

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

**Principessa o cantante?
Il Congresso di Verona, l'opera buffa
e la politica di Alessandro I**

Mikhail Velizhev

ANNO VIII – 2023-2024

PRINCIPESSA O CANTANTE? IL CONGRESSO DI VERONA, L'OPERA BUFFA E LA POLITICA DI ALESSANDRO I

Mikhail VELIZHEV (*Università degli Studi di Salerno*)
mvelizhev@unisa.it

RIASSUNTO: L'articolo è dedicato all'analisi dei festeggiamenti di corte organizzati a Verona durante il Congresso dei monarchi europei. In particolare l'autore si sofferma su un curioso e misterioso episodio avvenuto in un palazzo veronese alla fine di novembre del 1822, dove l'imperatore Alessandro I allestì una rappresentazione dell'opera buffa *La molinara* di Giovanni Paisiello in cui cantò una famosa *femme de lettres* russa, la principessa Zinaida Volkonskaja. Secondo l'ipotesi dell'autore, questa rappresentazione non soltanto ebbe un significato culturale, ma conteneva un importante messaggio politico e religioso rivolto agli altri sovrani presenti al congresso.

ABSTRACT: The aim of the article is to analyze the court festivities organized in Verona during the Congress of European Monarchs. In particular, the author dwells on a curious and mysterious episode that took place in a Verona palace at the end of November 1822, where Emperor Alexander I staged a performance of the opera buffa *La molinara* by Giovanni Paisiello, in which the famous Russian *femme de lettres* Princess Zinaida Volkonskaya sang. According to the author's hypothesis, this performance not only had cultural significance, but contained also an important political and religious message addressed to the other sovereigns attending the congress.

PAROLE CHIAVE: Alessandro I, Zinaida Volkonskaja, opera buffa, rappresentazioni di corte, Paisiello

KEY WORDS: Alexander I, Zinaida Volkonskaja, Opera Buffa, Court Festivities, Paisiello

**PRINCIPESSA O CANTANTE?
IL CONGRESSO DI VERONA, L'OPERA BUFFA
E LA POLITICA DI ALESSANDRO I**

Mikhail VELIZHEV (*Università degli Studi di Salerno*)
mvelizhev@unisa.it

Il Congresso di Verona è passato alla storia non solo per i suoi risultati politici (per un ulteriore consolidamento del sistema della Santa Alleanza, per la lotta decisiva contro i movimenti rivoluzionari e per la protezione dei governi legittimi), ma anche per le celebrazioni e festeggiamenti che vi ebbero luogo: per un breve periodo Verona divenne il centro della vita di corte europea. Molto è stato scritto sul significato di questo consesso di sovrani europei, ma gli studiosi hanno prestato poca attenzione al suo lato celebrativo. Questa è forse la prima occasione in cui si cerca di analizzare sistematicamente il rapporto fra gli eventi politici del Congresso e il carattere dei festeggiamenti che lo accompagnarono. Nel mio contributo cercherò di interpretare, nello specifico un curioso episodio avvenuto in un palazzo veronese alla fine di novembre del 1822, che qui considero nel contesto delle interlocuzioni politiche tra i sovrani europei.

L'*entourage* dello zar russo Alessandro I al Congresso comprendeva la nobildonna Zinaida Volkonskaja, moglie del principe e diplomatico Nikita Volkonskij, nonché famosa *femme de lettres* e futura matrona di influenti salotti letterari tra Mosca e Roma. In particolare, Volkonskaja brillò come cantante dilettante nel repertorio operistico. Un interessante commento a una delle sue esibizioni è contenuto nella corrispondenza di due nobili moscoviti, Nikolaj Ivančin-Pisarev e Dmitri Golochvastov, a distanza di una ventina d'anni circa dal fatto avvenuto.

Ivančin-Pisarev era un letterato di secondo piano, poeta, prolifico storico dilettante e autore di memorie sugli scrittori russi del primo Ottocento, in particolare su Nikolaj Karamzin e Ivan Dmitriev.¹ Negli anni Quaranta dell'Ottocento fu in corrispondenza con Golochvastov, anch'egli scrittore e storico, vicedirettore del distretto scolastico di Mosca. Nelle sue lette-

1 Cfr. in particolare: Andrej Leonidovič Zorin, *Ivančin-Pisarev Nikolaj Dmitrievič* in: *Russkie pisateli. 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, Moskva, Bol'saja sovetskaja ènciklopedija, Fianit, 1992, vol. 2, pp. 391-392.

re a Golochvastov, Ivančin-Pisarev recensiva riviste e libri contemporanei e, tra altro, condivideva con il corrispondente i ricordi di suoi incontri con famosi letterati russi. Le lettere di Ivančin-Pisarev non sono pubblicate e presentano quindi un interesse non trascurabile.

Il motivo per cui nella sua lettera a Golochvastov Ivančin-Pisarev si sofferma in modo dettagliato su Volkonskaja è la (falsa) voce sulla morte della principessa che si diffuse a Mosca nel dicembre 1844. La voce non fu confermata (Volkonskaja sarebbe mancata a Roma nel 1862), ma in quell'occasione Ivančin-Pisarev nel proprio carteggio lasciò un lungo commento sulla vita di Volkonskaja. Nella seconda metà degli anni Venti egli frequentava il salotto moscovita della principessa (secondo la sua testimonianza, «un ricambiato sentimento d'amicizia ci legò fino alla sua ultima partenza per l'Italia»,² ovvero fino al febbraio del 1829).³ In particolare, in data del 19 dicembre 1844, Ivančin-Pisarev scriveva a Golochvastov:

Il suo stile di vita suscitava stupore: in casa sua non vi erano carte da gioco, pettegolezzi o affettazione. Ciò risultava inconsueto rispetto alle consuetudini moscovite. [Da noi, la libertà del sud non diventerà mai di moda e chissà, ciò è forse per il meglio; ma non potremmo alla buon'ora sbarazzarci almeno di carte, pettegolezzi e affettazione?] Zeneida si comportava con le persone in modo semplice e disinvolto: che cosa poteva mai farci? – e anche ciò era motivo di sconcerto in tutta Mosca! – Alcune sue opinioni politiche non mi trovavano concorde: ognuno, come si suol dire, ha il proprio bernoccolo. Ma ciò non ci impediva di nutrire un mutuo rispetto e di volerci bene. La sua dipartita mi colma di dolore.⁴

2 «Мы были дружны с нею до последнего ее отъезда в Италию» (Otdel pis'mennykh istočnikov Gosudarstvennogo istoričeskogo muzeja, fondo 404, cartella 1, faldone 68, foglio 78).

