un canone culturale identitario e collettivo, necessario per rinsaldare proprio in un momento di discontinuità i vincoli di quella 'comunità di discendenza'⁴⁶ su cui doveva fare perno, agli occhi della cultura fiorentina di quegli anni, ogni identità musicale e nazionale.

⁴³ D'OVIDIO, *Girolamo Alessandro Biaggi*.

⁴⁴ KOERNER, *Politics of Culture*, p. 87.

⁴⁵ SALA, *Il "Cavaliere dell'Oca"*.

⁴⁶ BANTI-GINSBORG, *Introduzione*.

BIBLIOGRAFIA

- ANTOLINI, Bianca Maria, *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*, a cura di Rosy Moffa e Sabrina Saccomani, LIM, Lucca 2007, vol. II, pp. 671-686: 676.
- BANTI, Alberto Mario – GINSBORG, Paul, *Introduzione*, in *Storia d'Italia. Annali*, 22, Einaudi, Torino 2007 (Il Risorgimento).
- BIAGGI, Girolamo Alessandro, *Della questione religiosa e delle questioni inerenti*, F. Lucca, Milano 1856.
- BIZZARINI, Marco, *Le esecuzioni dei salmi di Benedetto Marcello nell'Europa del Settecento*, in *Rassegna veneta di studi musicali*, 7/8 (1992), pp. 167-186.
- BIZZARINI, Marco, *Benedetto Marcello*, L'Epos, Palermo 2006.
- BIZZARINI, Marco, *I 'Salmi' di Benedetto Marcello tra erudizione biblica, autocoscienza aristocratica e aspirazioni di riforma musicale*, in *La letteratura italiana e le arti*, a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella e A. Stabile, atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), Adi editore, Roma 2018, pp. 1-7.
- BRILLI, Antonio, *Il grande racconto delle città italiane*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 105-141.
- CHARLES, Charles, sous la dir. de, *Le temps des capitales culturelles XVIIIe-XXe siècles*, Champ Vallon, Seyssel 2009.
- CHIAVISTELLI, Antonio, a cura di, *Una città per la Nazione? Firenze Capitale d'Italia (1865-1870)*, in «Annali di Storia di Firenze», numero monografico, 10-11 (2015-2016).
- CIAMPI, Paolo, *Firenze e i suoi giornali. Storia dei quotidiani fiorentini dal '700 ad oggi*, Polistampa, Firenze 2002.
- CIUFFOLETTI, Zeffiro, *La città capitale. Firenze prima, durante e dopo*, Le Lettere, Firenze 2014.
- CIUFFOLETTI, Zeffiro, *Firenze e il biennio 1859-1860. Dal municipio ad un nuovo Stato*, in *La rivoluzione toscana del 1859. L'unità d'Italia e il ruolo di Bettino Ricasoli*, convegno internazionale di studi (Firenze, 21-22 ottobre 2010), a cura di Giustina Manica, Edizioni Polistampa, Firenze 2012, pp. 77-88.
- COLUSSI Franco – BOSCOLO Lucia, a cura di, *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, Forum Edizioni, Folegana 2011.
- CONTI, Fulvio, *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, a cura di Sandro Rogari, Polistampa, Firenze 2016, pp. 69-81.

DE ANGELIS, Marcello, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze 1800-1855*, Vallecchi, Firenze 1978.

DELLA PERUTA, Franco, *Il giornalismo italiano del Risorgimento. Dal 1847 all'Unità*, Franco Angeli, Milano 2011.

DE SANTIS, Mila, *La ricezione di Schumann e Brahms a Firenze. Prime indagini (1840-1880)*, in *Schumann, Brahms e l'Italia* (convegno internazionale Roma, 4-6 novembre 1999), Accademia dei Lincei, Roma 2001, pp. 197-223.

DI PASQUALE, Marco, *Immagini del rinascimento nella storiografia musicale italiana del secondo Ottocento: due paradigmi*, «Musica e storia», 13/2 (2005), pp. 279-322.

