

ROMANTICISMI



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

**VERONA AL CENTRO DELL'EUROPA:
DIPLOMAZIA, LETTERATURA E ARTI
AL CONGRESSO DEL 1822**

A cura di Anna Giust



ANNO VIII – 2023-2024

ROMANTICISMI



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

VERONA AL CENTRO DELL'EUROPA: DIPLOMAZIA, LETTERATURA E ARTI AL CONGRESSO DEL 1822

A cura di Anna Giust



ANNO VIII – 2023-2024



**UNIVERSITÀ
DI VERONA**

Publicato con il contributo
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
e della Fondazione “Annarosa Poli – George Sand e il mondo”

Proprietà letteraria riservata

ISSN: 2465-2393

INDICE

Anna GIUST	
<i>Introduzione</i>	5
Gian Paolo ROMAGNANI	
<i>Il Congresso di Verona del 1822: l'Italia della Restaurazione e l'Europa delle grandi potenze</i>	13
Béatrice DIDIER	
<i>«J'ai fait l'histoire et je pouvais l'écrire». Le Congrès de Vérone de Chateaubriand</i>	34
James VIGUS	
<i>The 1822 Congress of Verona and European Literature: Liberalism and Philhellenism in Julius Mosen's Der Congress von Verona (1842)</i>	49
Silvia MONTI	
<i>Goya e la restaurazione borbonica in Spagna dopo il Congresso di Verona</i>	83
Ottavio BEVILACQUA	
<i>La diplomazia a casa: le famiglie ospitanti il Congresso di Verona e la politica degli Stati italiani</i>	99
Marta VALERI	
<i>La diplomazia è nelle arie: Zinaida Volkonskaja, la gentil mediatrice</i>	135
Michail VELIZHEV	
<i>Principessa o cantante? Il Congresso di Verona, l'opera buffa e la politica di Alessandro I</i>	151
Nicola PASQUALICCHIO	
<i>Gli spettacoli pubblici a Verona in onore delle grandi personalità politiche (1815-1821)</i>	169
Elena ZILOTTI	
<i>La città in festa: memorie di spettacolarità diffusa</i>	181
Martino PINALI	
<i>«Quest'Arena musicale»: Rossini a Verona prima del Congresso</i>	195

Francesco BERTINI	
<i>Un librettista si dà all'impresariato: Gaetano Rossi a Verona</i>	211
Simona BRUNETTI	
<i>Una grande attrice a cavallo tra due epoche: il tramonto di Anna Fiorilli Pellandi</i>	257
Marino ZORZI	
<i>I sovrani d'Europa in visita a Venezia nel dicembre 1822.</i>	269
Carlida STEFFAN	
<i>Sovrani in Laguna (dicembre 1822): funzioni e dispositivi spettacolari</i>	295
Anna GIUST	
<i>Relazioni di lungo corso: musicisti italiani tra Verona e la Russia</i>	317

INTRODUZIONE

Anna GIUST (*Università degli Studi di Verona*)
anna.giust@univr.it

Il Congresso dei Grandi fu una delle grandi assemblee che riunirono sovrani e diplomatici europei negli anni che seguirono le guerre napoleoniche, e che miravano ad affrontare la questione dell'equilibrio tra le potenze europee nell'epoca della Restaurazione. Fu convocato dai membri della Santa Alleanza (Impero Russo, Austria e Prussia), ma vi parteciparono rappresentanti titolati di quasi tutti gli Stati d'Europa, che scelsero Verona dopo aver vagliato altre città quali Milano, Firenze, Venezia e Udine. La città scaligera fu scelta innanzitutto per la sua collocazione geografica di crocevia degli assi Est-Ovest e Nord-Sud rispetto alle categorie dei Paesi interessati e in particolare dell'Impero asburgico.

Il Congresso si svolse nell'autunno del 1822, e portò Verona a ergersi al livello di una capitale europea, che ospitò sovrani e delegazioni di Stati ai massimi livelli. Tra questi, erano presenti i rappresentanti delle cinque potenze della Quintuplice Alleanza: lo zar Alessandro I e il conte Nessel'rode per l'Impero Russo, l'imperatore Francesco I (coadiuvato dal fratello, l'arciduca Ranieri, viceré del Lombardo-Veneto) e il principe di Metternich per l'Impero asburgico, il re Federico Guglielmo assieme al principe di Hardenberg e al conte di Bernstorff per la Prussia, il duca di Montmorency-Laval e il visconte di Chateaubriand per il regno di Francia, il duca di Wellington per il Regno Unito. Ad essi si aggiunsero Carlo Felice di Savoia per il regno di Sardegna, Ferdinando I di Borbone re delle Due Sicilie, monsignor Giuseppe Maria Spina in rappresentanza del Papato, il granduca Ferdinando III d'Asburgo-Lorena dal granducato di Toscana, il duca di Modena Francesco IV d'Asburgo-Este, Maria Luisa d'Asburgo, vedova di Napoleone e Duchessa di Parma. Nei due mesi del Congresso, inoltre, anche tutte le province del Lombardo-Veneto inviarono le loro delegazioni, costituite da funzionari ed esponenti delle nobiltà locali, per omaggiare l'imperatore Francesco I e i suoi regali ospiti. E delegazioni delle loro nobiltà vennero a Verona dalla Croazia,

dall'Illiria e dall'Ungheria, così come da Paesi Bassi, Svezia e Danimarca.¹

Nelle conferenze che ne sostanziarono il programma, delle quali molte si tennero a porte chiuse, furono discusse importanti problematiche di ordine politico-sociale, come la tratta degli schiavi, la pirateria nell'oceano Atlantico, le prospettive degli Stati italiani, i problemi causati dalle recentissime rivoluzioni spagnola e greca.² Tra le decisioni più importanti prese dalle grandi potenze vi fu il mandato alla Francia di Luigi XVIII a intervenire per reprimere il governo costituzionale di Madrid e restaurare il governo assoluto del re Ferdinando VII, fatto che diede avvio alla successiva Spedizione di Spagna. Gli storici hanno già avuto ampio margine per dimostrare come, dal punto di vista geo-politico, l'esito del Congresso di Verona fu il sostanziale ripristino dello *status quo* antecedente alle guerre napoleoniche, in linea con il precedente Congresso di Vienna e gli altri incontri nei quali si svolsero le trattative per la Restaurazione.

Meno attenzione è stata rivolta dagli studiosi, invece, agli effetti 'collaterali' del Congresso, che fu, oltre a luogo di una discussione politica accessibile solo a un'élite selezionata, anche un'occasione di incontro di personalità di estrazione varia in contesti prossimi a quello strettamente diplomatico, ma che investirono un tessuto sociale più ampio, a livello locale e internazionale. Questi aspetti legati al Congresso, pur avendo lasciato tracce tangibili sulla città al punto da coinvolgerne direttamente l'architettura in qualità di spazio teatrale, non sono stati evidenziati da un'indagine filtrata dal prisma della 'Grande storia', perché più strettamente legati alla vita della città, e ai mutamenti che la coinvolsero in attesa e durante la permanenza dei delegati: si tratta di apparati effimeri e permanenti orientati a un'accoglienza che fosse degna degli ospiti e che riflettesse il messaggio della Restaurazione anche fuori dalle sedi della politica; ma si tratta anche delle testimonianze che di questo evento lasciarono le tante figure coinvolte, negli ambiti linguisticamente più svariati dell'espressione artistica.

Proprio a queste ricadute, per nulla secondarie, il Centro di Ricerca Interdipartimentale sull'Europa Romantica (C.R.I.E.R.) ha dedicato, in collaborazione con l'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, con il sostegno della Fondazione «Annarosa Poli – George Sand e il mon-

1 Cfr. Ottavio Bevilacqua, *Il concerto della principessa. Note a margine del Congresso di Verona del 1822*, «Notiziario dell'Associazione Nobiliare Regionale Veneta», 7, 2015, pp. 99-120.

2 Cfr. Irby C. Nichols, *The European Pentarchy and the Congress of Verona, 1822*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1971.

do» e con il patrocinio del Comune di Verona, il Convegno internazionale *Verona al centro dell'Europa: diplomazia, letteratura e arti al Congresso del 1822*, svoltosi a Verona nelle giornate dal 9 all'11 novembre 2022, in occasione del bicentenario. Questo volume pubblica parte dei contributi presentati in occasione del Convegno, insieme ad altre proposte aggiuntesi in seguito per associazioni tematiche.

La presenza di numerosi interlocutori legati alla natura diplomatica della manifestazione portò con sé l'organizzazione di eventi mirati non solo ad accogliere, ma anche a intrattenere i protagonisti durante il loro soggiorno, stimolando l'afflusso di professionisti dell'ambito artistico capaci di soddisfare queste esigenze e consapevoli dell'importanza strategica di eventi di questo tipo nello sviluppo delle carriere professionali. Esempio paradigmatico di questa dinamica è costituito da Gioachino Rossini (1792 – 1868), accanto al quale figurarono cantanti come Isabella Colbran (1785 – 1845), il castrato Giovanni Battista Velluti (1780 – 1861), Angelo Savinelli (1800 – 1870), il soprano Angelica Catalani (1780 – 1849), il basso Filippo Galli (1783 – 1853).³ Ma l'intrattenimento incluse probabilmente altre figure nel campo delle arti visive, il cui apporto non è ancora stato indagato. A sua volta, il confluire di maestranze di settori eterogenei e tra loro complementari aumentava l'interesse di curiosi che si recarono a Verona da diverse città italiane per semplice desiderio di non mancare un evento irripetibile, in una forma di turismo che favorì un indotto costituito da un mercato di beni e da un meccanismo di ingaggio destinati ad autoalimentarsi.

Queste dinamiche fanno del Congresso di Verona un fatto d'interesse non più esclusivamente politico e men che meno locale, incrementando invece la possibilità di leggersi un nodo cruciale nella storia della letteratura, delle arti visive e di quelle performative, che resta ancora in buona parte da indagare. Ciò che in effetti si colloca ai margini della storia istituzionale delle singole discipline, ma di cui una prima analisi ha suggerito interessanti prospettive di approfondimento nelle principali aree linguistiche europee, in merito a filoni di ricerca che abbracciano i più vari ambiti artistico-disciplinari, dalla produzione di eventi artistici e l'allestimento di apparati atti a ospitarli anche al di fuori delle sedi istituzionali (Verona come 'teatro di eventi'), alla commissione di opere d'arte d'occasione e alla loro collocazione in seno al percorso creativo dei singoli autori, nell'urgenza

3 Cfr. Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», IV, vol. 24, 1923, pp. 53-112.

del momento ma anche come riflesso a posteriori dell'evento stesso. Inoltre sono da considerare la mobilità di professionisti verso la città e le ricadute dei nuovi incontri promossi da questo evento in senso opposto: dall'Italia verso il resto d'Europa e in particolare verso i Paesi rappresentati al Congresso, e la (conseguente) mobilità di beni artistici, oltre alla risonanza del Congresso e delle istanze politico-sociali a esso collegate nelle espressioni artistiche dei Paesi coinvolti, dalla stampa alla letteratura, alle arti visive.

In questo volume, un generale inquadramento storico è fornito da Gian Paolo Romagnani, che colloca il Congresso sullo sfondo della diplomazia europea dell'età della Restaurazione all'indomani dei moti liberali e indipendentisti del 1820-21, e anticipa i successivi approfondimenti sull'impatto del Congresso sulla città.

Prima di entrare nel merito di questo impatto, la risonanza delle tematiche affrontate nelle assemblee che lo composero è indagata nelle espressioni artistico-letterarie in diverse aree linguistiche da Béatrice Didier, James Vigus e Silvia Monti: francese – attraverso l'analisi del saggio memorialistico *Le Congrès de Vérone* di François-René de Chateaubriand (1838) ma anche dei postumi *Mémoires d'Outre-tombe*, tedesco – tracciando istanze liberali, nazionali e filo-elleniche nelle voci dei personaggi del romanzo storico *Der Congress von Verona* di Julius Mosen (1842), e spagnolo, in cui si indagano le circostanze dell'esilio bordolese del pittore Francisco Goya nel contesto della restaurazione borbonica in Spagna.

La concentrazione di tante figure d'eccezione incise sul volto della città almeno in due dimensioni, quella pubblica e quella privata. Ottavio Bevilacqua e Marta Valeri indagano l'attività di alcune figure presenti a Verona nei giorni del Congresso, e coinvolte a vari livelli in relazioni con i partecipanti. Bevilacqua, che già in passato ha dedicato la propria ricerca al Congresso,⁴ offre uno scorcio su alcune soluzioni abitative offerte agli invitati da parte di importanti famiglie veronesi nell'ambito della reciproca ospitalità nobiliare, esaminando alcuni degli abbinamenti scelti da parte della Congregazione municipale incaricata dell'organizzazione in relazione al ruolo che i loro esponenti – Miniscalchi, Giusti del Giardino e Canossa – possono aver avuto nello scioglimento di delicate questioni diplomatiche relativamente al futuro degli Stati italiani.

Queste forme di socialità miravano a favorire le non facili trattative sul piano politico, anche se non è facile, nella distanza del tempo che ci pri-

4 Cfr., ad esempio, Ottavio Bevilacqua, *Il concerto della principessa. Note a margine del Congresso di Verona del 1822*, cit.; Id., *Verona e il Congresso del 1822*, Verona, Edizioni Zerotre, 2022.

va della componente verbale, orale, effimera dei discorsi intrecciatisi all'epoca, comprendere a pieno il senso di specifiche iniziative. Se ne sono occupati, sempre nella dimensione mediana tra socialità privata e politica internazionale, Marta Valeri e Michail Velizhev, che si sono concentrati entrambi sul caso della principessa russa Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja (1789 – 1862), nata Belosel'skaja, presente a Verona in qualità di consorte del generale Nikita Grigor'evič Volkonskij (1781 – 1844), ma anche prolifica *femme de lettres*, cantante e proprietaria di due importanti salotti mondani a Mosca e a Roma. Valeri ricostruisce la sua partecipazione a un evento spettacolare semi-privato ospitato nei giorni del Congresso a Palazzo Bevilacqua e ricordato in tutte le cronache del tempo: una rappresentazione dell'opera *La molinara* di Giovanni Paisiello (1740 – 1816), nel quale la partecipazione diretta di Volkonskaja è interpretata dalla russista come atto politico. Allo stesso evento è dedicato anche il saggio firmato da Velizhev, che se, come Valeri, inquadra lo spettacolo come momento di diplomazia, vi legge invece una maggior componente attiva dello zar Alessandro, che avrebbe voluto, tramite esso e con l'aiuto della principessa, rivolgere agli altri sovrani presenti al congresso un messaggio, politico e religioso, di comunione.

Questi studi si appoggiano sull'idea che l'apparato di accoglienza degli illustri ospiti nel suo complesso mirasse a mettere i convenuti a proprio agio al fine di agevolare le trattative e di indirizzarli verso un 'corretto' orientamento anche a livello politico. È cosa nota, infatti, che la preparazione della città rientrasse in una sorta di protocollo elaborato con la pratica: questa prospettiva emerge chiaramente dagli studi di Nicola Pasqualicchio ed Elena Zilotti, che esaminano rispettivamente la pratica di organizzare spettacoli pubblici a Verona in onore delle grandi personalità politiche nel periodo precedente, dal 1815 al 1821 – in particolare per accogliere l'imperatore Francesco I (1768 – 1835) e l'imperatrice Maria Lodovica (1787 – 1816) nel 1816, e il viceré Ranieri (1783 – 1853) in viaggio di nozze con la principessa Maria Elisabetta di Savoia-Carignano (1800 – 1856) nel 1820 –, e alcune forme di spettacolarità offerte a Verona nel periodo del Congresso, con un'attenzione particolare alla partecipazione della popolazione in qualità di spettatrice e fruitrice delle manifestazioni, ma anche come promotrice di iniziative spontanee.

Tali forme di spettacolo comprendevano cerimoniali di benvenuto, corteggi di carrozze, archi di trionfo effimeri, illuminazioni e decorazioni di edifici cittadini con uso delle più recenti innovazioni tecnologiche, gare di abilità (corse di fantini, Palio, alberi della cuccagna), concerti e spetta-

coli teatrali in Arena o nei teatri veronesi – opere che in qualche caso andavano a modificare la topografia o il paesaggio urbano veronese, in modo che quanto ne rimane oggi è anche lo specchio della politica culturale del momento, che può essere studiata in ottica anche comparativa, integrata allo studio di misure dal carattere transnazionale.

Tra queste, l'opera e i generi scenico-musicali ad essa affini figurano senz'altro come momento centrale, alla luce del ruolo ricoperto sin dalle origini da questa forma spettacolare all'interno del cerimoniale di corte. Il ruolo di eventi musicali di questo tipo nella vita veronese in generale, e in particolare in occasione del Congresso, viene indagato da Martino Pinali e Francesco Bertini, che si concentrano sull'operato di Gioachino Rossini – già oggetto di un ampio studio di Cavazzocca Mazzanti⁵ – e del librettista Gaetano Rossi. In particolare, Pinali si concentra sulle opere e le cantate del compositore pesarese rappresentate in città tra il settembre e il dicembre del 1822, nelle quali evidenzia caratteristiche peculiari della Restaurazione, come l'approccio alle figure rappresentative della regalità e a temi politici 'sensibili' nel dibattito del Congresso. I casi da lui esaminati evidenziano da un lato la pervasività della politica nei confronti delle arti, e, dall'altro, la capacità dimostrata dagli artisti di recepire la politica e sublimarla a livello culturale, pur restando l'opera intesa come spettacolo transnazionale, 'sovra-nazionale', concepita dall'autorità politica come strumento di comunicazione tra pari – corti ed *élites* dominanti – secondo uno spirito ancora settecentesco, da *ancien régime*, e invece privo di quella componente popolare che avrebbe assunto nel seguito del secolo e fino al primo Novecento.

Questa dinamica si osserva in generale nel rapporto tra arte e potere nell'epoca della Restaurazione, e i diretti interpreti ne erano profondamente consapevoli. Non solo Rossini vide nell'invito di Metternich un'utile opportunità di mettersi in luce come artista, ma così fecero altre personalità del mondo dell'opera, ma anche istituzioni che al Congresso furono legate anche più 'da lontano'. Il saggio di Bertini conclude il focus su Verona che, partendo dall'esperienza di Rossini, allarga lo sguardo al lavoro di altri 'operatori' del mondo della musica, soffermandosi in particolare sulla figura di un librettista di rango – Gaetano Rossi (1774 – 1855) –, la cui attività però andò ben oltre la 'mera' scrittura del testo verbale dello spettacolo scenico-musicale, per estendersi alla cura della messinscena, ma anche alla programmazione dell'offerta teatrale, in questo caso dei maggiori teatri veronesi.

5 Cfr. Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *op cit.*

La stessa dimensione del Congresso come ‘opportunità’ si legge, fuori dall’ambito musicale ma restando in quello spettacolare, nelle carte di un’attrice come Anna Fiorilli Pellandi (1792 – 1841), di cui Simona Brunetti analizza l’operato in età matura, alla ricerca di un suo possibile coinvolgimento agli intrattenimenti legati al Congresso.

È infine possibile considerare un ulteriore aspetto che emerge leggendo un evento notevole e articolato come quello del Congresso di Verona del 1822 come opportunità che vada oltre la specifica occasione. Sul piano politico l’incontro di tante teste coronate nella temporanea capitale d’Europa fu letto dalle autorità veneziane come un’opportunità di ritorno a nuovi fasti per la Repubblica ormai decaduta. L’opportunità si concretizzò in particolare grazie alla decisione di alcuni sovrani di prolungare il soggiorno italiano con un’escursione di qualche giorno in Laguna. Alla visita degli imperatori austriaco e russo e del loro nutrito seguito sono dedicati i saggi di Carlida Steffan e Marino Zorzi, che riprendono le citate dinamiche di rappresentazione spettacolare nel peculiare contesto lagunare.

Se, in ultima analisi, si apre ulteriormente l’angolo di visione prospettica, si osserva che il Congresso fu per arte e artisti anche l’opportunità di allacciare contatti con uomini politici e di cultura destinati a essere duraturi e fertili anche in termini di ingaggi, in un orizzonte cronologico e geografico ancora più esteso. La visita dei sovrani europei a Verona non ebbe, lo abbiamo detto, una prospettiva solo cittadina, ma contribuì a formare una rete internazionale di relazioni tra artisti e agenti politico-culturali che in una certa misura offre dettagli essenziali per la comprensione di fenomeni di mobilità musicale che diedero i propri frutti in tempi e luoghi lontani dalla Verona di fine 1822, eppure a questi legati: è questo il caso, ad esempio, dei legami personali che si strinsero tra artisti italiani e diplomatici russi – in particolare Giovanni Battista Perucchini (1784 – 1870) e Matvej Grigor’evič Viel’gorskij (1794 – 1866), – che, se fallirono nel tentativo di assumere Rossini alla corte di Pietroburgo nel periodo che seguì immediatamente il Congresso, si attivarono come facilitatori in svariate occasioni legate all’organizzazione di eventi musicali, in particolare i concerti del soprano Giuditta Pasta (1797 – 1865) in Russia nel 1840. Su questo punto si chiude il *corpus* di studi relativi ad un evento specifico, che nel suo insieme costituisce un prisma di ricerca che, se in parte già applicato, ad esempio, agli studi sul Congresso di Vienna,⁶ può, come di-

6 Si veda, a titolo di esempio, il progetto *Music at and around the Congress of Vienna as a Medium of Political Representation, 1814/15* presso l’Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage della Österreichische Akademie der Wissenschaften

mostrano iniziative anche recenti,⁷ essere esteso ad analoghi momenti di grande rilevanza geopolitica in epoche tra l'antico e il moderno.

(resp. Elisabeth Theresia Hilscher), e tutta la letteratura indicata nel sito del progetto. Cfr. <https://www.oeaw.ac.at/acdh/research/musicology/research/project-archive/music-and-the-congress-of-vienna> (ultimo accesso: 26.11.2024). Cfr. anche Michael Ladenburger, *Der Wiener Kongress im Spiegel der Musik*, in Helga Lühning-Sieghard Brandenburg (Hrsgg.), *Beethoven Zwischen Revolution und Restauration*, Bonn, Beethoven-Haus, 1989, pp. 275-306; Robert Ouvrard, *Le Congrès de Vienne (1814-1815): carnet mondain et éphémérides*, Paris, Nouveau monde éditions-Fondation Napoléon, 2014; Jean de Montenach-Anna Eynard-Lullin, *Vienne 1814-1815: journaux du Congrès, «J'ai choisi la fête»*, textes établis par Benoît Challand *et al.*, Fribourg, Société d'histoire du canton de Fribourg, 2015.

7 Si veda, ad esempio, il convegno *Spectacles et diplomatie. Conférences et congrès de paix du XVe siècle au début du XXe siècle* organizzato dall'École pratique des Hautes Études di Parigi. Cfr. <https://univ-droit.fr/recherche/actualites-de-la-recherche/manifestations/56028-spectacles-et-diplomatie-conferences-et-congres-de-paix-du-xve-siecle-au-debut-du-xxe-siecle> (ultimo accesso: 26.11.2024).

IL CONGRESSO DI VERONA DEL 1822: L'ITALIA DELLA RESTAURAZIONE E L'EUROPA DELLE GRANDI POTENZE

Gian Paolo ROMAGNANI (*Università degli Studi di Verona*)
gianpaolo.romagnani@univr.it

RIASSUNTO: Il saggio inquadra il Congresso di Verona del 1822 sullo sfondo della diplomazia europea dell'età della Restaurazione all'indomani dei moti liberali e indipendentisti del 1820 e 1821 e prende in esame anche l'impatto del Congresso sulla città.

ABSTRACT: The essay places the 1822 Congress of Verona against the backdrop of European diplomacy in the Restoration period in the aftermath of the liberal and independence uprisings of 1820 and 1821, and also examines the impact of the Congress on the city.

PAROLE CHIAVE: Restaurazione, Risorgimento, Congresso di Verona, diplomazia europea, moti liberali, Metternich

KEY WORDS: Restoration, Risorgimento, Congress of Verona, European Diplomacy, Liberal Movements, Metternich

IL CONGRESSO DI VERONA DEL 1822: L'ITALIA DELLA RESTAURAZIONE E L'EUROPA DELLE GRANDI POTENZE

Gian Paolo ROMAGNANI (*Università degli Studi di Verona*)
gianpaolo.romagnani@univr.it

Qualche considerazione di metodo

Prima di inquadrare il Congresso di Verona del 1822 nel contesto storico internazionale in cui si svolse vorrei premettere alcune considerazioni di metodo. Innanzitutto è necessario sfatare tre luoghi comuni purtroppo presenti nelle più superficiali narrazioni delle vicende italiane del primo Ottocento.

Mi riferisco innanzitutto all'affermazione secondo cui «la Restaurazione rappresenta il ritorno all'assetto politico precedente il 1797», affermazione inesatta in quanto molti equilibri sono definitivamente mutati, e per quanto riguarda l'assetto politico dell'Italia sono definitivamente sparite la Repubblica di Genova, annessa al Piemonte sabauda, e la Repubblica di Venezia, annessa al Regno Lombardo-Veneto. In secondo luogo mi riferisco all'affermazione secondo cui «l'Ottocento è un secolo caratterizzato dalle dominazioni straniere sull'Italia», affermazione imprecisa in quanto il solo Lombardo-Veneto austriaco può essere definito una 'dominazione straniera', mentre la maggior parte degli Stati restaurati – compresa la Toscana e il ducato di Modena – sono governati da principi (come Ferdinando III e Leopoldo II di Lorena, o come Francesco IV e Francesco V d'Este) nati e cresciuti in Italia, sebbene legati alla dinastia imperiale. La terza affermazione inesatta è quella secondo cui «l'Ottocento è un secolo di guerre e battaglie»; in realtà per la prima volta nella storia europea proprio nell'Ottocento non si verifica nessuna guerra di portata continentale, ma solo conflitti locali di breve durata: nel 1820 la repressione antirivoluzionaria dura tre mesi; nel 1848-49 il primo conflitto austro-piemontese (prima guerra d'indipendenza italiana) dura solo cinque mesi; nel 1859 il secondo conflitto austro-piemontese (seconda guerra d'indipendenza italiana) dura sei mesi e l'impresa dei Mille del 1860 poco più di cinque; nel 1866 il conflitto austro-prussiano (terza guerra d'indipendenza e libera-

zione del Veneto) dura solo un mese e mezzo; nel 1870-71 il conflitto franco-prussiano (presa di Roma) ne dura nove. In tutto il secolo si contano dunque solo due anni e mezzo di guerra, al punto che c'è chi ha parlato di «pace dei cento anni» per il periodo 1815-1914.

Ciò detto, anche la narrazione delle vicende storiche dei territori veneti risente di una duplice e opposta narrazione: quella patriottica e risorgimentale che ci descrive una 'feroce dominazione straniera' e quella nostalgica (o revisionista) che rimpiange l'"Austria felix" e il suo buon governo. Ovviamente nessuna delle due corrisponde al vero: cerchiamo dunque un'altra via.

Le vicende in cui si inquadra il Congresso di Verona del 1822 può essere un utile spunto per considerare la storia da un punto di vista 'glocal', ossia al tempo stesso globale e locale; per analizzare come un grande evento internazionale in cui si discutono le sorti del mondo si ripercuota sulla storia locale, sulle vicende di una città, dei suoi abitanti, dei suoi luoghi.¹

Verona sotto l'amministrazione austriaca 1814-1822

Restaurato *solo in parte*, dopo la prima sconfitta di Napoleone, l'assetto geopolitico di antico regime, che cancellava dalla carta geografica la Serenissima Repubblica di Venezia inglobandola nel nuovo Regno Lombardo-Veneto, anche la città di Verona il 4 ottobre 1814 era entrata a far parte dei domini imperiali. Protagonisti di questa complessa stagione politica sono tre personalità: l'imperatore Francesco I d'Asburgo-Lorena (1768-1835), figlio di Leopoldo II, nato e cresciuto a Firenze e perfettamente bilingue, sul trono dal 1804, dopo aver contrastato Napoleone e avergli infine 'ceduto' in sposa la figlia Maria Luisa per ottenere la pace; il principe Clemente von Metternich (1773-1859), principale ministro di Francesco I, cancelliere di Stato e ministro degli esteri dal 1809 al 1848, uno dei prota-

1 Sulla Verona del primo Ottocento si vedano: Renato Fasanari, *Il Risorgimento a Verona 1797-1866* [Verona, Ghidini e Fiorini, 1958], riproduzione anastatica a cura di Daniela Brunelli, testi di Daniela Brunelli e Gian Paolo Romagnani, Roma, Edicred, 2011; Giovanni Solinas, *Verona e il Veneto nel Risorgimento*, Verona, Edizioni La Scala, 1966; Marco Meriggi, *Il Regno Lombardo Veneto*, Torino, UTET, 1987; 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; Maria Luisa Ferrari, "Quies inquieta". *Agricoltura e industria in una piazzaforte dell'Impero asburgico*, Milano, Franco Angeli, 2012; Gian Paolo Romagnani (a cura di), *Storia di Verona dall'antichità all'età contemporanea*, Caselle di Sommacampagna, Cierre, 1821, pp. 129-208.

gonisti del Congresso di Vienna e artefice della diplomazia europea della Restaurazione, fautore del principio di equilibrio e concertazione e difensore a oltranza dello *status quo* uscito dal Congresso;² il feldmaresciallo Heinrich Johann Johannes de Bellegarde (1756-1845), di nobile origine savoiarda e figlio di un ufficiale al servizio del duca di Sassonia, veterano dell'intero ciclo delle guerre contro la Francia rivoluzionaria e napoleonica, che aveva raggiunto con la Restaurazione il grado di Feldmaresciallo Generale. Nel 1814 era stato nominato Commissario plenipotenziario dell'imperatore d'Austria nelle Province Lombarde (1814-15), ed era stato il vero fondatore del Regno Lombardo-Veneto di cui fu nominato Luogotenente Generale fra il 1815 e il 1816. Secondo le fonti austriache, Bellegarde «guadagnò la stima delle popolazioni per la dolcezza della sua amministrazione» e «amministrò la Lombardia con immutata saggezza». Rientrato a Vienna alla fine del 1816, dal 1820 al 1825 sarà Presidente del Consiglio di Guerra dell'impero. È sotto l'autorità di questi tre uomini che, già nel 1814, ogni ipotesi di resurrezione dell'antica Repubblica di Venezia viene seppellita, mentre ai territori che avevano fatto parte della Serenissima viene imposto il modello amministrativo austriaco, non troppo diverso da quello napoleonico.

Con il passaggio di Verona sotto l'Austria, al modello veneto si sostituisce dunque definitivamente quello teresiano del 1755 (molto avanzato per l'epoca), riveduto e corretto alla luce del modello napoleonico. Saranno queste le basi di un ampio consenso che il nuovo regime non farà fatica ad affermare e consolidare presso le élite venete: se infatti le cariche statali della Repubblica di Venezia erano state rigorosamente precluse alle nobiltà di Terraferma, quelle imperiali rappresenteranno un canale di promozione possibile. L'esercito, la magistratura, la burocrazia, perfino le cariche di corte a Milano o a Vienna non escluderanno più gli esponenti dell'aristocrazia locale che da questa nuova realtà trarrà forza – almeno per i primi decenni e fino al 1848 – per esprimere una sostanziale e convinta fedeltà al nuovo regime asburgico. Rispetto al secolare dominio dell'oligarchia veneziana, paradossalmente, la dominazione straniera – sia francese che austriaca – aveva aperto inediti canali di carriera per le élites locali.

Il governo austriaco del Lombardo-Veneto prevede due capitali: Milano, sede del viceré e del tribunale supremo, e Venezia, sede del governatore militare, ma dal 1816 la sede del Senato Lombardo-Veneto e dal 1826 il centro del comando militare unificato si trova a Verona, che viene a rap-

2 Su Metternich si veda Luigi Mascilli Migliorini, *Metternich*, Roma, Salerno editore, 2014.

presentare di fatto la terza capitale del regno e, per alcuni aspetti, la capitale di fatto.

Principale espressione dell'amministrazione locale è l'I.R. Delegato provinciale, rappresentante del governo nominato da Vienna, sul modello dei prefetti francesi. La Delegazione Provinciale è suddivisa in distretti e solo le città maggiori hanno un'amministrazione municipale autonoma su base censitaria (solo i proprietari sono elettori), fondata sui Consigli e sulle Congregazioni. Come scriveva nel 1819 il giurista austriaco Peter von Goëss: «Il *censo* è la base del Comune. Il Comune è la base dell'ordinamento politico. La terra e la sua descrizione costituisce il *sub-stratum* ultimo, il fondamento della Patria».³ Sotto la dominazione austriaca il Comune diventa dunque il principale organo amministrativo del territorio, ma soprattutto un ente pubblico a base fiscale. Esso ha competenze su acque, strade, illuminazione, sanità e igiene, assistenza, istruzione, annona, sorveglianza su osterie, ritrovi, teatri e ordine pubblico. Il Consiglio municipale di Verona è composto da quaranta consiglieri, scelti per due terzi fra i proprietari terrieri iscritti all'estimo per almeno 2.000 scudi e per un terzo da uomini d'industria o di commercio. A scegliere i nuovi consiglieri è inizialmente il Delegato provinciale, poi il Consiglio stesso che ne propone i nomi (in numero doppio) al Delegato, al quale spetta la nomina. Sono eleggibili solo i sudditi proprietari di sesso maschile, esclusi i militari e i sacerdoti. A capo dell'amministrazione civica troviamo il podestà, nominato dal governo di Vienna ogni tre anni all'interno di una terna proposta dal Consiglio municipale. Affiancano il podestà quattro assessori – tre scelti nella categoria dei possidenti e uno in quella dei commercianti – eletti ogni due anni dal Consiglio, ma sottoposti all'approvazione del Governo di Venezia. Podestà e assessori compongono la Congregazione, supremo organo esecutivo municipale, elettivo e in carica per un triennio, suddiviso in parti eguali fra nobili e non nobili. Solo il sindaco (nobile) è retribuito, mentre tutte le altre cariche sono gratuite. I Consigli municipali dell'età austriaca, in particolare in una città come Verona, sono quindi dominati dall'aristocrazia – le “famiglie di consiglio” sono quasi sempre le stesse dell'età veneta, con qualche raro innesto – con una crescente presenza di professionisti e grandi borghesi per lo più imparentati con l'aristocrazia. I podestà sono quasi tutti nobili, e spesso al momento del rinnovo della carica si verifica la contrapposizione fra un candidato di grande esperienza e capacità, ma di estrazione sociale borghese, e uno di doti

3 Peter von Goëss, *Relazione generale amministrativa sulle provincie venete. Vita comunale*, 1819.

inferiori ma di elevata estrazione sociale, ritenuto più adatto a rappresentare la città di fronte alle autorità imperiali.⁴

La caratteristica dell'amministrazione veneta della prima metà dell'Ottocento – in ciò parzialmente diversa da quella lombarda – è data dalla minor presenza della componente autoctona e dalla netta prevalenza dell'elemento nobiliare. Nei primi anni Venti, infatti, soltanto il 43% degli alti funzionari statali italiani in servizio nel Veneto ha radici locali, e solo attorno al 1847 i veneti raggiungono il tetto del 60% dell'alta dirigenza amministrativa. Nelle cariche amministrative locali prevale nettamente la componente nobiliare (antica nobiltà di Consiglio), mentre minima è la presenza di funzionari borghesi. A capo della Provincia di Verona si alternano, fra il 1814 e il 1855, il prefetto napoleonico Antonio Smancini, il prefetto *ad interim* Francesco Bovio (1814), il prefetto provvisorio Antonio Maffei (1814-15), e la serie dei quattro delegati provinciali Giuseppe d'Amberg (1815), Paul de Lederer (1816-34), Joseph di Pauli (1834-45) e Anton von Gröller (1845-55). A capo dell'amministrazione cittadina troviamo invece i podestà veronesi: prima il marchese Orazio Sagramoso (1814); poi il conte Girolamo de' Medici (1814-17); il conte Gaetano Rizzardi (1817), morto poco dopo essere stato eletto; il conte Gian Battista da Persico (1818-1824); l'avvocato Antonio Conati, primo podestà veronese non nobile, eletto nel 1824 ma dimessosi poco dopo essendo stato eletto deputato di Verona nella Congregazione Centrale di Milano; il conte Giovan Battista Fracastoro (1825-1832), eletto dopo aver battuto il conte Pietro Emilei, ma affiancato dall'ex ministro napoleonico Giovanni Scopoli in qualità di assessore; Giuseppe Beretta (1832-37), anch'egli non nobile, segno che la società veronese stava lentamente mutando; infine il conte Giovan Girolamo Orti Manara (1837-1848).

Lo «spirito pubblico» nei rapporti di polizia del 1818-20

Per avere una vaga idea dello 'spirito pubblico' che regnava a Verona negli anni successivi alla Restaurazione dobbiamo leggere i rapporti di polizia redatti dai solerti funzionari al servizio dell'Austria:

4 Sull'amministrazione austriaca del Veneto cfr. Marco Meriggi, *Amministrazione e classi sociali nel Lombardo-Veneto (1814-1848)*, Bologna, il Mulino, 1983; Eurigio Tonetti, *Governo austriaco e notabili sudditi. Congregazioni e municipi nel Veneto della restaurazione (1816-1848)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1997.

Esiste in Verona – scriveva uno di questi funzionari nel 1818 – più che in ogni altra provincia veneta, uno spirito animato nei diversi partiti politici e nelle diverse classi, quantunque quel provinciale governo si regoli colla maggior saviezza, anche per opinione di tutto il paese. La nobiltà è fierissima delle sue prerogative, e riguarda il popolo con disprezzo, come ai tempi del più esteso sistema feudale [...]. Il clero diretto da un vescovo bigotto e soverchiamente papalino, agisce pur esso in senso contrario al Governo, riguardandolo come nemico proprio, perché lo ritiene in opposizione alla Santa Sede [...]. Il commercio e l'industria, che in ogni altro paese sembra politicamente la classe più tranquilla, non è così in Verona, mentre si manifesta se non inquieta e turbolenta, almeno poco affetta e rispettosa verso l'attuale Governo [...]. Ma non solo nelle accennate classi scorgesi il germe di risentimento verso il Governo, mentre in Verona non sfugge all'occhio osservatore che vi esistono tuttavia dei fanatici spinti per l'amministrazione passata, non meno che pei principi di nazionale indipendenza. Lo scrivente [...] sa però che hanno luogo dei conciliaboli in alcune private abitazioni, non meno che in qualunque bottega di caffè, ove si parla irriverentemente dell'attuale Governo, si fanno voti per un cambiamento politico [...]. La gente di legge mostrasi egualmente infetta politicamente.⁵

Due anni dopo, nella primavera del 1820, un altro funzionario così si esprimeva, classificando gli atteggiamenti politici degli esponenti dell'*élite* veronese:

Non tutti coloro che professano le massime del liberalismo e della moderna filosofia possono annoverarsi sotto una sola classe, diversi essendo i loro impulsi, i loro rapporti, i loro mezzi, la loro influenza, il loro carattere ed attività. Fu perciò creduto opportuno distinguere tali individui in tre classi. La prima di coloro che noti già pei loro principii [...] furono attaccati al cessato sistema, formarono parte delle sette di Franchi Muratori [...] e si conoscono avversi all'attuale governo [...]. La seconda di coloro che, sebbene non intraprendenti, non si forniti di mezzi, o non si capaci di attentare alla quiete pubblica [...] richiedono pei loro perversi principii e massime in questo momento una straordinaria attenzione per parte della politica autorità. La terza classe finalmente di coloro che non riguardano-

5 *Corrispondenza segreta e carteggio ufficiale della polizia austriaca in Italia*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1853, pp. 129-130; cfr. Giuseppe Biadego, *La dominazione austriaca e il sentimento pubblico a Verona dal 1814 al 1847*, Roma, Dante Alighieri, 1899.

dosi come pericolosi, non devono però sottrarsi alla politica sorveglianza per avere una volta formato parte di quelle società che mai sempre cospirarono contro la religione e i troni.⁶

Accanto all'amministrazione locale e al potere statale si situava la gerarchia militare, dotata di poteri per molti aspetti più ampi delle prime due e soprattutto in diretto rapporto con l'imperatore. La vera autorità del Lombardo-Veneto era infatti rappresentata dal governatore militare austriaco che da Verona controllava l'intero regno: prima Bellegarde (1814-16), poi von Frimont (1819-31), infine Radetzky (1836-58), alti ufficiali formati tutti nel clima riformatore degli ultimi anni dell'antico regime all'ombra di Maria Teresa e Giuseppe II. Successore di Bellegarde, il feldmaresciallo Johann Maria Philipp von Frimont (1759-1831) era un generale di origine lorenese che aveva combattuto contro i turchi e i francesi in Italia, in Germania e in Russia; nel 1814 era stato governatore militare di Magonza, nel 1815 comandante in capo delle armate austriache in Italia, dove aveva combattuto contro Giacchino Murat e fra il 1819 e il 1830 era stato governatore militare del Lombardo-Veneto. Rientrato a Vienna nel 1831 sarebbe stato per pochi mesi, prima di morire, presidente del Consiglio Aulico.