3 Sull'amicizia tra Ivančin-Pisarev e Volkonskaja cfr. Natal'ja Vladimirovna Sajkina, *Moskovskij literaturnyj salon knjagini Zinaidy Volkonskoj*, Moskva, Nauka, 2005, pp. 49-54. Per la bibliografia più generale cfr. Nikita Glebovič Ochotin, *Volkonskaja Zinaida Aleksandrovna, in Russkie pisateli. 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, vol. 1, Moskva, Sovetskaja ènciklopedija, 1989, pp. 468-469.

4 «У нас дивились ее образу жизни: в ее доме не было карт, сплетней и жеманства. Это, казалось, выходило из общего Московского порядка вещей. [Южная, свободная жизнь – кто знает? – может быть и к лучшему – у нас не водвориться; но не можем ли мы когда-нибудь устранить карты, сплетни и жеманство?] Зенеида была проста и свободна в обращении: что было ей делать? – и это ужасало Москву! – Я не совсем сходствовал с нею в образе мыслей относительно к некоторым политическим мнениям: у каждого, как говорится, в голо-

Volendo testimoniare il successo della missione culturale della principessa in Europa, a dispetto dei suoi critici moscoviti, Ivančič-Pisarev cita il resoconto di un'esibizione al congresso di Verona che evidentemente proveniva dalla viva voce della protagonista:

Quando colui che allora era detto Agamennone riunì i Sovrani al congresso di Verona giungendovi prima di tutti gli altri, Zeneida, che aveva raccolto a Milano e Firenze una troupe d'opera con orchestra, si recò a Verona. Incontratala, il Sovrano volle bere una tazza di tè assieme a lei, ed ella, che lo accolse in un piccolo studiolo, gli chiese il permesso di assentarsi per due o tre minuti. D'un tratto una parete si abbassò e apparve un ampio salone allestito a scena teatrale. Inizia l'opera favorita del Sovrano [*Il matrimonio segreto*]; Zeneida ne è la primadonna. Rapito dalla sua recita e dalla sua voce, egli depone la tazzina, guarda e ascolta. Accolta tale sorpresa con grato entusiasmo, Alessandro la prega di ripetere lo spettacolo in presenza di tutti i Sovrani allora convenuti a Verona. Ella si schermisce dicendo che poteva recitare solo per lui. Egli le assicura che lui saprà mettere in luce il suo valore di fronte ai rappresentanti d'Europa. Ella acconsente. Dopo che gl'Imperatori, i Re e i Principi l'ebbero applaudita, Alessandro li esorta a salire sulla scena per omaggiare la primadonna. Sarebbe certo valsa la pena di vedere i visi dell'Imperatore Francesco, di Re Federico e degli altri superbi reggenti germanici. Ma il sovrano di Russia si avviò, e tutti lo seguirono. Fatta chiamare la Principessa Zeneida, Alessandro le baciò la mano, invitando gli altri Potenti a fare lo stesso. Ancora sbigottimento [Di nuovo stupore generale!] Ma quando il Sovrano disse loro: «È una Principessa russa che su mia richiesta è giunta ad allietarvi», – allora la sua mano si fece tutta rossa per i baci degli Incoronati.⁵

ве свой червяк. Но это не мешало нам любить и уважать друг друга. Я опечален ее кончиною» (Otdel pis'mennykh istočnikov Gosudarstvennogo istoričeskogo muzeja, fondo 404, cartella 1, faldone 68, carta 79b). Salvo diversamente indicato, le traduzioni italiane sono mie.

- 5 «Когда тогдашний Агамемнон подвинул Царей на конгресс Веронский, и сам прибыл туда прежде всех, тогда Зенеида, собрав в Милане и Флоренции оперную труппу с оркестром, явилась в Вероне. Увидившись с нею, Государь желал выпить у ней чашку чая, и она приняв его в маленьком кабинете, испросила позволения оставить его на две или три минуты. Вдруг проваливается стена, и является просторная зала, приготовленная для театральной сцены. Начинается опера, любимая Государем [*Il matrimonio segreto*]; в ней примадонною Зенеида. Восхищенный ее игрою, ее голосом, он оставляет чашку, глядит и слушает. Приняв этот сюрприз с восторгом благодарности, Александр просит ее по-

In occasione del congresso Volkonskaja giunse a Verona con una propria *troupe*, apparentemente con l'intenzione di dare concerti privati e da salotto. Dalla descrizione di Ivančín-Pisarev non è chiaro se si trattasse della famosa rappresentazione che ebbe luogo il 29 novembre 1822 nel teatro appositamente attrezzato di palazzo Bevilacqua, dove i Volkonskie soggiornarono,⁶ oppure di un'altra esibizione organizzata per i monarchi europei. Gli eventi del congresso sono ben documentati, ma un concerto privato di Volkonskaja di fronte a numerosi sovrani germanici non viene mai menzionato nelle fonti. Questo fatto ci fa supporre che la storia raccontata da Ivančín-Pisarev si riferisca alla serata del 29 novembre. Quel giorno Volkonskaja cantò insieme a cantanti professionisti nella *Molinara* di Giovanni Paisiello, e non nel *Matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa, come riportava Ivančín-Pisarev. Non abbiamo dati precisi sulla composizione del pubblico della rappresentazione, ma dalle descrizioni si evince che questo fu «uno dei massimi avvenimenti che allietarono le giornate di quel consesso di Imperatori»,⁷ il che implica che nella sala, a quanto pare, fossero presenti gli stessi monarchi e, presumibilmente, un numero relativamente elevato di rappresentanti del corpo diplomatico europeo.

Ci sono pervenuti moltissimi resoconti di questa esibizione.⁸ Tutta-

вторить представление при всех Государях, тогда съезжавшихся в Верону. Она упорствует, говоря, что могла играть только для него. Он обещает уметь ее рекомендовать представителям Европы. Она соглашается. После рукоплексаний Императоров, Королей и Принцев, Александр предлагает им итти на сцену благодарить примадонну. Надобно было видеть физиономии удивленных Имп. Франца и Короля Фридерика и других гордых Германских властителей. Но Росс. Монарх выступил, и все за ним. Вызвав Княг. Зенеиду, Александр поцеловал ее руку, приглашая к тому же и других Державных. Новое удивление! Но когда Государь сказал им: «Это Российская Княгиня, по просьбе моей решившая забавлять нас», – тогда рука ее вся покраснела от поцелуев Венценосцев» (*Ibid.*, foglio 78a-78b).