D'OVIDIO, Antonella, *Girolamo Alessandro Biaggi, critico musicale de «La Nazione» negli anni di Firenze Capitale d'Italia*, in *Una Capitale europea: società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria*, a cura di Piero Marchi e Laura Lucchesi, Edizioni dell'Assemblea, Firenze 2018, pp. 583-606.

D'OVIDIO, Antonella, *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, 2016, pp. 283-299.

FINELLI, Paolo, *Municipalismo*, in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, a cura di A. M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori, M. Meriggi, Laterza, Bari 2011, pp. 330-342.

GUARNIERI, Adriana, *La "forma-cronaca" e le sue varianti nella critica musicale italiana dell'Otto e del Novecento*, in *Musiche e musicisti*, pp. 189-207.

GUARNIERI, Adriana – MACCHIARELLA, Ignazio – NICOLODI, Fiamma, a cura di, *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani*, atti del convegno «Articoli musicali nei quotidiani italiani dell'Ottocento: una banca dati – ArtMus», Aracne, Roma 2017.

HABERMAS, Jürgen, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 1972.

HAYES, Nick, *The 'local rag' and urban histories*, relazione presentata alla conferenza *Mediapolis: Media practices and the political spaces of cities*, Open University, Milton Keynes, 9-10 giugno 2008.

KOERNER, Axel, *Politics of Culture in Liberal Italy: From Unification to Fascism*, Routledge, New York 2009.

MAGAUDA, Ausilia – COSTANTINI, Danilo, *Tradizione ottocentesca della realizzazione dei bassi nei «Salmi» di Benedetto Marcello*, in *Benedetto Marcello, la sua opera, il suo tempo*, a cura di C. Madricardo e F. Rossi, Olschki, Firenze 1988, pp. 425-459.

- MARCHI, Piero – MACCABRUNI, Loredana, a cura di, *Una capitale e il suo architetto. Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici. Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, Polistampa, Firenze 2015.
- MARCHI, Piero – LUCCHESI, Laura, a cura di, *Una Capitale europea: società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria*, atti delle giornate di studio per i 150 anni di Firenze Capitale, Edizioni dell'Assemblea, Firenze 2018.
- MARTINOTTI, Sergio, *Ottocento strumentale italiano*, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1972.
- MASCILLI MIGLIORINI, Luigi, «L'Atene d'Italia»: identità fiorentina e toscana nella formazione dello Stato nazionale, in «Meridiana», 33 (1998), pp. 107-123.
- MONTRONI, Giovanni, *Il nobile*, in *L'uomo dell'Ottocento*, a cura di Ute Frevert e Heinz-Gerhard Haupt, Laterza, Bari 2000, pp. 335-362.
- NICOLODI, Fiamma, *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), Société Française de Musicologie, Paris 2000, pp. 87-115.
- NICOLODI, Fiamma, *Il grand-opéra di Meyerbeer da fenomeno elitario a spettacolo di massa*, in Id., *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 43-75.
- OLIVA, Elena, *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890). Esordi, sistema produttivo e ricezione*, LIM, Lucca 2020.
- OLIVA, Elena, *La musica a Firenze nella visione di Francesco D'Arcais (1865-1871)*, in *Una Capitale europea, società, cultura, urbanistica nella Firenze post-unitaria*, pp. 607-622.
- OLIVA, Elena, *Francesco D'Arcais, critico dell'«Opinione» tra Torino, Firenze e Roma (1854-1890)*, in *Musiche e musicisti*, pp. 85-117.
- PACINI, Monica, *Firenze capitale d'Italia: scene di un cambiamento*, in «Annali di Storia di Firenze», 10-11 (2015-2016), pp. 65-84.
- PAOLINI, Paolo, *Beethoven a Firenze nell'Ottocento I e II*, in «Nuova rivista musicale italiana», 5/5 (1971), pp. 753-787; 5/6 (1971), pp. 973-1002.
- PINZAUTI, Leonardo, *Prospettive per uno studio sulla musica a Firenze nell'Ottocento*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 2/2 (1968), pp. 255-273.
- PINZAUTI, Leonardo, *Un critico dell'Ottocento: Girolamo Alessandro Biaggi*, in «Nuova Rivista musicale italiana», 7 (1973), pp. 388-401.
- PORCIANI, Ilaria, *Identità locale – identità nazionale: la costruzione di una doppia appartenenza*, in *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento. Italia*