Il Congresso di Verona e il quadro internazionale degli anni Venti

In questo quadro sociale, politico e amministrativo si colloca il Congresso di Verona del 1822 che rappresenta, a livello europeo, uno dei più importanti momenti di verifica dell'assetto continentale uscito dal Congresso di Vienna e di concertazione e bilanciamento dei poteri fra le diverse potenze.⁷ Quello convocato a Verona nell'autunno del 1822 era infatti il quinto di una serie di congressi internazionali della Santa Alleanza riuniti periodicamente – dopo quello di Vienna – per verificare gli equilibri continen-

6 *Corrispondenza segreta*, cit., p. 251.

7 Sul Congresso di Verona si veda: Osvaldo Perini, *Storia di Verona dal 1790 al 1822*, 3 voll., Verona, Noris, 1873-1876; Pier Luigi Laita, *Il Congresso di Verona (1822)*, Verona, Edizioni di Vita Veronese, 1950; 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, pp. 466-469; Claudio Carcereri de Prati (a cura di), *Il Congresso di Verona (1822) e la politica mitteleuropea degli Asburgo*, Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, 2019.

tali. Definito nel 1815 l'assetto europeo dopo la caduta di Napoleone,⁸ nel 1818 ad Aquisgrana si era ammessa nell'Alleanza anche la Francia di Luigi XVIII; nell'ottobre del 1820 a Troppau si era approvato il principio del 'legittimo intervento' militare dell'Alleanza nelle situazioni di crisi, e di conseguenza nel gennaio del 1821, a Lubiana, si era deliberato l'intervento militare contro i governi costituzionali di Napoli e di Torino. Nell'autunno del 1822 si sarebbe dovuto valutare l'esito dell'intervento repressivo dell'anno precedente e deliberare un eventuale ulteriore intervento in Spagna e in Grecia.

Fra il 1815 e il 1822, in seguito alla definitiva sconfitta di Napoleone, al centro del sistema politico europeo si era saldamente collocato l'Impero Asburgico,⁹ forte militarmente, ma al tempo stesso fragile – essendo un coacervo di nazionalità sempre più indocili – e in evidente crisi di egemonia nel mondo tedesco, dove – almeno dalla metà del Settecento – era insidiato dalla vicina Prussia, ex provincia dell'impero trasformatasi in potenza autonoma, ormai egemone in tutta l'area tedesca centro-settentrionale. Un fattore di potenziale instabilità era rappresentato dall'Impero Russo e della sua volontà egemonica ed espansiva verso i paesi confinanti: Polonia, Balcani, Grecia e Impero Ottomano. Latente era poi il contrasto fra la Russia, tesa a confermare la difesa a oltranza dell'assolutismo monarchico come principio della stabilità, e l'Inghilterra, disponibile a favorire l'instaurarsi di monarchie parlamentari. Entrambe le potenze manifestavano crescenti interessi verso il Mediterraneo e il Vicino Oriente segnato dalla crisi dell'Impero Ottomano e dall'aspirazione all'indipendenza dei greci.

Nel delicato equilibrio delle potenze europee, del resto, la dinamica politica estera dell'Inghilterra, a capo di un vasto impero coloniale esteso dall'India all'America e sempre più a disagio a mantenersi all'interno degli angusti equilibri europei, si presentava come tendenzialmente eccentrica, mentre la Francia, ottenuto nel 1818 il riconoscimento di 'paese alleato', tendeva invece all'immobilismo per evitare di essere nuovamente schiacciata fra Austria e Spagna. D'altro canto, ma solo sul piano politico interno, la monarchia francese era cautamente favorevole a un progressivo allargamento della rappresentanza politica in senso parlamentare.

Sebbene orientati in senso decisamente reazionario e antiliberalista, i congressi della Restaurazione rappresentano – se letti in un quadro più

8 Vittorio Criscuolo, *Il Congresso di Vienna*, Bologna, il Mulino, 2015.

9 Francesco Perfetti, *La diplomazia asburgica dal Congresso di Vienna al Congresso di Verona*, in Claudio Carcereri de Prati (a cura di), *op. cit.*, pp. 155-163.

ampio – il primo ambizioso tentativo di governare il continente europeo in base al principio della ‘concertazione’ (*diplomacy by conference*) costante fra le maggiori potenze, i cui divergenti interessi avrebbero dovuto sempre trovare un momento di bilanciamento. Ipotizzata per la prima volta al Congresso di Westfalia nel 1648, poi abbandonata, la teoria della *balance of powers* come base per le relazioni internazionali riprese ad essere esplicitamente affermata e in gran parte condivisa solo dall’inizio del XIX secolo. È questa la ragione per cui, di fatto, il quadro politico internazionale definito dal Congresso di Vienna reggerà sostanzialmente immutato – nonostante le tensioni crescenti – per un secolo, fino alla prima guerra mondiale.

I moti del 1820-21 in Europa e l'indipendenza greca

Gli immediati antecedenti del Congresso di Verona sono i moti costituzionali scoppiati in Europa tra il 1820 e il 1821, animati per lo più da militari ed ex ufficiali napoleonici di orientamento liberale.

Il 1° Gennaio 1820, promosso da un gruppo di ufficiali liberali guidato dai colonnelli Riego e Quiroga, aveva avuto luogo il primo pronunciamento costituzionale nella città spagnola di Cadice, guardato con interesse dall’Inghilterra che in quel momento pensava soprattutto a indebolire la presenza spagnola nel continente americano.¹⁰ Il 13 febbraio a Parigi era stato assassinato il duca di Berry, erede al trono di Francia ed esponente del settore più reazionario della corte. Il 7 luglio in Spagna erano convocate le Cortes con all’ordine del giorno una grande riforma costituzionale. Sull’esempio spagnolo, fra l’1 e il 7 luglio, anche a Napoli si era verificato un pronunciamento costituzionale, animato dal generale murattiano Guglielmo Pepe, mentre a Palermo scoppiava un’insurrezione popolare. Il 13 luglio Ferdinando I di Borbone era stato indotto, suo malgrado, a concedere la Costituzione a Napoli. Il 24 agosto un terzo pronunciamento costituzionale aveva luogo in Portogallo, mentre il re Giovanni VI si trovava in Brasile.

Per tutta risposta il Congresso internazionale di Troppau, riunito fra il 23 ottobre e il 17 dicembre 1820, approvava del principio del ‘legittimo intervento’ dando il via all’azione repressiva che si sarebbe concretizzata

10 Sul pronunciamento costituzionale spagnolo cfr. Alberto Gil Novales, *El trienio liberal*, Madrid, Siglo veintiuno, 1980; Giorgio Spini, *Mito e realtà della Spagna nelle rivoluzioni italiane del 1820-21*, Roma, Perrella, 1950.

nella decisione, assunta nel gennaio del 1821 a Lubiana, di intervenire militarmente in qualsiasi situazione di crisi si fosse creata.

Fra l'11 e il 12 gennaio 1821, però, il movimento costituzionale aveva investito anche il Piemonte sabauda, con i moti studenteschi di Torino e poi con insurrezione della Cittadella di Alessandria tra il 9 e il 10 marzo e il 12 marzo; Vittorio Emanuele I di Savoia aveva abdicato a favore del fratello Carlo Felice (in quel momento assente dalla capitale), lasciando la reggenza al principe Carlo Alberto di Carignano che si era lasciato convincere a concedere la Costituzione. Tra febbraio e marzo un esercito austriaco attraversava l'Italia per intervenire a Napoli e restaurare l'autorità del sovrano, e fra l'8 e il 10 aprile un altro esercito austriaco marciava alla volta del Piemonte sconfiggendo a Novara i costituzionali guidati da Santorre di Santarosa. Alla fine di aprile la situazione in Italia pareva essere ritornata all'ordine.¹¹

Contemporaneamente si era però aperto un altro fronte: tra il mese di marzo e il mese di ottobre 1821 era iniziato in Grecia un moto indipendentista anti-ottomano, guidato dall'ex ufficiale zarista Alexandros Ypsilanti, apertamente sostenuto dalla Russia in funzione antiturca.

Il 27 gennaio 1822 al Congresso di Epidaurò era stata proclamata l'indipendenza della Grecia, anche se la zona sotto il controllo degli indipendentisti comprendeva per il momento la sola Morea (Peloponneso), il tutto in un quadro generale di crescente tensione fra le potenze europee con la Russia sempre più preoccupata per le posizioni troppo autonome degli indipendentisti greci guidati da Capodistria, l'Austria e l'Inghilterra allarmate per l'espansione russa nell'Egeo, e la Francia tesa a evitare in tutti modi uno scontro con la Turchia. Nel frattempo, il 1 ottobre 1821, anche il re Giovanni VI di Portogallo, finalmente rientrato in patria dal Brasile, era stato indotto a concedere la Costituzione.

La crisi europea avrebbe comportato però esiti differenti: tra l'aprile e l'agosto del 1823 un intervento militare francese avrebbe restaurato la monarchia assoluta in Spagna, sconfiggendo i costituzionali e riportando Ferdinando VII di Borbone sul trono, mentre il 5 giugno, anche in Portogallo, Giovanni VI abrogava la Costituzione restaurando la monarchia assoluta. Solo nel luglio 1827, al Congresso di Londra, la Russia, la Gran Bretagna e la Francia avrebbero deciso di intervenire in Grecia in funzione antiturca, ma in realtà anti-egiziana, inviando i loro squadroni navali a sostegno degli indipendentisti. Il 20 ottobre del 1827 la flotta turco-egi-

11 Sui moti piemontesi cfr. Alfredo Mango (a cura di), *Letà della Restaurazione e i moti del 1821*, Savigliano, Edizioni l'Artistica Savigliano, 1992.

ziana veniva sconfitta a Navarino. Il successivo 14 aprile 1828 l'Assemblea Nazionale Greca riunita a Nauplia eleggeva Giovanni Capodistria, un nobiluomo veneziano al servizio della Russia, primo presidente della Repubblica Greca.¹² Tra l'agosto e il settembre del 1829 la battaglia di Adrianopoli costringeva la Turchia a concedere l'indipendenza alla Grecia, sotto il protettorato inglese, e l'autonomia a Serbia, Moldavia e Valacchia, sotto il protettorato russo.

Il Congresso di Verona: la Santa Alleanza verso orizzonti più ampi

È dunque questo il quadro nel quale si colloca il Congresso di Verona, il cui scopo primario era, nell'autunno del 1822, decidere un eventuale triplice intervento in Grecia, in Spagna e in Portogallo. Esso è il primo grande evento di portata internazionale che si svolge a Verona. La città era stata scelta, in poche settimane, sia per la sua collocazione strategica, sia perché ritenuta particolarmente sicura sul piano militare. Il Congresso ebbe di conseguenza un grande impatto sull'economia cittadina, che dovette sostenere una pressione senza precedenti, ma che al tempo stesso cercava da tempo l'occasione per un rilancio. Per la prima volta quella che era sempre stata una città importante, ma secondaria, sia nella Repubblica di Venezia, sia nella Cisalpina, sia nel nuovo Regno Lombardo-Veneto, si trovava proiettata al centro dell'attenzione della diplomazia e della stampa europea.

Gli obiettivi del Congresso di Verona appaiono molto chiari nelle note stese da Metternich:

Mai il mondo ha offerto delle prove di unione e di solidarietà, fra i grandi corpi politici, simili a quelle di cui Russia, Austria e Prussia hanno dato l'esempio nel corso degli ultimi anni. Separando con cura l'interesse della conservazione da quello di una politica ordinaria, e subordinando all'interesse comune e generale tutti gli interessi particolari, i Monarchi hanno trovato il mezzo vero di mantenere la Santa Unione e di fare il bene immenso che già hanno fatto. Resistere alla rivoluzione, prevenirne i disordini, i delitti, le innumerevoli calamità che essa chiamava sull'intera Italia; ristabilirvi l'ordine e la pace; somministrare ai governi legitti-

12 Sugli echi italiani della guerra per l'indipendenza greca cfr. Cristiano Luciani, *Il sostegno italiano alla rivoluzione greca 1821-1832. Prove generali del Risorgimento*, Atene, ETP Books, 2021.

mi l'appoggio che erano in diritto di reclamare; tale è stato l'unico oggetto de' pensieri e degli sforzi de' Monarchi.¹³

La posta in gioco, nell'autunno del 1822, era innanzitutto 'cosa fare in Spagna e in Grecia', ma anche *se, quando e come* intervenire. Il Congresso decise di intervenire in Spagna ma, per il momento, non in Grecia (a causa dell'opposizione russa) e neppure in America Latina.

Il Congresso di Verona rappresenta una svolta nella politica internazionale della Restaurazione perché per la prima volta spinge gli orizzonti delle grandi potenze fuori dall'Europa, occupandosi di America (ribellione delle ex colonie spagnole del sud, indipendenza del Brasile e nuovo ruolo degli USA) e di Asia (Grecia, Turchia e crisi dell'Impero Ottomano). Qui emerge per la prima volta in maniera chiara la rivalità fra Austria e Russia (la pressione sui Balcani, la questione turca, il ruolo della Grecia e il controllo degli sbocchi verso l'Oriente). Qui gli Stati Uniti d'America appaiono per la prima volta come un modello politico, liberale, moderato, ma repubblicano, alternativo alle monarchie assolute europee e quindi potenzialmente pericoloso.¹⁴ Gli eredi ottocenteschi dell'illuminismo radicale, per lo più democratici repubblicani, consideravano gli Stati Uniti come il modello politico più importante, superiore sotto tutti i punti di vista ai modelli politici europei, tutti monarchici e per lo più nemici della tolleranza religiosa e della libertà politica. La rivoluzione americana – nel complesso 'pacifica', soprattutto se paragonata alla sanguinosa Rivoluzione Francese, – e la modestia e sobrietà dei suoi dirigenti – primo fra tutti Washington, contrapposto al megalomane Napoleone – rappresentavano per molti la vera alternativa sia all'assolutismo della Santa Alleanza che alle ricorrenti nostalgie napoleoniche o giacobine. L'America repubblicana è sicuramente un faro di speranza per i ribelli europei, oltre che teatro di un acceso dibattito pubblico sulle sorti della Spagna e della Grecia. Gli ex presidenti Jefferson e Adams e il presidente Monroe sostengono apertamente sia il movimento liberale spagnolo, sia l'indipendenza greca.

Al Congresso si manifesta, inoltre, per la prima volta l'insofferenza dell'Impero Britannico per gli angusti orizzonti della politica europea te-

13 Clemens von Metternich, *Risultati del Congresso di Verona*, cit. in Paola Casana Testore (a cura di), *Letà della Restaurazione: reazione e rivoluzione in Europa*, Torino, Loescher, 1981, p. 148.

14 Sul mito della democrazia americana nell'Europa del primo Ottocento cfr. Jonathan Israel, *Il grande incendio. Come la Rivoluzione americana conquistò il mondo 1775-1848*, Torino, Einaudi, 2018; alle pp. 568-570 gli echi americani del Congresso di Verona.

sa al semplice mantenimento dello *status quo*. Impercettibilmente, ma inesorabilmente, Inghilterra, Russia e America – ciascuna in maniera diversa – spingono per un allargamento degli orizzonti politico-diplomatici, che tengano conto dell'intero quadro mondiale, ossia della globalizzazione in atto nelle relazioni internazionali. Solo l'Austria e la Francia (ma con difficoltà) mantenevano una visione eurocentrica.

Sempre al Congresso di Verona venne per la prima volta affrontata anche la questione della tratta degli schiavi, osteggiata dall'Inghilterra, che presentò una risoluzione contro il commercio di uomini che trovava in linea di principio unanime approvazione, ma che si scontrava con la difficoltà di bloccare le navi provenienti dalle colonie schiaviste spagnole e portoghesi. La posizione inglese, in realtà, era dettata, più che da ragioni umanitarie, dalla volontà di favorire i prodotti (cotone) provenienti dall'India britannica a danno di quelli provenienti dall'America spagnola e dagli Stati Uniti.

Le rivoluzioni spagnola e greca dei primi anni Venti rinnovano la tripla divisione di fondo della cultura politica occidentale che si divideva in difensori del vecchio mondo, riformatori moderati e illuministi radicali.

Dobbiamo abbandonare le belle speranze di vedere un miglioramento nella condizione morale e intellettuale dell'uomo? – si domandava infatti Thomas Jefferson in una lettera indirizzata a John Adams nel settembre del 1821. Gli eventi di Napoli e del Piemonte gettano un'ombra cupa su quelle speranze: e la Spagna e il Portogallo non sono fuori pericolo. E cosa dovremmo pensare di questo triumvirato nordico che arma le sue nazioni per imporre il dispotismo al resto del mondo?¹⁵

Vale la pena di ricordare che al Congresso di Verona non aveva partecipato il nuovo ministro degli esteri inglese Canning – un *tory* appena succeduto al *whig* Castlereagh – rappresentato dal plenipotenziario duca di Wellington, munito a sua volta di istruzioni tassative da parte del suo governo che chiedevano: a) di non assecondare il principio di intervento in Spagna; b) di mantenere l'Inghilterra estranea a qualsiasi intervento locale repressivo; c) di contrastare le pretese dello zar. La Francia di Luigi XVIII era invece favorevole all'intervento dell'Alleanza in Spagna, sostenuto da

15 Lettera di T. Jefferson a J. Adams, 12 settembre 1821, in Adams-Jefferson, *Letters*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1988, II, p. 574, citata in Jonathan Israel, *Il grande incendio. Come la Rivoluzione americana conquistò il mondo 1775-1848*, cit., p. 568.

Austria e Russia, che sarebbe stato puntualmente messo in atto nel 1823, con la fine dell'esperienza costituzionale.

Dopo alcune intense settimane di negoziati il Congresso si concluse con una serie di deliberazioni che solo in parte accoglievano le richieste delle potenze. L'Austria aveva chiesto, ma non ottenne, di creare una lega degli Stati italiani sotto il suo controllo, a causa dell'opposizione sia di Russia, Francia e Inghilterra, sia degli Stati italiani; ottenne invece di mantenere le truppe austriache a Napoli fino al 1827. Il duca di Modena aveva proposto, senza successo, la creazione di un centro generale italiano per il coordinamento della polizia e l'intervento sulla Svizzera per l'espulsione dei rifugiati politici. Il re di Sardegna chiese e ottenne il ritiro delle truppe austriache dal Piemonte, ormai normalizzato, ma non ricavò – a causa del veto austriaco – l'esclusione di Carlo Alberto dalla successione al trono a favore del Duca di Modena.¹⁶

L'impatto sulla città

Spostiamo ora la nostra attenzione dal quadro politico internazionale a quello locale. Il Congresso vide confluire nella città di Verona i principali sovrani e capi di governo europei. In prima posizione i rappresentanti delle cinque potenze della Santa Alleanza: l'Impero Asburgico con l'imperatore Francesco I e il principe Clemente von Metternich; l'Impero Russo con lo zar Alessandro I e il conte di Nessel'rode; il Regno di Prussia con il re Federico Guglielmo III, accompagnato dal principe di Hardenberg e dal conte di Bernstorff; il Regno di Francia rappresentato dal ministro degli esteri duca de Montmorency-Laval, e dal visconte René de Chateaubriand;¹⁷ il Regno Unito rappresentato dal duca di Wellington. In seconda posizione le sei maggiori potenze italiane: il Regno di Sardegna con Carlo Felice di Savoia; il Regno delle Due Sicilie con Ferdinando I di Borbone; lo Stato della Chiesa con il segretario di Stato monsignor Spina; il Granducato di Toscana con il granduca Ferdinando III d'Asburgo-Lorena; il Ducato di Modena con Francesco IV d'Asburgo-Este; il Ducato di Parma con Ma-

16 Cfr. Ottavio Bevilacqua, *La diplomazia a casa: le famiglie ospitanti il Congresso di Verona e la politica degli Stati italiani*, in questo numero.

17 Si veda la testimonianza di François-René de Chateaubriand, *Congrès de Vérone*, Paris, Eugène et Victor Pénard frères, 1864 [del 1841 trovo l'edizione Furne-Gosselin]; Walter Cavarzere, *Chateaubriand e il Congresso di Verona*, «Vita Veronese», XXV, (1972), pp. 7-8.

ria Luigia d'Asburgo. La città di Verona era rappresentata dal podestà Giovanni Battista da Persico, che per l'occasione donò ai congressisti la sua *Descrizione di Verona*.¹⁸

La notizia che Verona sarebbe stata la sede del congresso internazionale, tuttavia, arrivò all'improvviso e abbastanza tardi per consentire un'adeguata preparazione degli eventi. Nel settembre del 1822 in città si iniziò a osservare un anomalo afflusso di truppe austriache; il contingente di polizia venne raddoppiato e la Delegazione Provinciale ricevette l'ordine di intensificare la vigilanza. Solo il 4 ottobre il podestà Da Persico annunciò alla città che si sarebbe tenuta l'assemblea delle potenze europee. Tra il 4 e il 20 ottobre vennero accelerati e conclusi i lavori di riassetto dell'Arena e della pavimentazione di Piazza Bra, iniziati nel 1820; fra il 5 e il 15 ottobre in città giunsero i funzionari del cerimoniale incaricati di predisporre l'alloggiamento per i sovrani e i delegati al Congresso.

La logistica prevedeva di ospitare per due mesi circa 4.000 persone in residenze private in una città di 50.000 abitanti. Bisognava dunque individuare le residenze nobiliari per ospitare a pagamento i sovrani e le delegazioni, programmare i rifornimenti alimentari per i banchetti previsti nel corso di due mesi, predisporre le strade, i trasporti, la sicurezza, l'illuminazione e provvedere a sistemare le residenze dei congressisti.

Palazzo Erbisti avrebbe ospitato l'imperatore Francesco I; palazzo Canossa lo zar Alessandro I di Russia; Palazzo Giuliani il viceré Ranieri d'Asburgo; palazzo Fracastoro Federico Guglielmo III di Prussia; palazzo Conati il duca di Wellington; palazzo Allegri il re Ferdinando I delle Due Sicilie; palazzo Pompei il cardinale Spina.¹⁹

Gli arrivi in città furono scaglionati dai primi giorni di ottobre: il 12 ottobre giunsero a Verona, per primi, il viceré Ranieri d'Asburgo e il principe von Metternich; il giorno seguente il conte di Neipperg, ministro di Parma, Ferdinando III Granduca di Toscana, Francesco IV di Modena e il visconte di Chateaubriand, plenipotenziario di Francia. Il 14 ottobre ar-

18 Giovanni Battista da Persico, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, 2 voll., Verona, Società tipografica editrice, 1820-21.

19 Sull'ospitalità si vedano Francesco Malacarne, *La città di Verona colle indicazioni degli alloggi de' Sovrani, Principi, Dignitari e di varj altri distinti Personaggi che intervennero al Grande Congresso d'Europa, descritti nell'unito prospetto*, Verona, Tip. P. Libanti, 1822; Ottavio Bevilacqua, *Il Congresso di Verona e le famiglie ospitanti*, «Nobiltà», XXII, 2015, nn. 126-127, pp. 321-368; Id., *La diplomazia a casa: le famiglie ospitanti il Congresso di Verona e la politica degli Stati italiani*, in questo numero, e Id., *Verona e il Congresso del 1822*, Verona, Zerotre, 2022, in particolare la Parte terza, *Le famiglie veronesi ospitanti*, pp. 145-183.

rivò Maria Luigia d'Asburgo duchessa di Parma; il 15 ottobre l'imperatore Francesco I, il duca di Wellington e Federico Guglielmo III di Prussia. Il 16 ottobre fu la volta dello zar Alessandro I e del duca di Montmorency-Laval. Solo il 31 ottobre giunse il re di Sardegna Carlo Felice e il 1 novembre, per ultimo, Ferdinando I delle Due Sicilie.

Il Congresso fu indubbiamente favorito dal clima, che si mantenne mite fino a metà dicembre, con pochissimi giorni di pioggia e senza neve. Riferisce infatti un cronista:

Continuando a fare delle bellissime giornate, proseguono anche li augusti sovrani le vicendevoli giornalieri lor visite sempre in gran gala e sfarzo, non solo, ma si compiacciono anche di fare frequenti passeggi a piedi, incogniti e da sé soli; mostrando con ciò una somma compiacenza ed una fiducia anco ben grande nel fedel popol veronese, e mostrando una ilarità ed una dolcezza che veramente incanta e rapisce.²⁰

Era dunque possibile per chiunque incontrare le teste coronate in giro per la città. Le testimonianze coeve parlano di grande «concorso di popolo», di «entusiasmo» per la vista di tante personalità, di generosità dei principi usi lasciare denari e medaglie d'oro nelle mani dei titolari delle botteghe e dei caffè del centro cittadino. Lo zar Alessandro I, in particolare, pare si divertisse a entrare in incognito nei caffè, chiedere da bere e uscire senza pagare, ma lasciando nascoste sotto i bicchieri grosse monete d'oro. Una bella testimonianza sulle giornate del Congresso si trova nelle pagine del diario di Valentino Alberti, oste delle Tre Corone, il quale, il 15 ottobre 1822 annota:

Il concorso di popolo in questa avventurosa occasione fu sterminato ed incredibile. Gli addobbi per le case, botteghe, fenestre e pogggioli per le vie tutte di passaggio erano di una leggiadria e gusto sorprendente. Generale era il suono giulivo de' sacri bronzi, con anche il Rengo e gli altri della Gran Torre. Molteplici erano gli sbarrì dell'artiglieria sui terra-pieni della città e molteplice pure il lieto armonioso suono delle bande militari, in gran copia e montate in gala la più sfarzosa e magnifica.²¹

²⁰ Maurizio Zangarini (a cura di), *Il diario dell'oste. La Raccolta storica cronologica di Valentino Alberti (Verona, 1796-1834)*, Venezia-Vicenza-Verona, Giunta Regionale del Veneto-Associazione veneta per la storia locale-Cierre, 1997, p. 241.

²¹ *Ibid.*, p. 241.

Aggiungendo il giorno seguente: «Di fatto, verità incontendibile si è che, dacché nacque il mondo non mai si vide, né in Verona, né in verun'altra parte, raccolto un consesso eguale a questo, ch'è composto di tutte le maggiori potenze di Europa».²²

Il 19 ottobre 1822 il suo segretario aggiungeva:

La mattina del secondo de' suddetti giorni il signor Valentino Alberti dice di aver avuto il ben distinto onore di parlare con SM il re di Prussia, stando alla portella della di lui carrozza, per insegnargli dov'era alloggiato l'ambasciatore d'Inghilterra, dove il principe Metternich ed altri personaggi, gloria ed onore che lo ricolmò di tanta letizia che per più giorni dimenticò egli e cibo e sonno e sin anco l'andar di corpo.²³

Durante il Congresso i sovrani compirono trentacinque visite ufficiali a caserme, scuole, enti benefici, chiese, istituti religiosi, uffici pubblici, pinacoteche e stabilimenti industriali. Una battuta di caccia fu organizzata per i due imperatori nel parco del conte Ottolini a Custoza; mentre la duchessa di Parma si dedicava prima a una visita al «ponte» di Veja e poi a un'escursione sul lago di Garda. Lo zar fu accompagnato a Bardolino, dove fu ospitato dal conte Paolino Gianfilippi che lo condusse in barca fino alla punta San Vigilio con «pesca ad arte con una gran rete piena di ogni sorta di pesce».²⁴ Il 4 novembre, giorno di San Carlo e quindi onomastico dell'imperatrice Maria Carolina, il Teatro Filarmonico venne addobbato e illuminato a spese del conte Giusti. Il successivo 25 novembre nell'Arena si svolse una lotteria a premi aperta a tutta la cittadinanza, e alla sera luminarie artistiche vennero predisposte attorno all'Arena, alla Gran Guardia e in corso di Porta Nuova («una parete di luce»); mentre la fontana di Madonna Verona veniva «vagamente illuminata a vaghi colori alla foggia cinese». Il 10 dicembre la conclusione del Congresso venne salutata da una corsa di cavalli in Piazza Bra.

Il momento più interessante delle manifestazioni cittadine fu però il grande spettacolo musicale che andò in scena in Arena il 24 novembre tra le 12 e le 14, per godere al meglio della luce del sole, con danze e musica di Gioacchino Rossini. Si tratta della prima rappresentazione areniana ricordata nella storia andata in scena alla presenza dei due imperatori e dei sovrani ospiti. Lo spettacolo aveva per titolo *La Santa Alleanza* ed era sta-

²² *Ibid.*, p. 240.

²³ *Ibid.*, p. 240.

²⁴ *Ibid.*, p. 250.

to commissionato espressamente dal principe di Metternich a Gioacchino Rossini, che si era avvalso per l'occasione della collaborazione del librettista Gaetano Rossi e della propria moglie, la celebre cantante spagnola Isabella Colbran. «Vedendo che ero il dio dell'armonia» – ricorda il compositore nelle sue memorie – «Metternich mi scrisse: sarei andato a suonare dove l'armonia era così terribilmente necessaria».²⁵ Il testo di Rossi – che per Rossini aveva già firmato *La cambiale di matrimonio* nel 1810 e il *Tancredi* nel 1813 – venne sottoposto al severo vaglio della censura austriaca, preoccupata per i precedenti napoleonici dell'autore, nel timore che venissero introdotti riferimenti pericolosi. Prima di essere eseguito, venne interamente riscritto per ben tre volte. La grandiosa messa in scena – che si svolgeva attorno a una statua della Concordia in marmo alta più di cinque metri (ispirata a Canova), posta al centro dell'Arena e sovrastante l'orchestra diretta dallo stesso Rossini – coinvolgeva centoventotto strumentisti provenienti da varie bande militari di stanza nel veronese e centoventuno fra cantanti e ballerini, accompagnati da carri a tema mitologico, figuranti in costume e luminarie ad effetto. I danzatori – diretti dal coreografo del Filarmonico Giovanni Gallerani – erano divisi in quattro gruppi impegnati in altrettante coreografie, che ruotavano progressivamente per poter essere ammirate da ogni posizione.

Sempre su commissione di Metternich il successivo 3 dicembre, al Teatro Filarmonico venne eseguita per i partecipanti al Congresso la cantata *Il vero omaggio*, ancora su musiche di Rossini e libretto di Gaetano Rossi: interpreti l'ultimo dei grandi castrati, Giovanni Battista Velluti, insieme a due tenori, un basso, il coro e l'orchestra. Rossini, in quest'occasione, riciclò rielaborandolo un poco lo spartito della cantata *La riconoscenza*, composta su libretto di Giulio Genoino, e già rappresentata l'anno precedente al Teatro San Carlo di Napoli. È probabile che, fra il pubblico, il solo Ferdinando di Borbone, appassionato di musica, si fosse accorto dell'autoplagio.²⁶

A Congresso concluso molte famiglie nobili veronesi, come segno di generosità e di omaggio verso i principi europei, rinunciarono a esigere l'affitto pattuito, indebitandosi irrimediabilmente. A distanza di due anni dalla chiusura dei lavori, nel 1825, molti fornitori dovevano ancora es-

25 Gaia Servadio, *Gioacchino Rossini: una vita*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 75.

26 Cfr. Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il congresso del 1822*, in *Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere*, serie IV, vol. XXIV, Verona, La Tipografica Veronese, 1922, pp. 53-112; sul ruolo di Rossini e Rossi negli spettacoli cfr. anche i saggi di Pinali e Bertini, in questo numero.

sere pagati dal Comune. Per saldare i debiti arretrati si misero così all'asta arredi, tendaggi e addobbi utilizzati durante il Congresso. Possiamo concludere con le parole dell'Alberti il quale, il 15 dicembre 1822, annotava sul suo diario:

Qui ha fine la storia del grande avvenimento, memorabile a tutti i posteri. Faccia il cielo che a compimento delle glorie di Verona, inclita patria nostra, si avverino quelle voci che si vanno spargendo da qualche tempo e diramando: che cioè abbia questa stessa patria nostra a godere di un nuovo distintissimo onore, di veder quivi celebrarsi la coronazione del medesimo nostro augusto sovrano, in Re d'Italia.²⁷

²⁷ Maurizio Zangarini (a cura di), *op. cit.*, p. 251.

**« J'AI FAIT L'HISTOIRE
ET JE POUVAIS L'ÉCRIRE ».
LE CONGRÈS DE VÉRONE DE CHATEAUBRIAND**

Béatrice DIDIER (ENS Ulm)

beatrice.didier@ens.fr

RÉSUMÉ : Cette phrase célèbre de la préface testamentaire des *Mémoires d'outre-tombe*, si elle manifeste une évidente fierté, n'élimine pas les difficultés qu'il y a à écrire l'histoire que l'on a faite. Chateaubriand qui, Ministre, a eu un rôle important dans le Congrès de Vérone (1822) et dans la guerre d'Espagne qui en est l'aboutissement, évoque très rapidement et avec un certain détachement le Congrès dans les *Mémoires d'outre-tombe* ; à la différence de son autobiographie qui ne devait paraître que posthume, il publie de son vivant *le Congrès de Vérone*, quitte à laisser un curieux vide dans les *Mémoires*. Dès l'« Avertissement » du *Congrès*, il recommande de sentir la différence des registres : « On paraît avoir mal à propos confondu avec les *Mémoires* qui ne doivent paraître qu'après ma mort, ce récit du *Congrès de Vérone* et de la *guerre d'Espagne* ; je ne dis aujourd'hui que ce que je puis dire de mon vivant : à la tombe le reste ». Au lecteur d'aujourd'hui le *Congrès* peut fournir l'occasion d'une réflexion sur des genres littéraires spécifiques, mais dont les frontières sont poreuses : histoire, polémique, autobiographie.

ABSTRACT: «I made history and I was able to write it»: this famous phrase from the testamentary preface of *Mémoires d'outre-tombe* exhibits an undeniable pride, but also the difficulty to write history when one also made it. Chateaubriand who, as a minister, had an important role in the Congress of Verona (1822) and in the consequent Spanish war, evoked very rapidly, and with a certain distance, the Congress in the *Mémoires d'outre-tombe*. But differently from his autobiography, which had to be published after his death, he published during his life the *Congrès de Vérone*, even if this meant to leave a strange void in the *Mémoires*. Already in the «Avertissement» of the *Congrès*, he recommended to perceive the difference of the literary registers: « On paraît avoir mal à propos confondu avec les *Mémoires* qui ne doivent paraître qu'après ma mort, ce récit du *Congrès de Vérone* et de la *guerre d'Espagne* ; je ne dis aujourd'hui que ce que je puis dire de mon vivant : à la tombe le reste » [It seems that there has been a confusion between the *Mémoires*, to be published after my death, and this account of the *Congrès de Vérone* and of the consequent Spanish War; I write here what I can say in my lifetime;

the rest to the tomb»]. To today's readers the *Congrès* can offer an opportunity to consider the different literary genres: history, polemic writing, autobiography.

MOTS CLÉS: Chateaubriand, *Congrès de Vérone*, *Mémoires d'outre-tombe*, histoire, autobiographie, politique, Guerre d'Espagne

KEY WORDS: Chateaubriand, *Congrès de Vérone*, *Mémoires d'outre-tombe*, History, Autobiography, Politics, Spanish War

**« J'AI FAIT L'HISTOIRE
ET JE POUVAIS L'ÉCRIRE ».
LE CONGRÈS DE VÉRONE DE CHATEAUBRIAND**

Béatrice DIDIER (ENS Ulm)
beatrice.didier@ens.fr

Cette phrase célèbre de la préface testamentaire des *Mémoires d'outre-tombe*, si elle manifeste une évidente fierté, n'élimine pas les difficultés qu'il y a à écrire l'histoire que l'on a faite. Les vicissitudes du *Congrès de Vérone* en apportent une démonstration. Peut-être est-il nécessaire de rappeler rapidement les étapes de la rédaction de ce texte et les lacunes qui demeurent, pour mieux comprendre les difficultés qu'a rencontrées Chateaubriand.

I - Intégrer le Congrès de Vérone aux *Mémoires d'outre-tombe*?

Les *Mémoires d'outre-tombe* présentent une curieuse rupture du récit, un « vide » assez étrange, et d'autant plus que ce grand monument offre une imposante architecture générale. Avec une certaine désinvolture, Chateaubriand ne cherche pas à combler ce vide du livre XXVIII : « Ici vient se placer dans l'ordre des dates le *Congrès de Vérone* que j'ai publié en deux volumes à part. Si on avait par hasard envie de le relire, on peut le trouver partout ».¹ Suivent quelques lignes sur la guerre qui découla de ce Congrès, et une rapide auto-justification de « Ma guerre d'Espagne » ; mais il ne nous reste plus, en effet, qu'à nous reporter au texte publié à part ; un grand vide demeure dans les *Mémoires d'outre-tombe*.

Jean-Claude Berchet, dans sa magistrale édition des *Mémoires d'outre-tombe*, a parfaitement retracé l'histoire du Congrès, publié en 1838, tandis que les *Mémoires d'outre-tombe* devaient rester de l'ordre du posthume. En 1837, Chateaubriand entreprend la publication du Congrès à la fois parce qu'il espère en tirer quelque argent, et parce que c'est l'occasion de défendre la politique étrangère de la Restauration. En novembre 1837, il a

1 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. J.-Cl. Berchet, Paris, Le Livre de Poche (« La Pochothèque »), 2004, t. II, p. 121.

terminé le récit de ces événements vieux de quinze ans. La Société éditrice à qui il a vendu son texte demande des suppressions énormes – près de la moitié. Chateaubriand doit s'incliner, à contre cœur, mais espère donner le texte plus complet dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Il y a longuement travaillé, y travaille encore quand il écrit à Mme Récamier, le 9 août 1841 : « Ma seule distraction est de corriger le *Congrès de Vérone* ».

Il n'est pas légitime, comme l'ont fait certaines éditions anciennes, d'appropriier le texte du *Congrès* dans les *Mémoires d'outre-tombe*, puisque finalement Chateaubriand ne l'a pas fait. Dans l'édition des *Œuvres complètes* chez Champion, Jacques-Alain de Sedouy, hélas décédé depuis et à qui je voudrais rendre hommage, a donné une très belle édition de ce *Congrès de Vérone*, indépendamment des *Mémoires d'outre-tombe* que nous publierons ultérieurement.

Si l'on se doit de publier fidèlement les œuvres de Chateaubriand telles qu'il les a laissées, il n'en est pas moins légitime de s'interroger sur les difficultés qu'il a rencontrées lorsqu'il a tenté d'intégrer le *Congrès de Vérone* aux *Mémoires d'outre-tombe*. En quoi le *Congrès de Vérone* pouvait-il se rattacher au genre littéraire de l'autobiographie, dans quelle mesure s'agirait-il plutôt de Mémoires historiques : d'autre part, ce plaidoyer pro domo n'est-il pas aussi un texte polémique ? Ce sera peut-être l'occasion de s'interroger sur ce qu'est l'autobiographie et sur ses capacités d'absorber d'autres genres littéraires.

Chateaubriand, s'il ne parvient pas à intégrer cette période de sa vie aux *Mémoires d'outre-tombe*, a cependant réutilisé quelques passages, mais assez peu au total. Jean-Claude Berchet dans sa grande édition des *Mémoires d'outre-tombe* les a signalés :

Chateaubriand se contenta de « rapatrier » dans les *Mémoires d'outre-tombe* des pages discontinues qui dans le *Congrès de Vérone* ne concernaient pas directement la période de son ministère, pour les répartir dans les sections encore « ouvertes » de la seconde et la troisième partie (Empire et Restauration), ainsi le récit de la Bataille de Waterloo [...]. En définitive ces remplois sont demeurés limités aussi bien en nombre qu'en étendue.²

Chateaubriand éprouve visiblement un certain embarras à intégrer dans l'histoire de sa vie un épisode pourtant important : ambassadeur

2 *Ibid.*, p. 5.