6 Cfr., per esempio: Francesco Malacarne, *La Città di Verona colle indicazioni degli alloggi de' Sovrani, Principi, Dignitarj, e di varj altri distinti Personaggi che intervennero al Congresso d'Europa descritti nell'unito Prospetto*, Verona, Tip. P. Libanti, 1822.

7 Nina Kaučičvili, *Alcune lettere di Zinaida Volkonskaja a P.A. Vjâzemskij*, «Aevum», I-II, gennaio-aprile 1966, p. 126.

8 Per la descrizione di questo evento senza i dettagli riportati da Ivančín-Pisarev cfr. Pier Luigi Laita, *Il congresso di Verona (1822)*, Verona, Edizioni di Vita Veronese, 1950, pp. 40-41 («La principessa russa Wolkonsky spinse il marito a far allestire un teatrino nel palazzo Bevilacqua, ove abitavano, forse più che per amore per la musica italiana per far ammirare la sua bella voce e la sua grazia. Fu eseguita con molto successo, interprete principale la stessa principessa, la "Molinara" di Paisiello. Alessandro I,

via, la descrizione fornita da Ivančič-Pisarev contiene due dettagli nuo-

sempre galante e festoso, dopo gli omaggi e le congratulazioni alla signora, regalò a due cantanti veronesi, che avevano cooperato all'esecuzione, un anello d'oro con brillanti); Nina Kaučišvili, *op. cit.*, p. 126 («Tuttavia nell'autunno 1822 la si poteva incontrare al Congresso di Verona dove ella, con il Massimo successo artistico, ottiene l'apprezzatissimo e desiderato consenso dello Czar, il quale, fino allora, aveva poco plaudito al suo talento musicale. Durante il Congresso aveva infatti interpretato, con altri professionisti e dilettanti del canto, la *Molinara* di Paisiello; l'esecuzione, secondo le cronache dell'epoca, costituì uno dei massimi avvenimenti che allietarono le giornate di quel consesso di Imperatori); Paolo Rigoli, *Feste, spettacoli, apparati per il congresso di Verona*, in Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca (a cura di), *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Milano, Electa, 1989, p. 466 («Wolkonsky organizzò pure una rappresentazione della *Molinara* di Paisiello nel teatrino del Palazzo Bevilacqua, ove cantò la principessa in persona a fianco del celebre soprano Giovambattista Velluti»); Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il congresso del 1822*, «Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere», IV, vol. 24, Verona, La Tipografica Veronese, 1923, p. 71 («Spettacolo fu l'esecuzione il 29 novembre, dell'operetta *La Molinara* di Paisiello, che il principe Wolkonsky preparò nel teatrino del palazzo Bevilacqua. Vi cantarono la principessa Wolkonsky, Velluti e il dilettante veronese Savinelli. A ciascuno dei due cantanti, lo zar che presenziava, regalò un anello con brillanti»); Ottavio Bevilacqua, *Francesco I e il Congresso di Verona*, in *Il Congresso di Verona (1822) e la politica mitteleuropea degli Asburgo*, Atti del Convegno tenuto il 18 maggio 2018 presso l'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, a cura di C. Carcereri de Prati, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 2019, p. 79 («La sera, ricevimento presso il Principe Nikita Wolkonsky, a casa Bevilacqua, dove l'Imperatore Alessandro è sorpreso da un allestimento della *Molinara* di Paisiello nel quale si esibisce, accanto ai cantanti Velluti e Savinelli, la stessa Principessa Wolkonsky»). Cfr. anche Id., *Verona e il Congresso del 1822*, Verona, Edizioni Zerotre, 2022, pp. 112, 152); Maria Fairweather, *Pilgrim Princess. A Life of Princess Zinaida Volkonsky*, London, Robinson, 1999, p. 162; Natalija Alekseevna Ogarkova, *Ceremonii, prazdnestva, muzyka russkogo dvora XVIII – načalo XIX veka*, Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2004, p. 121; Bajara Arutjunova, *Žizn' v pis'makh. Knjaginja Zinaida Volkonskaja i eë korrespondenty*, Sankt-Peterburg, «Russkaja kul'tura», 2017, p. 24. Il *Matrimonio segreto* di Cimarosa compare nelle descrizioni del viaggio italiano di Alessandro I, solo che l'imperatore la ascoltò a Venezia e non a Verona: «16 dicembre sera. Alle otto di sera Alessandro, imperatore e imperatrice austriaci, arciduca Vice-re con la moglie, al Gran Teatro della Fenice – fu riprodotta la classica opera di Cimarosa – *Matrimonio segreto*. Il teatro era con straordinaria magnificenza illuminato ed immensa la folla degli Spettatori, i quali dimostrarono la pubblica esultanza con vivissimi, e più volte ripetuti applausi ed evviva alle prelodate LL. MM.» («Gazzetta Privilegiata di Venezia», № 288, 1822). Cfr. Emmanuele Antonio Cicogna, *Il soggiorno dei Monarchi d'Austria, di Russia e di Napoli in Venezia nel dicembre MDCCCXXII*, Venezia, Stab. tipografico fratelli Visentini, 1884, pp. 38-40. Cfr. anche i contributi di Marino Zorzi e Carlida Steffan in questo numero.

vi, fondamentali per capire meglio il significato della rappresentazione del 29 novembre. In primo luogo, emerge che il suo regista fu l'imperatore russo, che invitò Volkonskaja a esibirsi in un evento pubblico,⁹ e non la principessa stessa. In secondo luogo, Alessandro ne divenne anche attore, coinvolgendo nello spettacolo altri sovrani. Ivančin-Pisarev descrive anche la ricompensa simbolica e altamente specifica che Volkonskaja ricevette: quando gli attori ebbero già lasciato il palcoscenico, lo zar invitò in platea i reali presenti (l'imperatore Francesco d'Austria, il re Federico Guglielmo III di Prussia, il re di Baviera, ecc.). La reazione dei monarchi era prevedibile: inizialmente si opponevano alla riduzione forzata della distanza sociale. Ma Alessandro insistette, trascinò i monarchi dietro di sé, convocò Volkonskaja e dichiarò qualcosa come: «Ella è una Principessa russa che su mia richiesta è giunta ad allietarvi». L'imperatore austriaco, il re prussiano e i «superbi reggitori Germanici» baciaron a turno la mano di Volkonskaja. A quanto pare, l'intervento di Alessandro, dal forte carattere metateatrale, quel giorno aveva conferito alla *Molinara* di Paisiello un nuovo epilogo.