e *Germania a confronto*, a cura di Oliver Janz, Pierangelo Schiera, Hannes Siegrist, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 141-182.

POETTINGER, Monika – ROGGI, Piero, ed. by, *Florence: Capital of the Kingdom of Italy, 1865-1871*, Bloomsbury, London-Oxford 2017.

ROGARI, Sandro, a cura di, 1865. *Questioni nazionali e questioni locali nell'anno di Firenze Capitale*, a cura di Sandro Rogari, Polistampa, Firenze 2016.

ROMANELLI, Rita, *Le carte in villa: l'archivio Barbolani da Montauto e la "Barbolana" di Anghiari*, «Archivio Storico Italiano», 163/4 (2005), pp. 717-734.

SALA, Emilio, *Il "Cavaliere dell'Oca" cacciato dalla Scala. Il fiasco milanese del Lohengrin (1873) e il suo contesto*, Istituto Lombardo - Accademia di Scienze e Lettere - Incontri Di Studio, Milano 2013, pp. 9-32.

SARTORI, Claudio, *L'avventura del violino. L'Italia musicale dell'Ottocento nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini*, Eri, Torino 1978, pp. 255-353.

SENICI, Emanuele, *Delirious hopes: Napoleonic Milan and the Rise of modern Italian operatic criticism*, «Cambridge Opera Journal», 27/2 (2015), pp. 97-127:103.

YOUSEFZADEH, Mahnaz, *City and the Nation in the Italian Unification. The National Festivals of Dante Alighieri*, Palgrave Macmillan, London 2011, p. 95.

VELLA, Francesca, *Verdi's Don Carlo as monument*, in «Cambridge Opera Journal», 25/1, 2013, pp. 75-103.

ZOPPELLI, Luca, *Le Pindare, Le Phidias, le Michel-Ange des musiciens: note sulla fortuna critica dei «Salmi» nel '700*, in *Benedetto Marcello, la sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986) a cura di C. Madricardo e F. Rossi, Olschki, Firenze 1988, pp. 403-414.

ZOPPELLI, Luca, *Lo «stile sublime» nella musica del Settecento: premesse poetiche e recettive*, in «Recercare», 2 (1990), pp. 71-93.



NOTA BIOGRAFICA Antonella D'Ovidio è ricercatrice a tempo determinato nell'Università di Firenze. I suoi ambiti di ricerca includono la musica strumentale italiana del Sei e Settecento; la committenza musicale nel Seicento; l'opera italiana del Settecento; la critica musicale dell'Ottocento. Pubblicazioni recenti includono saggi sulle riviste «Recercare», «Il Saggiatore musicale», «Philomusica on-line», «Journal of the Royal Musical Association». Nel 2015 ha curato l'edizione critica della prima *Didone abbandonata* di Jommelli (Edizioni ETS).

BIOGRAPHICAL NOTE Antonella D'Ovidio is Research Assistant in Musicology at the University of Florence. Her scholarly interests include Italian instrumental music of the seventeenth and eighteenth centuries; music patronage in seventeenth century; Italian opera

A. D'OVIDIO

of the eighteenth-century; music criticism in nineteenth century Florence. Her recent publications include articles in the journals «Recercare», «Il Saggiatore musicale», «Philomusica online», «Journal of the Royal Musical Association» and the critical edition of Jommelli's first *Didone abbandonata* (Edizioni ETS).