à Londres, il représente la France au Congrès de Vérone ; il est nommé ministre des Affaires étrangères, et revendique sa responsabilité dans la guerre d'Espagne, lorsque en 1823, les armées françaises rétablissent sur son trône le roi d'Espagne. Mais en 1838, sans pouvoir évoquer, évidemment, ces difficultés qu'il rencontrera plus tard lors de l'achèvement des *Mémoires d'outre-tombe*, il tient dans son « Avertissement » à distinguer les deux registres d'écriture :

On paraît avoir, mal à propos, confondu avec les *Mémoires* qui ne doivent paraître qu'après ma mort, ce récit du *congrès de Vérone* et de la *guerre d'Espagne* : je ne dis aujourd'hui que ce que je puis dire de mon vivant - à la tombe le reste.³

L'autobiographie devrait, dans l'esprit de Chateaubriand, rester du registre du posthume, alors qu'il publie le *Congrès* de son vivant (1838), avec cependant un notable recul par rapport à l'événement (1822-23). Quant aux révélations posthumes, elles ne seront pas dévoilées, et le *Congrès* n'est pas intégré aux *Mémoires d'outre-tombe*. Chateaubriand annonce qu'il veut faire œuvre d'historien : « J'ai usé pour ma personne, puisque j'écrivais l'histoire, de l'impartialité de l'écrivain ». L'autobiographie serait plus subjective, tout en restant véridique. Cependant même dans le récit historique, puisqu'il est aussi acteur, et pas seulement narrateur, le personnage public est doublé d'un personnage privé, ce que marquerait l'usage délicat des pronoms personnels :

En parlant de moi, je me suis tour à tour servi des pronoms *nous* et *je* ; *nous* comme représentant d'une opinion, *Je* quand il m'arrive d'être personnellement en scène, ou d'exprimer un sentiment individuel. Le *moi* choque par son orgueil, le *nous* est un peu janséniste et royal. Il suffit qu'on soit prévenu de ce mélange de pronoms ; ils se corrigeront peut-être l'un par l'autre.⁴

Nous nous trouvons donc devant un texte complexe et dont le statut générique est incertain, c'est là un de ses intérêts. De multiples voix s'y font entendre. Après cet « Avertissement », des « Préliminaires » qui sont un éloge des *Mémoires* du comte de Martignac. Cet éloge, là où l'on pour-

3 François-René de Chateaubriand, *Le Congrès de Vérone*, éd. critique de Jacques-Alain de Sédouy, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2014, p. 109.

4 *Ibid.*, p. 109-110.

rait s'attendre à la traditionnelle *captatio benevolentiae*, s'il a une utilité politique, peut aussi s'entendre comme un écho affaibli de ce que sera la voix de Chateaubriand *post mortem* : « l'auteur va mourir : son récit vous touche et vous attache, comme les derniers accents d'une voix qu'on n'entendra plus » :⁵ c'est la voix des mémoires d'outre-tombe.

II. Chateaubriand historien et polémiste

Une première tension apparaît dans le *Congrès de Vérone* entre l'historien et le polémiste. Chateaubriand relate un événement important dans l'histoire de l'Europe, mais c'est un événement important aussi pour sa propre histoire et, à cause du rôle qu'il a joué, il est donc amené à faire un plaidoyer.

En racontant comme homme *public* le plus grand événement de la Restauration, j'ai été obligé d'amener sur la scène les hommes *publics* qui furent en relation avec moi. Mais qu'on soit tranquille, je me suis sacrifié seul. Si j'ai laissé dans les documents les éloges qu'on me donnait et que je ne méritais pas, j'ai raconté de même sans l'atténuer, le mal qu'on a dit de moi. J'ai usé pour ma personne, puisque j'écrivais l'histoire, de l'impartialité de l'historien. En dernier résultat je n'attache aucun prix à quoi que ce soit.⁶

L'humilité, le détachement qu'il affiche ne camouflent pas la gêne qu'il éprouve. Puisqu'il se veut historien, il va donc utiliser des documents, il les accumule, essentiellement des lettres, ainsi sa correspondance avec Villèle.⁷ La lettre donne l'illusion de l'objectivité, mais les notes de Jacques-Alain de Sédouy sont là pour dénoncer les entorses à la vérité. D'abord la lettre peut déjà contenir des mensonges,⁸ d'autre part, Chateaubriand ne peut reproduire toutes les lettres : le choix même dans cette correspondance de certaines lettres est déjà un élément de subjectivité ; la place où est insérée la lettre peut aussi faire sens.⁹ Enfin le texte peut être

5 *Ibid.*, p. 111.

6 *Ibid.*, p. 109.

7 *Ibid.*, p. 208 et *sq.*

8 Voir *Ibid.*, n. 1, p. 208.

9 Voir *Ibid.*, note 4, p. 264 : « Afin d'éviter que le lecteur puisse faire le rapprochement entre les deux testes (lettre à Villèle et lettre à Montmorency), et s'interroger sur la

transcrit avec des inexactitudes qui ne sont pas innocentes. Villèle a publié ses *Mémoires* ; il est donc loisible de comparer, comme le fait Jacques-Alain de Sédouy, le texte donné par Chateaubriand et celui donné par Villèle.¹⁰ Quel est le plus véridique, Villèle ou Chateaubriand ? Les lettres de Chateaubriand lui-même sont-elles véridiques ? La grande édition (en cours) de la *Correspondance* de Chateaubriand (chez Gallimard, par Pierre Riberette, et maintenant Agnès Kettler) permet de contrôler cette exactitude, et de voir le travail de réécriture auquel parfois s'est livré l'écrivain quand il intègre ces auto-documents.

D'autres problèmes que ceux de l'exactitude des documents peuvent se poser. Chateaubriand a assisté à une transformation de la méthode historique. Quand il publie des essais historiques pour l'édition Ladvocat, donc autour de 1830, il s'interroge sur la façon d'écrire l'histoire, et il rédige une très belle préface pour ces essais.¹¹ Le *Congrès de Vérone* occupe une étape intermédiaire dans le genre du récit historique. Il répond au souci moderne de s'appuyer sur des bases scientifiques en citant ces documents qu'il reproduit, mais il n'exclut pas la rhétorique de l'histoire-récit, genre pratiqué de Tacite et Tite-Live jusqu'à Bossuet et encore au XVIIIe siècle (Rollin, etc.), avec le désir de faire œuvre littéraire, en particulier en recourant à l'art des portraits,¹² en reconstituant ou inventant des dialogues. On ne se plaindra pas de ces magnifiques textes, mais on doit bien reconnaître qu'ils n'ont pas la rigueur scientifique qu'un historien moderne exigerait et que les historiens au début du XIXe siècle commencent à rechercher.

Se pose la question délicate du rapport entre la parole et l'écrit. Comment s'assurer de l'exactitude des paroles ? Deux registres parallèles ? « Après cette histoire parlée », note Chateaubriand, « nous allons continuer ou plutôt commencer l'histoire écrite ».¹³

D'autre part, Chateaubriand intègre au *Congrès de Vérone* des Histoires, ainsi celle de l'Espagne, et des biographies, ainsi l'abrégé de la vie du tsar

loyauté de Chateaubriand à l'égard de son ministre, ces lettres sont dans l'ouvrage éloignées l'une de l'autre, séparées par le long développement sur Alexandre Ier ».

¹⁰ *Ibid.*, n. 2, p. 210.

¹¹ Dans les *Œuvres complètes* chez Champion, ces essais historiques ont paru en 2022. Leur édition scientifique a requis un énorme travail et a été réalisée par une équipe réunie autour de François Hartog. L'ensemble de ces textes n'avait pas été réédité depuis 1830.

¹² Voir Fabienne Bercegol, *La poésie de Chateaubriand : le portrait dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Champion, 1997.

¹³ François-René de Chateaubriand, *Le Congrès de Vérone*, cit., p. 348.

Alexandre.¹⁴ Ces petites biographies excèdent l'histoire du *Congrès de Vérone*, et Chateaubriand, bien conscient de la rupture que provoque une micro-biographie, intitule le chapitre suivant « Reprise de la narration ».¹⁵

La biographie du tsar Alexandre est particulièrement intéressante pour notre propos : c'est un chef d'œuvre littéraire, c'est aussi là que l'invention peut jouer un rôle qui dépasse la seule exactitude scientifique, ainsi dans cette dernière conversation entre le tsar et Chateaubriand. Cette conversation forcément reconstituée est suivie de cette réflexion, mise en garde par avance des critiques que pourrait faire le lecteur : « on ne peut presque plus ajouter foi à ce qu'un auteur raconte, chacun invente ou brode des faits. Nous avons du moins la probité de l'écrivain ».¹⁶ Et comme preuve de sa véracité, Chateaubriand recourt à *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* qui « sert aujourd'hui de guide aux voyageurs ». Que celui qui veut croire à la véracité de ces conversations avec l'empereur de Russie se contente de cette preuve assez peu convaincante !

Le *Congrès de Vérone* est aussi un texte polémique ; plutôt que de s'attarder au détail de cet épisode, Chateaubriand se fait le défenseur de cette guerre d'Espagne qui suivit le Congrès et dont il fut le défenseur, guerre très discutée, et l'écrivain doit se défendre contre des attaques venues de toutes parts. Le *Congrès* devient alors un plaidoyer, ce qui est d'un autre ordre que l'impartialité de l'historien. Il s'agit donc de se justifier et de justifier du même coup la politique de la Restauration. Chateaubriand entend opposer la politique étrangère de la Restauration qu'il présente comme grandiose, à la politique de Louis-Philippe, trop prudente, sans panache.

Il lui faut d'abord traiter de la difficile question du droit d'un peuple à s'insérer dans l'histoire d'un autre peuple. « Est-ce comme ennemis ou comme libérateurs que nous avons été reçus à Madrid ? », demande-t-il¹⁷ et il répond : « En politique, il n'y a point de principe exclusif ; on intervient ou l'on n'intervient pas, selon les exigences de son pays ».¹⁸ Il s'agissait de défendre un roi Bourbon contre les Cortès. Le style du polémiste apparaît à plus d'un moment et déborde la réalité. Particulièrement étonnant ce passage où, indigné, il écrit des paroles qu'il n'a pas dites à la Chambre :

14 *Ibid.*, p. 235-255.

15 *Ibid.*, p. 256.

16 *Ibid.*, p. 260.

17 *Ibid.*, p. 288.

18 *Ibid.*, p. 319.

Nous étions prêts quelquefois à nous écrier : « Eh ! imbéciles gens d'esprit ! [...] Mauvais Français, vous nous combattez par prévention, jalousie, ambition, sans voir où nous allons, sans savoir ce que vous faites, nous ne pouvons dire notre secret à la tribune. Nation légère et taquine, à quoi vous sert donc votre intelligence si vantée ? ».¹⁹

Invectives, points d'interrogation et d'exclamation indignés, c'est bien là le style du polémiste plutôt que de l'historien ; ces paroles sont insérées dans le texte écrit comme étant des paroles non-dites.

Un style plus noble, plus rationnel est utilisé pour avancer une justification systématique : « D'abord il s'agissait de sauver les Bourbons ». Le style se fait plus serein lorsqu'il s'agit de défendre cette cause, sans pour autant ignorer des perspectives historiques plus vastes : « la démocratie tend à se substituer à l'aristocratie et à la royauté », mais il faut laisser les sociétés évoluer lentement, et « distinguer la lente conspiration des âges, de la conspiration hâtive des intérêts et des systèmes ».²⁰ Le contraste entre ces deux registres d'écriture est frappant.

III. Une autobiographie ?

Si l'on revient à notre question initiale : pourquoi ces difficultés à insérer le *Congrès de Vérone* dans les *Mémoires d'outre-tombe*, on est donc amené à poser un certain nombre d'autres questions : Chateaubriand considère-t-il les *Mémoires* comme une autobiographie ? À l'époque où il écrit (époque qui s'étend sur plus de vingt ans), que considère-t-on comme un récit autobiographique, que considère-t-on comme des mémoires historiques, est-ce exactement la même conception que de nos jours ? D'autres problèmes que nous n'avons pas l'intention d'aborder ici pourraient être évoqués : le rapport du public et du privé, le statut de l'écriture, de la publication, etc., questions évidemment trop vastes. Ce qu'il y a de sûr, c'est que Chateaubriand n'a pas voulu faire du Rousseau, il le dit nettement. Les *Mémoires d'outre-tombe* se situent à la confluence entre autobiographie et mémoires historiques ; il y a là un subtil dosage de deux types d'écriture ; le dosage n'a pas semblé le même pour le *Congrès de Vérone* où le mémoire historique l'emporterait sur l'autobiographie. Mais nous n'avons peut-être

¹⁹ *Ibid.*, p. 321.

²⁰ *Ibid.*, p. 349.

pas la même conception que Chateaubriand dans cette répartition des genres littéraires.²¹

Est-ce à dire pour autant qu'il n'y aurait pas d'autobiographie dans le *Congrès de Vérone* ? Ce serait avoir une conception étroite de l'écriture de soi : les convictions, autant que les événements font partie du « moi », la vie publique comme la vie privée. Les accents les plus personnels auxquels nous sommes tentés, nous modernes, de limiter l'autobiographie, affleurent à plusieurs moments, essentiellement lorsqu'il s'agit de souvenirs de la Révolution, de souvenirs de l'enfance, et lorsqu'il est question de la fin du ministère de Chateaubriand. Parce que le roi d'Espagne est un Bourbon, l'identification de ce roi et de Louis XVI est obsédante, et Chateaubriand souligne ou crée des analogies entre Ferdinand II et Louis XVI, entre les Cortès et les révolutionnaires français ; ainsi lors du retour de Ferdinand à Madrid :

On a vu Louis XVI, entrant dans Paris, entouré des furies et précédé des têtes coupées de ses gardes : ici même scène avec des décorations castillanes.²²

En vain les militaires répétèrent à Aranjuez le cri d'amour des paysans, comme les gardes du corps chantèrent à Versailles « ô Richard, ô mon roi ».²³

La guerre d'Espagne, gagnée par la France, apparaîtrait alors curieusement comme un moyen d'expiation la Révolution, ou plutôt de la refaire, mais en lui donnant une autre issue : on aurait pu sauver Louis XVI, on le prouvera en sauvant Ferdinand. Analogie fantasmagorique où se révèle l'inconscient : on ne refait pas l'histoire, il ne nous est pas donné de revivre les mêmes événements autrement.²⁴

Une bonne part de rêve donc dans ce texte apparemment rationnel et qui se veut démonstratif. On notera aussi la présence de ce que Nerval appelle « les souvenirs à demi rêvés », souvenirs de l'enfance qui affluent sans pourtant être nécessaires à une argumentation politique. Ainsi du vœu à la Vierge fait par la nourrice de Chateaubriand. Pourquoi ce rapprochement entre la Pentecôte où il fut relevé de son vœu, et la Pentecôte où il est

21 Sur les mémoires historiques, on se reportera aux travaux fondamentaux de Damien Zanone, en particulier : *Écrire son temps, les Mémoires en France de 1815 à 1848*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006.

22 François-René de Chateaubriand, *Le Congrès de Vérone*, cit., p. 136.

23 *Ibid.*, p. 150.

24 On songe au rêve de Rétif de la Bretonne et qui s'exprime dans ses *Reviés*.

injustement disgracié : peut-être est-ce que la nature est la même et que les mêmes sensations assurent l'identité d'un homme, de l'enfance à l'âge mûr. D'où une belle évocation de ces sensations :

Le 6 au matin, nous ne dormions pas, l'aube murmurait dans le petit jardin, les oiseaux gazouillaient : nous entendîmes l'aurore se lever ; une hirondelle tomba par notre cheminée dans notre chambre ; nous lui ouvrimmes la fenêtre : si nous avions pu nous envoler avec elle ! Les cloches annoncèrent la solennité de la Pentecôte, jour mémorable dans notre vie : Ce même jour, nous avons été relevé à sept ans des vœux d'une pauvre femme chrétienne ; après tant d'anniversaires ce jour nous rendait à notre obscurité première.²⁵

Magie de la mémoire qui échappe à la rigueur du raisonnement, mémoire qui revient grâce à l'écriture, car ce rapprochement entre deux Pentecôtes ne s'est probablement pas produit en 1823, mais au moment de la rédaction, d'autant qu'une autre Pentecôte est ensuite évoquée, celle de 1833 où Chateaubriand rend visite à Charles X à Prague. L'autobiographie, œuvre de mémoire, permet ces sauts dans le temps. Mais l'utilisation de la première personne du pluriel (« nous ne dormions pas... notre chambre » ; « nous avons été relevés ») qui convient bien à un mémoire historique, serait étrange dans une autobiographie. Et lorsqu'il évoque ces divers épisodes dans les *Mémoires d'outre-tombe* Chateaubriand employait la première personne du singulier.²⁶

D'autres souvenirs ont surgi, sans qu'il soit possible de savoir s'ils datent de 1822-23, ou plus tard, lors de la rédaction du *Congrès*, ainsi les souvenirs du voyage de 1807, voyage d'un amoureux qui ne veut surtout pas être un personnage officiel :

Nous nous plûmes à entendre deux pauvres enfants nous chanter une longue plainte dans une route montagneuse entre Algésiras et Cadix ; nous aimions à voir faire le beurre pour la première fois à Grenade avant d'aller nous égarer à l'Alhambra [...] Nous rêvions de Pélage, du Cid de Burgos et du Cid d'Andalousie, du chevalier de la Manche.²⁷

25 François-René de Chateaubriand, *Le Congrès de Vérone*, cit., p. 677.

26 Ce pluriel qui nous semble curieux ; il a semblé embarrassant à l'écrivain lui-même (*Ibid.*, pp. 109-110), voir citation plus haut, n. 5.

27 *Ibid.*, p. 292.

On pourra s'amuser de ce « nous » apparemment de majesté, mais qui peut bien être un vrai pluriel, lorsqu'il s'agissait de s'égarer dans l'Alhambra en compagnie de Nathalie de Noailles !

Les souvenirs, les métaphores, le jeu des analogies sont certainement des moments où le *Congrès de Vérone* nous semble du registre de l'autobiographie. En relèvent aussi les moments les plus douloureux, lorsque Chateaubriand est « chassé » de son Ministère et où il éprouve avec amertume l'ingratitude de la Monarchie.

Le *Congrès de Vérone* présente un intérêt indiscutable pour l'historien. Pour la littéraire que je suis, il pose un certain nombre de questions que j'ai évoquées aujourd'hui, celle des limites de la littérarité et de la difficulté de définir des frontières entre les genres littéraires : mieux vaudrait donc ne pas vouloir en poser de façon trop scolaire. Le *Congrès de Vérone* abonde de documents qui, même si leur apport est parfois tendancieux, sont précieux. Est-ce à cause d'eux que Chateaubriand a trouvé inutile d'alourdir ses *Mémoires d'outre-tombe* ? Est-ce parce qu'il veut conserver aux *Mémoires* un accent plus personnel qui lui semble caractéristique de l'autobiographie ? Est-ce en raison d'une limite entre le public et le privé : considérant ce texte comme relevant de l'homme public, il le publie de son vivant, nous l'avons vu, tandis qu'il laisse ce qui est plus 'privé' pour après sa mort. Mais les limites entre le privé et le public ne sont pas les mêmes de nos jours et du temps de Chateaubriand, et d'ailleurs nous ne pouvons lire ces révélations qui auraient été ajoutées aux *Mémoires d'outre-tombe*, à en croire ce que Chateaubriand annonce en liminaire du *Congrès*, puisque l'intégration du *Congrès* aux *Mémoires d'outre-tombe* n'a pas été opérée.

La question des limites de l'autobiographie demeure ouverte, c'est un genre mouvant, qui n'a cessé de gagner du terrain depuis le XVIIIe siècle et dans lequel il n'est pas évident que Chateaubriand ait voulu s'inscrire, tandis que les *Mémoires d'outre-tombe* nous paraissent une des plus grandes autobiographies qui soient dans la littérature européenne. Par-delà cette difficulté à définir les genres – et au fond, tant pis ou tant mieux – si l'on n'y parvient pas toujours – s'ouvre une autre question, plus redoutable en un sens parce qu'elle a des incidences pratiques : quels sont les limites d'une œuvre, question que tous les éditeurs des *Œuvres complètes* se trouvent devoir poser. Dans le cas de Chateaubriand nous avons l'édition Ladvozat qui semble avoir été surveillée d'assez près par l'écrivain ; et justement il n'y a pas inséré le *Congrès*, peut-être parce qu'il ne l'a pas complètement rédigé au moment où il publie les *Œuvres complètes*? Peut-

être aussi parce qu'il ne le considère pas comme une œuvre littéraire (et pourtant il publie dans *L'advocat* un volume de polémique qui abonde, comme le *Congrès*, en pièces justificatives). En revanche, chez Champion, bien évidemment, nous intégrons le *Congrès* aux *Œuvres complètes*, et le *Congrès*, tout en restant distinct et autonome, voisinera avec ce qui est le meilleur de l'œuvre de Chateaubriand : *Les Mémoires d'Outre-tombe* auxquels l'écrivain n'avait pu ou voulu l'intégrer.

**THE 1822 CONGRESS OF VERONA
AND EUROPEAN LITERATURE:
LIBERALISM AND PHILHELLENISM
IN JULIUS MOSEN'S *DER CONGRESS VON VERONA*
(1842)**

James VIGUS (*Queen Mary University of London*)
j.vigus@qmul.ac.uk

RIASSUNTO: Questo saggio presenta il romanzo storico *Der Congress von Verona* (1842) di Julius Mosen, il trattamento letterario più profondo e sostanziale di questo evento politico, in confronto con le poesie di Lord Byron e Thomas Moore, e ne ricostruisce la contrastata ricezione. Sebbene scriva come un liberale e un anticapitalista contrario alla restaurazione europea in vigore dal 1815, Mosen tratta le idee politiche di quasi tutti i suoi personaggi con un certo grado di satira, in parte ricorrendo a nozioni di carattere nazionale. Fa eccezione la causa del filellenismo: presentando in una luce favorevole il movimento che era riuscito a ottenere l'indipendenza greca, Mosen raccomanda implicitamente questo orientamento ai lettori.

ABSTRACT: This essay argues that Julius Mosen's historical novel *Der Congress von Verona* (1842) is the deepest and most substantial literary treatment of this political event. The essay compares the novel with the poems of Lord Byron and Thomas Moore, provides an account of the plot, and reconstructs the conflicted reception of Mosen's work. Although he writes as a liberal and anti-capitalist broadly opposed to the European restoration regime in place from 1815, Mosen treats the political ideas of almost all his characters with some degree of satire, partly by deploying notions of national character. The exception is the cause of philhellenism: by presenting in a favourable light the movement which had succeeded in achieving Greek independence, Mosen implicitly recommends this form of mentality to his readership.

PAROLE CHIAVE: Julius Mosen, Restaurazione, filellenismo, Congresso di Verona, Friedrich von Gentz, Lord Byron, Thomas Moore

KEY WORDS: Julius Mosen, Restoration, Philhellenism, Congress of Verona, Friedrich von Gentz, Lord Byron, Thomas Moore

**THE 1822 CONGRESS OF VERONA
AND EUROPEAN LITERATURE:
LIBERALISM AND PHILHELLENISM
IN JULIUS MOSEN'S *DER CONGRESS VON VERONA*
(1842)**

James VIGUS (*Queen Mary University of London*)
j.vigus@qmul.ac.uk

When a man hath no freedom to fight for at home,
Let him combat for that of his neighbours;
Let him think of the glories of Greece and of Rome,
And get knocked on the head for his labours.¹

Introduction

This article compares the work of three politically liberal authors who were critical of the restoration regime, the term I will use to denote the new European order that lasted from the 1814-15 Congress of Vienna until the end of the German *Vormärz* period, sometimes alternatively known as *Restaurationszeit*, in 1848. These were Thomas Moore, George Gordon Lord Byron, and Julius Mosen. All three focused on the 1822 Congress of Verona. In artistic and creative terms, indeed, the Congress of Verona was not just an occasion for bespoke creation, performance, and spectatorship. It also elicited responses from several writers, including the French plenipotentiary François-René de Chateaubriand, and the disappointed German nationalist Joseph Görres, who embraced the authority of the Pope while vehemently rejecting that of the Holy Alliance.² Chateaubriand's *The Congress of Verona* (1838) was an important source for Mosen,

- 1 Lord Byron in a letter to Thomas Moore, 5 November 1820, quoted in David Roessel, *In Byron's Shadow: Modern Greece in the English and American Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 29.
- 2 See Joseph von Görres, *Die heilige Allianz und die Völker, auf dem Congresse von Verona*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1822; François-René de Chateaubriand, *The Congress of Verona: Comprising a Portion of Memoirs of his Own Times*, 2 vols., London, R. Bentley, 1838. All translations from the German are my own unless otherwise stated.

who also mentions Görres, as we will see. But Moore, Byron, and Mosen, a trio brought together in a musical setting by Robert Schumann, all approached the topic very differently from either Chateaubriand or Görres.³ These links are not coincidental. The two British poets, friends with each other, were famous in Germany: for example, the philhellene poet Wilhelm Müller presented Byron and Moore (along with Sir Walter Scott) as representing the three great tendencies of contemporary British poetry in 1823.⁴ My focus is primarily on Mosen, whose now-forgotten novel *Der Congress von Verona* created a certain stir on first publication in 1842. My analysis builds on a recovery of its reception as well as its content.

As Paul Hamilton has suggested, art aspiring to large-scale political change emerged not only in the wake of the French Revolution but also in the circumstances of its defeat. For «Restoration implies an imaginative opportunity for political change [...] comparable with Revolution»; and, conversely, «the idea of a proper Restoration, as opposed to a reactionary settlement, is often embedded in the idea of Revolution».⁵ I argue that Mosen's novel exemplifies this principle. It does so in a complex fashion, but primarily through its valorization of the cause of philhellenism. The substantiveness of Mosen's treatment of the 1822 Congress and the political and social atmosphere in European societies of that time will emerge through comparison with the earlier poems of Moore and Byron, with which I begin.

Moore and Byron, satirists of the Holy Alliance and the Congress of Verona

The Irish poet Thomas Moore, whom Müller termed a patriotic lyric poet, had in common with Mosen (and Müller, too) a successful career in re-elaborating and composing folk songs. He followed up his witty satire

3 See Robert Schumann, *Myrthen: Liederkreis von Göthe, Rückert, Byron, Th. Moore, Heine, Burns, & J. Mosen: Für Gesang und Pianoforte: Opus 25*, 2nd edition, Leipzig, Fr. Kistner, 1840.

4 See Wilhelm Müller, *Über die Gedichte des Thomas Moore*, «Hermes oder kritisches Jahrbuch der Literatur», XX, vol. 4, 1823, pp. 184-211.

5 Paul Hamilton, *Future Restoration*, in Sophie Laniel-Musitelli and Céline Sabiron (eds.), *Romanticism and Time: Literary Temporalities*, Cambridge, Open Book Publishers, 2021, pp. 3-24, paragraph 6, <https://books.openedition.org/obp/19633?lang=en> (last access: 01.07.2024).

on post-1815 British travellers to the Continent, *The Fudge Family in Paris* (1818), with a pseudonymous collection promoting the cause of European liberalism and dedicated to Byron, which included *Fables for the Holy Alliance*.⁶ The underlying movement of ideas through the early poems is as follows: Moore, characteristically for writers critical of the Holy Alliance and the Congress dispensation, first excoriates the restoration regime and then invests hope for change in the Greek rebellion against Ottoman rule.

The volume's epigraph proclaims the desire, quoting Dryden's translation of Virgil, to «clip the wings | Of these high-flying, arbitrary Kings». The first poem in the volume is titled «Fable I. The Dissolution of the Holy Alliance. A Dream». In anacreontic style, using a comic type of ballad meter, the poet presents an ironic dream-vision of an ice-palace resembling that of Empress Anna Ioannovna in St Petersburg (1739-40). Moore's mockery turns on the predilection for ceremonial dancing – especially the fashionable waltz – among the post-Napoleonic rulers, and most famously tsar Alexander I of Russia, much in evidence from the 1814-15 Congress of Vienna to the 1822 Congress of Verona and beyond:

In this said Palace, furnish'd all
And lighted as the best on land are,
I dreamt there was a splendid Ball,
Giv'n by the Emperor Alexander,
To entertain, with all due zeal,
Those holy gentlemen, who've shown a
Regard so kind for Europe's weal,
At Troppau, Laybach, and Verona.⁷

The final line of this quotation names the sequence of three conferences in as many years (1820, 1821, 1822), at which the Holy Alliance, established in 1815 and at that stage consisting of the powerful monarchies of Austria, Prussia, and Russia, consolidated its power. Feminine rhymes («land are - Alexander»; «shown a - Verona») create a ludicrous effect, a technique pioneered by Byron, as was the use of ridiculous rhymes with non-English words, such as «Waterloo» and the half-French «save qui

6 Thomas Brown [i.e. Thomas Moore], *Fables for the Holy Alliance, Rhymes on the Road &c &c.*, London, Longman, 1823.

7 *Ibid.*, p. 2.

peut».⁸ An irregular stanza form, too, reflects Moore's pose as «Thomas Brown», a «pococurante» (Italian for careless or indifferent) author. Moore's political message, however, lies precisely in the parallel between the strenuously achieved sense of light frivolity and the absurdity, as Moore sees it, of the rulers' conduct.⁹ The ice palace is a metaphor for the restoration regime's power structure, superficially spectacular yet spectacularly flimsy. Encouraged by the prediction of his pietist advisor Juliana Krüdener that there was no danger, the Tsar in the poet's dream capered and waltzed on. Prussia, «though to slippery ways | So us'd, was cursedly near tumbling»; yet Russia and Austria jointly demanded dancing a fandango «to an Italian air», possibly alluding to the location of Verona for the 1822 Congress.¹⁰ The poet muses: «Why, why will monarchs caper so | In palaces without foundations?»¹¹ The famously obese King Louis XVIII of France turns into a fondu, while the river produced by the melted ice glides on «Happy as an enfranchised bird», suggesting the general liberation that would ensue from a collapse of the restoration regime.¹² The poem ends inconsequentially, in true 'pococurante' style: «there's my dream—And Madame Krudener, the she-prophet, | May make just what she pleases of it».¹³ Moore's verses specifically target Alexander, «That mighty Northern salamander», «Whose icy touch, felt all about, | Puts every fire of Freedom out».¹⁴ Moore's second fable relates that once upon a time kings pretended that they were beautiful and the people ugly, until mirrors became widespread and everyone saw that there was no inherent difference.¹⁵ Then, in Fable III, the flame of liberty is imagined as passing from nation to nation – specifically from Spain to Naples to Greece, whence (classically) it originated.¹⁶ From the critique of the restoration regime emerges the spirit of philhellenism.

In *The Age of Bronze*, a long, satirical poem also published in 1823, Byron adopts a Juvenalian mode, taking on the pose of Diogenes the Cyn-

8 *Ibid.*, p. 5.

9 I adapt this thought from Paul Hamilton's re-evaluation of Moore: *Thomas Moore and the National Lyric*, chapter 5 of his *Orientation in European Romanticism: The Art of Falling Upwards*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, pp. 110-130.

10 Thomas Brown [i.e. Thomas Moore], *op. cit.*, p. 4.

11 *Ibid.*, p. 5.

12 *Ibid.*, p. 7.

13 *Ibid.*, p. 8.

14 *Ibid.*, p. 30.

15 See *Ibid.*, pp. 9-16.

16 See *Ibid.*, pp. 17-21.

ic to denounce the repressiveness he saw embodied in the Congress of Verona. Byron's heavy sarcasm contrasts with Moore's predominant tone of light amusement. Having complained that the present is an age of bronze by contrast to the classical golden age (or even the 1790s), Byron endorses the Spanish revolutionary cause, then exclaims with mock wonder at the proceedings at Verona: «But lo! a Congress!».¹⁷ Byron then condemns the leaders of the Holy Alliance as more irrational than Egyptian deities, «for these, more hungry, must have something more, | The power to bark and bite to toss and gore».¹⁸ This sets up Byron's next «hit» (his word)¹⁹ at the Congress, the assertion that Verona has housed far greater people than these greedy, shallow-minded rulers. With an eye on his own Diogenes-like condition of exile, Byron recalls the time of Dante and specifically Dante's Veronese patron, asking ironically:

for what was “Dog the Great”,
 “Can Grande” (which I venture to translate)
 To these sublimer Pugs?²⁰

Like Moore in *Fables for the Holy Alliance*, Byron takes aim at tsar Alexander I above all, ironically contrasting him with Alexander the Great and exposing his opposition to «true Liberty» as well as his personal vanity:²¹

Resplendent sight! behold the Coxcomb Czar,
 The Autocrat of Waltzes and of War!
 As eager for a plaudit as a realm,
 And just as fit for flirting as the helm;
 [...]
 How well th'Imperial Dandy prates of peace,
 How fain, if Greeks would be his Slaves, free Greece!²²

17 George Gordon Byron, *The Age of Bronze*, ed. Peter Cochran, 2009, line 378; *Peter Cochran's Website: Film Reviews, Poems, Byron*, https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/the_age_of_bronze.pdf (last access: 06.05.2024).

18 *Ibid.*, lines 404-405.

19 *Byron's Letters and Journals*, Volume X: 'A Heart for Every Fate', 1822-1823, ed. Leslie A. Marchand, Harvard, Harvard University Press, 1980, p. 94.

20 George Gordon Byron, *The Age of Bronze*, cit., lines 416-418.

21 *Ibid.*, line 442.

22 *Ibid.*, lines 434-437, 444-445. David Roessel (*op. cit.*, pp. 15-16) endorses Byron's comment here about Alexander and Greece.

The support here for the Greek war of independence typifies literary opposition to the restoration regime. As all philhellenes knew, Byron was to turn from literature to activism in the years 1823-24, when he helped to lead a Greek military corps, dying at the age of 36 in Missolonghi in 1824 following a severe fever.²³

Byron's *The Age of Bronze* was translated into Italian prose and annotated by Carlo Rusconi (also a translator of Shakespeare, historical novelist, autobiographer and politician) within his complete edition of Byron (1842). However, censorship caused large swathes of the poem to be blanked out by dashes, a visible sign of the difficulty of public complaint about the restoration regime. The excisions begin in earnest after Byron's exclamation «But lo! A Congress!». For example, the assertion that Alexander was willing to free Greece from the Turks in order to enslave the Greeks himself remains in Rusconi's version, and yet the Tsar's name and the epithet «Autocrat of Waltzes and of War» are erased.²⁴ The European reception of Byron's poem has not been studied fully; but the suggestion has been advanced that Mosen's *Der Congress von Verona* (also 1842) makes common cause with *The Age of Bronze*.²⁵ Although there is no obvious internal evidence of direct influence, general affinities in Mosen and Byron's satires of Congress politics are apparent. It is anyway likely that Mosen was affected by Byron's philhellenism, which had begun in the first two cantos of *Childe Harold's Pilgrimage* (1812), and concluded in the activism of the years 1823-24.²⁶ This is because Mosen's novel is above all philhellenic in orientation. With this work we turn from Byron's relatively heavy satire and Moore's lightly amusing send-ups to a text that represents both ideas and politicians in a more complex fashion.

23 For a full interpretation, see James Vigus, "Strange Sight this Congress!" *Byron's The Age of Bronze (1823) and the Congress of Verona*, «English Literature: Theories, Interpretations, Contexts», IX, 2022, pp. 25-42, <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/english-literature/2022/1/art-10.30687-EL-2420-823X-2022-01-002.pdf> (last access: 06.05.2024).

24 See *Opere di Lord Byron tradotte dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi*, vol. 5, Padua, Minerva, 1841, pp. 279-325.

25 See Richard Ackermann, *Lord Byron. Sein Leben, Seine Werke, Sein Einfluß auf die Deutsche Litteratur*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1901, p. 176.

26 On the strong posthumous influence of Byron's philhellenism, see David Roessel, *op. cit.*

Mosen's *Der Congress von Verona*: genre, philhellenism, anti-capitalism

Emerging from the conflicts of the German *Vormärz* period (1815-1848), *Der Congress von Verona* is a «political novel», as Karl Marx noted.²⁷ It is also a loose, baggy monster. It both enticed and repelled readers on first publication; it demands patience from any reader now. In the remainder of this article, I contend that such patience can be rewarded. I discuss the novel's genre(s), together with Mosen's liberal and philhellenic political stance; the plot, which requires sustained exposition to show how Mosen uses it (in part) to convey the atmosphere of intractable entanglement in Restoration Europe; and the literary nuance that prevails in Mosen's portrayal of certain characters as semi-representatives of their respective nations. Finally, I conclude by returning to the comparison with Byron and Moore. Throughout, I consider how the many contemporary readers strove to make sense of the text.²⁸ These reviews help to highlight how Mosen's work stages the tense relationship between literature and European politics in the first half of the nineteenth century. To preserve the order of my argument, I often cite these reviews in footnotes.

If not quite an example of Friedrich Schlegel's ideal of a 'Mischgedicht', *Der Congress von Verona* freely blends genres. Mosen's dedicatory poem presents it as a historical novel, and homage is paid to the German historical novelist C.F. van der Veldt; while Ludwig Tieck's historical novel *Vittoria Accorombona* (1840), with its romanticized Italian setting, is another likely influence.²⁹ There were precedents for presenting fictitious renderings of very recent history in this way: Ferdinand Stolle's *Der Weltbürger* (1839) was subtitled «Historischer Roman aus den Jahren 1830-1832», be-

27 Karl Marx, *The Polemical Tactics of the Augsburg Newspaper*, «Rheinische Zeitung», 29 November 1842, transl. Andy Blunden (2001), <https://marxists.architexturez.net/archive/marx/works/1842/11/29a.htm> (last access: 06.05.2024).

28 Theodor Storm recommended the novel to his classicist friend Theodor Mommsen, who approved of it (see Lothar Wickert, *Theodor Mommsen. Eine Biographie, Band I: Lehrjahre (1817-1844)*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1959, p. 139).

29 Tieck is mentioned in Karl Gutzkow, *Ein diplomatischer Roman*, in *Vermischte Schriften*, vol. III, Leipzig, J. J. Weber, 1842, pp. 210-221. Examples of reviews treating Mosen's work as a historical novel are the ambivalent one in «Rosen. Literaturblatt», XXVII, 9, 1842, pp. 210-211, where the reviewer contends that the novel could have made a major impact two decades previously, but not in 1842; and the brief but positive one in the Berlin «Literarische Zeitung» XXVIII, 13 July 1842, Beilage, pp. 680-682, which praises Mosen for combining historical information with imagination.

cause the revolution of July 1830 in France was widely perceived as a watershed in European affairs. The Congress year of 1822 could, then, have seemed two decades later to belong decisively to the past. On the other hand, 1822 was by any standard extremely recent history, with some of Mosen's protagonists still at the helm of world politics, so that by depicting them Mosen must have risked the Prussian censors' attention.³⁰ In that sense, the novel qualifies as a *Zeitroman*.³¹ With its sprawling length – ten books over almost 800 pages – and its huge canvas, characteristic of the *Junges Deutschland* movement, *Der Congress von Verona* is also an epic.³² The name of the novel's hero, Achilleus, is a German variant of Homer's epic hero Achilles. As well as being a man of action, Mosen's Achilleus is a visionary: he dreams directly of rebellion but also of Odysseus, reflecting his own heroic wandering – heroism itself being, as the omniscient narrator early informs us, a component of the Greek national character.³³ The presence of tens of characters reflects the novelist's ambition to portray the interaction of a variety of nationalities and classes within European society. Finally, the novel participates in the gothic genre, including the love plot in which a tirelessly active hero (Achilleus) rescues a heroine oppressed into passivity by powerful men, which is comparable with the novels of Ann Radcliffe published in the 1790s and set in Italy.

Mosen's ideological resolution at the end of the novel needs to be kept in mind from the outset. It reflects the fact that German philhellenism blended admiration of the classical past with ongoing political and military hopes. The versatile Achilleus, a young Greek diplomat whose hopes of convincing the Congress to intervene in the Greek-Turkish conflict on the side of the Christian Greeks are dashed (as the historical record required), eventually returns to Greece as a warrior where he is joined by

30 One commentator, in the «Augsburger Allgemeine Zeitung», considered the publication of this book a pleasing sign that censorship was becoming less strict (cited in Karl Gutzkow, *op. cit.*, p. 210).

31 See Werner Mahrholz, *Julius Mosens Prosa. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte der Romantik und des Jungen Deutschland*, Weimar, Alexander Duncker Verlag, 1912, p. 65. On the poetological closeness of the historical novel and *Zeitroman* in the years following 1830, see Dirk Götsche, *Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert*, Munich, Fink, 2001, pp. 505-506.

32 See «Zeitung für die elegante Welt», p. 507. This is also the category of the book in the catalogue of Mosen's *Nachlass* at the Goethe-Schiller Archiv in Weimar.

33 See Julius Mosen, *Der Congress von Verona. Ein Roman*, 2 vols., Berlin, Duncker und Humblot, 1842, vol. I, p. 29.

two other major characters: his friend Antonio, an Italian doctor and self-proclaimed philhellene, who shares Achilleus's disillusion with the Congress; and Achilleus's new fiancée Isabella, a Spaniard. This union may symbolize an affinity between the Spanish and Greek rebellions, as well as the rebirth of hope in the wake of the ideologically retrograde Congress of Verona. Achilleus is not a fully developed character in psychological terms, but rather functions primarily as a symbolic hero-figure.³⁴ Mosen implicitly endorses the doctrine associated with Winckelmann that freedom was born in ancient Greece.³⁵ The hero Achilleus effectively instantiates Percy Bysshe Shelley's dictum in *Hellas* (1822): «The modern Greek is the descendant of those glorious beings whom the imagination almost refuses to figure to itself as belonging to our Kind».³⁶ Achilleus, a historically knowledgeable raconteur, tells his companions the story of Scio (ancient Chios), Homer's birthplace, from its glory to its recent destruction and then role in the Greek War of Independence.