La frase contenuta nella lettera di Ivančin-Pisarev – Alessandro «assicura» Volkonskaja «che saprà mettere in luce il suo valore di fronte ai rappresentanti d'Europa» – si riferiva al contesto di una particolare *performance*. Non è escluso che i monarchi potessero riconoscere Volkonskaja-cantante perché la conoscevano personalmente già dal loro incontro di Vienna.¹⁰ Inoltre, l'opera fu rappresentata il 29 novembre, cioè un mese dopo l'inizio del Congresso. Comunque è anche probabile il contrario: che la trasformazione «stupefacente» della cantante nella principessa sul palcoscenico del teatro sia avvenuta davvero, subito dopo il finale della *Molinara* di Paisiello. Ma in fin dei conti questo non è tanto importante quanto il fatto che l'imperatore russo si impegnò a spiegare la presenza della principessa sulla scena dell'opera insieme ad attori professionisti, e il motivo per cui i sovrani avrebbero dovuto ringraziarla.¹¹ Ci sono ragioni

9 Sui rapporti tra Volkoskaja e Alessandro I cfr. Bajara Arutjunova-Manusevič, *Pjatnadcet' pisem carja Aleksandra I knjagine Zinaide Volkonskoj*, «Russkij mir», X, 2016, pp. 317-352 (l'episodio veronese non viene menzionato).

10 André Trofimoff, *La princesse Zénaïde Wolkonsky. De la Russie Impériale à la Roma des Papes*, Roma, Staderini, 1966, p. 63.

11 Come nota P. Pingitore, le donne aristocratiche di quell'epoca potevano cantare o suonare strumenti musicali, ma esclusivamente durante gli spettacoli di corte. Inoltre, la musica «era considerata un passatempo che non doveva interferire con la formazione principale. Per le donne, soprattutto se appartenenti ai ceti più elevate, pensare alla musica come ad una professione era impensabile perché non si conciliava con i cano-

per supporre che si trattasse di un evento premeditato (cosa che, in generale, non era ovviamente rara per quell'epoca).¹²

Allo stesso tempo, ci troviamo di fronte a un problema più generale, di cui ho scritto sopra: le parti cerimoniali e di "intrattenimento" dei congressi europei (l'ingresso e l'uscita cerimoniale dei monarchi, le rassegne e le manovre militari, le processioni cittadine, gli spettacoli d'opera, i balli e la vita da salotto) fino a poco fa venivano spesso interpretate in chiave negativa: in primo luogo, da un punto di vista politico, si riteneva che si trattasse di un passatempo "vuoto", che non faceva altro che distrarre i partecipanti al congresso dai negoziati diplomatici. In secondo luogo, venivano viste come un inutile dispendio di risorse finanziarie colossali, visto che il prestigio era determinato dalla portata, in termini di grandiosità, dei progetti cerimoniali. Al contrario, la rappresentazione del mito imperiale nei congressi era una delle componenti centrali e più importanti della politica internazionale ai tempi della Santa Alleanza, coerentemente con la tradizione già settecentesca che vede l'opera come forma spettacolare con lo scopo di mostrare e celebrare il potere del principe.

Infine, l'interpretazione della testimonianza di Ivančin-Pisarev presenta anche un problema metodologico: per il momento, ad avviso di chi scrive, è l'unica descrizione dettagliata della scena finale di questo evento operistico che vede tra i suoi protagonisti i sovrani europei saliti improvvisamente sul palco per ringraziare la primadonna. Tuttavia, la mancanza di ulteriori conferme non indica di per sé che si tratti di una storia completamente fittizia. Potrebbe trattarsi di un *hapax*, una fonte unica. Di seguito cercherò di analizzare il gesto dell'imperatore Alessandro, avvertendo in anticipo il lettore della natura ipotetica delle mie conclusioni.

ni della signorilità» (Pierangela Pingitore, *Donne in musica nella società del Settecento. Stimoli e freni negli ambienti aristocratici*, in Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII, Reggio Calabria, Laruffa editore, 2001, p. 508); cfr. anche Patricia Adkins Chiti, *Donne in musica*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 26.

12 Questo è stato, ad esempio, il comportamento in teatro dell'antagonista di Alessandro I, Napoleone Bonaparte: «l'Opéra de Paris est le théâtre d'un rituel politique et social dont Napoléon est le principal protagoniste. Il domine le public physiquement par sa place dans la salle et symboliquement à travers des dieux, les rois et les héros représentés sur la scène. Son entrée au cours de la représentation est une entrée d'acteur, mais il ne joue pas n'importe quel rôle. Napoléon est en quelque sorte le *deus ex machina* qui fait le lien entre les événements politiques contemporains et la fiction, entre la réalité et le mythe.» (David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène. 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004, pp. 315-316).

Come ha osservato Jurij Lotman, lo stile diplomatico di Alessandro consisteva in una combinazione di sottile gioco di maschere e di grande maestria nel cambio d'abito.¹³ In questa luce, ora cercherò di delineare lo spettro di significati politici in cui può essere inserita e interpretata la scena descritta da Ivančin-Pisarev. Tradizionalmente, il comportamento pubblico di Alessandro a Verona viene descritto con una formula tratta dal *Congrès de Verone* di François-René de Chateaubriand, che partecipò alle trattative: secondo lo scrittore, l'imperatore russo era in uno stato d'animo profondamente "malinconico" (presumibilmente la sua malinconia era di natura politica e religiosa).¹⁴ Tuttavia, stiamo parlando di una situazione comunicativa particolare: il memorialista basava le proprie conclusioni su conversazioni personali con l'imperatore, e rimaneva convinto che Alessandro avesse rivelato solo a lui la vera natura della sua anima. Allo stesso tempo, se ci rivolgiamo alle fonti in lingua italiana sulla storia del congresso, alle cronache e alla corrispondenza privata di quegli anni, l'immagine di Alessandro malinconico scompare.¹⁵ In queste fonti il comportamento dello zar, "nobile" e "sereno", appare caratterizzato da due elementi: uno piuttosto tradizionale per l'imperatore – vagava da solo per Verona e dintorni, e l'altro piuttosto nuovo – gli osservatori avevano l'impressione che così facendo violasse costantemente l'etichetta di corte.¹⁶ Alessandro amava passeggiare in incognito per la città e i villaggi circostanti in abiti comuni, a piedi, a cavallo o in una piccola carrozza, parlava e scherzava con i passanti, era estremamente generoso, si recava spesso in modeste locande, dove spesso beveva acquavite locale.¹⁷ Le cronache ri-

13 Jurij Michajlovič Lotman, *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – načalo XIX veka)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPb, 1994, p. 195.