The Greek rebellion of 1821 became a focus for the anti-restoration hopes suppressed by the Carlsbad Decrees of 1819. The Greeks proclaimed independence in January 1822, and the new provisional government, the Senate of Argos, sent Count Andrew Metaxas and Francis Jourdain to the Congress of Verona to seek Tsar Alexander I's support.³⁷ Metaxas does appear in *Der Congress von Verona*. Mosen, however, gains an imaginative free hand by having Achilleus perform the part of the historical Metaxas at the Congress. Alexander, at first favourably inclined to Greece, was given «frightful information» by Metternich about philhellenic societies in Germany; this information revived his anti-revolutionary sentiment, and he reflected that «an independent Greece with a liberal constitution would threaten not only Russia's interests but also the cause of

34 See Werner Mahrholz, *op. cit.*, p. 80.

35 «With regard to the constitution and government of Greece freedom was the chief reason for their art's superiority. Freedom always had its seat in Greece, even beside the thrones of the kings, who ruled paternally before the enlightenment of reason allowed the people to taste the sweetness of full freedom» (Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, transl. H. F. Mallgrave, Los Angeles, Getty, 2006, p. 187).

36 Quoted and discussed in Roderick Beaton, *The Romantic Construction of Greece*, in Paul Hamilton (ed.), *The Oxford Handbook of European Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 601-617: 608.

37 See Irby C. Nichols, *The European Pentarchy and the Congress of Verona, 1822*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1971, p. 253.

autocracy».³⁸ Mosen knew these circumstances well. He had reviewed the revised German edition of Thomas Gordon's *History of the Greek Revolution*, which laid the blame for the isolation of Greece on the Congress of Verona, stating: «Greece, in 1823, had no relations, amicable or otherwise, with any neutral potentate, a decision of the Congress of Verona, confirmed by that of Teschen, having formally shut her out from the pale of nations».³⁹ However, the great powers did subsequently support the Christian Greeks against the Muslim Turks, and the Greek nation was internationally recognised in 1830, following the joint victory of Britain, France, Russia at Navarino Bay in 1827. This fact, known to contemporary readers of Mosen's novel but not to the characters in the 1822 setting (except in a moment of clairvoyance, discussed below), enables Mosen to imply that the machinations of the Congress of Verona became prematurely obsolescent. The historical reflection that such discrepancies between readers' and characters' knowledge could provoke was implicitly described by one approving reviewer as follows:

Wir sind heut zu Tage in den Vierzigen dieses Jahrhunderts um vieles klüger geworden, wir sträuben uns weniger gegen die Macht der Nothwendigen im Völkerleben; und können wir sehr wohl den Zeitgeist der zwanziger Jahre als einen uns fremden hinstellen, jene Entartung des modernen Geschlechtes als Krankheitszustand behandeln.⁴⁰

Nowadays in the 1840s we have become much wiser, we are less resistant to the force of necessity in the life of nations; and we can readily situate the spirit of the age in the 1820s as alien to us, treat that degeneration of modern humanity as a diseased state.

Mosen is best known today for his regional loyalty to his native Vogtland. His «Andreas Hofer» song about the 1809 uprising against Napoleon remains the official hymn of the Tirol region.⁴¹ But he also participated in multiple nationalisms with a liberal, anti-authoritarian, even – within lim-

³⁸ *Ibid.*, p. 254.

³⁹ Thomas Gordon, *History of the Greek Revolution, and of the War and Campaigns arising from the Struggles of the Greek Patriots in Emancipating their Country from the Turkish Yoke*, vol. 2, Edinburgh, Blackwood, London, T. Cadell, 1844, p. 73.

⁴⁰ D. B., «Zeitung für die elegante Welt», 1 July 1842, p. 502.

⁴¹ Fred Frank Stapf, *Julius Mosen: Der Vogtländer Dichter des Andreas-Hofer-Liedes*, Lappisdorf bei Regensburg, Kerscheneiner Verlag, 2001, p. 130.

its – cosmopolitan purpose. A decade previously, Mosen had contributed to the German pro-Polish movement with a poem distributed as a popular broadside, yet ineffective as a call to action owing to its romantic portrayal of Polish warriors as medieval knights.⁴² *Der Congress von Verona* operates in a partly similar vein, its romance tropes conveying nostalgia for the medieval past.⁴³ Why, though, did this work take the form of a novel at all, when Mosen's previous work was primarily in verse? A likely answer may be found in an earlier novella (translated into English as *The Italian Novel*), where Mosen's principal character asserts the following axiom:

Every nation politically oppressed, becomes a hot-bed for the production of novels; it is impossible it should be otherwise, than that the load of human passions which an extended political freedom consumes, or renders harmless, should find vent in some other way [...]. [O]ppress an enlightened people, and you favour the poetry of novel writing.⁴⁴

This suggests that Mosen regarded novels as a vehicle for protest (however indirectly expressed), whereas lyric poetry was for him the purer imaginative form.

The location of the 1822 Congress provided Mosen with an ideal backdrop. This was partly because Italy was a suitable country in which to set a philhellenic novel, owing to perceived Italo-Greek commonalities: both countries had arguably lost their freedom to a powerful oppressor, Austria and Turkey respectively. Further, Mosen had visited Verona himself, aged 22, in the summer of 1825. There he had watched a comedy in the ancient amphitheatre, noted the liveliness of the Italians, and viewed churches and artistic treasures, recording his impressions in his manuscript «Tagebuch zur italienischen Reise» (the title adapting that of Goethe's *Italienische Reise*).⁴⁵ A direct result of this eyewitness experience was that reviewers of the novel, most notably the leading critic and novelist in the politically liberal 'young Germany' movement Karl Ferdinand Gutzkow,

42 See Peter Sprengel, *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. 8: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1830-1870. Vormärz – Nachmärz*, Munich, Beck, 2020, p. 167.

43 See Dieter Seidel, *Julius Mosen. Leben und Werk. Eine Biografie*, Lappersdorf, Kerchensteiner Verlag, 2003, p. 238.

44 Julius Mosen, *Stories Translated from the German*, London, Longman, 1842, p. 43.

45 See *Julius Mosens italienische Reise*, «[Oldenburg] Nachrichten für Stadt und Land» XLIV, 356, 1. Beilage, 28 Dezember 1910, pp. 1435-1436 («Tagebuch zur italienischen Reise», manuscript, Goethe-Schiller-Archiv, GSA_67_93).

praised the immersive realism of the descriptions of Verona at the time of the Congress.⁴⁶

The unwieldy length of *Der Congress von Verona* may have been partly a pragmatic ploy: works of over 320 pages were usually exempt from Prussian censorship.⁴⁷ Besides, the overworked censors might have given up on combing through the endless variety of scenes for subversive material, while savvy readers might have been thrilled by the selectively iconoclastic character portrayals. Be that as it may, the spirit of Mosen's work hovers between anti-restoration liberalism and a retreat into an imaginative world of fiction. For example, his most direct denunciation of the restoration regime appears very late, at the start of the final 'book'; and the narrative then immediately swerves off into a history of the fictitious Frankenstein family. The key passage, which probably represents the core of Mosen's social critique, yet requires some dedication from the reader even to find, is this:

Wo kein naturwüchsiger Staat besteht, welcher sich so zu dem Geiste der Nation verhält, wie der menschliche Leib zu seiner Seele, welche ihn belebt, da vertritt seine Stelle der mechanische Polizeistaat, welcher keine Staatsbürger kennt, sondern nur träge Massen von nutzbaren Spießbürgern verwaltet nach den Grundsätzen der Stallfütterung, wo Licht und Luft, Futter und Getränke, Lager und Stand, Bewegung und Ruhe den Thieren zugemessen wird.

In diesen Polizeistaaten, wo der Bürger ein Verbrechen begeht, wenn er sich thätig um die allgemeine Wohlfahrt bekümmert, wird jeder Einzelne auf den Standpunkt des Egoismus versetzt.

Ist der Mensch so von dem idealen Staatsleben verdrängt, welches allein den Menschen aus der Engherzigkeit erheben kann, so bleibt ihm nichts, als der gemeine sinnliche Genuß übrig, welcher durch Geld vermittelt werden kann.

In die größere Menge eines solchen Volkes, welches sich seine Seele hat stehlen lassen, fährt nun der Heißhunger nach Amt und Geld, mit welchem sich die niederträchtigste Gesinnung von selbst verbindet, wenn

46 See Karl Gutzkow, *Ein diplomatischer Roman*, in *Vermischte Schriften*, vol. III, Leipzig, J. J. Weber, 1842, pp. 210-221; first published in Gutzkow's journal «Telegraph für Deutschland», 104, June 1842, pp. 413-416. The strand of immersive realism in *Der Congress von Verona* is likewise praised by the reviewer for «Blätter für Literatur und bildende Kunst», XLVII, 11 June 1842, p. 385.

47 See Fred Frank Stapf, *op. cit.*, p. 130.

auch innerhalb der Schranken der Polizei.

Jede Tugend wird da zum Schein und Deckmantel der Habsucht. Liebe und Freundschaft werden Mittel zum materiellen Zwecke, und wo sie aufhören, dienstbar zu sein, treten die grimmigste Haß, Verläumdung und Verfolgung und alle Kinder der Undankbarkeit schamlos an das Licht.

Solche Krankheitszustände der Staatsgesellschaft charakterisieren sich durch Selbstverachtung und Zerrissenheit der Gemüther, woran sich als nächstfolgendes Glied der Kette - die allgemeine Feigheit schlingt.

Die Heilung dieser Völkerkrankheiten erfolgt in babylonischen Gefangenschaften oder in Revolutionen.

Griechenland und Italien gebrauchen die erstere, Frankreich und Spanien die letztere Cur.

Will man die Symptome des nervösen Faulfiebers ganzer Nationen jedoch schnell auf einen Blick erkennen, so muß man Gelegenheit suchen, irgendwie eine sogenannte vornehme Familie bei der Erbschaft eines reichen, kinderlosen Seitenverwandten zu belauschen.

Wirf unter einen Meute Hunde einen Knochen so sieht Dein Auge noch eine friedliche brüderliche Theilung gegen das Bild, welches Dir die Erben eines solchen unglücklichen Erblassers bieten werden.

Diese innere Verworfenheit der allgemeinen Zustände, tritt jedoch bei den Familien am schönsten in die Blüthe, welche es über sich gewonnen haben, um jede Art von Demüthigung im Leben emporzukommen und sich in ihrer Errungenschaft zu befestigen suchen.⁴⁸

Where there is no naturally-grown state, which bears relation to the spirit of the nation as the human body to the soul that animates it, its place is taken by the mechanical police state, which recognizes no citizens, but only bureaucratizes inert masses of useful philistines according to the principles of stable feeding, where light and air, food and drink, bed and a place, exercise and rest are allotted to the animals.

In these police states, where citizens commit a crime if they actively concern themselves with the general welfare, every individual is displaced into the situation of egotism.

If a person is thus ousted from the ideal life of the state, which alone can raise us out of a condition of pettiness, nothing remains to them but common sensual enjoyment, which can be acquired by money.

In the greater multitude of such a people whose souls have been stolen,

48 Julius Mosen, *Der Congress von Verona*, cit., II, pp. 318-319.

there is now a ravenous hunger for office and money, with which the basest sentiments are naturally connected, even if within the boundaries set by the police.

Every virtue there becomes a pretense and a cover for greed. Love and friendship become means to material ends, and where they cease to be of service, the fiercest hatred, slander and persecution and all the children of ingratitude shamelessly come to light.

Such sick states of society are characterized by self-contempt and inner conflict of the mind, of which the next link in the chain is – general cowardice.

The cure for these diseases of the people happens in Babylonian captivity or in revolutions.

Greece and Italy utilize the former cure, France and Spain the latter.

But if one wants to recognize the symptoms of the nervous fever of entire nations quickly, at a glance, one must seek the opportunity somehow to overhear a so-called noble family dealing with the inheritance of a rich, childless collateral relative.

Throw a bone to a pack of dogs and your eye will see peaceful, fraternal sharing, compared with the picture which the heirs of such an unfortunate testator will present to you.

This inner depravity of the general state of affairs, though, emerges most perfectly in those families which have mastered the art of rising above every kind of humiliation in life, and seek to consolidate their achievements.

With its proto-Marxist hostility to capitalism, this passage epigrammatically sketches the social psychopathology of the restoration regime as Mosen saw it. One reviewer praised its alternation between a cold and a heated tone as reminiscent of the bitter manner of Tacitus.⁴⁹ A crucial point in the logic here is the suggestion that ‘Babylonian’ oppression has a salutary effect, the comparison being with the exiled Israelites whose communal identity was strengthened rather than broken by exile. The ensuing subplot duly satirizes the nobility’s decadent materialism, as denounced in the final three paragraphs just quoted. The question arises: does the long foregoing narrative illustrate Mosen’s accompanying thesis about the amoral lust for gold that prevails in a police state in which all

49 See «*Zeitung für die elegante Welt*», cit., p. 502. For another contemporary comparison with Tacitus, see Dieter Seidel, *op. cit.*, p. 239.

higher ideals are eradicated? This is indeed the case; and yet it is too subtle, or too convoluted, to amount to a clear allegory. As I will show, what is remarkable given Mosen's fundamental hostility to the restoration regime is the high level of nuance in the depiction of political mentalities: the participants in the Congress are by no means uniformly evil, nor are the revolutionaries purely heroic.

To establish these points requires an overview of the story. As noted, the novel includes real characters. However, the characters endowed with depth of thought and conversation are the fictitious ones – with one fascinating exception, discussed below. The narrative style is episodic, with various threads frequently dropped and then resumed. Challenging though it is to follow, the complex switching of perspectives on a European panorama makes Mosen's the richest and deepest of all the 'Congress literature'.

Mosen's *The Congress of Verona*: what happens?

The novel's action opens with the prayers in the cathedral on 9 October 1822, just prior to the dignitaries' arrival in the city. The charismatic Achilleus is told by his French friend Jouy that his presence in Verona is pointless since the principle that a state is equated to its prince, as opposed to the citizens possessing any independent rights, had become uncontested since the demise of Napoleon.⁵⁰ In diplomatic terms, Jouy will be proven correct, but he angers Achilleus by maintaining Turkey's right to rule Greece. The indomitable Achilleus rejects this, still hoping to influence the course of *Weltgeschichte* in his nation's favour.⁵¹

The politically liberal doctor Antonio lives with his younger sister, the beautiful Francesca, who is immediately star-struck by Tsar Alexander I's handsome appearance when she sees a bust of him made by a local artist. Francesca befriends Isabella, the beautiful daughter of a fanatical pro-royalist delegate from Spain, Malavilla. (One of Malavilla's most treasured possessions is a cigar roller, a present from King Ferdinand VII; he is a follower of Vincente Genardo de Quesada, «General der Glaubensarmee» who attempted to suppress the Constitution of Cadiz in 1812).⁵² This meeting occurs because Antonio is persuaded to renovate a disused part of his prem-

50 See Julius Mosen, *Der Congress von Verona*, cit., I, p. 20.

51 See *Ibid.*, I, p. 25.

52 See *Ibid.*, p. 79.

ises to house Malavilla, due to the shortage of accommodation in Verona. Antonio's medieval building delights the Don Quixote-like Malavilla. The Catholic priest Santello, too, enthuses over the rediscovery of the building, which still contains a chapel and medieval furnishings: he compares its recovery to the revival of the glory of church and thrones under the Holy Alliance, and he consecrates the altar. Santello himself has a backstory: although he laments the loss of Spanish freedom under the present dispensation, he far more vehemently blames the Cortes of Cadiz (the Spanish governing body from 1810) for robbing the church and attacking priests and monks.⁵³ Amidst the characters' various discussions of what constitutes freedom, Santello maintains that it must be grounded in religion.

Joseph von Frankenstein, a scheming opportunist who has used clairvoyance in seeking to further his diplomatic career (his name probably alludes to Mary Shelley's over-reaching antihero), and who now reports to Mathieu de Montmorency (the real French foreign minister), has an early brush with his eventual nemesis Achilleus, promising to relay the latter's request for intervention on behalf of Christian Greece to his superiors. Meanwhile, Francesca is modelling for an official painting of the sleeping Ariadne by a local artist, Malocchio. Joseph is attracted by Francesca; rejected by her, however, Joseph turns his attention to Isabella. Tsar Alexander is delighted by the beauty of the sleeping Ariadne; the Russian interest in the form of Alexander's fictitious compatriot Prince Iwan is to have tragic consequences for Francesca.

At the sumptuous evening performance of Rossini's opera *L'inganno felice*, Joseph points out some of the key figures to Isabella, including Karl von Nesselrode of Russia, Montmorency, the Duke of Wellington, Napoleon's resplendently attired widow (Maria-Luisa, now Duchess of Parma), Kaiser Friedrich Wilhelm of Prussia (like Metternich and Maria-Luisa, not actually named within the text) and Alexander.⁵⁴ The focus then swings to the seedy underworld of plotters beyond the official festivities, as a certain Bajonna is chosen to take revenge on the Chevalier Bartolo, an infiltrator in the pay of Joseph who had stolen papers from the Italian Carbonari and enabled the execution of certain patriots – the group Antonio essentially supports. Bartolo's backstory is revealed later: an apostate Jacobin, he became an enthusiast for the Spanish Inquisition which once

53 See *Ibid.*, p. 67.

54 See *Ibid.*, pp. 151-153.

interrogated him.⁵⁵ The priest Santello labels him simply an old sinner.⁵⁶

Twin love plots now unfold, the former of which is destined for a happy ending, the latter tragic. The lovers Isabella and Achilleus must resort to subterfuge, Achilleus bribing the maid Ines to arrange meetings, because Isabella's father Malavilla arranges to marry her to Joseph. Meanwhile Arnold, a member of the patriotic *Burschenschaft* at the university of Jena, and an enthusiast for the Teutonic medieval past, is in love with Francesca. Asked by Francesca for the story of his first love, Arnold tells a curious fantasy about a lover called Vrenli living in the woods with a cannibalistic grandmother. When challenged by Francesca he retorts with the rhetorical question: «Ist die erste Liebe etwas anderes, als ein Märchen?» (Is first love anything other than a fairytale?).⁵⁷ In this moment of *Waldromantik*, politics momentarily fade from view.

Joseph, having elaborated his anti-revolutionary views in a verbose document that fails to impress his more pragmatic master Montmorency, pays the Chevalier Bartolo to kidnap Achilleus, his rival for Isabella. At the same moment, the hyperactive Achilleus is conveying letters for philhellene fighters via a Sardinian smuggler. Arnold meanwhile translates a German philhellenic letter for an audience including Jouy, who angers Arnold by scoffing at the mention of a Jewish element within the anti-monarchical resistance. In a sign of the difficulty the international liberals experienced in working together, the pair trade insults in the form of national stereotypes: Arnold exclaims «spottet über Euch, denn Ihr habt Zeit dazu im Sumpfe Eurer Geschichte! [...] Ihr habt alles angefangen, im Nichts zu vollenden» (mock yourselves, for you have time to do so in the mire of your history! [...] you started everything, to end in nothing); Jouy retorts crudely, «verdammte Preuße!» (bloody Prussian!).⁵⁸ Arnold rashly challenges Jouy to a duel, the *Burschenschaftler's* typical reflex. Arnold is seconded by Achilleus, Jouy by Bartolo, who is trying to infiltrate their circle;⁵⁹ a comic reconciliation ensues. Jouy's French patriotic attitude had earlier emerged when he praised Chateaubriand to Antonio, although in the background we might hear the novelist's implicitly more critical view of the author of *The Genius of Christianity*:

55 See *Ibid.*, p. 289.

56 See *Ibid.*, p. 298.

57 *Ibid.*, p. 205.

58 *Ibid.*, p. 230.

59 See *Ibid.*, p. 242.

seht Euch einmal dort meinen Landsmann an! Sieht er nicht aus wie das Genie des Christenthums, wie ein loyaler Engel, vom heiligen Ludwig herabgesandt zur Erlösung der verdammten Welt von der Revolution? Von der Vorsehung bestimmt zu einer Putzmachermamsell mit Talent zu künstlichen Blumen, muß er sich nähern als Mensch, Christ, Schriftsteller, Minister und bourbonischer Royalist, Dilettant, überall zum vergnügen der russischen und österreichischen Diplomaten!⁶⁰

Look at my compatriot there! Does he not look like the genius of Christianity, like a loyal agent sent down by St Louis to redeem the damned world from revolution? Destined by providence to be a cleaning lady with a talent for artificial flowers, he must approach everywhere as a man, Christian, writer, minister, and Bourbon royalist, for the amusement of the Russian and Austrian diplomats!

Achilleus persuades Joseph to introduce him to Chateaubriand at Casa Lorenzi – a true historical detail, for the French writer did stay there.⁶¹ Achilleus finds Chateaubriand sympathetic to his desire to obtain the Congress's support for the Greek rebellion.⁶² This moment may reflect Mosen's reading of Chateaubriand's own political memoir, *The Congress of Verona* (1838), which states: «Athens raised to heaven her suppliant hands in the name of liberty»; even if at the time Chateaubriand was said to have treated the Greek question with indifference.⁶³ However, Mosen's Chateaubriand fears that his influence in Paris will not last long, complaining of an intrusive aristocracy that tends to interfere in the unity between the people and the monarch, and that France has degenerated into a purely reactionary country.⁶⁴

At the altar, Isabella and Achilleus solemnly exchange rings, and he promises to rescue her from Joseph. Achilleus explains his sacred duty to his fatherland, and Isabella fervently endorses his vocation, responding

60 *Ibid.*, pp. 37-38.

61 The list of delegates' residences is reprinted in facsimile 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 Claudio Carceri de Prati, Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, 2019, pp. 165-190.

62 See Julius Mosen, *Der Congress von Verona*, cit., I, pp. 235, 237.

63 François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 73; Irby C. Nichols, *op. cit.*, p. 254. On Mosen's use of Chateaubriand's work see Karl Gutzkow, *op. cit.*, p. 215; Werner Mahrholz, *op. cit.*, pp. 78-79.

64 See Julius Mosen, *Der Congress von Verona*, cit., I, p. 236.

that she does not wish to belong to a man whom she cannot look up to as to a god.⁶⁵ At such moment Mosen glorifies a martial form of masculinity and its accompanying gender norms – although a charitable interpretation might be that these characters embody a certain historical mentality prevalent during the Greek war of independence.

The violent Neopolitan demagogue Bajonna, earlier seen double-crossing an accomplice named Nicolo, stabs Chevalier Bartolo with a dagger.⁶⁶ As Achilles's manservant Thriaki will later observe, Verona is a dangerous nest of polecats.⁶⁷ However, Achilles is on hand to save Bartolo's life – with dramatic irony, since Achilles was the man whom Bartolo had paid to have killed. Bartolo's salvation is only temporary, however, since the dagger had a poison tip (later identified as a poison from Naples, and thus a distinctively southern-Italian method of assassination). Volume One closes with the priest Santello declaring that Duena Ines should be separated from Isabella because she was the channel for Achilles to reach her.

Volume Two opens in a restaurant in Roveredo, Switzerland, where Achilles debates with a newly introduced bevvy of compatriots the question of where Greece can now best turn to for help. In a characteristic display of historical knowledge, he remembers the activist poet Rhigas Feraios, «the father of our future» (and translated by Byron into English), yet delivered up by the Austrians to the Turks;⁶⁸ and opines that Greece had already been let down by Russia during the Orlov Revolt of 1770. Achilles relates, too, that his own sister had died a martyr's death, stabbing herself when captured by a Turkish Pascha.

As rumours of a plot to blow up the Congress turn out to be unfounded, Achilles persuades a Russian bishop that supporting Greece is a matter of Christian solidarity; but Prince Iwan counters that the Greeks have adopted revolutionary ideas, and in private expresses the fear that Achilles's papers might influence Alexander in Greece's favour, commissioning Joseph to seize them. Meanwhile Thriaki, Achilles's garrulous yet loyal and enterprising servant, relates that he was bringing a note from Isabella to Achilles when he was stopped by two policemen – irreverently termed «Polizeischappähne»⁶⁹ – whereupon he first hid it in his mouth, then ate it. A tone of serious philhellenism resumes as Achilles tells the story of

65 See *Ibid.*, p. 308.

66 See *Ibid.*, p. 323.

67 See *Ibid.*, II, p. 49.

68 *Ibid.*, p. 4.

69 *Ibid.*, p. 54.

Sappho's suicide, adding the philhellenic motto: «Wie so einfach groß sind diese Sagen, so fabelhaft und doch so prosaisch wahr» (How simply great these legends are, so fabulous and yet so prosaically true).⁷⁰

In a scene parallel to Arnold's narrative to Francesca, Joseph tells Prince Iwan about *his* first love, a poor clairvoyant with the 'speaking name' of Clärchen. Clärchen's mother bitterly cursed the self-seeking diplomat when he abandoned the girl, but the mother was then pacified by being paid off. Joseph and Iwan decide to visit Clärchen, who recoils in horror from Iwan – evidence of her intuition of the future, as will emerge. In a magnetic sleep, Clärchen accuses Joseph of forging money, reading a black sign that she sees written on his forehead, whereupon he faints. With the stories of Clärchen and Francesca, young women of different social classes, Mosen implies in *Junges Deutschland* style that any close contact with the restoration-regime aristocracy is ruinous.⁷¹

In Book VII Jouy briefly becomes the focalizer of the narrative, making notes on the theatrical spectacle as a journalist. His high-point is a joke about the restoration regime turning to the past: seeing the huge clock, he comments that it will enable the diplomatic corps in Verona at last to see what time it is. Amidst the crowds a thief tries to steal Achilleus's precious papers from him, but the alert Thriaki states that he can smell the Veronese police a mile away: indeed, the house where Achilleus is staying is swarming with police seeking to arrest him.

Santello, the priest administering the last rites to the dying Bartolo, is revealed to be Bartolo's own son. Bartolo repents his many sins, yet appeals to necessity: «aber mein Gewerbe, das ich seit Napoleons Sturz getrieben habe, aus Not und Lust zum Leben, bettet mich auf Degenspitzen und Bajonetten» (but my trade, which I have practiced since the fall of Napoleon, from necessity and desire for life, beds me on sword tips and bayonets). Bartolo advises Achilleus to leave Verona immediately, but also gives him a get-out-of-jail pass that can be used once by handing it to any prison warder.⁷² He soon makes use of this device, to Joseph's wild frustration.

Clärchen overhears Malavilla telling Joseph that Montmorency has now understood the need for France to be empowered to intervene in Spain. In Malavilla's words: «Ein Bourbon wird den andern retten von dem hundertköpfigen Drachen der Demagogie» (One Bourbon will save

70 *Ibid.*, p. 65.

71 See Werner Mahrholz, *op. cit.*, p. 67.

72 See Julius Mosen, *Der Congress von Verona*, cit., II, p. 121.

another from the hundred-headed dragon of demagoguery).⁷³ As Joseph discusses his plan to marry Isabella, Clärchen's teeth chatter noisily in her hiding place, disturbing the schemer. Achilles enters; before Joseph can respond to his challenge to a pistol duel, Clärchen jumps out and seizes Joseph by the throat; soldiers rush in. The narrator describes Joseph's discomfort with a vivid simile: «Achilleus hatte ihn so tief gedemütigt, daß sich seine Seele krümmte wie ein Aal, welcher lebendig in Essig geworfen, an das Feuer gesetzt ist» (Achilleus had humiliated him so deeply that his soul writhed like an eel thrown alive into vinegar and set on fire).⁷⁴ Thus, the night before his wedding to Isabella, rather than feeling elation, Joseph morbidly mourns his evil fate, a feeling intensified by being challenged in the dark by two grim figures who turn out to be his own henchmen.

Achilleus, bitter both at being supplanted by Joseph and by the resolution of the Congress to subdue the Greek people to the «Henkerbeil des Osmanli» (executioner's axe of the Ottomans),⁷⁵ contemplates murdering Joseph at the altar when he marries Isabella. Isabella, for her part, secretly resolves to commit suicide before allowing Joseph to touch her. She refuses to agree to Achilleus murdering Joseph for the philhellenic reason that Achilleus's life belongs to Greece and should only be sacrificed for his country.

Arnold and his Jena friends, followers of Joseph Görres, had composed a letter to the Congress delegates, demanding «Wiederherstellung des deutschen Reichs» (restoration of the German empire), a notable example of the ideals of 'revolution' and 'restoration' effectively coinciding.⁷⁶ Not only did this ambitious letter have no effect on the Congress, but Arnold suffered humiliation even in Jena, when he read it aloud at the *Commerce*, the official meeting of the *Burschenschaft*, and was heckled by a waiter. His own German «Gesamtvaterland» (whole fatherland) seemingly lost, Arnold turns his attention to the Greek cause.

The celebration of Isabella's marriage to Joseph commences in typical Congress style with a series of toasts, including to the monarchical principle itself;⁷⁷ Gentz, ironically given his cynical dismissal of the whole idea of marriage, raises a toast to the couple. The focus of the narrative then turns outward to the concluding festivities of the Congress. Accompa-

73 *Ibid.*, p. 133.

74 *Ibid.*, p. 145.

75 *Ibid.*, p. 168.

76 *Ibid.*, p. 199.

77 See *Ibid.*, p. 205.

nied by the cheering of crowds, locations in Verona such as the ruined Arco dei Gavi, Piazza Bra and the Church of Sant'Agnese are transformed into a state of fairytale beauty by illuminations. The excited Francesca rewards Arnold for his pure love with a «fiery» kiss.⁷⁸ Watching the representations of Hippolyte, Ariadne and Sappho the audience feels transported to Ancient Greece. Alexander dreamily pins a badge of the order of St Anne on Francesca, tears filling his eyes. After he leaves, Prince Iwan's sister drinks a midnight toast to Alexander with Francesca,⁷⁹ and Iwan – ominously, as we had much earlier seen him admire her – carries Francesca away when she has fallen asleep (thus embodying the sleeping Ariadne, the pose in which she had been depicted).⁸⁰

According to the narrator, Achilles now needs supernatural help, and his predicament causes the Eumenides to awaken.⁸¹ Joseph, staying in Antonio's villa that Malavilla has just vacated, is denied entry to his new wife's bedchamber. He angrily resolves to become her jailor, saying grimly to himself: «Ich kenne das ganze Arsenal tödlicher Seelenqualen» (I know the whole arsenal of deadly torments of the soul).⁸² But the supernatural intervention now begins, as the atmosphere becomes increasingly gothic. The ghost of Bartolo arrives to inform Joseph of what would soon come to pass: that the resolutions of the Congress will be overturned, with a revolution in France and Greek independence. According to the ghost, the Congress turned the clock back, when it should have looked to the future; and the terrified Joseph asks in reply: «In welchem Jahr leben wir denn?» (so what year are we living in?).⁸³ The ghost concludes: «Wir haben freilich gedacht, mit eine paar Kanonenschüssen die Welt wieder in den Schlaf zu lullen! Haha! Mit Kanonenschüssen?» (We really thought we could lull the world back to sleep with a few canon shots. Haha! With canon shots?).⁸⁴

Joseph, sleepwalking, follows the ghost, then awakes to hear real footsteps, those of Achilles, who hesitates to knock on Isabella's locked bedroom door – fortunately so, since Isabella is ready to stab herself should her hateful new husband break open the door.⁸⁵ Tormented by jealousy,

78 *Ibid.*, p. 219.

79 See *Ibid.*, p. 226.

80 See *Ibid.*, I, p. 258.

81 See *Ibid.*, II, p. 231.

82 *Ibid.*, p. 235.

83 *Ibid.*, p. 237.

84 *Ibid.*

85 According to Mahrholz, Isabella's decision to accede to her father's arrangement of

Joseph attacks Achilles, who throws him off – and Joseph falls through a wooden railing to his death. The death is presumed accidental: as the body lies at the altar in Antonio's chapel, a nightwatchman (his speech comically interspersed with the demotic tag 'halt') opines that it was unsurprising that a drunken groom would stumble through a banister rail at night. Gutzkow considered this scene to lack verisimilitude.⁸⁶ However, another reviewer found this a peculiarly satisfying end for Joseph, noting the contrast between the two characters – Joseph, «mit feinsten hofmännischen Politur überzogenen Hinterlist und tiefer Verworfenheit einen recht schreienden Kontrast zu Achilles offenem Sinne und geradem Wesen» (with the finest courtly polish and profound depravity, a truly jarring contrast to Achilles's open mind and straightforward nature).⁸⁷

Antonio begins to investigate the whereabouts of Francesca, who has not returned since leaving with the Russian contingent during the night. The policeman confesses significantly that the police can do nothing in regard to their superiors: «wir können bloß unter uns, nicht über uns greifen» (we can only take action below us, not above us).⁸⁸ When Antonio calls on Prince Iwan, the latter is reading Casanova – a symbol of his philandering – and flees from the doctor, who therefore seeks out Gentz. On being told the news of Joseph's death, Gentz anxiously shouts «Mörder! Demagogen!» (murder! Demagogues!).⁸⁹ Although this is a truer conclusion than he can know (given that Joseph died at the hand of the 'demagogue' Achilles), it reveals the fear lurking behind this politician's usually smooth appearance. Metternich, himself apparently untroubled by the untrustworthy Joseph's death and resistant to Gentz's conspiracy theory, nevertheless unquestioningly signs off Gentz's memo regarding the conclusions of the Congress – another realistic touch.

Having gained no useful information from Gentz, Antonio asks a Russian bishop about Francesca, and the bishop in turn questions Iwan, who cries «Ich bin verloren!» (I am lost!).⁹⁰ His confession to the bishop, we infer, is that he seduced Francesca. The bishop blames Iwan, too, for leaking the sensitive papers appropriated from Achilles, which Al-

marriage yet still remain true to her lover Achilles is indebted to Gutzkow's novel *Wally die Zweiflerin* (Werner Mahrholz, *op. cit.*, p. 75).

86 See Karl Gutzkow, *op. cit.*, p. 220.

87 «Blätter für Literatur und bildende Kunst», *cit.*, p. 386.

88 Julius Moser, *Der Congress von Verona*, *cit.*, II, p. 251.

89 *Ibid.*, p. 265.

90 *Ibid.*, p. 278.

exander has been reading with sympathy. True to the historical record, however, Alexander is persuaded by the Austrians not to support the Greek struggle.⁹¹ Iwan hopes to flee to the «freien englischen Volks» (free English people);⁹² does Iwan's compliment to England hint at Mosen's skepticism about this nation of which so little is said in the novel? Antonio, however, outwits Iwan through rapid action. Rather than rely on the Russian bishop, who now sits stroking his cat (named Bonaparte),⁹³ Antonio rushes to beg help from the Podestà of Verona, who agrees, directing his Commandant to order that no-one may leave Verona. Meanwhile, Antonio hears from the bishop that Iwan found Francesca dead in the morning: she must have jumped – Sappho-like – to her death. Iwan's punishment is Siberian exile; a reviewer found the passage in which Alexander discovers Iwan's treachery «[e]rschütternd, tragisch ergreifend» (harrowing, tragically gripping).⁹⁴

Much of the remainder of the novel reflects Mosen's profession as a lawyer. Joseph's grotesque family members try to press Isabella into renouncing her inheritance from her briefest of marriages. Isabella had already decided to do exactly that, to the uncomprehending frustration of Alippi, the solicitor handling Joseph's estate. Alippi is another of Mosen's minor characters who expresses interesting opinions. He tells Isabella that we must accept in this world that everything is done purely for financial gain: «Die kurze Zeit, welche uns zu leben vergönnt ist, gehört dem materiellen Genusse!» (the short time we have to live should be dedicated to material enjoyment!).⁹⁵ Isabella persists in relinquishing her inheritance from Joseph - but rather than let his family have it, she donates it to fund an *Armenhaus*, at the news of which Joseph's hideous brother Karlmann faints in shock. Meanwhile, Antonio admits to feeling overwhelming sadness and claustrophobia in Verona, due primarily to the loss of Francesca and secondarily to loss of hope in the future of Italy following the outcomes of the Congress. He tells Isabella that European countries resemble an individual suffering from fever. The choice presented by the restoration regime was between a life of safe slavery or dangerous freedom – freedom being dangerous because kings prefer ruling over slaves. As the delegates depart Verona in their coaches, giving the appearance of

91 See Irby C. Nichols, *op. cit.*, p. 254.

92 Julius Mosen, *Der Congress von Verona*, cit., II, p. 282.

93 See *Ibid.*, p. 289.

94 «Zeitung für die elegante Welt», cit., p. 506.

95 Julius Mosen, *Der Congress von Verona*, cit., II, p. 370.

a mass exodus due to the outbreak of disease,⁹⁶ Antonio sets off with Isabella to Greece via Marseilles; they meet Achilles's family in a boat. Antonio declares «Ich bin ein Philhellene!» (I am a philhellene!); Arnold arrives, as does the armed Achilles; and the novel ends with multilingual cries of «Hoch Griechenland, seine Freunde und die Freiheit!» (Up with to Greece, its friends and freedom!).⁹⁷

Characters and national mentalities in *Der Congress von Verona*

Certain shortcomings in the novel are apparent even from the foregoing summary. The solemnly triumphant final scene sits uneasily with the tragic-comic atmosphere of most of the book.⁹⁸ Earlier, the story of Francesca is underdetermined:⁹⁹ her inner life is not portrayed richly enough for her suicide to amount to more than a convenient literary parallel with Sappho and a means of establishing the guilt of the principal Russian character, Prince Iwan. Isabella, too, is a flat rather than a round character (to use E. M. Forster's distinction). Meanwhile, a series of minor characters compete for the reader's interest.¹⁰⁰ The baroque structure and the titan-like female characters aside, however, Mosen's work is strikingly nuanced.¹⁰¹ In many scenes, the atmosphere of paranoia and surveillance generates a plausibly authentic portrayal of Metternich's Europe. The central clash between Joseph and Achilles momentarily becomes at least symbolic through Achilles's rhetoric: he accuses Joseph of seeking with «[mit] Moschusduft die junge Zeit [zu] entehren und vergiften» (to dishonour and poison the era of youth with musk scent).¹⁰²

Arnold's appearance in Greece at the end represents the coming-together of German philhellenes with other nations.¹⁰³ According to Mo-

96 See *Ibid.*, p. 408.

97 *Ibid.*, p. 430.

98 A reviewer complained of the «Leerheit, um nicht zu sagen die Lüge des Schlußgedankens» (the emptiness, not to say the lie, of the concluding thought); («Zeitung für die Elegante Welt», cit., p. 507).

99 As noted in the biographical sketch in *Julius Mosen. Moderne Klassiker. Deutsche Literaturgeschichte der neueren Zeit in Biographien, Kritiken und Proben. Mit Portraits. Sechsenddreissigster Band*, Cassel, Ernst Valde, 1854, p. 25.

100 See Karl Gutzkow, *op. cit.*, p. 218.

101 On Mosen's titanic women in the style of Jean Paul Richter, see Werner Mahrholz, *op. cit.*, p. 79.

102 Julius Mosen, *Der Congress von Verona*, cit., II, p. 139.

103 On the historical movement in which Mosen's Arnold takes part, see Valerio Furneri,

sen's modern biographer, Arnold is partly a self-portrait – Mosen, too, studied at the university of Jena and joined a *Burschenschaft*.¹⁰⁴ However, the emphasis must be laid on *partly*: the hotheaded Arnold is the kind of German philhellene whom Karl August Varnhagen von Ense (another philhellene) described as espousing «griechische Deutschtümelei» (hellenic teutonocentrism).¹⁰⁵ Arnold, that is, turns decisively to Greece only after the realization that «mein Vaterland ist verloren» (my fatherland is lost),¹⁰⁶ so that his philhellenism emerges as a surrogate for frustrated German patriotism. The author, on the other hand, who establishes Achilles as the hero from the outset, implicitly espouses a more broadly conceived philhellenism for its own sake. Further, that Arnold takes the lead in renovating Antonio's medieval building (he even makes a cabinet of curiosities) contributes to the potent ideological mixture at Antonio's house. On a symbolic level, it suggests the convergence of a revolutionary mentality with an aspiration to restoration. Achilles, too, experiences some inner conflict, passionately cursing heartless diplomats and wondering whether he has any right to love while engaging in politics.¹⁰⁷ He exclaims: «O, wie hab ich mir mein Schicksal verwirrt!» (Oh, how I have confused my destiny!) – as though this were the undesirable alternative to making one's destiny one's choice.¹⁰⁸

The increasingly gothic atmosphere that conveys the sense of fate is enhanced by literary allusion: the clairvoyant Clärchen is dressed as the Ahnfrau, or ancestress, the eponymous character of Franz Grillparzer's first play (*Die Ahnfrau*, 1817), which Prince Iwan's servant Nepomuk reads, shuddering with fear, as events unfold.¹⁰⁹ As a prominent philhellene,

Die deutschen Freiwilligen im griechischen Freiheitskampf, in Gilbert Heß, Elena Agazzi and Elisabeth Décultot (eds), *Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume. Imaginationen im Europa des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur kulturellen Identitätsfindung. Band 1: Graecomania. Der europäische Philhellenismus*, Berlin and New York, Walter de Gruyter, 2009, pp. 119-132.

104 See Dieter Seidel, *op. cit.*, p. 109.

105 Quoted in Constanze Güthenke, *Placing Modern Greece: The Dynamics of Romantic Hellenism, 1770-1840*, Oxford, Oxford University Press, 2008, ch. 3, note 6. On the broad spectrum of teutonic philhellenisms, see Marco Hillemann, *Wilhelm Müller und die deutschen Philhellenismen* (2023), in *Online-Compendium der deutsch-griechischen Verflechtungen*, <https://comdeg.eu/essay/112982/> (last access: 06.05.2024).

106 Julius Mosen, *Der Congress von Verona*, *cit.*, I, p. 225.

107 See *Ibid.*, I, p. 305; II, p. 49.

108 *Ibid.*, II, p. 49.

109 See *Ibid.*, I, p. 131.

Grillparzer was a useful reference point for Mosen, who uses such references to suggest that as politicians like Joseph obsessively try to control events they find themselves increasingly subject to fate the more desperately they manoeuvre. Elsewhere, the principle of destiny is expressed rather in terms of *Realpolitik*: diplomacy is labelled the art of embracing the inevitable before it happens, thus defusing it. Montmorency lucidly articulates the reactionary principle that revolution is a kind of national fever, and sound diplomacy involves waiting for it to break out and then suppressing it with all possible force.¹¹⁰

National character is a major theme of the book, as reviewers noted. With respect to the history of mentalities, Mosen was perfectly in tune with his time: for example, in his 1838 work on the Congress of Verona, Chateaubriand was still citing Montesquieu's *The Spirit of the Laws* (1748) as an authority on this topic. It has been noted above that Achilles represents a Greek mentality, in accordance with the central principle of Romanticism articulated by John Claimont Isbell: «from the nation's rich soil arises a genius speaking the nation's voice».¹¹¹ Arnold is portrayed as a typical Prussian; the Spaniards are divided between Malavilla and Isabella, both equally proud, but respectively regressive and progressive in mentality. The Italians likewise appear as a mixture: Antonio is wise, active, philanthropic, forward-looking; the plotters of different social classes like Bartolo and Bajonna are backward-looking, essentially slavish characters. Joseph is a caricature of the cunning supposedly characteristic of (Metternich's) Austria. The thoughtful Tsar Alexander I, surprisingly worthy of Francesca's admiration, and the destructively selfish Iwan represent divided poles of Russian national character. With such distinctions, Mosen develops the strategy inaugurated in Madame de Staël's *Corinne, or Italy* (1807) of almost, but not quite, allowing characters to stand allegorically for nations.

We have seen that the novel often shows those opposed to the restoration regime (with whom Mosen in principle sympathises) in chaotic disarray; conversely, the potentates are not purely unsympathetic. Even if Prince Iwan is truly malevolent, Tsar Alexander I sweats and struggles to hold back tears as he reads Achilles's papers about Geek suffering un-

¹¹⁰ See *Ibid.*, p. 124.

¹¹¹ John Claimont Isbell, *Introduction*, in Id., *An Outline of Romanticism in the West*, Cambridge, Open Book Publishers, 2022, https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0302/introduction.xhtml#_idTextAnchor003 (last access: 06.05.2024).

der the Ottoman Empire.¹¹² Further, whereas in Byron's *The Age of Bronze* the Congress of Verona is condemned as the focus for inauthentic, sycophantic art (despised by Byron-Diogenes), in Mosen's novel the Congress milieu is positively inspiring to genuine artists. Malocchio, painting Francesca, puts forward his own historical argument: whereas previously Christianity was key for artists to find their subjects, now nature and history and have taken its place, meaning that new subjects for the artist's brush constantly arise (even when turning to the past). The audience at the Congress festivities feels transported to Ancient Greece¹¹³ – so that a type of philhellenism is successfully achieved within the restoration regime as well as by Achilleus's tales and revolutionary-restorative actions. Similarly, the narrator tells us that the Congress's presence had a positive effect on even the humblest residents in Verona: «Es war kein Mensch so gering in Verona, welchen der Congress nicht ein goldenes Blättchen des Lebens in den Schoos geworfen, und keiner so undankbar, welcher nicht dafür ein Lämpchen an sein Fenster gestellt hätte» (There was no person in Verona so lowly that the Congress had not thrown a golden leaf of life into their lap, and no-one so ungrateful that they had not placed a little lamp at the window in return).¹¹⁴ Nevertheless, this complex, even paradoxical aspect of Mosen's narrative should not be over-emphasised. Warnings about the restoration regime's self-presentation abound, as when Antonio tells Francesca that she has been dazzled by 'Fremden' – foreigners, and specifically Russians: «Armes Kind, der äußere Glanz täuscht Dich» (poor child, the external lustre deceives you). This deception is said to be enabled through the abuse of history perpetrated by turning back the clock: in Antonio's flowery phrase, they «scheinen Dir so herrlich zu blühen, weil sie aus den Gräbern der Geschichte mit brennenden Farben der Verwesung die Blüte des Lebens füllen können» (seem to you to bloom so gloriously because they can fill the blossom of life from the graves of history with the burning colours of decay).¹¹⁵

Paul Johnson asks, «what exactly was the “spirit of the age” » so often invoked post-1815? He answers that it lay more on the side of desiring stability (restoration) than radical change (revolution).¹¹⁶ The lawyer Alippi

112 See Julius Mosen, *Der Congress von Verona, cit.*, II, pp. 292-293.

113 See *Ibid.*, p. 221.

114 *Ibid.*, pp. 184-185.

115 *Ibid.*, p. 59.

116 Paul Johnson, *The Birth of the Modern: World Society 1815-1830*, London, Harper Collins, 1991, p. 116.

in *Der Congress von Verona* understands it in a different way: the *Zeitgeist* is the selfish and acquisitive pursuit of personal pleasure. This is embodied by the character whom most of Mosen's reviewers identified as his finest single achievement in the novel: Hofrath von Gentz.¹¹⁷ Gentz is an exceptional case among Mosen's cast in being a real political figure endowed with full characterization. In one respect Mosen deviates from the historical record: his Gentz rails against marriage, telling Joseph that the only motive he can imagine for a man to marry is *ennui*, whereas the real Gentz was married. Mosen's humorous portrayal stops just short of caricature.¹¹⁸ Mosen's Gentz is a philosophical epicurean: he asserts that ceremonies and customs are needed for enjoyment: «Was ist die Sitte und Etiquette anders, als der Versuch, individuelles Belieben, mit den Ansprüchen, welche zugleich Andere darauf haben, in der Gesellschaft auszugleichen?» (What is custom and etiquette other than an attempt to balance individual desires with the demands that others place on them in society?).¹¹⁹ Iwan enthuses in reply that these words should be inscribed on marble tablets. Gentz proceeds to compare the champagne he is sipping to an elegant dancer: «Haben Sie die junge Fanny Elsler [*sic*] in Wien je tanzen gesehen? fragte er. Aus keinem schwereren Stoffe, als prüselnder Champagner ist, kann diese leichte Else gewoben sein!» (Have you ever seen the young Fanny Elsler dance in Vienna? he asked. This light Else could not have been woven from a heavier material than champagne!).¹²⁰ Such rhetorical flights help to define Gentz's epicureanism, since from a Kantian perspective it would be impermissible to confound the taste for the dancer's art with the taste of wine. That the hideous Prince Iwan speaks in similar terms, comparing a good breakfast to a Beethoven symphony, is a warning sign in Mosen's world.¹²¹ *Ennui* is Gentz's keynote: «Nichts als Ennui hat unser diplomatischer Kleinhandel!» (Our petty trade of diplomacy has nothing but *ennui*!).¹²² Sometimes he expresses this in historical terms: «Wir haben nichts als Ennui nach dem Stürze Buonapartes» (We've had nothing but *ennui* since Napoleon's fall).¹²³ *En-*

117 An example: «Literaturblatt», LXXVIII, 1 August 1842, p. 311.

118 See «Zeitung für die elegante Welt», cit., p. 506. See also Julius Mosen, *Der Congress von Verona*, cit., II, p. 190.

119 Julius Mosen, *Der Congress von Verona*, cit., II, p. 21. See also pp. 222-223.

120 *Ibid.*, II, p. 23.

121 See *Ibid.*, p. 18.

122 *Ibid.*, p. 192.

123 *Ibid.*, p. 244.

nui, however, is not pure boredom, but the kind of anxious state that necessitates the restoration regime's paranoid diplomacy in the first place: thus, Gentz suffers regular insomnia, able to sleep only in the morning;¹²⁴ is anxious about the bad air of Verona («Herbstluft») and about catching influenza; and confesses on hearing the news of Joseph's death and attributing it to violent demagogues, «eine Schwäche in allen Nerven bis zur Ohnmacht» (a nervous weakness to the point of fainting).¹²⁵ The reader eventually witnesses Gentz in action as a writer, too: his thoughts are said to resemble ants as he writes up the result of the Congress, and his pen becomes more fluent as he begins to write about expunging the spirit of revolution.¹²⁶ Mosen thus convincingly renders the historical Gentz, a 'European Burke' in print, and said to be vain, greedy, and cowardly in personality, Metternich joking that he would give the cathedral of Strasbourg for a piece of chocolate.¹²⁷

Conclusion

The differences between Mosen on the one hand and Byron and Moore on the other in their treatments of the Congress of Verona and its restoration milieu are partly those of genre (satirical poetry versus epic fiction) and partly of date (what was current in 1823 had become history two decades later); but more importantly they stemmed from the fact that Mosen was a writer trying to make nationalism work as a progressive ideal. Philhellenism, for him, is not only a refuge from unsatisfactory alternatives but also an idea with positive force, a potential focal point for all (Christian) nations. This is admittedly not a fully developed political program within the novel, which is rather strongest in critiquing the psychopathology of life under the restoration regime. Further, Mosen offers a complex and often nuanced panorama of the lives of all classes of Europeans at that time, and of Verona as a stage on which, in 1822, they all intermingled. Unlike Byron (and Moore), Mosen does not ridicule Tsar Alexander I. His depiction of Alexander also stands in stark contrast to (for instance) Terenzio Mamiani's urgent poetic harangue to Alexander in 1824 to sup-

124 See *Ibid.*, p. 196.

125 *Ibid.*, p. 266.

126 See *Ibid.*, p. 245.

127 See Helene Du Coudray, *Metternich*, New Haven, Yale University Press, 1936, p. 26.

port the Christian Greeks.¹²⁸ Neither does he create a very clear binary distinction between the proponents of the restoration regime and the liberal freedom-fighters. Instead, the novel operates with a sliding scale. The brilliant and sincere Achilles contrasts diametrically with his rival for Isabella, the vicious, scheming spymaster Joseph. Antonio is another benevolent character, Iwan a bad one. However, moving to the next level, Malavilla is deluded rather than evil; Arnold thoroughly well-intentioned yet over-hasty; the Frenchman Jouy an intelligent observer but lacking in positive ideals. The real Alexander, Chateaubriand and even Gentz are portrayed with a remarkable degree of sympathy despite their standing on the 'wrong' side of history. Mosen's vignettes are often witty or brilliant, so that as one reviewer expressed it: «In diesen brennenden Gemälden sehen wir [...] den lyrischen Poeten Mosen mit der ganzen Gewalt seines Feuers» (In these burning paintings we see [...] the lyrical poet Mosen with the full power of his fire).¹²⁹ To be sure, such a sparky style becomes strained at such length. This disjunction between content and form accentuates the awkwardness (common with historical fiction) that the reader's suspension of disbelief is disturbed by the effort to work out where history ends and imagination begins.¹³⁰ Another way of putting this is that Mosen cannot solve the dilemma surrounding the historical novel as articulated by one of the era's greatest historical novelists, Alessandro Manzoni: «the historical novel encourages belief, while at the same time removing what is necessary to sustain belief».¹³¹ Nevertheless, Gutzkow, despite his general skepticism toward German Romanticism, concluded that «Mosens Unerschrockenheit in einer Zeit, wo sich so viele Dichter nach der Sonnengunst der Höfe sehnen, macht seine Charakter Ehre» (Mosen's indomitability at a time when so many poets long for the sunny favour of the courts does honour to his character). Gutzkow saw much healthy common sense («gesunden Verstand») in the novel, amidst its gothic flourishes. He considered it a rare positive case in which «die Romantik, die sonst nur der Reaction zu dienen pflegte, dem Fortschritte dienstbar macht» (Romanticism, which usually only served the cause of reaction, made it-

128 Terenzio Mamiani, «Alla I. M. Alessandro I», in *Poesie di Terenzio Mamiani*, Paris, Baudry, 1843, pp. 345-348.

129 «Zeitung für die elegante Welt», cit., p. 505.

130 See Dieter Seidel, *op. cit.*, p. 238.

131 «On the Historical Novel» (1850), quoted in Brian Hamnett, *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: Representations of Reality in History and Fiction*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2011, p. 35.

self useful for progress), so much so that the novel became a joy to read.¹³² The reviewer Wilhelm Arthur Passow concluded that although the theme of *Der Congress von Verona* was a historical one, the realization of its ideas lay in the future.¹³³ This comment recalls Friedrich Schlegel's notion of the historian (or in this case, historical novelist) as a 'prophet looking backwards' – which was surely the way in which Mosen, the philhellenic Romantic novelist, intended his work to be grasped.¹³⁴ Mosen, that is, treats all the political men and their ideas with some level of satire – all except Achilleus and the specific cause of philhellenism. The solemn concluding scene with the philhellenes sailing into battle once diplomacy had failed is programmatic: readers 'knew' that cause to be successful because it had indeed resulted in an independent Greece. Mosen's ultimate message, which must remain implicit in view of the Prussian censors, is that a cause cognate with philhellenism is what will liberate Prussia and other nations currently (in 1842) in a state of servitude.

¹³² Karl Gutzkow, *op. cit.*, p. 221.

¹³³ See Wilhelm Artur Passow, *op. cit.*, p. 455.

¹³⁴ See Friedrich Schlegel, *Athenäum-Fragment 80*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, herausgegeben von Ernst Behler, vol. II, *Charakteristiken und Kritiken 1: 1796-1801*, Zürich, Schöningh, 1967, p. 176.

GOYA E LA RESTAURAZIONE BORBONICA IN SPAGNA DOPO IL CONGRESSO DI VERONA

Silvia MONTI (*Università degli Studi di Verona*)

silvia.monti@univr.it

RIASSUNTO: In base all'accordo tra i regnanti riuniti nel Congresso di Verona, all'inizio di aprile del 1823 un esercito francese invase la penisola iberica con lo scopo di destituire il governo costituzionale, in carica da tre anni, e restaurare il potere assoluto del re Ferdinando VII. Il successo dell'operazione ebbe come conseguenza una dura repressione da parte del re nei confronti di chiunque professasse idee liberali. Molti di costoro, per evitare la morte o il carcere, scelsero l'esilio. Tra essi anche il grande pittore Francisco Goya, che passò gli ultimi quattro anni di vita a Bordeaux, dove morì nel 1828. Questo lavoro si prefigge di chiarire le circostanze in cui è maturata la decisione dell'artista.

ABSTRACT: According to the agreement between the rulers gathered in the Congress of Verona, at the beginning of April 1823 a French army invaded the Iberian Peninsula with the aim of dismissing the constitutional government, which had been in office for three years, and restoring the absolute power of King Ferdinand VII. The success of the operation resulted in harsh repression by the king against anyone who professed liberal ideas. Many of them, to avoid death or prison, chose exile. Among them also the great painter Francisco Goya who spent the last four years of his life in Bordeaux, where he died in 1828. This work aims to clarify the circumstances under which the artist's decision has matured.

PAROLE CHIAVE: Francisco de Goya, Congresso di Verona, Centomila figli di San Luigi, Triennio Liberale

KEY WORDS: Francisco de Goya, Congress of Verona, One Hundred Thousand Sons of St. Louis, Liberal Triennium

GOYA E LA RESTAURAZIONE BORBONICA IN SPAGNA DOPO IL CONGRESSO DI VERONA

Silvia MONTI (*Università degli Studi di Verona*)

silvia.monti@univr.it

Come è noto, delle cinque questioni di politica internazionale che, secondo Chateaubriand,¹ furono trattate al Congresso di Verona del 1822, solo la quinta, cioè quella che riguardava la situazione del regno di Spagna, fu oggetto di una risoluzione operativa, che consistette nel dare via libera alla Francia di Luigi XVIII di intervenire *manu militari* nella Penisola Iberica. Scopo dell'azione bellica doveva essere quello di restaurare il potere assoluto del re Ferdinando VII di Borbone, che nel gennaio 1820, a seguito della cosiddetta insurrezione di Riego, era stato costretto a adottare la Costituzione del 1812 e a formare un governo liberale. In realtà la storiografia spagnola mette in dubbio che la decisione di invadere la Spagna fosse stata presa durante il congresso di Verona e in nome della Quadruplice Alleanza. Quest'ultima probabilmente si limitò a garantire la propria neutralità, mentre l'intervento francese si considera frutto di un accordo tra i due regnanti del casato dei Borbone.²

- 1 Cfr. François-René de Chateaubriand, *Congrès de Vérone*, Paris, Delloye, 1838; ora nelle *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier: François-René de Chateaubriand, *Le Congrès de Vérone*, édition critique de Jacques-Alain de Sedouy, Paris, Honoré Champion, 2014. Le cinque questioni («1° La traite des nègres. 2° Les pirateries dans les mers de l'Amérique ou les colonies espagnoles. 3° Les démêlés de l'Orient entre la Russie et la Porte. 4° La position de l'Italie. 5° Les dangers de la révolution d'Espagne par rapport à l'Europe, et surtout par rapport à la France») sono elencate nel cap. XIII, pp. 163-164. Sulle memorie dello scrittore e politico francese rimando all'articolo di Béatrice Didier in questo stesso numero.
- 2 Cfr. tra i molti studi su questo convulso periodo i recenti: Josep Fontana, *De en medio del tiempo. La segunda restauración española, 1823-1834*, Barcelona, Crítica, 2006; Emilio La Parra López, *Fernando VII. Un rey deseado y detestado*, Barcelona, Tusquets, 2018, pp. 410-430; Pedro Rújula-Manuel Chust, *El Trienio Liberal en la monarquía hispánica. Revolución e independencia (1820-1823)*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2020.

Sta di fatto che il 7 aprile 1823 un esercito francese, al comando del duca d'Angoulême, nipote di Luigi XVI, quindi un Borbone lui stesso, attraversò la frontiera spagnola senza previa dichiarazione di guerra. Questa armata, ufficialmente «Armata di Spagna», forte di più di 90.000 uomini,³ fu prontamente ribattezzata dal popolo «I Centomila figli di San Luigi», appellativo che la dice lunga sul fanatismo religioso che ispirava il loro intervento. L'invasione francese, appoggiata dalle truppe dei «realisti», cioè dei fedeli al re e fautori del regime assolutista, già da tempo attive sul territorio spagnolo, fu relativamente rapida e il 23 maggio il duca d'Angoulême entrò a Madrid, «entre repiques de campanas de todas las iglesias de la capital».⁴ Difficile spiegare in poche parole l'apparente paradosso che vede una buona parte degli spagnoli, che avevano combattuto pochi anni prima (1808-1813) una durissima e sanguinosa guerra d'indipendenza contro le truppe napoleoniche, accogliere ora i francesi come liberatori.⁵

Una settimana prima dell'inizio delle ostilità, di fronte alla prevedibile impossibilità di difendere Madrid, il governo e il parlamento si erano trasferiti a Siviglia e successivamente di lì a Cadice, costringendo il re Fernando VII e la famiglia reale a seguirli. L'invasione si concluse con la capitolazione di quest'ultima città all'inizio di ottobre, dopo che il governo il 30 settembre aveva deciso di liberare il re, non senza prima avergli fatto firmare un decreto in cui si assicurava un'amnistia generale per tutti coloro che avevano appoggiato il governo costituzionale. Questa ordinanza fu puntualmente derogata appena Ferdinando VII si vide sotto la protezione dell'esercito francese, nonostante il parere contrario dello stesso duca d'Angoulême, che temeva lo scatenarsi di nuovi disordini. Non solo, ma il giorno stesso il monarca firmò l'abolizione dell'intera legislazione promulgata durante il precedente Triennio Liberale, abolendo quindi per la seconda volta la Costituzione del 1812. Lo aveva fatto già nel 1814, appena restaurato sul trono, dopo la prigionia napoleonica in Francia. In entrambi i casi dopo aver giurato lealtà a quest'ultima.

Grazie all'intervento delle truppe francesi, che, compiuta la missione, si ritirarono progressivamente dal territorio spagnolo, iniziava dunque il

3 Si calcola che all'inizio dell'impresa l'armata francese fosse composta da 80.000-90.000 uomini e che arrivò alla fine della campagna a contarne più di 110.000. Ad essi bisogna aggiungere i circa 35.000 «realisti» spagnoli, alcuni dei quali avevano combattuto 15 anni prima contro le truppe napoleoniche. L'esercito regolare spagnolo poteva contare su 50.000 effettivi (cfr. Josep Fontana, *op.cit.*, p. 39).

4 Pedro Rújula-Manuel Chust, *op. cit.*, p. 170.

5 Per questa questione rimando agli studi citati nella nota 2.

terzo periodo del regno di Ferdinando VII, la cosiddetta «*década ominosa*», il decennio infausto (1823-1833), in cui il re e i suoi fedeli, appoggiati dal clero più reazionario, scatenarono una durissima repressione contro i liberali e contro coloro che avevano in qualche modo mostrato simpatie nei loro confronti.

In tale situazione si calcola che tra le quindici- e le ventimila persone dovettero abbandonare la Spagna. Mentre i politici e i dirigenti liberali per lo più si stabilirono in Inghilterra, più del settanta per cento degli esiliati cercò rifugio in Francia. Tra di essi alcuni intellettuali e artisti appartenenti al gruppo dei cosiddetti «*afrancesados*», cioè di coloro che avevano abbracciato gli ideali della Rivoluzione francese e avevano accolto Giuseppe Bonaparte come portatore di modernità e giustizia. La gran parte di essi era stata costretta ad abbandonare la penisola già nel 1814, con la restaurazione borbonica, e affrontava ora un secondo esilio. A loro si unì anche il pittore Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).

È necessario dire subito che l'esilio di Goya a Bordeaux, dove passò gli ultimi quattro anni di vita e dove morì, presenta aspetti inconsueti che devono essere visti alla luce delle circostanze particolari in cui si trovava. Originario di Zaragoza, dopo un soggiorno in Italia tra il 1769 e il 1771,⁶ Goya si stabilisce a Madrid, dove inizia la carriera come disegnatore dei cartoni per gli arazzi della Fabbrica Reale destinati ai palazzi della corte.⁷ Nello stesso tempo gli vengono commissionati i primi incarichi per opere religiose, ed egli si fa conoscere come ritrattista, via via sempre più apprezzato dall'aristocrazia e anche dall'alta borghesia che si stava affermando in quegli anni. Dotato di grandissimo talento, con una personalità forte e decisa, amante della caccia e dei piaceri della vita, ben presto diviene uno dei pittori più noti della capitale. Nel 1780 è ammesso all'unanimità come membro «*de mérito*» nell'Accademia di San Fernando, la più prestigiosa istituzione spagnola per le arti figurative, della quale diventerà direttore della sezione di pittura nel 1795, incarico da cui si dimetterà tre anni dopo. Nel 1786 è nominato «*pintor del rey*» con uno stipendio annuo di 15.000 *reales*; nel 1789 diventa «*pintor de cámara*» e nel 1799 «*primer pintor de cámara*» e il suo stipendio ascende a 50.000 *reales*. Questa bril-

6 Cfr. Ana Reuter Paredes, *Francisco de Goya en el extranjero: el viaje a Italia y el exilio en Francia*, in Miguel Cabañas Bravo (a cura di), *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 37-48.

7 Tra gli innumerevoli studi biografici e critici sul pittore aragonese, in questo lavoro faccio riferimento principalmente al recente Janis Tomlinson, *Goya. Retrato de un artista*, Madrid, Cátedra, 2022, *summa* dei numerosi studi precedenti dell'autrice.

lante carriera fu funestata da una grave malattia contratta mentre si trovava a Siviglia alla fine del 1792, che lo lasciò sordo per il resto della vita.

Il suo stile pittorico, lontano dall'accademismo imperante all'epoca, presenta tratti di grande originalità. La sua è una pittura moderna che per molti aspetti anticipa la sensibilità romantica. Tradizionalmente la sua produzione, abbondante e variata, viene classificata in due filoni quasi contrapposti: da una parte la serie dei ritratti reali e dei membri dell'aristocrazia, nonché delle scene di vita popolare apparentemente spensierata; dall'altra quella eseguita non su commissione, spesso cupa, spietata, sarcastica, percorsa tanto da un crudo realismo, quanto da elementi onirici e ossessivi e caratterizzata da tratti espressionisti. In realtà non esiste una cesura netta tra un filone e l'altro perché, a ben guardare, anche nei ritratti ufficiali del re o delle famiglie aristocratiche traspare la visione disincantata di Goya, la sua lucidità, il suo «sentire la storia come tragedia».⁸

Ma torniamo all'esilio francese. Goya come pittore di corte aveva vissuto da vicino tutti gli avvenimenti succedutisi nel turbolento periodo della storia della Spagna iniziato con la Rivoluzione francese. Legato agli ambienti liberali, tra i cui intellettuali contava i suoi migliori amici, non ebbe problemi a giurare fedeltà a Giuseppe Bonaparte (23 dicembre 1809), seppure profondamente deluso dal comportamento violento e predatorio dei francesi. Negli anni della Guerra d'Indipendenza, matura un forte pessimismo nei riguardi della natura umana – in contrasto con la sua personale propensione al vitalismo – insieme a un totale rifiuto della guerra, a causa della violenza incontrollata che scatena, delle distruzioni e carestie che provoca e di cui fanno le spese gli esseri più inermi. Sono queste le convinzioni alla base delle terribili scene dei *Desastres de la guerra*, una serie di 82 incisioni realizzata tra il 1808 e il 1815 e forse anche successivamente a questa data.⁹

In ogni caso, quando nel 1814 il potere tornò ai Borboni nella persona di Ferdinando VII, Goya superò indenne il processo di epurazione a cui

8 Alfredo de Paz, *Goya. Arte e condizione umana*, Napoli, Liguori, 1990, p. 260. Sulla continuità degli elementi di critica sociale nella produzione di Goya si può vedere Antonio Elorza, *Goya: del absolutismo ilustrado a la libertad política*, «Cahiers de civilisation espagnole contemporaine», 25, 2020 (<https://journals.openedition.org/ccec/11432>).

9 Le incisioni furono stampate in un'unica serie a cui Goya appose a mano i titoli. La serie fu donata dal pittore all'amico Juan Agustín Ceán Bermúdez nel 1824, prima di partire per Bordeaux. Nel 1863 l'Accademia di San Fernando, che era entrata in possesso delle lamine, fece pubblicare la prima edizione.

furono sottoposti tutti i funzionari reali che avevano prestato servizio sotto il regime precedente. Benché il nuovo re fosse assolutista, reazionario, istigatore di feroci repressioni – sia dopo il suo arrivo a Madrid nel 1814, sia, come abbiamo visto, dopo il Triennio Liberale e l'intervento dei Centomila Figli di San Luigi – e non avesse simpatia per l'artista aragonese a causa delle sue idee liberali, Goya mantenne il suo posto di primo pittore di corte con relativi emolumenti.

Paradigma del frenetico andirivieni del potere in questi anni e delle condizioni in cui si trovarono ad operare gli artisti è la vicenda del quadro *Allegoria della città di Madrid* (Museo de Historia di Madrid), dipinto da Goya nel 1810. L'opera, commissionatagli dalle autorità municipali di Madrid in onore di Giuseppe Bonaparte, allora re di Spagna in carica, conteneva nell'ovale, dove ora appare la scritta «Dos de mayo», un ritratto del re francese, che fu sostituito dalla parola «Costitución» quando il fratello di Napoleone abbandonò Madrid nel 1812, e subito dopo ripristinato, quando Bonaparte riprese il controllo della capitale. A seguito della sconfitta definitiva dei francesi nel 1813, viene ridipinta ancora la parola «Costitución», la quale subito dopo è sostituita dal ritratto del nuovo re Ferdinando VII,¹⁰ a sua volta cancellato nel 1843, a dieci anni dalla morte del sovrano, e rimpiazzato con un nuovo emblema della Costituzione. Infine, nel 1872 fu dipinta la scritta «Dos de mayo» che appare tuttora.¹¹

In ogni caso, già a partire dal 1815 Goya aveva incominciato ad allontanarsi dalla corte, pur mantenendo, come si è detto, l'incarico di primo pittore del re. Nel 1819 acquista una casa di campagna alla periferia di Madrid e vi si ritira a vivere. È la Quinta del Sordo che il pittore affresca con le straordinarie *pinturas negras*, visioni allucinate e sinistre di un universo immaginario inquietante. Alla fine dello stesso anno è nuovamente vittima di una grave malattia di cui è testimonianza il bellissimo dipinto dedicato al suo medico curante (e amico) dottor Arrieta.¹² Gli anni seguenti

10 Il ritratto di Ferdinando VII, forse eseguito da un allievo di Goya, non ebbe il gradimento dei committenti che nel 1826, approfittando dell'assenza di Goya che si trovava già a Bordeaux, incaricarono Vicente López di approntarne uno nuovo.

11 «Dos de mayo» si riferisce alla data dell'insurrezione popolare madrilenana contro i francesi il due maggio 1808, a cui si ispirano le due famose tele di Goya *El dos de mayo* e *Los fusilamientos del tres de mayo*, dipinte nel 1814 e conservate al Museo del Prado.

12 Il quadro, attualmente al Minneapolis Institute of Art, è corredato da questa iscrizione autografa: «Goya agradecido, a su amigo Arrieta: por el acierto y esmero con que le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad, padecida a fines del año 1819. A los setenta y tres años de su edad. Lo pintó en 1820» (Janis Tomlinson, *op. cit.*, p. 406).

sono caratterizzati da una grande instabilità politica e sociale che, come abbiamo visto, propizia l'intervento delle truppe francesi. La conseguente caduta del governo liberale e la restaurazione dell'assolutismo portò a una tale ondata di arresti nella capitale che si dovette ricorrere alla costruzione di un nuovo carcere, mentre la repressione contro i liberali scatenata dalle bande dei «voluntarios realistas» fu talmente violenta che, quando il duca d'Angoulême per moderare gli eccessi firmò il decreto di Andújar (8 agosto 1823) che restituiva la libertà a molti esponenti liberali, alcuni di loro preferirono rimanere in carcere piuttosto che affrontare l'ira dei «fernandinos» per le strade di Madrid.¹³

Questo era dunque il clima che respirava Goya a Madrid e che lo indusse a prendere la sofferta decisione di espatriare al più presto, nonostante l'età ormai avanzata. È probabile che si sentisse minacciato non tanto da eventuali provvedimenti del re nei suoi confronti, quanto dalla ferocia e dal fanatismo dei volontari realisti. I motivi d'odio di costoro nei suoi confronti non mancavano: di idee liberali e anticlericali, autore di una produzione considerata scandalosa, per la quale aveva già subito un processo dell'Inquisizione nel marzo del 1815,¹⁴ Goya, inoltre, dopo la morte della moglie Josefa Bayeu, avvenuta nel 1812, conviveva notoriamente con Leocadia Weiss, giovane donna sposata e separata dal marito. Leocadia, nata a Madrid nel 1788, quindi di quarantadue anni più giovane del pittore, dopo la separazione dal marito si era trasferita a vivere nella Quinta del Sordo coi suoi due figli minori, ufficialmente come governante.

All'estate del 1823, mentre infuriava la repressione più violenta dei realisti, risale un episodio non del tutto chiarito, secondo cui Goya si sarebbe visto nella necessità di chiedere protezione per un paio di mesi in casa dell'ecclesiastico José Duaso y Latre, aragonese come il pittore ma di idee politiche opposte e molto vicino in quel periodo a Fernando VII, da cui aveva avuto vari incarichi.¹⁵ Di sicuro sappiamo che il 17 settembre 1823, d'accordo con il figlio Javier, anch'egli compromesso col regime liberale, Goya firma presso il notaio Antonio López de Salazar l'atto di donazione della sua casa di campagna al nipote Mariano, allora diciassettenne, probabilmente nel timore che, una volta all'estero, gli sarebbe stata requisita. Il 19 febbraio 1824 con altro atto notarile nomina un certo Gabriel Ramiro

13 *Ibid.*, p. 418.

14 L'imputazione di oscenità riguardava il dipinto conosciuto come «Maja desnuda». Il pittore fu però assolto.

15 A lui Goya dedica un sobrio ritratto dipinto appunto in quei mesi, conservato al Museo de Bellas Artes di Siviglia.

amministratore legale e finanziario dei suoi beni. Infine, il 2 maggio sollecita al re un permesso per assentarsi dalla corte per sei mesi, con mantenimento dei suoi emolumenti, adducendo la necessità di curarsi con le acque di Plombières, località nella quale peraltro non metterà mai piede. L'autorizzazione gli è concessa a fine mese.

Non conosciamo la data della partenza del pittore da Madrid, sappiamo però che arrivò a Bordeaux poco prima del 27 giugno 1824, giorno in cui è datata una lettera di Leandro Fernández de Moratín, letterato, drammaturgo e grande amico del pittore, già da tempo espatriato a Bordeaux, che informa il suo interlocutore Juan Antonio Melón, amico di entrambi: «Llegó en efecto Goya, sordo, viejo, torpe y débil, y sin saber una palabra de francés, y sin traer un criado [...], y tan contento y tan deseoso de ver mundo. Aquí estuvo tres días».¹⁶ Goya, che aveva settantotto anni, forse meno impacciato e debole di come lo descrive l'amico, tre giorni dopo riparte per Parigi, dove arriva il 30, secondo un'informazione della polizia francese che vigilava i liberali spagnoli espatriati in Francia.¹⁷ Nella capitale francese dove soggiorna per due mesi, conduce una vita piuttosto ritirata, pur frequentando alcuni connazionali lì residenti, tra cui l'impresario e politico liberale Joaquín María Ferrer e la moglie Manuela Álvarez, che gli commissionano i rispettivi ritratti. Sebbene non si abbiano riscontri oggettivi al riguardo, è probabile che alla fine di agosto abbia potuto visitare il *Salon* del Louvre, che quell'anno esponeva opere di Delacroix, Ingres e Constable, e dove per la prima volta un'intera sala era dedicata alla litografia. All'inizio di settembre torna a Bordeaux e lì poco dopo lo raggiunge Leocadia coi figli Guillermo e Rosario, quest'ultima considerata figlia del pittore dalla maggior parte dei biografi di Goya. Alla fine dell'anno realizza il ritratto dell'amico Moratín, ora al Museo de Bellas Artes di Bilbao.

Intanto chiede al re il rinnovo del permesso di soggiornare in Francia per altri sei mesi: questa volta adduce la necessità di cercare beneficio dalle acque di Bagnères nella zona dei Pirenei, dove pure non risulta si sia mai recato. L'autorizzazione viene concessa il 13 gennaio 1825 e alla scadenza sarà rinnovata per un altro anno. Negli anni seguenti il pittore tornerà a Madrid due volte per motivi amministrativi e famigliari. Durante il primo soggiorno, tra maggio e giugno 1826, Goya sollecita al re il pensionamento, che gli è concesso il 17 giugno con il mantenimento degli stes-

16 Lettera di Moratín a Melón del 27 giugno 1824, in René Andioc (a cura di), *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Castalia, 1973, p. 586.

17 Janis Tomlinson, *op. cit.*, p. 426.

si 50.000 *reales* annuali che aveva percepito fino ad allora, e con il permesso di risiedere in Francia.¹⁸ A questo periodo risale il suo celebre ritratto, realizzato dal nuovo pittore di corte, Vicente López, per essere esposto al Museo del Prado come riconoscimento ufficiale della grandezza dell'artista aragonese. Durante il secondo soggiorno a Madrid, l'anno seguente, Goya dipinge l'ultimo ritratto dell'amato nipote Mariano, all'epoca ventunenne, ora conservato al Meadows Museum di Dallas. Il pittore muore a Bordeaux il 16 aprile 1828. Il primo aprile aveva scritto la sua ultima lettera al figlio Javier.

Come avevo anticipato e come si deduce da queste sintetiche informazioni, quello di Goya è un esilio anomalo, in primo luogo perché il pittore fu autorizzato dal monarca e poté mantenere a tutti gli effetti il suo incarico a corte, pur senza produrre alcuna opera per la famiglia reale; in secondo luogo, perché egli ebbe il tempo di prepararsi con una certa calma, non dovendo fuggire da un pericolo immediato. Inoltre, in Francia benché sorvegliato discretamente dalla polizia francese, Goya poté muoversi a proprio agio e infine, come abbiamo visto, poté anche tornare in patria senza correre particolari rischi. Il suo si potrebbe definire quindi più che un esilio forzato, un esilio precauzionale. Ciononostante è certo che, se le condizioni politiche glielo avessero permesso, Goya non si sarebbe allontanato dalla Spagna.

In ogni caso, una volta presa la decisione di stabilirsi in Francia, e scelta come residenza Bordeaux, dove si trovava una consistente colonia di liberali spagnoli, il pittore riprende le sue attività e approfitta delle opportunità che gli si offrono. Di lui scrive Moratín «le gusta la ciudad, el campo, el clima, los comestibles, la independencia, la tranquilidad que disfruta», e continua dicendo che «desde que está aquí no ha tenido ninguno de los males que le incomodaban por allá», ma segnala anche l'irrequietezza del pittore rispetto al fatto di trovarsi lontano da Madrid.¹⁹ Del resto lo stesso Goya aveva sintetizzato in poche parole i suoi sentimenti rispetto all'esilio in una lettera di pochi mesi prima al figlio Javier: «esto ya te lo dije en otra [carta] que, aunque me gusta este pueblo, no es suficiente para abandonar su patria».²⁰

18 L'autorizzazione contiene una nota maliziosa del sovrano: «porque su avanzada edad, por una razón natural, promete que será poco el tiempo de que goce de la jubilación» (Mariano González-Arno, *El exilio francés de Goya*, «Historia 16», 11, 1986, pp. 39-48: 46).

19 Lettera di Moratín a Melón, Bordeaux, 14 aprile 1825, in René Andioc, *op.cit.*, p. 619.

20 Lettera di Goya a Javier, Bordeaux, 24 aprile 1824, in Ángel Canellas López, *Francisco*

In Francia, nonostante l'età avanzata, Goya continua a dipingere sia su commissione che per interesse personale, mantiene rapporti epistolari, instaura nuove amicizie, si occupa della promozione delle sue opere, addirittura sperimenta nuove tecniche artistiche, secondo il motto «Aun aprendo», posto come epigrafe a un disegno di questo periodo (un ironico autoritratto?) che raffigura un anziano con barba e capelli bianchi che, appoggiato a due bastoni, tenta di muovere alcuni incerti passi.²¹ Oltre ai ritratti a olio di amici o committenti, ai disegni raccolti negli album G e H, e all'insegnamento della propria arte a Rosario, che mostrava un precoce talento e che diventerà poi pittrice, si dedica infatti alla litografia, una nuova tecnica grafica che aveva cominciato a sperimentare a Madrid ma che perfeziona in Francia, dove era diventata di moda. Frutto di questo nuovo impegno sono le quattro stampe litografiche chiamate *Los toros de Burdeos*, messe in vendita alla fine del 1825 con una tiratura di cento esemplari dall'editore-stampatore Ciprien Gaulon.²² Oltre che nella litografia, Goya si cimenta anche in un altro genere particolare che ci sorprende, dati i problemi di vista di cui soffriva: produce infatti una serie di 40 miniature dipinte su avorio, di cui dà notizie circostanziate in una lettera del 6 dicembre 1825 a Ferrer a Parigi.