14 «Vers la fin de notre dernière conversation avec Alexandre, à Vérone, la mélancolie, à laquelle il était sujet, le gagna» (*Congrès de Vérone. Guerre d'Espagne. Négociations: colonies espagnoles*, par M. de Chateaubriand, Paris, Delloye, 1838, p. 205). Per l'interpretazione più convincente del mito imperiale di Alessandro I, cfr. Richard S. Wortman, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. From Peter the Great to the Abdication of Nicholas II*, new abridged one-volume edition, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2006, pp. 98-120; Andrej Leonidovič Zorin, *Kormija dvuglavogo orla... Russkaja literatura i gosudarstvennaja ideologija poslednej treti XVIII – pervoj treti XIX veka*, Moskva, Novoe Literaturnoe obožrenie, 2001, pp. 267-337.

15 Cfr. ad esempio Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *op. cit.*, p. 69; Paolo Rigoli, *op. cit.*, p. 466.

16 Cfr. Emmanuele Antonio Cicogna, *op. cit.*, pp. 43-49.

17 Nikolaj Karlovič Šil'der, *Imperator Aleksandr Pervyj. Ego žizn' i carstvovanie*, vol. 4, Sankt-Peterburg, Iždanie A. S. Suvorina, 1905, p. 262; Anri Vallotton, *Aleksandr I*,

portano come fosse solito fare ripetutamente lo scherzo di lasciare, come fosse per distrazione, una grossa moneta d'oro sotto il gotto che gli era stato servito. Ma gli esempi della generosità, dell'umiltà e della gentilezza dell'imperatore russo si possono facilmente moltiplicare.¹⁸ Secondo Laita, Alessandro attirava soprattutto l'interesse della gente comune, nella cui immaginazione corrispondeva alla figura di un re da fiaba, che si travestiva per apparire a contadini e pastori e, in incognito, compiva atti virtuosi.¹⁹ È importante che non si trattasse di una questione di "travestimento" del monarca: una delle cronache dice che Alessandro era ben riconoscibile, in primo luogo per la sua caratteristica postura e, in secondo luogo, per l'odore specifico di profumo di muschio che emanava.²⁰ Oltretutto, difficilmente poteva darsi che un imperatore circolasse in autonomia privo di ogni sorveglianza, e senza che gli astanti conoscessero la sua identità, e lo stesso Alessandro era ben consapevole che la polizia austriaca, che controllava da vicino la sicurezza dei monarchi, poteva seguire ogni sua mossa. Così, capitava che anche la vita "privata" dell'imperatore russo era "pubblica", e veniva discussa attivamente al Congresso.

La spiegazione del modello comportamentale assunto da Alessandro, a quanto pare, va ricercata tra le idee che preoccupavano il monarca alla vigilia del Congresso. Com'è noto, con lo scoppio delle rivoluzioni europee nel 1820, le manifestazioni del suo profondo sentimento religioso si erano fatte più evidenti. Le sue lettere al ministro degli affari spirituali e dell'istruzione pubblica Aleksandr Golicyn, soprattutto quelle dei congressi internazionali del biennio 1820-21, contengono numerosi riferimenti all'imminente Apocalisse e alla battaglia decisiva tra gli Imperi della Luce e delle Tenebre.²¹ La gravità del momento attuale, secondo Alessandro, risiedeva nella natura dell'avversario della Santa Alleanza: mentre nel triennio 1812-15 i monarchi avevano avuto a che fare con un individuo – Napoleone Bonaparte, – ora il loro avversario erano interi popoli che si sollevavano

Moskva, Progress, 1991, p. 308; per le fonti italiane cfr. n. 19.

18 In particolare cfr. Bernardo Morsolin, *Il Congresso di Verona (1822). Ricordi e aneddoti da un carteggio privato*, Vicenza, Reale Tipografia Burato, 1887, pp. 22-37; Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *op. cit.*, pp. 69-71; Pier Luigi Laita, *op. cit.*, pp. 41-42.

19 Pier Luigi Laita, *op. cit.*, p. 41.

20 Achille Forti: *28 novembre 1878-11 febbraio 1937: in memoriam*, Verona, Società Arena, 1937, p. 23.

21 Cfr. in particolare i materiali raccolti nel volume: Velikij Knjaz' Nikolaj Michajlovič, *Imperator Aleksandr I. Opyt istoričeskogo issledovanija*, vol. 1, Sankt-Peteroburg, Èkspedicija zagotovlenija gosudarstvennyh bumag, 1912.

contro il potere costituito.²² La sensibilità religiosa di Alessandro alla vigilia del Congresso di Verona era esasperata, come dimostrano le sue conversazioni viennesi con il quacchero Allen e il pastore Hohenlohe nel settembre 1822.²³

Tra la letteratura religiosa che circolava negli ambienti vicini ad Alessandro e che indubbiamente attirò la sua attenzione spicca l'opera di Johannes Gossner *La beatitudine del credente nel cui cuore abita Gesù Cristo*, la cui traduzione fu pubblicata a San Pietroburgo da Golicyn una prima volta nella seconda metà del 1821 e tre volte nel 1822.²⁴ I sermoni di Gossner, giunto in Russia nel 1820, erano perfettamente in sintonia con i sentimenti di Alessandro: in primo luogo, gli era congeniale l'idea che l'uomo possa unirsi a Cristo durante la sua vita; in secondo luogo, gli era cara l'idea di una fratellanza universale di cristiani giusti al di là delle barriere confessionali – tesi importantissima per capire i fondamenti religiosi della Santa Alleanza nella concezione di Alessandro.