La sua attività creativa, le sue lettere e le testimonianze degli amici confermano che il pittore nei suoi ultimi anni trascorsi in Francia, nonostante i molti acciacchi, godeva di una vitalità invidiabile, che continuava ad essere irrequieto e curioso, o come lui stesso scrisse a chiusura della sua ultima lettera a Ferrer, il 20 dicembre 1825, scusandosi per la grafia incerta, che, se gli mancava la fermezza del polso e la vista era sempre più debole, «la voluntad me sobra», la volontà – di vivere e di realizzare nuove opere – invece era anche troppa.²³ E difatti sono ancora numerosi i dipinti realizzati nei successivi tre anni. Tra tutti il più noto è *La lattaia di Bordeaux* (c. 1827, Museo del Prado), magnifica pittura ad olio dai tratti impressionisti; ma non meno significativi sono anche i ritratti del banchiere Jacques Galos (The Barnes Foundation, Philadelphia), di Juan Bautista de Muguiro (Museo del Prado) e di José Pío de Molina (Sammlung Oskar Reinhart,

de Goya. Diplomatario, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 388.

21 Album G, 54.

22 In precedenza aveva fatto pubblicare la serie *Caricatures espagnoles. Ni plus ni moins, par Goya*, dieci disegni della serie dei *Capricci* riprodotti con la stampa litografica.

23 Queste le parole di Goya: «Agradézcame usted mucho estas malas letras, porque ni vista ni pulso ni pluma ni tintero, todo me falta, y solo mi voluntad me sobra». Cito da Janis Tomlinson, *op. cit.*, p. 444.

Winterthur), quest'ultimo dipinto pochi mesi prima della morte. Insomma, un esilio quello di Goya in Francia che non aveva spento la sua creatività e il suo talento e neppure quello straordinario interesse per la vita e per la contraddittoria natura umana che traspare in tutta la sua opera.



Fig. 1 - Francisco de Goya, *Alegoría de la Villa de Madrid* (1809). Pubblico dominio



Fig. 2 - Francisco de Goya, *La lechera de Burdeos* (1827-28). Pubblico dominio



Fig. 3 - Vicente López Portaña, *El pintor Francisco de Goya* (1826). Pubblico dominio

LA DIPLOMAZIA A CASA: LE FAMIGLIE OSPITANTI IL CONGRESSO DI VERONA E LA POLITICA DEGLI STATI ITALIANI

Ottavio BEVILACQUA

*(Liceo Maffei Verona - Accademia di Agricoltura,
Scienze e Lettere di Verona)*

ottavio1.bevilacqua@gmail.com

RIASSUNTO: Il Congresso delle potenze europee dell'autunno 1822 rese Verona, per due mesi, la momentanea capitale del continente. La grande diplomazia internazionale abitava nei palazzi e nelle case delle famiglie della città. Il ruolo che i veronesi possano aver giocato negli avvenimenti è di complessa ricostruzione. Ma, in alcuni casi, come in quello dei Miniscalchi, dei Giusti del Giardino e dei Canossa, è possibile intravedere una scelta accorta delle loro abitazioni da parte della Congregazione municipale in ordine a una loro discreta partecipazione allo scioglimento di delicate questioni diplomatiche.

ABSTRACT: The Congress of the European powers was held in autumn 1822, and for two months Verona was dignified as the momentary capital of the continent. The great international diplomacy was received by the households of the city and welcomed to their houses and palaces. Defining the role of the Veronese host families is quite complex. However, for some of them, such as the Miniscalchi, the Giusti del Giardino and the Canossa families, it is possible to see how the municipal congregation selected their accommodations for the sake of settling delicate matters of diplomacy.

PAROLE CHIAVE: Congresso, diplomazia, conferenze, accordi internazionali, ospitalità, politica dell'equilibrio

KEY WORDS: Congress, Diplomacy, Conferences, International Agreements, Hospitality, Policy for Regional Equality

LA DIPLOMAZIA A CASA: LE FAMIGLIE OSPITANTI IL CONGRESSO DI VERONA E LA POLITICA DEGLI STATI ITALIANI

Ottavio BEVILACQUA

*(Liceo Maffei Verona - Accademia di Agricoltura,
Scienze e Lettere di Verona)*

ottavio1.bevilacqua@gmail.com

Premessa

Nel panorama degli studi storiografici il Congresso di Verona sembra avere avuto un rilievo e una risonanza minori rispetto al Congresso di Vienna e ai successivi, periodici, incontri delle grandi potenze tenuti fino al 1822. È a lungo poi prevalsa l'interpretazione corrente di questi ultimi, e di Verona, come di atti di assestamento della Restaurazione politica del continente europeo stabilita nelle sue forme essenziali a Vienna. In realtà, l'apparente ordine internazionale istituito nel 1815 era attraversato da un potente flusso di continui mutamenti che imposero ai rappresentanti diplomatici non solo correzioni, ma un vero e proprio lavoro di aggiornamento e di reindirizzamento, plastico e insieme profondo.¹ E pure la concordia celebrata a Verona sulle note di Rossini nei momenti di corale festeggiamento pubblico nascondeva tensioni diplomatiche e revisioni geopolitiche che avrebbero modificato progressivamente il quadro viennese, e che annunciavano la futura storia europea fino a segnare la stessa storia del Novecento.

La scelta di Verona come sede del Congresso

Intorno alla importante questione delle motivazioni che portarono alla decisione di tenere il Congresso delle potenze a Verona, una significa-

¹ Questo lavoro di continuo aggiornamento era peraltro in linea con le profonde convinzioni filosofico politiche di Friedrich von Gentz – antico allievo di Kant, Consigliere aulico viennese dal 1802 e Consigliere generale di Metternich dal 1812 –, espresse sinteticamente nella sua dottrina dell'equilibrio dinamico. L'intera politica diplomatica del Cancelliere viennese appare ispirata a questo principio.

tiva opera chiarificatrice è stata condotta negli anni Trenta del Novecento dagli studi di Angelo Filippuzzi.² Nella storiografia locale veronese della seconda metà dell'Ottocento e del Novecento, infatti, a partire dalle stesse fonti cittadine, si era lungamente trasmessa l'idea che in città l'annuncio ufficiale dell'imminente Congresso e dell'arrivo dei sovrani e dei diplomatici fosse stato emanato a ridosso della apertura dei lavori. Questa notizia riposava sui documenti pubblici della Congregazione municipale che, in effetti, rendevano ufficiale la notizia solo il 4 ottobre. Dagli archivi della medesima Congregazione sappiamo invece che il podestà Giovanni Battista da Persico aveva informalmente messi a conoscenza della concreta possibilità della realizzazione di questo convegno i suoi consiglieri già tre mesi prima, il 4 luglio. La notizia che Verona sarebbe stata sede di un incontro ai massimi livelli delle diplomazie e delle monarchie europee sembra essere stata poi comunicata per la prima volta il 5 luglio dello stesso 1822, nel corso di una seduta del Consiglio comunale.³

Le fonti veronesi contemporanee ai fatti del Congresso di Verona manifestano la consapevolezza, non dimostrata o argomentata, che Verona fosse stata scelta dopo che furono scartate Firenze e Venezia, e forse Udine. Ma i motivi di questa scelta rimanevano sconosciuti, oppure frutto di deduzione o di mera ipotesi. Nella pubblicazione di Filippuzzi, invece, l'analisi delle fonti documentarie viennesi permette di ricostruire con maggiore precisione l'origine e i motivi della scelta per Verona. Innanzitutto, la decisione di un futuro Congresso da tenersi nel settembre 1822 sarebbe

2 Cfr. Angelo Filippuzzi, *La rivoluzione di Grecia e la diplomazia europea fino al Congresso di Verona*, «Annali della Regia Università degli studi economici e commerciali di Trieste», IX, 1937-38, pp. 90-143.

3 Cfr. Pier Luigi Laita, *Il Congresso di Verona (1822)*, Verona, edizioni di Vita Veronese (Tipografia Ghidini e Fiorini), 1950, p. 29. La notizia è riportata da Laita sulla scorta di un documento oggettivo, tratto da Archivio di Stato di Verona (d'ora in poi ASVr), Atti del Consiglio comunale dal 10 ottobre del 1822 al 4 novembre 1923, foglio 2957, busta 186, in data 5 luglio 1822. Si comprende quindi come poco prima il Laita possa affermare che «la notizia si divulgò in Verona verso la fine dell'estate». Si può ipotizzare che i consiglieri fossero stati invitati alla massima segretezza nei confronti di un evento che, infatti, fu più volte confermato e smentito. Ma allora va ascritto a merito di questi stessi consiglieri una rara capacità di non far trapelare nulla per due mesi, pur a fronte di una notizia che doveva certo apparire loro straordinaria. Più probabilmente, la notizia era circolata rapidamente in città, passando di bocca in bocca ma priva di una qualsiasi conferma ufficiale. Il motivo di questa incertezza ci è ora noto: la morte di Castlereagh aveva messo in discussione il piano congressuale immaginato da Metternich. È solo a fine agosto che Verona, sede già scelta a fine giugno per una riunione dei soli sovrani italiani, diventa la meta di un grande Congresso delle Potenze.

stata presa unitariamente dai sovrani e dai ministri ancora riuniti a Lubiana, dopo aver raggiunto i primi accordi per la soppressione del moto di Napoli. La località prescelta era, allora, Firenze.⁴ Ricorda Filippuzzi come i nuovi avvenimenti accaduti in Europa facessero, nel frattempo, lievitare gli argomenti da trattare. A Napoli la notizia del futuro Congresso era giunta molto presto, se è vero che ne venne dato annuncio in parlamento della seduta del I marzo 1821:

È soltanto curioso il fatto che nella seduta del parlamento napoletano si sia parlato di Verona, come città scelta ad accogliere i congressisti nella nuova riunione della santa Alleanza, mentre, tanto nella citata conferenza del 26 febbraio, quanto nei carteggi immediatamente successivi allo scoppio delle due nuove rivoluzioni, la città scelta per il nuovo congresso è sempre Firenze.⁵

Dobbiamo alla ricerca condotta da Silvio Furlani presso gli archivi viennesi la scoperta della più convincente motivazione che avrebbe indotto il Metternich a scegliere infine, e definitivamente, Verona come sede del Congresso. La decisione per la città scaligera doveva allora essere stata assunta a Vienna solo verso la fine del mese di agosto 1822, e per questo motivo, oltre che per ragioni di sicurezza, le autorità veronesi erano state preallertate, ma non avevano ricevuto una conferma ufficiale. Verona sembrava garantire una migliore sicurezza nel controllo di polizia e nell'azione dei servizi di spionaggio di quanto non potesse fare Firenze, frequentata da un grande numero di stranieri provenienti da ogni parte d'Europa e con una polizia granducale non solita indagare in modo professionale le autentiche ragioni della loro presenza. A Verona, invece, già la sola figura del barone moldavo Paul (Paolo) de Lederer come responsabile dei servizi di sicurezza offriva una garanzia di controllo rigoroso ed efficiente, pur sempre molto discreto.

Ma un'ulteriore motivazione di sicurezza per la scelta di Verona sembra essere stata riconosciuta nel sistema postale asburgico, come appunto sembrano aver messo in luce con originalità gli studi di Silvio Furlani. Riprendendo infatti la monumentale *Geschichte Europas* dello Stern,⁶ Furlani evidenzia come indubitabile il fatto che Verona fosse stata scelta

4 Cfr. Silvio Furlani, *La Santa Sede e il Congresso di Verona*, «Nuova Rivista Storica», XXXIX, 1955; XL, 1956, pp. 3-62: 3.

5 Angelo Filippuzzi, *op. cit.*, p. 92.

6 Alfred Stern, *Geschichte Europas*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1897.

dall'Austria. Tralasciando le intenzioni del Metternich nei confronti della contessa di Lieven, da troppi utilizzate per rintracciare il motivo personale e passionale della scelta della città scaligera, più realistica come motivazione era, per Furlani, l'uso sistematico del controllo della corrispondenza, che era stato approntato già durante il Congresso di Vienna e applicato nel corso di tutti i convegni internazionali:

L'azione della polizia segreta e l'intercettazione delle corrispondenze da parte delle loggie postali raggiungevano in tali circostanze un particolare grado di efficienza. Per ottenere però questo risultato era necessario fissare l'adunanza del Congresso in un luogo che favorisse l'intercettazione delle lettere stesse, in una città quindi già provvista di una bene avviata loggia postale o in tale posizione geografica da poter essere raggiunta solo dopo aver superato i vari criteri della rete delle loggie sparse su tutto il territorio della monarchia asburgica.⁷

Verona appariva perfetta per una capillare raccolta di dati che si sarebbero potuti desumere dalle corrispondenze dei diplomatici.⁸ Era in ottima posizione dal punto di vista della intercettazione delle lettere. In contatto con una raggiera di altre logge, a Milano, Mantova e Vicenza, poteva essere in comunicazione diretta con Parigi e con Londra tramite la recente rotta postale di Uninga che attraversava la Svizzera. Nel settembre 1822 Metternich implementò il corso postale del Brennero e istituì un nuovo servizio anche attraverso il passo Resia, collegando in modo veloce e diretto Verona con tutta Europa, senza dover passare per il Piemonte. Verona era quindi certamente la scelta migliore anche sotto il profilo del controllo della corrispondenza e del lavoro dei servizi segreti, dal momento che sarebbe stato possibile aprire e leggere tutti i dispacci riservati dei diplomatici inviati alle loro capitali o da esse ricevuti, traendone un piccolo tesoro di informazioni intorno alle strategie dei governi stranieri.

7 Silvio Furlani, *La Santa Sede e il Congresso di Verona*, cit., p. 6.

8 Firenze non soddisfaceva questa esigenza. Già dal 1817 il Ministro granducale Fossumbroni, pur forzato a far passare la loggia postale fiorentina sotto il controllo austriaco, aveva manifestato ostilità e malevolenza per questa imposizione e certamente era poco collaborativo. La linea postale toscana poi, passando attraverso il Piemonte, giungeva in Francia eludendo il controllo austriaco, e, anzi, vincolandosi con una convenzione con Torino, i toscani avevano rimesso alle Poste Sarde tutta la loro corrispondenza con Francia, Inghilterra, Svizzera e Germania.

I funzionari delle diverse monarchie ebbero il compito di dare alloggio ai propri sovrani nel centro cittadino. Non si ricorse agli alberghi, del tutto privi della sufficiente ampiezza ed eleganza; né si usarono i comandi militari, certamente sicuri ma inadatti. Seguendo il principio della reciprocità ospitale delle nobiltà europee, che dai *grands tours* settecenteschi si sarebbe protratta, come modo di viaggiare, fino al secondo dopoguerra e al definitivo affermarsi della società di massa, si trovò naturale domandare possibilità di alloggio in quei palazzi cittadini che soli apparivano capaci di corrispondere, per spazi, ambienti e arredi, alle abitudini abitative domestiche dei congressisti. Secondo la ricostruzione di Cavazzocca Mazzanti,

Giunsero anche gli incaricati dei vari sovrani per fissare ed allestire gli alloggi, e tra questi il foriere dell'Imperatore, barone von Meyer, il segretario prussiano von Wernhardt, il consigliere russo Kudriafsky [*recte* Kudrjavskij], il console sardo in Lombardia, tenente colonnello cav. Bonamico, nonché certo don Pacifico agente della corte napoletana. Subito si requisirono le migliori case, badando più di tutto alla comodità interna e specialmente alla quantità e ricchezza delle suppellettili.⁹

Naturalmente l'ospitalità richiesta non poteva essere individuale, ma si estendeva al personale di servizio e al seguito, cosa che rendeva inimmaginabile la pura e semplice offerta amichevole di ospitalità: le amministrazioni offrivano quindi un compenso in denaro per l'usufrutto completo, nel corso dei due mesi del convegno, dei palazzi così affittati. Per i cittadini veronesi, e per la stessa nobiltà, questa offerta determinò una possibilità di guadagno. Molti nobili veronesi, offrendo i loro palazzi, vollero rinunciare al compenso per un dovere di signorilità. Ma le abitazioni ricercate per i seguiti erano numerosissime, e il loro decoro ovviamente fu scelto secondo una scala digradante a seconda del rango dell'affittuario, coinvolgendo così numerose abitazioni borghesi o spazi normalmente destinati ai domestici veronesi.¹⁰

9 Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», 1923, IV, vol. 24, pp. 53-112: 55. Proprio la qualità degli arredi interni, piuttosto che la fastosità delle strutture esterne sembrò la chiave di volta principale attraverso la quale vennero effettuate le scelte.

10 Il solo Alessandro I di Russia scese a Verona con un seguito di più di duecento persone, comprendente anche staffieri, camerieri, cuochi, personale di fatica.

La conferma ufficiale alla cittadinanza del prossimo e ormai imminente convegno fu data dal podestà cittadino, Giambattista da Persico, il 4 ottobre con una pubblica nota. In soli dieci giorni, si dovette offrire il proprio spazio abitativo, imponendosi sulla concorrenza di altri, e trovando per la propria famiglia un alloggio sostitutivo temporaneo, cosa facile per i molti possessori di ville nella campagna ma non alla portata di tutti; ma si dovette anche procedere ai richiesti lavori di riadattamento, rinfresco e vera e propria piccola ristrutturazione, cosa che trasformò Verona in un movimentato cantiere nel quale i compensi per muratori, pittori e falegnami levarono fino a raddoppiare in pochi giorni.¹¹ Così racconta il Perini la cronaca di quei giorni:

Frattanto la diceria da più mesi già corsa, e più volte nell'intervallo confermata e smentita, d'un Congresso de' potentati europei che adunarsi dovessero entro l'anno a Verona, quotidianamente acquistava maggiore probabilità e consistenza. Ma furono i dubbi del tutto rimossi allorquando in settembre comparvero gli incaricati di corte a prescegliere, fissare ed allestire gli alloggi, quando il 14 si videro giungere ed acquarterarsi in Sant'Eufemia i granatieri del battaglione Collin destinati a fornire la guardia d'onore e sopra tutto allorché, il 26, arrivarono le carrozze di gala e i bagagli della Corte di Napoli, susseguiti, indi a non molto, da quelli eziandio degli altri sovrani. Apparve poco dopo, il 4 ottobre, il municipale programma che ufficialmente annunciava il prossimo arrivo de' principi alleati, esortava la popolazione a far loro la più amicale accoglienza e decretava solennizzare l'avvenimento con un triduo nella chiesa cattedrale che in seguito ebbe luogo nei giorni 9, 10 ed 11 del mese, in concorso con tutte le autorità costituite, militari, civili ed ecclesiastiche. Il sabato, 12, primo di tutti arrivava, colla vice-regina consorte, l'arciduca Ranieri e scendeva a casa Giuliani; e il raggiungevano la sera stessa i ministri d'Austria e di Russia, Metternich e Nesselrode, il ministro di Francia Di

11 Cfr. Bernardo Morsolin, *Il Congresso di Verona. Ricordi ed aneddoti da un carteggio privato*, Vicenza, Burato, 1887, p. 10. L'abate vicentino ricorda anche due gravi incidenti occorsi in Verona durante i preparativi: il primo fu un terribile incendio scoppiato in un edificio da poco costruito accanto a San Pietro Incariano e che era destinato agli spettacoli di Carnevale della Società degli Orfei; il fuoco, pare involontariamente causato da una ragazza con l'uso imprudente di una fiaccola, uccise cinque persone, tra le quali la povera ragazza stessa. Il secondo accadde all'Albergo Due Torri dove tre cantori russi, accesa una lite tra di loro, fecero poi resistenza ai Granatieri intervenuti a sedare la rissa. Uno dei tre ne ebbe il naso troncato da un colpo di baionetta, evidentemente con questo perdendo anche il proprio mestiere.

Montmorency, e il Gran Duca di Toscana. La mattina della domenica, 13, il Vicerè si recava da porta San Giorgio ad incontrare l'imperatore fratello sulla strada di Trento: e il podestà di Verona con altro manifesto dato il 14 eccitava i cittadini ad accorrere numerosi il giorno seguente ed accogliere l'atteso monarca. Ad un'ora pomeridiana del martedì 15 ottobre, l'imperatore Francesco, accompagnato dalla novella imperatrice, si presentava al confine del comunale territorio.¹²

In questo saggio vedremo come alcune delle questioni dibattute al Congresso furono profondamente legate alle modalità scelte e messe in atto per ospitare i congressisti, in particolare in riferimento alle questioni italiane. Questa analisi illuminerà il ruolo significativo che alcune tra le famiglie veronesi ospitanti potrebbero avere giocato all'interno delle battaglie diplomatiche del Congresso di Verona, un ruolo certamente non ufficiale, ma probabilmente consapevole, di persuasori e di collaboratori indiretti degli indirizzi di Casa d'Austria.

Arrivo e disposizione dei delegati

L'inizio ufficiale del periodo congressuale è convenzionalmente datato al 15 ottobre, giorno dell'arrivo in città dell'imperatore Francesco I con la moglie Carolina Augusta di Baviera e i loro seguiti. La coppia imperiale aveva lasciato Vienna il 4 ottobre in compagnia di Alessandro I di Russia, ospite d'onore alla Hofburg durante i lavori delle conferenze di Vienna. Il loro viaggio aveva attraversato Salisburgo, Innsbruck, Bolzano e Trento, seguendo sempre lo schema formale che vedeva la coppia imperiale austriaca fare l'ingresso in città il giorno prima per attendere poi il giorno seguente l'arrivo di Alessandro, accompagnato da festeggiamenti trionfali.

Sappiamo che Francesco I non volle per sé un ingresso trionfale, anche allo scopo di riservare per l'arrivo di Alessandro, il giorno dopo, la massima fastosità possibile, ma il racconto del Perini non lascia dubbio intorno all'eco che comunque questo ingresso dovette avere per chi risiedeva allora in Verona:

12 Osvaldo Perini, *Storia di Verona: dal 1790 al 1822*, vol. VI, Verona, C. Noris, 1875, p. 391.

Sebbene avesse già dichiarato di voler per quel giorno serbare l'incognito, il Cesare austriaco effettuò il suo ingresso in Verona fra l'assordante frastuono delle artiglierie, delle campane e delle popolari acclamazioni; e lungo il tragitto ritrovò le finestre, i poggiuoli, le porte e le botteghe addobbate e una folla compatta di genti che lo accompagnarono con battimani frenetici e viva sino al Leoncino in casa Erbisti.¹³

Lo zar fu accolto, il 16 ottobre, da un corteo di duecento carrozze di veronesi che lo andava a incontrare in Valpolicella insieme all'imperatore, all'arciduca Ranieri e al duca Francesco IV di Modena i quali, unici fra i regnanti italiani insieme al granduca di Toscana Ferdinando, erano in città già dal 12 ottobre.¹⁴

Gli altri sovrani italiani sarebbero giunti a Verona molto più tardi: Carlo Felice di Savoia non sarebbe arrivato in città che il 29 ottobre; il cardinale Spina, plenipotenziario della Santa Sede, il giorno dopo, 30 ottobre, in modo tanto defilato e modesto che la contemporanea cronaca di Filippo Huberti ci fa sapere che quasi nessuno se ne accorse; il re di Napoli arrivò da Brescia il 1 novembre; e il granduca di Toscana, fratello dell'imperatore, che pure era stato tra i primi ad arrivare il 12 ottobre, lasciò poi Verona per un lungo periodo, giustificando l'assenza con il battesimo di un nipotino appena nato a sua figlia Maria Teresa e a suo genero, Carlo Alberto di Savoia Carignano.

Le delegazioni – fossero esse quelle dei Paesi europei che vi prendevano parte o quelle provenienti dalle diverse realtà statuali italiane – furono quindi alloggiate in città secondo la prassi, già consolidata a Vienna tra 1814 e 1815, dell'affitto presso dimore private.¹⁵ Gli elenchi ufficiali che l'amministrazione della città del Lombardo-Veneto provvide a stampare e a rendere pubblici nel 1822, così come era stato fatto nel 1816, riportano il palazzo, il numero civico e il nome del proprietario ospitante a lato del nome dell'ospite illustre, redatti in forma sintetica e burocratica.

13 *Ibid.*, p. 395.

14 E, se la presenza di Ranieri è pienamente comprensibile data la sua responsabilità nell'allestimento del Congresso in una città del Lombardo-Veneto, così come quella di Ferdinando d'Asburgo Lorena potrebbe spiegarsi con l'intento della famiglia di accogliere in Italia il fratello imperatore, il motivo di questa anticipata presenza del duca di Modena doveva avere un diverso fondamento, e poteva essere motivata dall'intento di Francesco IV di influenzare con la sua presenza le imminenti decisioni diplomatiche relative alla successione al trono di Sardegna.

15 Per un panorama aggiornato del quadro degli alloggi e delle famiglie ospitanti nel 1822 si può vedere il mio volume: *Verona e il Congresso del 1822*, Verona, Edizioni o3, 2022.



Figura 1 – Ing. Malacarne, *Mappa della città di Verona con gli alloggi degli ospiti*
Biblioteca Civica di Verona, Stampe, 2.b.57

Gli ospiti complessivi, dovendo trovare alloggio anche ai funzionari di medio rango e al personale di servizio, furono presumibilmente dell'ordine di circa 4.000, e questi elenchi ufficiali si limitarono a dare notizia delle poche centinaia di nominativi riferiti ai delegati di maggiore prestigio e ai loro immediati collaboratori. Inevitabilmente, quindi, la notizia intorno alla situazione abitativa dei singoli sovrani e alla loro corte si fermava comunque al dato immediato della residenza e del padrone di casa.

Ma è intuibile che la scelta del nobiluomo veronese selezionato tra coloro che avevano dato la loro disponibilità debba avere seguito anche criteri di opportunità che le autorità applicavano seguendo le loro informazioni. Innanzitutto, la città venne divisa in settori, in modo da creare aree omogenee nelle quali i rappresentanti di ogni singolo Paese avrebbero potuto alloggiare avendo prossimi i loro stretti collaboratori. Come si è detto sopra, le residenze dei veronesi furono oggetto di una richiesta espressa dal podestà da Persico in forma ufficiale perché potessero essere concesse in affitto agli ospiti stranieri in procinto di giungere in città. Apparentemente, la possibilità di ricevere somme di denaro cospicue per due mesi di affitto della propria abitazione, se considerata come il solo motivo di ade-

sione, potrebbe ridurre il ruolo dei cittadini veronesi durante il Congresso a quello di semplici spettatori passivi di eventi che andavano oltre la loro possibilità di comprensione. Ma appare altrettanto possibile che il legame esistente tra ospite e ospitato, o quantomeno la manifesta disponibilità dell'ospite nei confronti dell'ospitato, possa avere giocato un ruolo determinante anche sotto il profilo degli accordi diplomatici. E che le scelte in ordine alla organizzazione degli alloggi abbiano avuto una regia intenzionale. Non possediamo documenti d'archivio che ne forniscano una prova oggettiva ma, nel caso dei Miniscalchi e dei Giusti, così come per quanto riguarda i Canossa, le testimonianze delle fonti dell'epoca sembrano proporre un loro coinvolgimento in situazioni diplomatiche difficili e delicate che si erano protratte irrisolte fino all'apertura del Congresso di Verona.

I marchesi di Canossa e i conti Miniscalchi

Nel caso della ospitalità che il marchese Bonifacio di Canossa si trovò a offrire allo zar Alessandro I di Russia, la presenza del padrone di casa appare defilata e mai citata dalle fonti coeve se non nel semplice riferimento toponomastico. In realtà, la scelta di Palazzo Canossa non poteva che risalire alla volontà dello stesso Francesco I di onorare l'ospite più illustre, che era anche il soggetto più delicato da seguire dal punto di vista diplomatico. Il palazzo era stato abitato dall'imperatore d'Austria nel corso della sua prima visita a Verona nel 1816, e qui, nell'aprile di quell'anno, si era spenta Maria Lodovica, la sua giovane terza moglie, ammalata di tubercolosi, che era peraltro la sorella di Francesco IV di Asburgo-Este, duca di Modena.¹⁶ Ma più che la tragica memoria di quel lutto, la rinuncia al più presti-

16 La visita dell'imperatore e della moglie Maria Ludovica doveva protrarsi per una sola settimana. Ma tragicamente la giovane terza sposa di Francesco, ospite con lui a palazzo Canossa, manifestò i sintomi dell'acuirsi di un grave forma di tubercolosi che la portò a spegnersi il pomeriggio del 7 aprile dopo una settimana di sofferenza. La documentazione più rilevante e drammatica è contenuta nel fascicolo, ASVr, Fondo Congregazione municipale, busta 259, dedicato ai bollettini medici sullo stato di salute di Sua Maestà l'Imperatrice e Regina Maria Lodovica. Si tratta di una serie quotidiana di bollettini medici a stampa che informano l'opinione pubblica cittadina, e più lontano le popolazioni dell'Impero, della malattia della giovane sposa di Francesco I, la cui tubercolosi si è aggravata a Verona nel giro di pochi giorni. Dal 31 marzo i bollettini si prolungano fino al 7 aprile, con dettagliata comunicazione del riposo notturno dell'imperatrice, che gli ultimi giorni appare compromesso. L'ultimo bollettino include con la dichiarazione che finalmente l'Imperatrice ha trascorso una notte tran-

gioso tra i palazzi veronesi da parte di Francesco, che era ora in città con la quarta moglie Carolina Augusta, sembra spiegarsi proprio con l'intenzione di accomodare Alessandro e l'intero suo seguito nell'area omogenea che insisteva sull'attuale corso Cavour, e di averne in qualche modo un più comodo controllo. Alessandro abitò il palazzo in compagnia del principe Pëtr Volkonskij, mentre il cugino di quest'ultimo, anche lui ai vertici della gerarchia russa e in particolare dello Stato Maggiore dell'esercito russo, Nikita Volkonskij, venne alloggiato poco distante, con la moglie Zinaida, a Palazzo Bevilacqua.

La presenza dello zar aveva un significato diplomatico di estrema importanza, date le recenti circostanze politiche internazionali, e certamente Metternich osservava discretamente gli incontri e le conversazioni dell'imperatore russo. Ma nulla ci è riportato intorno a un qualche ruolo che fosse stato affidato al marchese Bonifacio, che sarebbe stato inserito, nel 1838, nel numero ristretto dei nobiluomini veronesi elevati al rango di ciambellani di corte, nei confronti del suo ospite. Memorie di casa Canossa sembrano al contrario indicare che il marchese di Canossa, in questa occasione, non seguisse direttamente la cura e la guida del suo palazzo e che, durante il Congresso, fosse invece eventualmente attiva sua sorella Maddalena, che fu ripetutamente incontrata dalla coppia imperiale austriaca e da altri sovrani, ammirati della sua ben nota opera caritativa.

Il 20 ottobre, mentre avevano inizio le prime conferenze diplomatiche relative alla situazione spagnola, Francesco IV con la moglie Maria Beatrice Vittoria fu invitato a pranzo dall'imperatore e dall'imperatrice con l'intera famiglia dei conti Miniscalchi, presso i quali risiedeva a Verona.¹⁷

quilla. A fondo pagina, tuttavia, una breve nota nervosa aggiunge a mano la notizia della morte di Maria Lodovica.

17 Cfr. *Nachrichtten über den Congress zu Verona, oder Darstellung alles dessen, was sich während des Congresses zugetragen; welche Festlichkeiten dabey gefeyert, und wer in Verona zugegen gewesen war.* (Von October bis Dez. 1822). Zusammengetragen von dem Verfasser des deutschen Kalenders in Italien. Verona, bey Giuliani, 1824. Si tratta della cronaca quotidiana degli avvenimenti pubblici del Congresso redatta in lingua tedesca da un anonimo estensore per il pubblico austriaco o più vastamente germanico. Rispetto alla cronaca italiana dell'Huberti, queste *Nachrichtten*, Notizie, "Nachrichten" nel tedesco odierno, si rivelano una fonte meglio informata delle attività della coppia imperiale, dei percorsi compiuti da sovrani e diplomatici per giungere a Verona e della presenza e utilizzo dei diversi reggimenti austriaci nel corso dei due mesi del Congresso. Anche nel caso dell'invito del 20 ottobre le *Nachrichtten* aggiungono alcuni preziosi dettagli, mettendo in rilievo la presenza dell'imperatrice Carolina Augusta e sottolineando l'intenzione di onorare il duca di Modena. E si sofferma-

È questo il solo episodio che vede una famiglia veronese ospitante essere invitata alla tavola dell'imperatore durante il Congresso. E le fonti veronesi si soffermano su questo aspetto attribuendo alla umanità cordiale e affabile della duchessa di Modena la spontanea familiarità con i suoi padroni di casa,¹⁸ non immaginando retroscena diplomatici alla base dell'invito.

Una testimonianza della particolare benevolenza dei duchi di Modena nei confronti della famiglia Miniscalchi può forse essere data dalla magnifica grande mappa di Verona con gli alloggi dei sovrani descritti in lettere d'oro su fondo di carta pregiata in blu, esemplare unico e di rara bellezza, che è ancora conservato nell'archivio della Fondazione Miniscalchi Erizzo a Palazzo Miniscalchi. La sua unicità lascia immaginare che si possa essere trattato di un dono lasciato da Francesco e Maria Beatrice Vittoria ai loro ospitali padroni di casa:

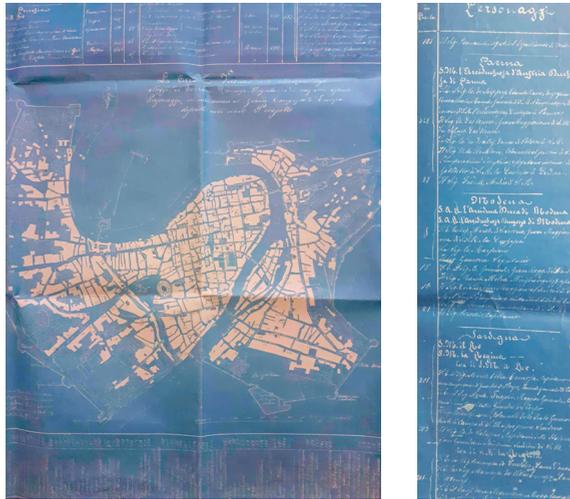


Figure 2 e 2 bis – Mappa di Verona con le abitazioni dei congressisti, e Particolare con gli alloggi del duca di Modena. Casa Miniscalchi, Archivio della Fondazione Miniscalchi Erizzo

no a descrivere la grande e affettuosa amicizia sorta tra le due famiglie, quella di Francesco IV e Maria Beatrice e quella dei Miniscalchi.

18 Cfr. Bernardo Morsolin, *op. cit.*, p. 6: «Nessuna difficoltà incontrassi del pari nello stipulare i patti della Casa del Rivo, vicino al palazzo Mariani, per il principe ereditario di Toscana, e del palazzo Miniscalchi per il Duca di Modena, il cui seguito ebbe alloggio nelle case circostanti»; «Simpatica, invece, per l'indole e per i modi veramente squisiti si rese la Duchessa di Modena, uscita di Verona col Duca, che vi ritornava di nuovo coi figli il 19 novembre, levatasi appena dalla mensa dell'Imperatore» (*Ibid.*, p. 25). Maria Beatrice, e con lei anche Francesco, sembrano quindi avere lasciato Verona per circa un mese, facendovi ritorno il 19 novembre, quando le questioni italiane apparivano prossime a essere dibattute.

Alla colazione presero parte anche Alessandro di Russia, il re di Prussia, il granduca di Toscana e i delegati francesi. E su questo singolare invito, che sembrava porre intenzionalmente in risalto la figura del duca di Modena dinanzi a una parte significativa della diplomazia europea, non poteva non aleggiare la questione della decisione da prendere in relazione alla successione al trono di Sardegna, la questione Carignano.

I Miniscalchi presso i quali la coppia dei sovrani di Modena risiedeva erano Marcantonio, con la moglie Teresa Moscardo e loro figlio Luigi con la moglie Marianna Erizzo e il nipotino Francesco. L'ammissione di una famiglia di rango comitale alla tavola dell'imperatore d'Austria e alla presenza dell'imperatore di Russia appare del tutto irriuale alla luce del protocollo della corte asburgica. A maggiore ragione se l'invito comprendeva una intera delegazione diplomatica come quella francese, rendendo la colazione un fatto pubblico e non un avvenimento familiare.

Le sole ragioni della gentilezza e della gratitudine per gli ospitali padroni di casa non sembrano essere sufficienti, se si pensa che un trattamento analogo non fu riservato ai Canossa, i quali pure ospitavano Alessandro, abitualmente generoso ed espansivo nei modi e nel tratto, e che nulla di simile fu organizzato nei confronti dei Giusti, che alloggiavano Carlo Felice di Savoia, né dei proprietari del palazzo abitato da Francesco I, gli Erbisti, che erano peraltro di recente nobilitazione. Il vero motivo di questo invito non può verosimilmente trovarsi nella affabilità di Maria Beatrice Vittoria e nel suo affettuoso legame con la famiglia ospitante. Non sembra esistere documentazione scritta che possa dare una spiegazione esplicita di questo invito, un piccolo evento nel clima dei due mesi del Congresso ma forse importante nelle intenzioni di chi lo volle organizzare, evidentemente Francesco I.

Si era nei primi giorni del Congresso. Carlo Felice di Savoia non era ancora giunto a Verona e la grave questione del futuro dinastico del regno sabauda era ancora nel vivo del suo tormentato e incerto dibattito. Alla colazione erano stati invitati anche Francesco IV di Asburgo Este, potenziale sostituto di Carlo Alberto,¹⁹ e il granduca di Toscana Ferdinando III di Asburgo Lorena.

Ma, se le ragioni di opportunità politica e di legittimità dinastica portavano l'imperatore d'Austria a premere sul Metternich perché Carlo Alberto fosse restituito nella pienezza del suo diritto a succedere ai paren-

19 Francesco IV era il marito di Maria Beatrice Vittoria, figlia di Vittorio Emanuele I e con la moglie ospite dei Miniscalchi.

ti Savoia sul Trono di Sardegna e Piemonte, e se Francesco IV di Modena aveva a lungo sperato in una sua successione che lo avrebbe reso re di Piemonte e unificatore asburgico dell'Italia settentrionale, il nodo da sciogliere era innanzitutto convincere quest'ultimo a rinunciare al suo progetto. Lo zar si era già pubblicamente espresso nella difesa dei diritti legittimi di Carlo Alberto. E del tutto simile, anche se per ragioni diverse, più vicine alla convinzione della vicinanza del Carignano alla cultura politica francese, era la posizione della delegazione di Francia.

L'invito alla colazione offerto alla famiglia Miniscalchi non sembra allora casuale. Così come la scelta di affidare a questa famiglia, di sicura fedeltà a casa d'Austria (Luigi Miniscalchi era stato nominato Ciambellano di Corte), l'ospitalità da offrire al duca di Modena con moglie e seguito. Sul fronte avverso, quello di Carlo Felice che ancora giudicava il Carignano come un pericoloso traditore degli interessi di casa Savoia, il fatto che fosse stato incaricato di ospitarlo Carlo Giusti del Giardino, a sua volta entusiasta sostenitore del dominio asburgico su Verona e probabile fedele esecutore degli indirizzi che gli fossero stati chiesti, appare frutto non del caso ma di una accorta e tacita strategia.

I Miniscalchi potrebbero aver ricevuto l'incarico informale di addolcire l'orgoglio di Francesco IV; il Giusti quello, altrettanto non facile, di indurre Carlo Felice a rivedere le sue posizioni. Sappiamo, infatti, che la soluzione alla controversia dinastica, politica ma anche familiare, venne ricercata attraverso conversazioni private che l'imperatore Francesco avrebbe intrattenuto con tutti i principali attori della questione. Carlo Alberto rimase invece assente da Verona fino allo scioglimento del rifiuto di Carlo Felice e alla sua reintegrazione nella successione di Piemonte.

Il conte Carlo Giusti del Giardino

Se la presenza di Carlo Felice di Savoia a Verona era così importante nell'ottica delle questioni che Metternich si avviava a cercare di risolvere nel periodo del Congresso, il suo nobile ospite veronese doveva offrire garanzie non solo dal punto di vista della dignità dell'alloggio ma anche, e soprattutto, da quello della piena affidabilità, della fedeltà alle ragioni della politica asburgica, e della sintonia umana che era importante fosse prevedibile tra il re di Sardegna e chi avrebbe con lui condiviso l'abitazione nel lungo periodo del suo soggiorno veronese. La scelta ricadde sul conte Carlo Giusti del Giardino, nobiluomo veronese proprietario di una

splendida dimora sulla riva sinistra dell'Adige, addossata ai primi rilievi delle colline veronesi sui quali il palazzo si apriva nella parte retrostante rivelando un vasto giardino all'italiana, già all'epoca rinomato e meta di viaggiatori ammirati.

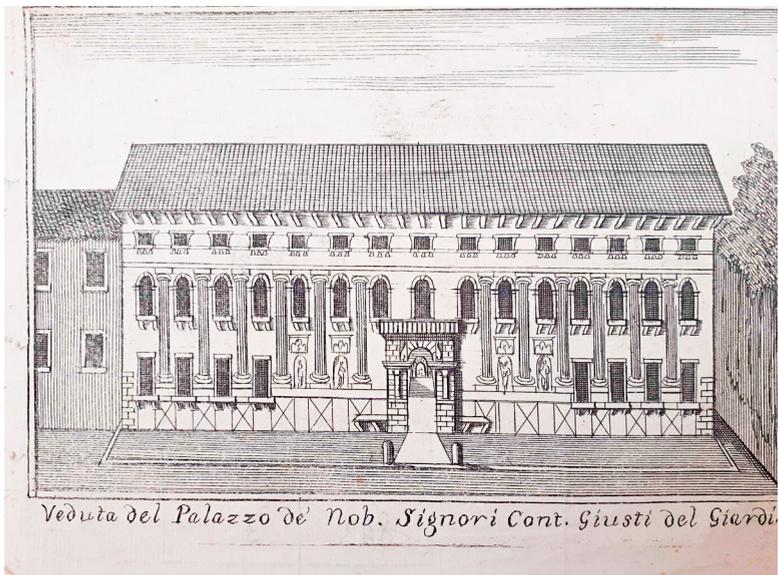


Figure 3 e 3 bis – Palazzo Giusti e giardino
Biblioteca Civica di Verona, Stampe, 1. g. 157-158

Se il palazzo e la sua storia sono oggetto di una ricca letteratura storico-architettonica, non è così per la figura del suo proprietario all'epoca del Congresso di Verona. Alla metà del Novecento il Laita ne aveva richiamato il nome, associandolo a quello di Carlo Felice e descrivendo il quadro della 'questione Carignano' all'interno del Congresso: «Il palazzo Giusti con il più bel giardino di Verona, venne accaparrato per Carlo Felice re di Sardegna per lire 18 mila».²⁰

Quando Carlo Felice lasciò palazzo Giusti, al termine del Congresso, fece dono alla contessa di una collana di perle e ametiste, nominando il conte Cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro; era stato in quei giorni padrino di battesimo di uno dei figli della coppia, che aveva in suo onore ricevuto il nome di Carlo Felice. Dalla ricostruzione delle fonti veronesi dell'epoca traspare già, almeno in parte, il profilo del nobiluomo veronese. Il lungo soggiorno di Carlo Felice e della sua famiglia a palazzo Giusti si era concluso in un rapporto di eccellente relazione se il re di Sardegna aveva accettato di fare da padrino a un figlio del Giusti che ne riceveva il nome. Anche la concessione di titolo cavalleresco, in questo caso sabauda, che pure non fu inusuale da parte dei sovrani convenuti a Verona nei confronti dei loro ospiti, non era però frequente: solo Maria Luisa d'Austria fu prodiga nella concessione del titolo di Cavaliere Costantiniano, concesso non solo alla famiglia ospitante – i conti Peccana – ma anche a numerosi membri della Congregazione provinciale di Verona, tra i quali il Podestà da Persico.

Ma Carlo Giusti del Giardino non doveva essere stato scelto dalle autorità municipali, e verosimilmente anche dalle autorità politiche e di polizia asburgiche, solo in virtù della affinità di carattere con Carlo Felice. Nei documenti della Congregazione municipale di Verona, alla data del 12 giugno 1815 il nostro appare tra i consiglieri comunali della città, incarico che non poteva essere assunto con scelta responsabile se non da parte di chi approvasse la nuova dominazione e se ne volesse fare parte attiva.²¹ Carlo Giusti

20 Pierluigi Laita, *op. cit.*, p. 57.

21 Nel medesimo elenco compaiono i nomi di Bonifacio di Canossa, di Antonio Maffei, di Dante Serego Alighieri e di numerosi altri nobiluomini veronesi che avrebbero coerentemente manifestato perdurante fedeltà all'Impero con le loro famiglie. Una eccezione può essere rappresentata dal nome di Francesco Cavazzocca, qui riportato senza il napoleonico titolo di nobile. Nonno di Vittorio Cavazzocca Mazzanti, nel periodo del Congresso di Verona avrebbe trascritto in un diario, poi utilizzato dal nipote come fonte preziosa, anche commenti critici nei confronti dell'entusiasmo veronese per la corona asburgica. Il fatto che la piccola nobiltà napoleonica accettasse di far parte della municipalità sotto il governo austriaco può forse essere ascritto ad un umano senso di responsabilità civica del Cavazzocca ma indica, al contempo, la con-

del Giardino era stato pochi anni prima promotore di una raccolta poetica d'occasione, celebrativa della visita di Francesco I a Verona nel 1816.²² La raccolta dimostra chiaramente come l'ancor giovane gentiluomo veronese avesse risolutamente accolto la nuova sovranità asburgica ponendosi ai vertici della aristocrazia cittadina impegnata nella accoglienza alla visita di Francesco I. E la riconoscenza governativa doveva essere stata altrettanto rapida se Carlo Giusti del Giardino risulta pochi anni dopo il Congresso di Verona iscritto nel non vasto numero dei ciambellani di corte di S.M.I.R. ammessi alla presenza del sovrano con i titoli di Conte, Guardia nobile e, appunto, Cavaliere del Regio Ordine Sardo dei Santi Maurizio e Lazzaro.²³

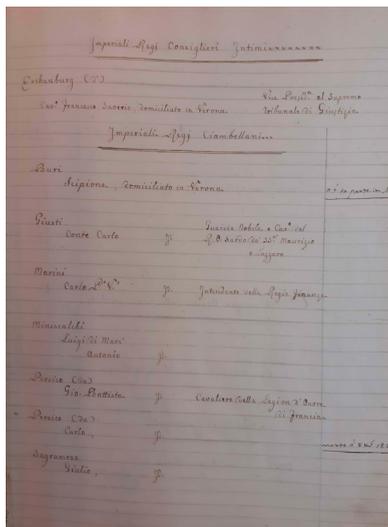


Figura 4 – Elenco manoscritto dei nobili veronesi nominati Ciambellani di Corte ASVr, Fondo Congregazione municipale, busta 262

sueta prassi asburgica di accogliere le competenze individuali senza frapporre cesure con il periodo della dominazione precedente.

22 Cfr. Carlo Giusti del Giardino, *Alla sacra, Imperiale e Reale maestà di Francesco I Imperatore d'Austria, Re di Ungheria, di Boemia, del regno Lombardo Veneto etc. Omaggio Poetico*, Verona, Tipografia Mainardi, 1816. Il volume è introdotto dal Giusti nel saluto d'indirizzo ad opera della Società Filarmonica. I componimenti contenuti, che vanno dal sonetto al poemetto o all'epigramma, sono firmati da diversi autori, come il conte Benedetto dal Bene, il conte Antonio Guarienti, l'abate Luigi Trevisani, il conte Leonardo Miniscalchi, l'abate Giuseppe Monterossi, don Antonio Cesari, il conte Pietro da Persico, il dottor Francesco Bonafini, il sacerdote Santi Fontana.

23 ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 262, 25 ottobre 1825, Elenco dei Nobili o impiegati domiciliati nella Provincia di Verona i quali per diritto di nascita od impiego hanno accesso ai Reali Appartamenti della Corte nel Regno Lombardo Veneto.

Il Giusti del Giardino possedeva, quindi, il profilo che poteva assicurare le autorità intorno al sistema personale di valori e di disposizione d'animo che avrebbe reso idonea la sua presenza per più di un mese accanto a Carlo Felice.

Non è possibile individuare se questa fiducia comprendesse anche un qualche implicito incarico politico-diplomatico atto ad accompagnare le giornate del suo ospite con conversazioni che potessero indurlo a piegare verso le attese del governo del Metternich. Sotto un altro aspetto, invece, il Giusti possedeva una personalità ricca e meno conosciuta. Era infatti un collezionista d'arte e sua era l'iniziativa che, accanto alla indefessa opera di restauro e abbellimento del palazzo e delle sue proprietà, aveva portato in famiglia un cospicuo patrimonio di nuove tele d'artista e, attraverso l'acquisto da una collezione Manfrin di Venezia, di una significativa raccolta di bassorilievi di epoca romana, di tema mitologico ed epico, che avrebbero abbellito l'ingresso al giardino e che costituivano, allora, un vanto della casa. Questa raccolta, oggi dispersa, fu oggetto di uno studio dedicatorio che Giovanni Orti Manara avrebbe dedicato agli sposi di un felice connubio avvenuto in casa Giusti nel 1835.²⁴

Le conferenze italiane al Congresso e il problema della successione dinastica piemontese

Le questioni italiane che erano state annunciate come materia del Congresso di Verona vennero informalmente affrontate in colloqui segreti e informali precedenti le conferenze ufficiali – alla metà di novembre, quando ancora la questione spagnola e quella greca erano lontane dall'essere risolte. Gli incontri ufficiali ebbero inizio il 4 dicembre, a più di un mese e mezzo dall'inizio del Congresso, con una conferenza generale dedicata alla questione napoletana, cui seguì una seconda, delle cinque grandi potenze e di Napoli l'8 dicembre.²⁵

24 Cfr. *Gli antichi monumenti greci e romani che si conservano nel giardino de' conti Giusti in Verona*, illustrati per cura di Giovanni Orti Manara, nobile veronese, cav. dell'Ordine de' SS. Maurizio e Lazzaro di Sardegna, Conservatore del Museo Lapidario, Direttore del poligrafo, etc. Verona, Antonelli, 1835. In occasione delle nozze dei nobili sposi signori conte Francesco Giusti e Marianna Saibante.

25 Cfr. Irby C. Nichols, *The European Pentarchy and the Congress of Verona, 1822*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1971, p. 203.

Si trattava della evacuazione delle truppe austriache da Piemonte e Regno di Napoli, e la situazione appariva ancora diplomaticamente complicata. Certamente, come ricordano documentatamente lo Schroeder e Nichols, la Convenzione di Novara del 24 Luglio 1821 aveva costretto il Piemonte a supportare una indesiderata forza di occupazione austriaca, almeno fino a quando un Congresso italiano non avrebbe rivisto la situazione. A nulla erano valse le proteste del de La Tour e del conte di Pralormo, che osservavano come questa occupazione avrebbe finito con l'alimentare l'opinione di quanti avevano parteggiato per l'insurrezione di marzo.²⁶ Carlo Felice aveva mosso passi diplomatici, in vista del Congresso di Verona, rivolgendosi ai governi di Russia, Francia e Inghilterra per averne un appoggio in sostegno della evacuazione. Lo zar si era dimostrato del tutto favorevole a questa, sostenendo che avrebbe avuto «a salutary effect in Europe».²⁷ Ma al Congresso, discutendo la questione di una forza militare francese da inviare in Spagna a soffocare l'insurrezione, Alessandro aveva invece avanzato la proposta di un corpo di spedizione russo che si sarebbe dovuto acquartere in Piemonte come 'osservatore'.

Contrario a entrambi i progetti, Wellington aveva avuto un primo colloquio privato con Metternich a Verona il 18 ottobre, ricevendone una sua personale disponibilità totale al ritiro austriaco dal Piemonte, solo subordinato alle valutazioni di sicurezza del Lombardo-Veneto che sarebbero state espresse del generale Bubna. Il plenipotenziario inglese aveva allora cercato colloqui riservati con Carlo Felice, avvenuti tra il 13 e il 17 novembre, nel corso dei quali aveva comunicato al re di Sardegna il fatto che la Francia sembrava aver vinto la lunga battaglia diplomatica al Congresso, e aver ottenuto il permesso di inviare un corpo d'armata in Spagna, come era nei progetti iniziali di Montmorency; a questo punto, per protezione nei confronti di possibili contraccolpi militari, la presenza austriaca in Piemonte era consigliabile rimanesse fino a quando la questione spagnola non fosse stata risolta. Carlo Felice avrebbe risposto di condividere le prudenti valutazioni del Wellington e di poter accettare che il ritiro austriaco fosse ancora ritardato per un certo tempo, a condizione che la data dell'evacuazione fosse fissata e concordata con gli alleati. Successivi colloqui del Wellington con Carlo Felice e con de La Tour permisero di articolare una proposta di ritiro austriaco in tre fasi successive, a cominciare dal quarto mese dopo la fine del Congresso di Verona fino al settembre 1823. Questa

26 Cfr. *Ibid.*, p. 195.

27 *Ibid.*, p. 196.

proposta di ritiro per scaglioni fu quindi sottoposta da Wellington a Metternich che la accettò, mettendola a ruolo nelle proposte della diplomazia asburgica, e nel contempo tenendo riservata la notizia, nascondendola in particolare ai diplomatici francesi fino al 1 dicembre.

L'occupazione austriaca a Napoli

La seconda grande questione italiana riguardava il ritiro delle truppe austriache dal regno di Napoli. Il settantenne Ferdinando I di Napoli era del tutto sottomesso all'intervento armato austriaco, e non avrebbe potuto nemmeno immaginare di opporsi alla volontà di Metternich: egli riteneva necessarie le baionette austriache per sorreggere il suo trono insicuro, ma i costi di mantenimento di un esercito di 52.000 soldati erano tali da condurre a rovina il bilancio statale. A Verona, il principe Alvaro Ruffo dichiarò apertamente che il suo Paese non poteva sopportare ancora le spese programmate con la Convenzione di Napoli del 18 ottobre 1821. Metternich ordinò una Commissione amministrativa di inchiesta che non fece che confermare che il Paese avrebbe dovuto quantomeno vedere dimezzate le spese in milioni di ducati.²⁸

Rimanevano sul tappeto di queste Conferenze italiane la proposta metternichiana di una Lega italica, il tema della protezione delle comunità Valdesi in Piemonte, la questione dei piemontesi rifugiati politici nella Confederazione elvetica dopo i moti del 1821, la petizione dei Cavalieri di Malta presentata il 7 dicembre ai rappresentanti delle Potenze dal con-

28 Secondo Nichols, «The affairs of Naples were considered at Verona in the same secrecy as those of Sardinia, since Austria wished to prevent her Italian policy from becoming a subject for debate by a general conference at which France would surely try to cause trouble. The evacuation of Naples, therefore, was settled behind the scenes in private negotiations between Metternich and Ruffo» (Irby C. Nichols, *op. cit.*, p. 201). Nichols cita direttamente due dispacci di Wellington a Canning e a Stewart del 29 novembre. Il punto di vista di questo storico statunitense è certamente atlantico, e quindi motivato ad analizzare il comportamento e il valore della diplomazia britannica. Nel caso della drastica diminuzione del contingente austriaco nel Regno di Napoli sottolinea infatti che il ruolo della Gran Bretagna in questo *affaire* fu decisamente minore. Solo dopo la decisione di Metternich di ridurre gli effettivi, Wellington sarebbe intervenuto per suggerirne un dimezzamento, obbedendo anche in questo alle istruzioni ricevute dal Canning di non interferire nelle questioni italiane, eccezione fatta per quella piemontese.

te Achille de Jouffroy, membro della delegazione diplomatica francese²⁹ e una petizione presentata dal Principe Aldobrandini. Tutti questi temi furono dibattuti, sia pure molto brevemente in alcuni casi, dalla Conferenza delle Potenze unitamente ai sovrani degli Stati interessati dalla singola questione.

La questione italiana intorno alla quale si era movimentata l'intera diplomazia internazionale nei mesi che avevano preceduto il Congresso di Verona non fu fatta oggetto di dibattito pubblico ufficiale. Si trattava di una vicenda che metteva in gioco complicate relazioni parentali tra le case regnanti italiane; che toccava in profondità la dottrina della legittimità dinastica; che costringeva il Metternich a oscillare tra diversi suoi progetti tra loro concorrenti, sempre alla ricerca della soluzione tattica per assicurare alla Penisola italiana un permanente equilibrio politico moderato, al riparo dalle suggestioni e dalle intromissioni di quella minaccia che considerava esistente: una centrale francese rivoluzionaria intenzionata a riproporre in tutta Europa gli ideali giacobino-democratici attraverso violenza e insurrezioni. Per giungere a una soluzione condivisa di questa vicenda il cancelliere austriaco aveva iniziato il suo abituale gioco di simulazione-dissimulazione, provando varie vie e producendo diverse successive proposte.³⁰ Questa grande vicenda era la 'questione Carignano'.

La questione Carignano e la Confederazione italiana

«The principal object of the Congress to held [at Verona] in 1822 will be the regulation of Italian affairs so as to ward off the danger of new upheavals... an object to which I attach the greatest importance».³¹ Citando

29 Irby C. Nichols (*op. cit.*, p. 214), data questa petizione al 14 dicembre. Ma l'attenzione dello storico americano alla vicenda dell'Ordine di Malta è minima, e la richiesta di de Jouffroy è da lui liquidata come «ridiculous».

30 Ma alcune di queste, come la proposta della istituzione di una Commissione Centrale Investigativa, finirono con l'accendere la resistenza diplomatica dei regni italiani, e in particolare dello Stato della Chiesa. E se mai Metternich aveva prospettato una sorprendente soluzione alla grande vicenda intorno alla quale vi era tanta aspettativa, vi dovette rinunciare.

31 Alan Reinerman, *Metternich, Italy and the Congress of Verona, 1821-1822*, «The Historical Journal», 14, n. 2, 1971, pp. 263-287. Il testo della citazione è tratto dal Reinerman da una lettera inviata dal Metternich ad Appony, plenipotenziario austriaco presso la Santa Sede (Haus, Hof und Staatsarchiv, Vienna, Staatskanzlei, Rom: Weisungen, Metternich ad Appony, 4 luglio 1821).

queste parole indirizzate da Metternich allo Appony nel 1821, Alan Reinerman introduceva nel 1971 un suo analitico studio fondato sulla documentazione viennese dello Haus, Hof und Staatsarchiv (HHSA) e su di una vastissima bibliografia internazionale, notando come nessuno studio di valore, a parte la ricerca dello Schroeder, avesse mai dedicato attenzione alle questioni italiane discusse al Congresso di Verona. A tutti sembrava essere sfuggito come il Metternich stesse seguendo un progetto generale complessivo, del quale gli episodi italiani rappresentavano singoli momenti significativi.

La storiografia italiana avrebbe invece dedicato grande attenzione alle questioni italiane discusse al Congresso di Verona, sempre però seguendo la lezione intrapresa da Nicomede Bianchi,³² ossia senza riconoscere come specifiche criticità rientrassero in questo più vasto quadro progettuale del cancelliere austriaco. Così, interiorizzata la lezione di Bianchi, anche storici novecenteschi come Giorgio Candeloro, Cesare Spellanzon, Silvio Furlani e Angelo Tanborra avrebbero fornito una lettura critica a tratti interessante, ma sempre limitata della vicenda congressuale.³³

Se l'osservazione del Reinerman è corretta, allora non solo il Congresso di Verona rappresenta un momento fondamentale di svolta nella storia internazionale – e non può quindi essere tralasciato se si vuole comprendere cosa furono il Risorgimento italiano e l'evoluzione della successiva storia europea –, ma i singoli momenti al suo interno dibattuti e discussi andrebbero criticamente rivisitati alla luce delle linee politiche del Metternich e delle iniziative adottate a loro contrasto dai suoi avversari. E il punto centrale che a Verona riuniva in sé le coordinate delle politiche strettamente interne agli Stati italiani e il movimento del grande confronto diplomatico internazionale era certamente la questione intorno al futuro della successione dinastica di Carlo Alberto di Savoia Carignano.

I problemi che Metternich si trovava a dover risolvere e a proporre alle cancellerie internazionali erano di natura diplomatica e politica: quale

32 Cfr. Nicomede Bianchi, *Storia documentata della diplomazia europea in Italia dall'anno 1814 all'anno 1861*, Torino, Unione tipografico-editrice, 1865-1872.

33 Nel secondo Novecento l'interesse per la vicenda risorgimentale si era poi rivolto maggiormente verso il periodo dell'Unità d'Italia, al punto che studi a carattere generale dedicati all'età della Restaurazione come quelli di Luigi Bulferetti e di Stuart J. Woolf potevano del tutto dimenticare l'avvenimento storico del Congresso di Verona. Cfr. Luigi Bulferetti, *La Restaurazione, in Nuove questioni di storia del Risorgimento e dell'Unità d'Italia*, Milano, Marzorati, 1961; Stuart J. Woolf, *La storia politica e sociale, in Storia d'Italia*, vol. III, *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973.

assetto avrebbe avuto il Piemonte affidato alla futura guida di un principe sconfessato dal sovrano regnante? E quali garanzie di una futura politica equilibrata e in linea con le risoluzioni del concerto delle potenze europee avrebbe potuto garantire il giovane principe che sembrava essersi lasciato coinvolgere nei moti del marzo 1821?

Le soluzioni alternative, d'altronde, non erano prive di ombre: non solo il fatto di imporre a Carlo Alberto la sua decadenza dalla successione dinastica di Piemonte era un *vulnus* a quel principio di legittimità che faceva da cardine alla Restaurazione politica in Europa, ma il progetto di una sua eventuale sostituzione incorreva nella difficoltà della scelta del sostituto. Il figlio maggiore, Vittorio Emanuele, bimbo di due anni, avrebbe richiesto di essere a lungo affiancato da una reggenza; l'altro potenziale candidato, il duca Francesco IV di Asburgo Este, sposato con la figlia di Vittorio Emanuele I, rappresentava un audace passo in avanti nel progetto di estensione del controllo austriaco della Penisola, ma sarebbe sicuramente stato oggetto di resistenze diplomatiche da parte degli alleati europei.

La storiografia italiana, così come quella internazionale, ha mostrato una profonda divisione nel giudizio di quale fosse l'intenzione del Metternich a questo proposito, e di quali passi concreti fossero realmente stati compiuti. Della assoluta ostilità di Metternich a Carlo Alberto e di un suo progetto di sostituzione ben precedente i fatti del marzo 1821 è convinto il Nichols, che a sostegno della sua tesi riporta riferimenti alle memorie del visconte di Boislecote, segretario ufficiale della delegazione francese al Congresso di Verona, una lettera indirizzata da William Hill a Castlereagh e, in generale, l'opinione storiografica della Schroeder:

Soon it was rumored in Turin that the king was determined to dispossess the Prince of Carignan. The general feeling at the Sardinian Court was that the prince's infant son should be educated by the king and designated as his successor. These troubled waters were made even more turbulent by the intrigue of Metternich, who, since 1814 had wanted to exclude Charles Albert in favor of the reactionary Archduke Francis IV of Modena, the Austrian emperor's first cousin. That the chancellor had not completely abandoned this project is indicated by the violent attacks which Count Heinrich von Bombelles, the new Austrian minister at Florence, aimed at the heir-apparent on the eve of the Vienna conference.³⁴

34 Irby C. Nichols, *op. cit.*, p. 55.

Nel corso delle conferenze preliminari di Vienna, nel settembre 1822, l'*affaire* Carignano era stato a lungo esaminato da Austria, Francia, Prussia e Russia.

Nella interpretazione del Nichols, Metternich sembrava essere certo della colpevolezza di Carlo Alberto negli atti e nelle decisioni assunte in occasione del moto del 1821, ma il Cancelliere ammetteva anche che le prove materiali erano insufficienti a garantirne oggettivamente la colpa. In breve, era abitato da sospetti, ma non era più del tutto certo. Al Ministro degli Esteri francese, allora, inviò un *Mémoire* nel quale definiva imbarazzante la questione Carignano, vista la tenace resistenza a ogni conciliazione espressa dalla sola persona titolata per diritto dinastico a dare una definizione alla vicenda: Carlo Felice di Savoia. In definitiva, sostiene ancora il Nichols, nel settembre 1822 a Vienna non fu presa alcuna decisione intorno alle questioni italiane. Ogni soluzione veniva demandata all'imminente Congresso di Verona.

Ancora più determinato ed esplicito nell'analizzare e riconoscere il progetto metternichiano di esclusione di Carlo Alberto dai diritti dinastici è stato invece Silvio Furlani.³⁵ La sua lettura procede con l'analisi di quello che gli appare essere stato un fraintendimento nel quale il Vayra³⁶ sarebbe caduto commentando questo famoso *Memoriale* del 25 ottobre 1822.

Metternich avrebbe poi espresso rammarico per l'ordine impartito da Carlo Felice al Carignano di recarsi a Firenze in un sostanziale esilio preventivo, ma in un dispaccio inviato il 6 dicembre 1821 agli ambasciatori austriaci a Berlino, Pietroburgo, Londra e Parigi, il Cancelliere ritornava a giudicare pericolosa la futura successione al trono di Carlo Alberto, ricordando tuttavia come non fossero emerse, dalle indagini delle commissioni speciali istituite in Piemonte per istruire i processi contro i rivoltosi, prove giuridicamente valide sulla reale colpevolezza del principe:

Il est effectivement difficile de se dissimuler que l'avènement de M. le Prince de Carignan à la couronne, après le rôle qu'il a joué dans la dernière révolution peut inspirer de justes motifs d'inquiétude [...] une question aussi délicate que l'est celle de priver M. le Prince de Carignan de ses droits à la succession au trône, lorsque surtout il n'existe contre lui

35 Cfr. Silvio Furlani, *L'Austria e la questione Carignano alla vigilia del Congresso di Verona*, «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», LVIII, Gennaio-Giugno 1960, pp. 116-151, ma anche 116-117.

36 Cfr. Pietro Vayra, *La leggenda di una Corona, Carlo Alberto e le perfidie austriache*, Torino, Roux e Frassati, 1896.

aucune preuve matérielle de culpabilité, et que par conséquent il ne peut être jugé légalement.³⁷

Alla luce di questa documentazione, il Furlani può allora concludere che il cancelliere riteneva il Carignano oggettivamente colpevole, anche se rimaneva mancante una prova schiacciante e inequivocabile, materiale, che ne dimostrasse la collusione lucidamente intenzionale con i rivoltosi. La colpevolezza morale e politica del Carignano non ha mancato di apparire anche in opere storiografiche più recenti, prive della possibilità di documentazione oggettiva che Furlani seppe raccogliere, ma fondate comunque su evidenze che avvicinavano a questa conclusione.³⁸

Ma vi era un'altra e ulteriore difficoltà alle sottili e strategiche aspettative del Cancelliere di uscire vincitore dal Congresso di Verona, una questione che precedeva ormai la stessa decisione per il Carignano, che Metternich a questo punto lasciava confinata a una fitta trama di relazioni e di contatti personali tra i diretti protagonisti, facendo in modo che le resistenze di Carlo Felice fossero ammorbidite, appena giunto a Verona, dai contatti informali che gli vennero proposti da Ferdinando III di Toscana. La difficoltà maggiore non veniva più dalla 'questione Carignano', ma dalla risoluta resistenza che, forse inaspettatamente, venne opposta alle sue proposte rivolte al futuro della Penisola da parte delle diplomazie degli Stati italiani. I francesi erano apertamente contrari a un ampliamento dell'influenza austriaca che si sarebbe manifestato con il passaggio della sovranità a Francesco IV (Metternich vedeva nella restituzione dei diritti dinastici a Carlo Alberto un potente mezzo per legare all'Austria la Corte sabauda).³⁹ Anche la Russia si diceva contraria all'ampliamento del dominio austriaco in Italia, e Nessel'rode avrebbe fatto pressioni diplomatiche

37 Silvio Furlani, *L'Austria e la questione Carignano alla vigilia del Congresso di Verona*, cit., pp. 119-120. Furlani trae questa citazione dallo Staatsarchiv Wien, Staatskanzlei, Preussen. Weisungen e da St. A. W. Gesandtschaftsarchiv Petersburg, Fass 40.

38 Cfr. Piero Pieri, *Storia militare del Risorgimento. Guerre ed insurrezioni*, Torino, Einaudi, 1962.

39 Il sostegno francese a Carlo Alberto era comprensibile alla luce del passato militare napoleonico del giovane principe; meno confessabili erano le attività che alcuni diplomatici francesi avevano compiuto nei giorni dell'insurrezione, almeno stando alle accuse austriache: il duca Emmerich Joseph de Dalberg, ambasciatore a Torino, avrebbe aiutato i cospiratori con l'uso dell'ambasciata francese come sede di invio dispacci, e il barone de La Tour du Pin avrebbe attivamente aiutato gli insorti, mentre a Parigi il primo Ministro Pasquier avrebbe insistito perché la Costituzione emanata da Carlo Alberto nei giorni della reggenza fosse quella spagnola di Cadice e non quella francese.

su Carlo Felice di Savoia per la concessione del perdono a Carlo Alberto. Ma nelle discussioni di Vienna solo la Francia aveva mantenuto apertamente la difesa di Carlo Alberto, mentre i russi si erano mantenuti in un sostanziale silenzio in pubblico.

La conferenza italiana era stata, in origine, la prima e vera motivazione del Cancelliere per l'organizzazione di un nuovo Congresso nel 1822. Le linee politiche del cancelliere erano quelle di garantire all'Austria quella virtuale egemonia sull'Europa centrale, dal Baltico al Mediterraneo, che era emersa dal Congresso di Vienna, mantenendo il controllo sull'antico avversario – la Francia, – e il potenziale nemico rappresentato dalla Russia. Il quadro politico della penisola italiana rappresentava un punto fondamentale dello scacchiere geopolitico di questa egemonia, e la manifestazione di moti liberali, da quello napoletano del luglio 1820 a quello piemontese del marzo 1821, non potevano che preoccupare il Cancelliere e indurlo ad una aumentata forma di controllo e di prevenzione, una volta soffocata ogni insurrezione.

L'azione di contrasto al fenomeno dei moti si concentrava secondo due direttrici: repressione severa, anche se nel rispetto delle leggi, evitando ogni forma di persecuzione o illegittimità e cercando di prevenire l'influenza di quella centrale rivoluzionaria di Parigi, della esistenza della quale Metternich era certo, attraverso un'azione concordata con le potenze e i loro governi; una politica di riforme secondo lo spirito del dispotismo illuminato, senza concessioni al costituzionalismo o ai principi del governo rappresentativo. Secondo questo progetto di riforme, si sarebbe dovuto accogliere progressivamente la domanda dei ceti istruiti di partecipare al governo, aprendo gli uffici dell'amministrazione a tutti gli individui dotati di talento. Cosa che l'Austria, in particolare nel Lombardo-Veneto, si applicò a fare con pieno coinvolgimento e ricerca di consenso delle classi sociali responsabili, attuando una politica di intelligente mantenimento degli istituti meglio funzionanti del precedente, e napoleonico, Regno d'Italia e della stessa Serenissima Repubblica veneta.⁴⁰

Ad ogni modo, la situazione degli Stati italiani era, secondo il Reinerman, poco confortante: nel giudizio di Metternich, il re di Napoli era un incompetente; il granduca di Toscana, fratello dell'imperatore Francesco, era troppo liberale nel suo atteggiamento nei confronti delle sette rivoluzionarie; anche chi, come il cardinal Consalvi (alla guida dello Stato pon-

⁴⁰ Sul tema del rapporto tra Austria e Lombardo-Veneto cfr., tra altri, Marco Bellabarba, *L'impero asburgico*, Bologna, Il Mulino, 2014.

tificio), dimostrava alte capacità e fermezza nei principi, non sembrava, al Cancelliere, essere in grado di portare a termine significativi cambiamenti. Proprio in seguito a queste considerazioni era nato nella mente di Metternich e dei suoi collaboratori il progetto di una Confederazione degli Stati italiani.

Il progetto della Confederazione degli Stati italiani

Elemento necessario alla prima ossatura di questo organismo sovranazionale doveva essere, nel progetto metternichiano, l'istituzione di una Commissione Centrale di Investigazione, sul modello della Zentraluntersuchungskommission costituita a Mainz nel settembre 1819 per l'intera Confederazione germanica. In terra di Germania questa Commissione, costituita da sette giudici eletti dall'Assemblea federale, era incaricata di seguire le istruttorie di tutti i Paesi della Confederazione, e veniva costantemente informata del procedere delle indagini, anche con il compito di procedere essa stessa a interrogatori e arresti.

Per l'Italia, Metternich aveva intravisto nel Ducato di Modena, retto da Francesco IV d'Asburgo-Este, la sede potenzialmente idonea per questa Commissione centrale.⁴¹ Ma il progetto del Cancelliere era destinato a incontrare difficoltà crescenti a causa della resistenza delle stesse corti italiane.

A livello internazionale Metternich faceva infatti affidamento sulla acquiescenza britannica, dal momento che Castlereagh favoriva l'egemonia austriaca in Italia; la Prussia non aveva interessi in Italia; la Francia poteva essere un formidabile oppositore ma, durante la crisi napoletana, il suo governo si era mostrato diviso e debole, e tendenzialmente conservatore; si trattava poi di condizionare l'opinione dello zar, e questo non appariva impossibile. Metternich faceva assegnamento su Napoli e Piemonte, usciti da una esperienza rivoluzionaria e quindi probabilmente favorevoli ad una Commissione investigativa centrale.

All'interno della Penisola, tra coloro che avevano una visione indipen-

41 Silvio Furlani, *Metternichs Plan einer italienischen Zentraluntersuchungskommission auf dem Kongreß von Verona*, «Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs» 31. Band, 1978, p. 197: «So hatte zum Beispiel am 18 Juni de La Val bereits die Zustimmung von König Karl Felix für den Betritt zur Untersuchungskommission erlangt [...] über eine nach Modena abzuschickende Sondermission weitere Aufklärungen zu verlangen». Reinerman colloca invece la potenziale sede della Commissione italiana a Milano o, in caso di opposizione a questo, nel Ducato di Parma.

dente vi era il granduca di Toscana Ferdinando III, giunto a Verona con il suo primo Ministro, Neri Corsini. Il granduca aveva mantenuto un profilo tenacemente protettivo dell'indipendenza e autonomia toscane; sapeva di doversi muovere con accortezza e discrezione, ma considerava le preoccupazioni del Cancelliere viennese nei confronti delle sette segrete null'altro che una forma di allarmismo eccessivo, e non aveva quindi alcun interesse per la Commissione. Era dunque incline a opporsi a Metternich, ma solo a patto di non apparire il Paese guida del fronte contrario. Contrario era pure il conte Mansi, Ministro degli Esteri della piccola Lucca.

Il progetto aveva comunque preso forma nella primavera del 1821, al termine del Congresso di Lubiana. Agli Stati italiani veniva raccomandata una riorganizzazione riformatrice dei loro sistemi giudiziari, che sarebbe stata esaminata e valutata nel futuro Congresso.

Una delle principali voci avverse alla istituzione di questa Commissione era quella del cardinale Ercole Consalvi, rappresentato a Verona dal cardinale Giuseppe Spina:⁴² l'istituzione di tale Commissione era ritenuta dal cardinale inammissibile proprio perché rivestiva tutti i caratteri di una tacita ma indesiderabile 'federazione politica'.⁴³ A Verona lo scontro sarebbe avvenuto quindi con la Santa Sede. Quando l'ambasciatore austriaco in Vaticano, il conte Appony, lesse al cardinal Consalvi la circolare del 14 maggio 1822,⁴⁴ la risposta del Ministro della Santa Sede fu

42 Dal 1801 il Cardinale aveva al suo fianco Giuseppe Spina come operativo collaboratore. Come ricorda Silvio Furlani, (*La Santa Sede ed il Congresso di Verona*, cit., p. 11), al Congresso di Lubiana solo la Santa Sede, nella persona del suo plenipotenziario, il cardinal Spina, aveva rifiutato di apporre la sua firma alla concessione della istituzione di un Consiglio di Stato per il Regno di Napoli, Consiglio che avrebbe limitato l'autonomia sovrana del Regno. La Santa Sede si opponeva con atti concreti all'egemonia austriaca in Italia. L'opposizione dello Spina alla politica austriaca non poté non suscitare il rancore del Cancelliere austriaco.

43 Il principio federativo era non esplicito, secondo il Cardinale, ma del tutto implicitamente previsto dalla struttura che avrebbe raccordato le indagini delle diverse polizie; e l'inevitabile richiamo alla Commissione di Magonza rivelava in modo incontrovertibile l'intento politico dietro la proposta di questo organo giudiziario (Cfr. Silvio Furlani, *La Santa Sede ed il Congresso di Verona*, cit., p. 33).

44 Circolare indirizzata da Metternich a tutte le ambasciate austriache presso le capitali degli Stati italiani. Come ricorda Reinerman, si faceva riferimento al sussistente pericolo di insurrezioni rivoluzionarie, anche dopo i fallimenti dei moti del 1821, dal momento che i Governi italiani non erano riusciti a rimuoverne le cause. L'Austria si sentiva autorizzata, come Stato italiano, a rinnovare la richiesta di adozione di misure di maggiore impatto: non si chiariva quali, ma era chiaro che ci si riferiva al binomio di riforme e repressione. A Verona i Governi italiani avrebbero dovuto spiegare qua-

abilmente diplomatica ma estremamente dura: l'aiuto austriaco era stato apprezzato e richiesto in passato, ma ora la situazione era del tutto cambiata; la proposta di Commissione metteva a rischio la stessa indipendenza dello Stato pontificio.⁴⁵

Aggiungiamo che nel settembre 1822, Consalvi aveva dovuto respingere il diretto invito di Metternich a presenziare al Congresso di Verona, dove pure aveva inizialmente dato appuntamento ai rappresentanti italiani dell'Ordine di Malta, motivando la sua forzata assenza con le condizioni di salute del Pontefice, ormai tanto precarie da far presagire un prossimo tracollo e con la forzata presenza al suo fianco a Roma del Cardinale Segretario di Stato. A Verona, come suo rappresentante ed esecutore delle sue direttive, avrebbe inviato il Legato Giuseppe Spina. La presenza del Legato pontificio di Bologna alla guida della Delegazione pontificia al Congresso di Verona metteva in gioco un articolato e complesso problema di resistenze e ostilità reciproche destinato a rendere ancora più fragile il progetto metternichiano di un abbozzo di Federazione italiana. Non solo Spina aveva l'incarico di seguire scrupolosamente le istruzioni del superiore Consalvi, avverso al progetto austriaco; ma era anche di recente stato suo malgrado protagonista di una durissima battaglia epistolare, condotta con dichiarazioni pubbliche solenni, volta ad allontanare da sé l'accusa di collusione con i sediziosi della pianura padana, accusa che lo Spina riteneva esplicitamente falsa e certamente orchestrata con fini politici a suo danno dal duca di Modena.

Infatti, alcuni mesi prima della riunione del nuovo Congresso a Verona, il Duca di Modena si era rivolto personalmente a Pio VII, lamentandosi di una presunta longanimità del cardinale-legato di Bologna verso i settari ed accusandolo esplicitamente di avere esternato massime liberali al Congresso di Lubiana. Il fine di tali accuse allo Spina era evidente: si tendeva a mettere in cattiva luce il cardinale presso la S. Sede per evitare che egli divenisse il plenipotenziario al Congresso di Verona. Ma il passo del Duca di Modena rimase senza esito. Lo stesso cardinale Spina re-

li fossero le misure da loro adottate; se considerate insufficienti, non si poteva che raccomandare un'ulteriore iniziativa, che avrebbe implicato una cooperazione formale: la Commissione investigativa centrale (Cfr. Alan Reinerman, *Metternich, Italy and the Congress of Verona, 1821-1822*, cit., p. 272).

45 «If Rome failed to adopt measures considered satisfactory by the Congress she might be compelled to do so. No matter how well-intentioned such dictation might be, no state could accept it without thereby renouncing its independence» (*Ibid.*, p. 274).

plicò con energia alle insinuazioni, rivolgendosi direttamente al cancelliere Metternich.⁴⁶

Lo scontro era stato, e ancora rimaneva, estremamente violento e duro: la diplomazia vaticana si scontrava senza mezze misure contro Francesco IV di Asburgo Este, scendendo anche sul terreno dello sprezzante giudizio personale.

Among Italian ministers, therefore, it was the Papal delegate who first defied Austria by attacking a policy which, under the pretext of fighting revolution, tended in reality to reduce the Italian states to the status of satellites. So, effectively did the cardinal press his assault that the Duke of Modena, the "intimate confidant" of all the projects of the Vienna Cabinet, accused him of favoring the revolutionary party. In refuting this charge, Spina anathematized "the sometimes cruel absolutism of that petty prince, whose ultra-conservative system was the exaggeration, one could say the caricature, of that of the Vienna Court".⁴⁷

La posizione tenuta dallo Spina doveva rivelarsi vincente. Il Consalvi prese risolutamente le sue difese, convinto della gratuità opportunistica e politica delle accuse e, il 17 settembre 1822 scriveva al Metternich attraverso il Nunzio pontificio a Vienna, Leardi:

Il Signor Cardinale Spina il quale si trova a Roma venutovi per alcuni affari della Legazione di Bologna nel tornare dai Bagni di Lucca, essendo

46 Silvio Furlani, *La Santa Sede ed il Congresso di Verona*, cit., pp. 12 e segg. L'autore presenta il testo completo della lettera che Spina inviò a Metternich approfittando di una sua presenza a Lucca contemporaneamente al Bombelles, ambasciatore austriaco a Firenze. La protesta dello Spina non potrebbe essere più completa: non solo la sua azione ha tanto combattuto i settari bolognesi e romagnoli da avere questi progettato la sua morte; non solo la calunnia ha colpito un servitore fedele del Santo Padre; la falsa testimonianza del marchese Giovanni Camillo Rusconi di Ferrara ha inaspettatamente fatto dubitare della buona fede dello Spina il cancelliere di Metternich, con la citazione addirittura di presunti brindisi alla futura rivoluzione tenuti in casa Ercolani, cosa facilmente smentibile da numerosi testimoni; l'accusa a Spina rivolta non è che l'accusa da rivolgere allora alla intera amministrazione austriaca in Italia, se la sua colpa altro non è che quella di non aver voluto esacerbare gli animi con arresti e carcerazioni dove non ne sussistessero gli estremi legali, come fortemente raccomandato da ogni pronunciamento dei ministeri di S.M.I.R.