La maggior parte delle argomentazioni di Gossner riguardava le caratteristiche della vita interiore e spirituale di coloro nel cui cuore abita Cristo. In un frammento del libro l'autore fa un riferimento diretto alla possibilità di trasmettere le virtù cristiane:

E poiché tali uomini si annoverano nella famiglia di Dio, pretendono di essere luci nel Signore e desiderano essere considerati uomini che appartengono a Lui, dovrebbero camminare nella luce e mostrarsi figli di Dio in ogni cosa, in tutta la mitezza, la temperanza, la conoscenza, la longanimità, la cordialità, l'amore sincero e simili. In questo modo farebbero un'impressione incomparabilmente più grande che con tutte le loro parole e avrebbero un effetto maggiore sui figli del mondo.²⁵

Emergeva che l'unica forma di verifica sociale della scelta cristiana era la virtù laica. Era necessario contribuire alla potenza di Cristo sulla ter-

22 In particolare cfr. *Ibid.*, pp. 241-250.

23 Cfr. Nikolaj Karlovič Šil'der, *op. cit.*, p. 256; Francis Ley, *Alexandre Ier et sa Sainte-Alliance (1811-1825)*, Paris, Fischbacher, 1975, pp. 274-280.

24 Cfr. *Ibid.*, pp. 240-248. Sull'affare Gossner cfr. Jurij Evgenievič Kondakov, *Liberal'noe i konservativnoe napravlenija v religioznych dviženijach v Rossii pervoj četverti XIX veka*, Moskva, Izdatel'stvo RGPU im. A. I. Gercena, 2005.

25 Gosner [Johannes Evangelista Gossner], *Blaženstvo verujuščego, v serdce kotorogo obitaet Iisus Christos*, Sankt-Peterburg, V tipografii departamenta narodnogo prosvješćenija, 1821, pp. 65-67.

ra con «una vita umile e pia come quella di Gesù», e questa vita doveva essere pubblica, rivelata ai «figli del mondo». ²⁶ Queste idee divennero più attuali «nei tempi della fine», che, come riteneva Alessandro, arrivarono all'inizio degli anni Venti del XIX secolo. Pensieri simili furono espressi negli scritti “apocalittici” di Johann Heinrich Jung-Stilling, che era apprezzato dal monarca. ²⁷

La carità di Alessandro verso gli abitanti di Verona sembra essere legata alle sue idee sui doveri di un cristiano. Il suo incoraggiamento all'azione francese nella Spagna rivoluzionaria e il suo rifiuto di ricevere inviati greci, cioè eventi di *Realpolitik* che rientravano nella sua teoria di lotta contro le forze del Male, erano sostenuti da un esempio di virtù di monarca cristiano.

Tuttavia, non è assolutamente evidente che la pragmatica delle azioni di Alessandro durante le sue lunghe passeggiate per i dintorni di Verona fosse chiara ai *leader* europei, la cui unità doveva garantire il successo della missione della Santa Alleanza. È noto che il problema della lingua di comunicazione preoccupò lo zar durante il Congresso: incontrandosi a Verona con la contessa Muselli, l'imperatore si lamentava del fatto che un italiano e un russo si sarebbero parlati in francese. ²⁸ Il problema della traduzione linguistica della vera dottrina cristiana si trovava anche nel sottotesto del discorso di Gossner sulla virtù laica. Così, il frammento sopra citato terminava con un riferimento ai versetti 24 e 25 del capitolo 14 della Prima Lettera ai Corinzi. ²⁹ Dalle lettere inviate dell'imperatore a Golicyn da Laibach, sappiamo che le epistole dell'apostolo Paolo attiravano molto l'attenzione di Alessandro: ³⁰ è probabile che pensasse anche alla problematica del capitolo 14 della Prima Lettera ai Corinzi. Questa parte del testo sacro analizzava i tipi di comunicazione tra coloro che credevano e coloro che non si erano ancora convertiti al Cristianesimo. Il messaggio affermava l'idea che la profezia, a differenza della predicazione, richiede un'interpretazione universale, comprensibile a tutti i credenti, indipen-

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cfr. ad esempio *Ugroz Svetovostokov*, sočinenie Ioganna Genricha Junga, nazyvajuščegosja ináče Genrichom Štillingom, Čast' VI, Sankt-Peterburg, v tipografii F. Drechslera, 1813, p. 88; *Žizn' Genricha Štillinga. Istinnaja povest'*, Čast' I, Sankt-Peterburg, v tipografii IMPERATORSKOGO Vospitateľnogo Doma, 1816 (con la prefazione del famoso massone Aleksandr Labzin).

²⁸ «Accolto nel miglior modo possibile, si pattui sin da principio, che, essendo l'una italiana e l'altro russo, si sarebbe conversato in lingua francese» (Bernardo Morsolin, *op.cit.*, p. 24).

²⁹ Cfr. Gosner [Johannes Evangelista Gossner], *op. cit.*, p. 68.

³⁰ Cfr. Velikij Knjaz' Nikolaj Michajlovič, *op. cit.*, pp. 248-249, 551.

dentemente dalle loro competenze linguistiche. Uno dei compiti di Alessandro era quindi quello di trovare un linguaggio simbolico che servisse a comunicare ai suoi alleati il suo punto di vista sui problemi specifici dell'Europa di quest'epoca.

I testimoni del Congresso di Verona notarono che l'imperatore russo mostrava una predilezione per l'opera comica.³¹ Questo tipo di opera all'inizio del XIX secolo, come nel XVIII, si inseriva organicamente nel sistema di mezzi espressivi per gli scenari del potere politico. Assieme ad altri generi operistici e teatrali, questo filone rappresentava modelli di vita di corte e rispecchiava le idee che circolavano nella società di corte.³² La qualità delle rappresentazioni operistiche era uno dei criteri più importanti per il prestigio di una corte europea.

Nella seconda metà del XVIII secolo, il posto della commedia per musica nel sistema dei generi divenne più elevato: mentre l'opera seria era in declino, sia il libretto che la musica dell'opera buffa subirono un notevole sviluppo, incorporando elementi dell'opera seria in chiave parodistica, o patetico-sentimentali di matrice francese. Il risultato delle riforme fu reso possibile da uno straordinario impegno da parte dei maggiori compositori dell'epoca: l'opera buffa non era più percepita come un semplice intrattenimento. Secondo molti studiosi, una delle caratteristiche distintive dell'opera buffa era l'assenza di riferimenti diretti agli eventi politici contemporanei; la realtà sociale e culturale veniva qui connotata in modo diverso.³³

A differenza dei generi più seri e sublimi, il soggetto dell'opera buffa era una realtà "semplice, ordinaria", non "eroica". Allo stesso tempo, tale opera aveva spesso un "doppio fondo": una struttura più complessa, basata sulla combinazione di vari elementi semantici, un riferimento indiretto al sistema di valori aristocratico. Di conseguenza, l'opera buffa poteva essere letta in due registri. Un primo e più semplice livello di lettura era rap-

31 «Alessandro non dissimulò che i molti affari di stato, per i quali s'era astenuto alcuna volta dall'assistere agli spettacoli del teatro, ov'era voce che preferisse l'opera buffa alla seria, esigevano ormai il suo ritorno» (Bernardo Morsolin, *op. cit.*, p. 24).

32 Cfr. ad esempio Matteo Summa, *Lenigma del buffo. Paisiello, Mozart e Rossini nel dibattito sull'opera*, Fasano, Schena, 1992, pp. 10, 31, 69-71.

33 Cfr. Michael Finley Robinson, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972; Tia DeNora, *The Biology Lessons of Opera Buffa: Gender, Nature, and Bourgeois Society on Mozart's Buffa Stage*, in *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, ed. by M. Hunter and J. Webster, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 146-164; Mary Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1999; Gianni Cicali, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005.

presentato dall'interpretazione dei significati sociali messi in scena nella trama; si trattava del tema della permeabilità dei ceti sociali: l'effetto comico nasceva dalla tensione tra la facilità apparente con cui, ad esempio, nella trama dell'opera i nobili diventavano contadini e viceversa, e l'effettiva impossibilità di cambiare ceto sociale nella realtà. Il secondo livello di lettura era il risultato della complessa associazione tra i problemi sociali del primo livello e il preciso contesto storico in cui veniva messa in scena quella particolare rappresentazione operistica.

L'opera di Paisiello *La molinara, ossia L'amor contrastato*, in cui Volkonskaja brillò al Congresso, non faceva eccezione. Andata in scena per la prima volta a Napoli nel 1788 e poi su altri palcoscenici europei, l'opera si basa su libretto di Giuseppe Palomba, che presenta un complesso conflitto amoroso derivante dalla diseguale condizione sociale dei personaggi. In breve, la sua trama è racchiusa nella seguente opposizione: da un lato, la ricca e bella mugnaia Rachelina suscita l'amore di tre uomini – un barone (Don Calloandro), un notaio (Pistofolo) e il governatore (Rospolone); dall'altro, Rachelina pone come condizione per il matrimonio il passaggio del futuro marito al suo gruppo sociale – il futuro marito dovrà diventare mugnaio. Alla fine, il barone e il governatore rifiutano il matrimonio, mentre il notaio accetta, ma i suoi tentativi di diventare mugnaio si rivelano inutili, e Rachelina decide di rimanere nubile. L'opera è ricca di travestimenti: nobili in popolani, il governatore in un guaritore, e contiene un elemento classico dell'opera seria – la tragica follia di uno dei personaggi, il barone, basata su un prestito diretto da scene simili dell'*Orlando furioso* di Ariosto. Il finale rimane aperto: la follia dei personaggi porta il caos nel mondo. Alla fine, tutti cantano: «Mi fanno ohimè tremar, affé, affé...».

Rappresentata (in italiano) al teatro di San Pietroburgo dalla compagnia di Gennaro Astaritta,³⁴ *La molinara* era una delle opere preferite di Alessandro I. Come ho già detto, il 29 novembre 1822 a Verona, dato il particolare contesto in cui veniva messa in scena, il finale dell'opera assumeva un significato diverso: gli stessi monarchi europei, entrando in scena, contribuivano a placare le passioni che imperversavano nella rap-

34 Pimen Nikolaevič Arapov, *Letopis' russkogo teatra*, Sankt-Peterburg, v tipografii N. Tiblena i komp., 1861, p. 216; Abram Akimovič Gozenpud, *Muzykal'nyj teatr v Rossii. Ot istokov do Glinki*, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1959, p. 24; sulla compagnia di Astaritta cfr. in particolare Anna Giust, *Cercando l'opera russa. La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*, Milano, Feltrinelli, 2014, *passim*.

presentazione. Guidati da Alessandro, diventavano gli eroi di un'opera comica in miniatura: inizialmente riluttanti a salire sul palco per ringraziare la primadonna nelle vesti di popolana, esprimevano la rigidità dei confini sociali, ma poi avveniva il "miracolo": la primadonna, un'attrice, si rivelava essere una nobile principessa russa, e così il conflitto veniva risolto e i monarchi potevano baciarle la mano. Anche se non è escluso che i sovrani sapessero perfettamente sin dall'inizio di avere di fronte a loro Volkonskaja, la possibile mancanza della sorpresa finale non mise in imbarazzo l'architetto della scena, l'imperatore russo, esaltando al contrario la teatralità e, di conseguenza, il significato simbolico della sua invenzione.³⁵

Provo ora a ricostruire il significato politico del messaggio di Alessandro. Gli effetti comici e tragici dell'opera al primo livello di lettura si basavano sul presupposto dell'immobilità sociale. La trama dell'opera era formata dalla giustapposizione tra la realtà fittizia (rapidi cambi d'abito) e le connotazioni della realtà esterna con l'idea della chiusura dei gruppi sociali. L'opera teatrale in sé implicava che l'infiltrazione (ma non la trasformazione) di persone di un certo ceto in un altro suscitasse sorrisi o generasse follia. Alessandro, al contrario, dimostrò agli altri monarchi che tale dualismo era sbagliato, che nella realtà stessa era possibile trascendere i confini sociali: gli eventi immediatamente successivi alla conclusione formale dell'opera ne furono la prova. In questo modo, al secondo livello di lettura, cioè al livello della connessione dell'opera con il sistema di valori rilevanti per i partecipanti al Congresso, Alessandro legittimava la propria "vicinanza al popolo" e, peraltro, spiegava ai monarchi l'effetto dannoso del pregiudizio sociale e politico, nonché di quello religioso, fondamentale per lo zar.

L'uso del linguaggio flessibile e polivalente dell'opera buffa – uno strumento universale di comunicazione di corte – permise ad Alessandro di trasmettere le proprie idee ai monarchi europei, evitando due canali inappropriati: le dichiarazioni in conversazioni private (già nel 1821 Alessandro scriveva a Golicyn della sua riluttanza a parlare di religione ai monarchi)³⁶

35 Il pubblico veronese ebbe modo di decifrare il gesto pubblico del monarca russo, in quanto una scena simile dell'opera buffa fu descritta da Madame de Staël nel suo celebre romanzo *Corinna, o l'Italia* (1807), una scena in cui era coinvolta Corinna stessa (libro 16, capitoli 2 e 6).

36 «le Roi de Prusse et l'Empereur d'Autriche sont religieux du fond de leurs coeurs, qu'ils reconaissent franchement la Toute-Puissance du Seigneur et en toutes les occasions le confessent hautement. Je n'ai donc aucun mérite de m'entretenir avec eux sur un sujet pareil (la religion), puisque c'est une habitude prise entre nous depuis si longtemps. Mais après vous avoir dit cela, je suis également tenu d'ajouter qu'il peut y avoir des nuances dans notre manière d'envisager les choses qui tiennent soit aux différentes

e le affermazioni politiche nelle opere teatrali, vietate dalle leggi interne del Congresso. L'imperatore era sicuro del successo della propria missione. Non a caso, il 24 dicembre 1822 scriveva a Metternich: «L'unione è nel suo pieno vigore. L'unità dei tre monarchi, che ne è alla base, non è mai stata così stretta. È stata rafforzata ancora di più nell'ultima riunione».³⁷

Secondo la mia ipotesi, la scena finale dello spettacolo organizzato da Alessandro, con gli omaggi resi a Volkonskaja su sollecitazione del monarca russo, aveva un profondo significato religioso: la distanza tra ortodossi, cattolici e protestanti, che a primo sguardo sembrava insormontabile, era inesistente così come era fittizia la distanza sociale tra i personaggi dell'opera nel mondo dei monarchi. Ma come fecero i sovrani europei a cogliere la valenza "religiosa" della scena? Da un lato, Alessandro semplicemente li richiamava all'umiltà, approfittando dell'atmosfera specifica della rappresentazione dell'opera: in quel senso il suo gesto era sociale e politico, ma non necessariamente religioso. Dall'altro, però, è altrettanto vero che, a partire dal 1815, i parallelismi tra i gesti pubblici dell'imperatore russo e le sue dottrine religiose erano piuttosto evidenti: in questo caso, l'umiltà sociale poteva essere associata anche all'umiltà spirituale, essendo immaginaria la distanza sociale come quella religiosa: «molti saranno gli ultimi e gli ultimi i primi» (Matteo 19, 30).

Ma è anche possibile che i principi tedeschi siano stati influenzati dal contesto prussiano di ricezione dell'opera di Paisiello. Nel 1816, la trama leggermente deformata della *Molinara* (introdotta nella cultura tedesca anche grazie alle canzoni di Goethe) divenne la base per un gioco letterario e musicale in uno dei famosi salotti berlinesi, quello di Friedrich August von Stegemann. Uno dei frutti di questo gioco fu il ciclo poetico *Die schöne Müllerin* del poeta Wilhelm Müller, incluso nella sua raccolta di poesie del 1820 e successivamente musicato da Franz Schubert. Questo testo potrebbe essere stato conosciuto dai monarchi perché nel 1821 Müller pubblicò la prima parte dei *Canti greci* (*Lieder der Griechen*), che divennero immediatamente popolari e che si riferivano al tema della rivolta in Grecia, rilevante per il congresso di Verona.

La cosa più interessante è che lo scontro amoroso della *Molinara* fu immediatamente trasferito nella realtà dai visitatori del salone di Stegemann, che cercavano la mano di una delle partecipanti al gioco, la scrittri-

rites que nous professons, soit au degré d'avancement dans la voie intérieure dans laquelle chacun de nous se trouve, et sur lequel il est bien difficile que chacun de nous s'établisse juge pour les autres» (Velikij Knjaz' Nikolaj Michajlovič, *op. cit.*, p. 545).

37 Nikolaj Karlovič Šil'der, *op. cit.*, vol. 4, p. 264.

ce religiosa Luise von Hensel.³⁸ La vicenda circolò ampiamente grazie allo *status* elevato di protagonisti e testimoni. La storia fu resa pubblica dallo *status* culturale dei testimoni della vicenda, in particolare dei proprietari del salone, gli Stegemann, e del celebre poeta Clemens Brentano, che a sua volta cercò la mano di von Hensel. La realtà rispecchia la trama dell'opera: Hensel respinge tutte le richieste. Solo che la motivazione del rifiuto era nuova: mistica protestante, von Hensel dichiarò di volersi dedicare a Dio e alle virtù cristiane. È possibile che Alessandro fosse a conoscenza dei dettagli dell'incidente, soprattutto a causa dei legami tra le corti russa e prussiana (ad esempio, il granduca Nikolaj Pavlovič e sua moglie Aleksandra Fëdorovna, figlia di Federico Guglielmo III, ebbero colloqui a Berlino nel 1821 con Gedwiga von Stegemann, figlia di Stegemann, testimone degli eventi relativi a Luise von Hensel). È difficile dire se fosse intenzione dell'imperatore russo tracciare un parallelismo diretto tra *La molinara* e il suo contesto tedesco. Si può solo affermare che per il pubblico di lingua tedesca la storia di Luise von Hensel faceva da sfondo alla percezione del capolavoro di Paisiello.

Se la nostra interpretazione è corretta, la rappresentazione operistica organizzata da Alessandro I al Congresso di Verona aveva alle spalle una seria trama politica: l'imperatore russo era alla ricerca di un linguaggio simbolico con cui trasmettere efficacemente il contenuto della propria dottrina diplomatica e religiosa agli altri monarchi europei. Paradossalmente, individuò questo linguaggio in un genere leggero e di intrattenimento, la commedia per musica, la cui struttura di genere permetteva tuttavia di trasmettere al pubblico questioni importanti dal punto di vista sociale. In questo modo, lo zar riuscì a coniugare due linee di comportamento che avevano destinatari diversi (i veronesi, che lo zar incontrava durante le sue passeggiate e che rappresentano le nazioni europee, e la società di corte, per la quale aveva organizzato l'esibizione della *Molinara* di Paisiello) ma un unico contenuto religioso: la necessità di un'unificazione cristiana alla vigilia della decisiva battaglia apocalittica con le forze del Male. Tuttavia, a quanto pare la scelta della strategia comunicativa di Alessandro non fu capita appieno: la memoria dei diplomatici ha conservato solo l'immagine di un "imperatore malinconico", stanco della vita.

38 Cfr. ad esempio Helene M. Kastinger Riley, *Clemens Brentano*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985, pp. 50-62.