47 Irby C. Nichols, *op. cit.*, p. 207.

stato l'anno scorso al Congresso di Lubiana del quale quello di Verona è un seguito, la Santità Sua ha creduto di non poter nè dover prescindere dal far cadere la sua scelta sopra questo Porporato, per ogni titolo degnissimo, e che gode giustamente di tutta la sua fiducia. Né il fatto di S.A.R. il Duca di Modena di cui il Sig. Principe Metternich è informato ha potuto fare esitare il Santo Padre nella scelta, non potendo supporre che sia rimasta nell'animo di S.A.R. alcun'ombra sulli principj del Signor Cardinale Spina dopo la lettera scrittagli dalla Santità Sua in risposta a quella che la I., e R.A. Le diresse sul conto del detto Cardinale.⁴⁸

Ricevuta la lettera dello Spina e accolta questa sua netta difesa da parte del Santo Padre, il Metternich non poteva agire diversamente da come fece: rispondere in modo deferente e complimentoso, lasciando però, *in cauda venenum*, una frecciata conclusiva, affermando che «il duca di Modena avrà indubbiamente torto perché si è lasciato trasportare dal suo soverchio zelo, ma il Cardinale Spina darà la migliore prova della sua innocenza con una sua irreprensibile condotta in futuro, [...] “ces préjugés cèderont avec le temps devant une conduite irrépréhensible”»⁴⁹.

I progetti di Metternich a Verona: dalla Commissione Centrale di Investigazione alla Commissione politica

In questa situazione, la delegazione piemontese al Congresso era destinata a giocare un ruolo ambiguo. Paese ostile all'Austria per tradizione e per ambizioni, il Piemonte aveva tuttavia ottenuto l'aiuto militare austriaco per soffocare i moti rivoluzionari del 1821. Carlo Felice rimaneva estremamente allarmato per i possibili nuovi rivolgimenti che immaginava fomentati da potenze estere, ed era quindi dell'opinione che la Commissione potesse avere un valore e un significato; al tempo stesso si rendeva conto che questa avrebbe potenziato pericolosamente l'autorità austriaca in Italia.

Non era per questo immaginabile una aperta opposizione al progetto della Commissione. Ma il conte Della Torre, Ministro degli Affari Esteri della corte piemontese, ricevette, per il Congresso di Verona, istruzione di incoraggiare Roma, la Toscana e la Francia a opporsi al progetto metternichiano nella speranza che riuscissero a spegnerlo, senza però lasciare

48 Silvio Furlani, *La Santa Sede ed il Congresso di Verona*, cit., pp. 18-19.

49 *Ibid.*, p. 19.

apparire il Piemonte come loro alleato nell'impresa diplomatica. Se il tentativo fosse invece fallito, il Regno sabaudo si sarebbe rassegnato ad accettare la Commissione.

Al Congresso la questione venne presentata dopo la metà di novembre, quando era ormai giunta a definizione la decisione per il problema spagnolo. Metternich volle incontrare Della Torre il 19 novembre, dopo aver saggiato l'opposizione francese alla Commissione. Si rendeva conto della contrarietà del Consalvi, agita attraverso la presenza a Verona del suo Legato, e per compiacere i piemontesi annunciò un rapido ritiro delle truppe austriache ancora presenti sul territorio del Regno Sabauda. Ma il maggior colpo di scena Metternich lo presentò dichiarando di aver modificato il suo progetto, che da una Commissione centrale di investigazione si trasformava in una Commissione politica: questa realtà avrebbe avuto il compito di seguire i movimenti dei sospetti e scoprirne le attività e i legami con l'estero, certamente con la Francia, e trasmetterne i dati alla sede centrale, che avrebbe organizzato le contromosse politiche o di polizia. Metternich era persuaso che questa modifica, alleggerendo la Commissione di sovrastrutture amministrative interstatuali, avrebbe incontrato minore resistenza. Ma si sbagliava: Spina avrebbe infatti immediatamente descritto questa proposta come «la vecchia Commissione sotto altro nome», sostenuto in privato dal Della Torre, che in pubblico simulava approvazione per il progetto. La questione si protrasse fino all'8 dicembre, con la fiera opposizione della Santa Sede che minacciava di trasformarsi in scontro diplomatico, cosa che la Corte di Vienna intendeva evitare.

Quando, a dicembre, avrebbero infine avuto inizio le conferenze dei Dodici Gabinetti volte ad esaminare la situazione italiana, il principe Neri Corsini per la Toscana e il cardinale Spina per lo Stato Pontificio furono particolarmente resistenti nel difendere l'autonomia dei loro Stati. La vittoria nella battaglia diplomatica aveva reso più coraggiosa la posizione dello stesso Granducato di Toscana degli Asburgo Lorena nel contrastare le iniziative di Vienna. E, per gli altri stati, se il conte Adam von Neipperg illustrò per Parma una vasta serie di illuminanti proposte di riforma, il marchese de Molza, Ministro degli Esteri per il Ducato di Modena espone quel noto programma ultrareazionario, fondato sulla esaltazione della Religione, della Nobiltà come indispensabile supporto alla Monarchia, sulla estensione della autorità autocratica, sulla restrizione degli accessi all'istruzione e sul controllo della stampa che avrebbero contribuito alla futura rappresentazione del suo sovrano come di un autocrate illiberale, secondo la vulgata che sarebbe stata propria del Risorgimento.

Francesco IV aveva probabilmente cercato di collaborare con Vienna in vista di una politica italiana meglio controllata, o, come era nel punto di vista del maggiore collaboratore del Metternich e suo teorico e ispiratore, il conte Friedrich von Gentz, finalmente equilibrata e pacificata. Il Duca di Modena era anche il più probabile destinatario, nella propria capitale, della sede della Commissione Centrale Investigativa che, all'apertura del Congresso di Verona rimaneva ancora una proposta attiva. Attaccare Francesco IV significava anche attaccare il progetto di Commissione. Ma Francesco IV era anche il potenziale reggente del Regno di Sardegna nel caso che Carlo Alberto fosse stato indotto a rinunciare al trono: lo scontro frontale nei suoi confronti non poteva che mettere in luce dinanzi alle potenze internazionali tutti i limiti di opportunità e di tollerabilità per l'equilibrio italiano di una scelta avventurosa di questa portata. Sicuramente, la sconfitta della iniziativa calunniatrice nei confronti dello Spina aveva intaccato la credibilità del duca di Modena: difendendo se stesso da accuse che miravano a screditarlo come diplomatico, lo Spina assestava un colpo mortale alle speranze di Metternich di condizionare le conferenze italiane e contribuiva, già nelle settimane precedenti il Congresso, a condurre la 'questione Carignano' verso l'esito di una forzata ma inevitabile pacificazione tra Carlo Felice e Carlo Alberto.

LA DIPLOMAZIA È NELLE ARIE. ZINAIDA VOLKONSKAJA, LA GENTIL MEDIATRICE

Marta VALERI

(Università Statale linguistica di Nižnij Novgorod “N.A. Dobroljubov”)

martavaleriv@gmail.com

RIASSUNTO: Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja, nota per i suoi salotti mondani di Mosca e Roma, partecipa al Congresso di Verona, dove dà prova del suo talento vocale esibendosi nell'opera *La molinara* di Giovanni Paisiello, in un evento a Palazzo Bevilacqua ricordato in tutte le cronache del tempo. La scelta dell'opera è una chiara dedica allo zar Alessandro, di cui la principessa è amica di lunga data, e l'imperatore apprezza sinceramente, ma a un'analisi più approfondita il gesto si rivela un vero e proprio atto politico.

ABSTRACT: Zinaida Aleksandrovna Volkonskaya is a well-known host of cultured salons in Moscow and in Rome. She took part in the Congress of Verona, where she performed as opera singer in Giovanni Paisiello's *La molinara* in a concert at Bevilacqua Palace, registered in every chronicle of the period. According to my interpretation, the choice of the opera is a dedication to tsar Alexander, an old friend of the princess, who sincerely appreciated it. Further analysis, however, reveals that this was in fact a brave, fully political gesture.

PAROLE CHIAVE: Volkonskaja, diplomazia, cultura del salotto, Congresso di Vienna, Congresso di Verona, politica

KEY WORDS: Volkonskaya, Diplomacy, Salon Culture, Congress of Vienna, Congress of Verona, Politics

**LA DIPLOMAZIA È NELLE ARIE.
ZINAIDA VOLKONSKAJA, LA GENTIL MEDIATRICE**

Marta VALERI

(Università Statale linguistica di Nižnij Novgorod “N.A. Dobroljubov”)

martavaleriv@gmail.com

Tra i molti eventi che fecero da corollario al Congresso di Verona del 1822, la letteratura secondaria insiste in particolare su un concerto a Palazzo Bevilacqua:

La sera [del 29 novembre 1822] 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.¹

La sera del [2]9 novembre 1822, a palazzo Bevilacqua, la principessa Zeinaide Wolkonsky tiene un concerto pubblico, presumibilmente nella Loggia del palazzo, che da secoli ospita accademie musicali.²

Spettacolosa 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 czar [*sic*] che presenziava, regalò un anello con brillanti.³

- 1 Ottavio Bevilacqua, *Francesco I e il congresso di Verona*, in Claudio Carcereri de Prati (a cura di), *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, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 2019, pp. 57-88: 79.
- 2 Ottavio Bevilacqua, *Il concerto della principessa. Note a margine del Congresso di Verona del 1822*, «Notiziario dell’Associazione Nobiliare Regionale Veneta», 7, 2015, pp. 99-120: 100.
- 3 Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, «Atti e memorie dell’Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», IV, vol. 24, 1923, pp. 53-112: 71.

Al Congresso di Verona la Volkonskaja aveva allestito *La Molinara* di Giovanni Paisiello, “l’opera preferita dall’imperatore russo”, e il *Tancredi*, e vi aveva interpretato le parti rispettivamente di Rachelina e di Tancredi.⁴

Un evento sicuramente riuscito e ben organizzato, in cui la particolarità più evidente consisteva appunto nel fatto che una donna di alto rango, figura di spicco della scena mondana russa e internazionale avesse così apertamente sfidato le convenzioni sociali esibendosi su un palcoscenico di fronte a un pubblico di diplomatici e nobili.

Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja non era nuova a tali attività, la sua vita sociale da molto tempo si distingueva da quella delle altre nobildonne russe. Figlia dell’ambasciatore di Caterina II, il principe Aleksandr Michajlovič Belosel’skij-Belozerskij (1752-1809), dopo essere rientrata in Russia dall’Italia, dove era cresciuta, aveva immediatamente conquistato il centro della scena pietroburghese e l’interesse particolare dello zar, a cui era rimasta profondamente legata anche dopo il matrimonio con il principe Nikita Volkonskij. Il suo talento e la grazia della sua voce da contralto l’avevano spinta a coltivare l’amore per la musica, la poesia e il teatro, portandola spesso a esibirsi in pubblico,⁵ e questo le era valsa l’estasiata ammirazione della corte pietroburghese dove era nota come «преlestная пьемонтка» (“la splendida piemontese”). In seguito, prima durante la marcia trionfale dello zar attraverso l’Europa (1812), poi a Parigi (1813) e infine durante il Congresso di Vienna (1814-1815) la principessa aveva incantato il continente e le sue corti.⁶

4 Mario Corti, *L’Inno russo del viaggio a Reims*, «Philomusica on-line», vol. 9,1, 2010, pp. 19-34: 20n.

5 Si veda in proposito Mark Konstantinovič Azadovskij, *Iz materialov «Stroganovskoj Akademii». Neopublikovannye proizvedenija Ksavè de Mestra i Zinaidy Volkonskoj* [Dai materiali dell’ “Accademia Stroganov”. Opere inedite di Xavier de Maistre e di Zinaida Volkonskaja], «Literaturnoe nasledstvo», nn. 33-34, 1939, pp. 195-214.

6 Si vedano in proposito, tra altri, Nadežda Aleksandrovna Belozerskaja, *Knjaginja Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja* [La principessa Zinaida Volkonskaja], parte I-II, «Istoričeskij vestnik» [Bollettino storico], nn. 3-4; Mary Fairweather, *Pilgrim princess. A Life of Princess Zinaida Volkonsky*, New York, Carrol & Graf, 2000; André Trofimoff, *La princesse Zénaïde Wolkonsky de la Russie impériale à la Rome des papes*, Roma, Staderini, 1966; Ekaterina Ivanova, *Zinaida Volkonskaja: pevica, muzykal’nyj dejatel’, kompozitor* [Zinaida Volkonskaja: cantante, personalità del mondo della musica, compositrice], Dissertacija po iskusstvovedeniju, Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja konservatorija (akademija) imeni N. A. Rimskogo-Korsakova, Sankt-Peterburg, 2008, <<https://www.dissercat.com/content/zinaida-volkonskaya-pevitsa-muzykalnyi-deyatel-kompozitor>>. (ultimo accesso: 16.02.2024); Sara Blake, *Volkonskie. Pervye*

Sembrirebbe dunque che l'allestimento della *Molinara* a Verona possa essere considerato la naturale continuazione delle dilettazioni artistiche di Zinaida Volkonskaja, se non fosse per un particolare che ai nostri occhi suggerisce un'interpretazione di altro tipo.

Il 12/24 maggio 1816 lo zar Alessandro aveva inviato una lettera dai toni molto categorici alla principessa, dove si legge:

Le fait est, que si je vous en ai voulu [gronder...] je vous l'avouerais sans déguisement, pour la prédilection que vous sembliez éprouver pour ce Paris avec toutes ces futilités et sa dépravation. Une âme aussi élevée, aussi supérieure que la vôtre me paraissait peu faite pour toutes ces frivolités, et je les croyais une chétive nourriture pour elle. L'attachement sincère que je suis accoutumé à vous vouer depuis si longtems, me faisait regretter le tems que vous perdiez dans ces occupations trop peu dignes à mon avis de vous intéresser. Voilà l'exposé bien franc Princesse, de mes griefs. [...] C'est avec véritable plaisir, que je verrai arriver le moment, qui vous ramènera chez nous.⁷

Il fatto è che se ve lo avessi voluto [rimproverare...] ve lo dichiarerei senza maschere, per la predilezione che sembrate provare per questa Parigi e tutte le sue futilità e la sua depravazione. Un'anima così elevata, così superiore come la vostra mi sembra poco adatta a tutte queste frivolezze e credo che siano un nutrimento misero per lei. L'attaccamento sincero che sono solito dedicare a voi da così tanto tempo mi fa rimpiangere il tempo che perdetevi in queste occupazioni troppo poco degne di interessarvi a mio avviso. Ecco l'esposizione franca, Principessa, delle mie rimostranze. [...] È con vero piacere che vedrò arrivare il momento che vi riporterà da noi.⁸

Perché, dunque, Alessandro improvvisamente ritiene le velleità artistiche di Zinaida Aleksandrovna tanto inappropriate da meritare una reprimenda e pretendere senza appello il rientro in patria della principessa? Si sa per certo che in seguito al Congresso di Vienna, o meglio dopo il breve soggiorno in Inghilterra dell'estate 1814, lo zar era molto cambiato e, in generale, i suoi rapporti con Volkonskaja si erano raffreddati, anche per in-

russkie aristokraty [I Volkonskij. Primi nobili russi], Moskva, Ripol-Klassik, 2017.

7 Bayara Aroutunova, *Lives in Letters. Princess Zinaida Volkonsaya and her Correspondence*, Columbus OH, Slavica Publisher Inc., 1994, p. 117.

8 Qui e dove non diversamente indicato la traduzione è mia – MV.

fluenza della sorella, la granduchessa Caterina, e della sua nuova favorita, la severa baronessa Krüdener, portandolo ormai a preferire le parate militari e gli eventi ufficiali a quelli mondani.⁹ Si potrebbe quindi attribuire a questo il severo atteggiamento rispetto ai passatempi frivoli della principessa, corroborato dalla percezione che non tutti in società approvassero il comportamento di Volkonskaja; ad esempio, Mademoiselle Mars¹⁰ pare avesse dichiarato: «è davvero un peccato che un tale talento scenico sia toccato in sorte a una dama del gran mondo»,¹¹ con la chiara allusione all'impossibilità di conciliare l'attività scenica con l'appartenenza agli alti ranghi della società. Quello che però insinua un dubbio in questa lettura è un altro passo della lettera dello zar, che recita:

Vous êtes bien dans l'erreur de croire Princesse, que jamais je vous en aye voulu pour votre intérêt dans l'affaire de Labédoyère. – Si vous aviez peut-être tort d'y mettre cette insistance, je n'ai certainement jamais méconnu le motif, et j'ai sais très bien reconaitre [*sic*] la sensibilité de ce cœur angélique qui vous distingue.¹²

Siete nell'errore di credere Principessa, che mai io ve ne abbia voluto per il vostro interesse nell'affaire de Labédoyère. Se voi potete forse aver avuto torto di mettervi tanta insistenza, non ne ho mai disconosciuto il motivo e vi ho saputo riconoscere molto bene la sensibilità del cuore angelico che vi contraddistingue.

- 9 Sulla figura della baronessa si veda *Nastol'nyj énciklopedičeskij slovar'* [Dizionario enciclopedico essenziale], tom II, pod redakciej Brokgauza i Efrona, Tovariščestvo Granat i K^o, 1898-99 <<http://www.ref-history.ru/hard/ref-krudener.htm>> (ultimo accesso: 2.12.2024); *Russkij biografičeskij slovar' Aleksandra A. Polovcova* [Dizionario biografico russo di Aleksandr A. Polovcov], tom 9, 1903, Knappe, Kjuhel'becker, pp. 435-441.
- 10 Anne-Françoise-Hippolyte Boutet nota come Mademoiselle Mars (1779 – 1847) fu un'attrice teatrale francese. Entrata nella Comédie Française nel 1795, annoverò tra i suoi ammiratori molti poeti contemporanei, nonché Napoleone. Per approfondimento si veda il sito <<https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mlle-mars#>>.
- 11 Aleksandr Nikitič Volkonskij, *Šest' pisem' imperatora Aleksandra I k knjagine Volkonskoj (1813)* [Sei lettere di Alessandro I alla principessa Volkonskaja], in Ivan Nikolaevič Bočarov, Julija Petrovna Glušakova, *Salon Z.A. Volkonskoj kak okno v Evropu dlja Puškina i ego družej* [Il salotto di Z. A. Volkonskaja come finestra sull'Europa per Puškin e i suoi amici], in Lidija Michajlovna Bragina, V P Gajduk, Ju. P. Glušakova (a cura di), *Rossija i Italija, Vstreča kul'tur* [Russie e Italia, Incontro di culture], vyp. 4, Moskva, Nauka, 2000, p. 141.
- 12 Alessandro I a Zinaida Vokonskaja, San Pietroburgo, 12-24 maggio 1816, Bayara Aroutunova, *op. cit.*, p. 117.

L'affaire a cui fa riferimento Alessandro fu uno dei tanti che interessarono la politica interna francese del periodo postnapoleonico. Dopo la fuga dall'Elba, nel breve lasso di tempo che porterà alla battaglia di Waterloo, Napoleone era riuscito a restaurare quello che è noto come governo dei Cento giorni con l'aiuto di alcuni soldati e ufficiali a lui fedeli. Questi, dopo la sconfitta definitiva dell'imperatore francese, furono processati e condannati a morte. Tra loro c'era il conte Charles Huchet de La Bédoyère, che godeva del favore di Sergej Volkonskij, cognato di Zinaida, che proprio a lei (e non a suo fratello!), in virtù delle frequentazioni della principessa, aveva chiesto di intercedere presso la contessa d'Angoûleme e poi presso lo zar per salvare la vita del conte. Alessandro, però, non aveva ritenuto opportuno intervenire negli affari interni francesi e anzi da questo momento avrebbe vietato espressamente qualunque intromissione a tutti i connazionali che si trovavano a Parigi. Se dunque lo zar aveva modo di pensare che la principessa Volkonskaja avesse ritardato di proposito il suo rientro in Russia per timore della sua collera, non è difficile dedurre che l'insistenza nel perorare il caso del barone era stata motivo di tensioni tra Alessandro e Zinaida, tensioni alle quali si aggiungevano i rapporti ufficiali della polizia politica francese, che nel luglio del 1815 scriveva: «Une autre maison que fréquente assidûment le comte Orloff est celle du prince et de la princesse Wolkonski, rue de la Paix. C'est encore une réunion de frondeurs, où il pleut des épigrammes et de sarcasmes contre la famille des Bourbons».¹³ L'imperatore non poteva non esserne al corrente, per questo si affrettava a mettere in guardia i suoi connazionali dal dare troppo nell'occhio in casa d'altri. Volkonskaja comunque non se ne preoccupava troppo e, messa alle strette da Alessandro, avrebbe preso una decisione inaspettata: «Vous m'avez arrachée aux plaisirs parisiens! Vous avez contribué à me faire rentrer au bercail. Je l'aurais fait de mon propre gré sans votre insistance, rien qu'à cause de mon petit Alexandre; cependant, je ne reprendrai pas ma place parmi vous».¹⁴ Alessandro e Zinaida sareb-

13 [Un'altra casa frequentata assiduamente dal conte Orlov è quella del principe e della principessa Volkonskij, rue de la Paix. Si tratta di nuovo di un circolo di frondisti dove si recitano degli epigrammi e si pronunciano battute sarcastiche contro la famiglia dei Borboni] (Ernest Daudet, *La police politique. Chronique des temps de la Restauration d'après les rapports des agents secret set les papiers du cabinet noir 1815-1820*, Paris, Plon - Nourrit, 1912, p. 57).

14 [Voi mi avete strappato ai piaceri parigini! Voi avete contribuito a farmi rientrare all'ovile. Lo avrei fatto di mia spontanea volontà senza la vostra insistenza, non per altri che per il mio piccolo Alexandre; ad ogni modo, non riprenderò il mio posto tra voi.] (André Trofimoff, *La princesse Zenaïde Wolkonsky de la Russie impériale à la*

bero rimasti separati a lungo, e si sarebbero ritrovati proprio in occasione del Congresso di Verona del 1822. Alla luce di questo risvolto appare quindi chiaro che il problema per lo zar non fossero tanto i passatempi artistici di Volkonskaja, quanto la sua attività politica, che Alessandro conosceva molto bene avendone osservato in prima persona gli effetti.

Zinaida Aleksandrovna era stata cresciuta da suo padre in un ambiente intriso di cultura e politica, e la sua esistenza sulle orme paterne era improntata al gusto del bello, pertanto tutto questo si fondeva nella sua *Weltanschauung* in un *unicum* indistinguibile che la rendeva unica rispetto alle altre dame, che pure si pregiavano di ospitare salotti famosi e rispettati nella migliore tradizione francese. L'arte salottiera, infatti, era arrivata, sebbene in notevole ritardo, anche in Russia dalla Francia, dove i salotti erano nati nel corso del Settecento come luogo di aggregazione informale e punto di incontro tra mondanità, scienza e politica. Molto spesso erano le dame, mogli di personaggi in vista, a occuparsi dell'organizzazione degli eventi e dell'ospitalità, come Avdot'ja Petrovna Elagina, ospite di un salotto culturale moscovita molto in vista noto come "Respublika u Krasnych Vorot" (la repubblica alle Krasnye vorota – uno dei quartieri centrali di Mosca). Ma se in Francia, nonostante quello che si potrebbe pensare, di fatto i temi di conversazione erano limitati e in qualche modo preventivamente censurati, alcuni salotti russi diventeranno veri e propri circoli politici, e questo risulterà ancora più evidente dopo l'insurrezione decabrista del 1825, tant'è che il nuovo zar Nicola I sottoporrà a vere e proprie azioni di spionaggio e controllo qualsiasi piccola riunione, così che ospitare un salotto di qualunque natura diventerà un'attività sospettata. In generale nei salotti le nobildonne si occupavano dell'allestimento e dell'organizzazione, per poi assicurarsi, nel corso della serata, di tenere viva la conversazione, orientandola su temi leggeri, mentre gli uomini si occupavano di politica, sovente seduti al tavolo da gioco. L'eredità del principe Aleksandr Michajlovič porta Volkonskaja a considerare la cultura e le occasioni mondane un potentissimo strumento politico. Già al momento della marcia europea di Alessandro molte personalità diplomatiche e politiche avevano accolto Zinaida non già in quanto Volkonskaja, bensì come Belosel'skaja-Belozerskaja, degna erede di quel principe che annoverava tra le sue frequentazioni personaggi del calibro di Rousseau e Voltaire, nonché diplomatici e plenipotenziari come il principe Charles Joseph de Ligne o l'ambasciatore russo in Austria, il conte Andrej Razumovskij. Così la principessa aveva imparato presto che più che intorno ai

tavoli diplomatici le notizie più rilevanti correvano tra le gonne dei balli, e che le basi per le decisioni politiche era più facile che si consolidassero tra un atto e l'altro di un'opera domestica piuttosto che nel corso di un vertice ufficiale. E per tutta la vita Zinaida si occuperà di politica come e meglio di un uomo (il che è ancora più evidente se la si paragona a suo marito, uomo debole che raggiunse ben pochi traguardi degni di nota), mascherando sapientemente il tutto dietro il paravento della mondanità al femminile e facendo dei suoi ricevimenti un luogo di mecenatismo, resistenza politica e crocevia tra Russia ed Europa, ma soprattutto un teatro da cui muovere i fili della sua personalissima e proficua rete di conoscenze.

Molti saranno dunque i tratti peculiari dei suoi salotti che li distingueranno dagli altri, a partire dal divieto assoluto al gioco delle carte, passando per il coinvolgimento (a volte coatto) dei suoi ospiti in esibizioni di varia natura (resta famoso lo sfogo di Puškin, che confida all'amico Vjazemskij: «Da parte mia sono entusiasta dei ricevimenti pietroburchesi e riprendo fiato dai maledetti pranzi di Zinaida»),¹⁵ fino al mecenatismo internazionale volto non solo a sostenere giovani artisti, ma anche a cementare le relazioni culturali tra la Russia e la sua seconda patria, l'Italia. Nel contesto di quest'atmosfera distinta e raffinata, la principessa Volkonskaja lancia la sua sfida alla società. Non solo, come visto, a Parigi, ma anche a Mosca ospiterà dissidenti politici e intellettuali stranieri esiliati non in segreto, bensì con tutti gli onori, come testimonia il noto ballo organizzato in onore della cognata Marija (moglie del decabrista Sergej Volkonskij) prima che questa lasciasse per sempre Mosca per raggiungere il marito esiliato in Siberia,¹⁶ o l'amicizia con Adam Mickiewicz, esiliato dopo l'arresto in Polonia, per il quale otterrà un'udienza al cospetto della regina Ortensia (1829) dopo averlo presentato al principe Gagarin, ambasciatore russo a Roma. Ogni occasione per Zinaida si trasforma in una missione politica, le sue frequentazioni diventano ponti per chi le si rivolge in cerca di aiuto, è la vera vocazione della sua vita, che la accompagnerà anche quando le luci della mondanità si affievoliranno per lasciare spazio alla sua nuova vita da convertita, fatta di elemosina e sostegno alle cause religiose.

15 «С моей стороны, я от [петербургских] раутов в восхищении и отдыхаю от проклятых обедов Зинаиды», Aleksandr Sergeevič Puškin, Lettera a Pëtr Andreevič Vjazemskij, *Sobranie sočinenij v 10 tt.* [Opere in 10 voll.], tom 9, *Pis'ma 1815-1830* [Lettere 1815-30], Moskva, GICHL, 1959-1962, pp. 290-291.

16 Su questa figura cfr., tra gli altri, Christine Sutherland, *The Princess of Siberia, The Story of Maria Volkonsky and the Decembrist Exiles*, London, Quartet Books, 2001.

Nessuno dubitava della riuscita di un'impresa se si chiedeva l'aiuto della principessa Volkonskaja, nemmeno chi era, per fama o per posizione sociale, più in alto di lei. Lo conferma una lettera dell'agosto 1812 inviata a Zinaida (all'epoca ventitreenne) da Madame de Staël: la quarantaseienne nobildonna francese, impegnata in quel momento in una missione antinapoleonica attraverso l'Europa, prega insistentemente la principessa di riceverla, con l'intento di metterla al corrente dei suoi piani e chiedere la sua intercessione presso lo zar; nonostante un primo rifiuto da parte di Zinaida, de Staël non si fa remore a forzare la mano: «Ne pourriez-vous pas me recevoir pour quelques minutes? [...] je ne veux pas être indiscrete mais ce me serait une grande faveur qu'un moment de vous».¹⁷ La fama della principessa si consolida durante il viaggio in Europa al seguito dello zar; – qui partecipa al ricevimento presso la corte austriaca a Töplitz (in occasione del quale conosce Goethe) e al grande ballo della granduchessa Caterina a Francoforte (il 6 dicembre 1813) –, trova conferme a Parigi; – insieme alla cognata Sof'ja frequenta le personalità più in vista della capitale, quali Sosthènes de La Rochefoucauld, la regina Ortensia e la sua segretaria Mademoiselle de Cochelet e Madame de Staël, e ospita la delegazione russa e lo zar per assistere alla celebrazione pubblica del *Te Deum* per la Pasqua ortodossa (aprile 1814) –, ed esplose durante il Congresso di Vienna.

Nella capitale austriaca l'incontro tra le potenze che avevano sconfitto Bonaparte è accompagnato (se non addirittura surclassato) da un turbinio di eventi mondani, feste, balli e ricevimenti che avevano suscitato le reazioni sdegnate di chi vedeva in essi solo inutili perdite di tempo: «L'Europe est à Vienne. Le tissu de la politique est tout brodé de fêtes [...] le congrès ne marche pas, il danse. C'est une cohue royale».¹⁸ Ma proprio questi eventi avevano favorito quelle manovre di avvicinamento officiose ma fondamentali per preparare il terreno agli incontri ufficiali. Zinaida è dunque nell'ambiente a lei più congeniale, gradita ospite degli eventi mondani più in vista, pupilla di principi e diplomatici, protagonista di rappresentazioni teatrali e musicali. E qui realizza il suo capolavoro politico. Durante l'estate, mentre Alessandro raccoglieva il tributo degli inglesi che

17 [Non potreste ricevermi per qualche minuto? [...] non voglio essere indiscreta, ma un vostro momento sarebbe per me un grande favore.] (Madame de Stael a Volkonskaja, [senza luogo], 8 agosto 1812, cit. in Bayara Aroutunova, *op. cit.*, p. 46).

18 [L'Europa è a Vienna. Il tessuto della politica è tutto ricamato di feste [...] il congresso non avanza, danza. È una ressa reale] (Auguste Louis Charles de La Garde-Chambonas, *Souvenirs du Congrès de Vienne, 1814-1815*, Paris, H. Vivien, 1904, p. 12).

onoravano le sue vittorie militari, le principesse Volkonskij si erano tenute più in disparte rispetto a quanto avvenuto in precedenza, ma questo non aveva impedito loro di presenziare ai ricevimenti e alle feste in onore dell'imperatore russo. Tra gli ospiti spiccava una figura particolare, quella del cardinale Ercole Consalvi. Nel suo ruolo di segretario di stato Vaticano, Consalvi era il primo alto prelato accolto sul suolo inglese dopo circa duecento anni, inviato dal Papa in missione diplomatica grazie alle sue spiccate abilità politiche. Che Consalvi e Volkonskaja si siano conosciuti a Londra è confermato proprio dall'atteggiamento del cardinale a Vienna, quando si rivolge direttamente alla principessa per portare a termine la sua missione. Era essenziale, infatti, per lo Stato pontificio avere una qualche voce in capitolo nel corso delle trattative tra i vincitori; per questo il Segretario vaticano aveva cercato in tutti i modi di ottenere un incontro con lo zar, e di sfruttare le sue conoscenze personali tra le fila dei diplomatici e nobili russi. Alessandro infine acconsentirà, l'incontro si terrà il 3 novembre 1814 e vedrà lo zar accettare uno storico invito a recarsi a Roma da Pio VII.

Solo una serie di tragici eventi personali (tra cui la morte del principe de Ligne e quella del suo secondogenito pochi giorni dopo la nascita) interrompono le attività pubbliche della principessa, che sceglie di allontanarsi dalla calca mondana di Vienna per intraprendere un lungo viaggio rigenerante in Italia. La delegazione russa la ritroverà a Parigi solo nel giugno del 1815 completamente ristabilita e, come visto, ancora più decisa a riprendere il suo posto di *viveuse* plenipotenziaria.

La sopracitata lettera dello zar non impressiona Zinaida che nonostante il richiamo lascia Parigi e torna in Russia solo nella primavera del 1817 e, come accennato nella risposta ad Alessandro, più per organizzare l'educazione del figlio che per obbedire al suo imperatore, mantenendo tra l'altro la promessa di non riprendere il proprio posto a corte. Fatta eccezione per la cerimonia di inaugurazione dei lavori di costruzione della cattedrale del Cristo Salvatore, Volkonskaja rifugge le occasioni mondane e le chiacchiere malevole su di lei, che ora si accompagnava ovunque a Michelangelo Barbieri, artista italiano la cui presenza era fonte di pettegolezzi in società. L'abbandono della corte e il trasferimento a Odessa (sede del Liceo Richelieu, scelto per la formazione del giovane Aleksandr Nikitič) non fermano le attività della principessa, che nella città sul Mar Nero, dichiarata porto franco proprio nel 1819, trova una società sicuramente poco prestigiosa rispetto a quella parigina o moscovita, ma giovane, dinamica e internazionale. La plateale pausa che Zinaida si concede dalla velenosa società

pietroburghese le consente di riprendere con maggiore vigore e sicurezza le proprie attività diplomatiche e politiche. Proprio a Odessa fa esperienza del suo primo salotto internazionale, cioè di quello che diventerà il suo strumento politico più efficace, e che raggiungerà i momenti più alti non a caso lontano dal Palazzo d'Inverno, a Mosca e a Roma.

Nella capitale italiana Volkonskaja si stabilisce per la prima volta dal 1820 al 1823; qui entra all'Accademia Filarmonica e continua a coltivare il proprio amore per la musica. Il Congresso di Verona, quindi, le offre una magnifica occasione per dare ancora una volta prova del suo talento, tanto più che i rapporti con lo zar sono tornati cordiali, come si evince da una lettera dell'imperatore:

Nous voilà bien près de Laybach où le congrès prenant fin, l'on s'empres-
sait de se donner rendez-vous pour une prochaine rencontre à Vérone,
nous voilà bien près et sans que je puisse m'abandonner à l'espoir de vous
revoir. S'il ne tenait qu'à moi, la conférence de Laybach serait transférée à
Rome.¹⁹

Non è dunque casuale la scelta delle opere da mettere in scena a Palazzo Bevilacqua: *La molinara* è l'opera preferita di Alessandro, mentre quello di Tancredi è il ruolo che Zinaida ama di più interpretare. Come ricorda Trofimov, oltre ad Alessandro, alla serata erano presenti l'imperatore Giuseppe, il re di Prussia, il granduca di Toscana, l'arciduca di Modena, il vecchio sovrano delle Due Sicilie, il re di Sardegna, la duchessa Maria Luisa di Parma, il visconte de Chateaubriand e il conte di Neipperg, suo ciambellano e suo cavalier servente.²⁰ Insieme a Volkonskaja furono ingaggiati artisti professionisti e dilettanti e la rappresentazione riscosse un successo enorme, nonché l'approvazione dello zar. Quest'ultima precisazione induce quindi a pensare che il tono contrariato circa le inclinazioni artistiche di Volkonskaja che spicca nella lettera del 1816 avesse davvero poco a che vedere con la musica o il teatro, ma celasse il vivo malcontento dello zar per l'inarrestabile attività politica frondista della principessa, che tuttavia non sarà né scoraggiata né scalfita, se anche Jurij Lotman ne ri-

19 [Eccoci nei pressi di Laybach, dove il congresso è terminato e ci si è affrettati a darci appuntamento per un prossimo incontro a Verona, ed eccoci vicini, senza che mi possa abbandonare alla speranza di rivedervi. Se dipendesse da me, la conferenza di Laybach sarebbe trasferita a Roma] (André Trofimoff, *op. cit.*, p. 62). Trofimov non specifica la data della lettera, che si può ragionevolmente datare nella primavera del 1821.

20 *Ibid.*

conosce i segnali ancora nel salotto moscovita di Zinaida Aleksandrovna quasi dieci anni più tardi.²¹

L'atto politico di maggiore rilevanza del periodo moscovita (1824–1829) sarà, come già accennato, il ballo organizzato in onore di Marija Volkonskaja, in seguito al quale il capo della gendarmeria imperiale Benkendorf riferì nell'agosto 1826:

Между дамами две самые непримиримые и всегда готовые разры-
вать на части правительство – княгиня Волконская и генеральша
Коновницына. Их частные кружки служат сосредоточием всех недо-
вольных, и нет брани злее той, какую они извергают на правитель-
ство и его слуг.²²

Tra le nobildonne le due più incorreggibili e sempre pronte a fare a pezzi il governo sono la principessa Volkonskaja e la generale Konovnicyna. I loro circoli privati fungono da punto di incontro per tutti gli scontenti, e non ci sono insulti peggiori di quelli che esse vomitano sul governo e i suoi servitori.

Tuttavia, va anche ricordato uno dei rari errori di valutazione della principessa. Nel 1826 era giunto a Mosca Vaucher, bibliotecario del conte Laval, che stava accompagnando la principessa Trubeckaja in Siberia, dove avrebbe raggiunto il marito in esilio. Volkonskaja, come d'abitudine, si prodigò per alleggerire il suo conoscente del peso del viaggio e, per proteggerlo da qualunque inconveniente che egli avrebbe potuto incontrare lungo il cammino, lo affidò a Venevitinov e Chomjakov, che pure si stavano recando da Mosca a San Pietroburgo, dove avrebbero raggiunto Puškin. Agli occhi della principessa i due poeti erano al di sopra di ogni sospetto ed erano generalmente considerati affidabili nelle loro relazioni politiche. Venevitinov, tra l'altro, era profondamente innamorato della principessa, e non avrebbe saputo rifiutarle nulla. Contrariamente alle previsioni di Volkonskaja, nel momento stesso in cui Venevitinov giunse a San Pietroburgo, venne arrestato e confinato in una camera di sicurezza

21 Cfr. Jurij Lotman, *Semiosfera, Kul'tura i vzryv vnutri mysljaščich mirov, Stat'i, Issledovanija, Zametki*, Sankt Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2000 (Il testo si legge in italiano in *La semiosfera: asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Silvestroni, Venezia, Marsilio, 1985).

22 Jurij Bezeljanskij, *Vera, Nadežda, Ljubov'... ženskie portrety* [Fede, Speranza, Amore... ritratti femminili], Moskva, AST, 2006, p. 26.

per le successive due settimane. La permanenza in un posto così malsano minò gravemente la già cagionevole salute del poeta e guastò la sua predisposizione d'animo. La principessa seppe farsi perdonare: come ricorda Belozerskaja nella sua biografia,²³ si diceva che il poeta avesse avuto il posto al Ministero degli affari esteri di San Pietroburgo proprio per intercessione di Zinaida.

Trasferitasi a Roma nel 1830, sarà grazie all'amicizia con Consalvi prima e con il cardinale Giuseppe Mezzofanti poi che le verranno aperte le porte del Vaticano, alle quali busserà senza tregua per sostenere le cause a lei più care. Tra queste una menzione particolare merita il contributo dato alla causa dei cattolici polacchi. Quando due sacerdoti polacchi esiliati arrivarono a Roma, Zinaida li prese sotto la sua protezione, presentandoli agli importanti personaggi della Curia Romana che frequentavano la sua casa, compreso il segretario di Stato Vaticano, cardinal Lambruschini. Come risultato della sua intercessione, papa Gregorio XVI concesse loro un'udienza e i due sacerdoti ricevettero il permesso di fondare nel 1843 la Congregazione della Resurrezione. In seguito si adoperò a favore delle dame polacche che si erano recate a Roma con la speranza di ricevere il permesso di fondare il ramo femminile del medesimo ordine e si preoccupò di intervenire presso il principe Kozlovskij, in ansia per la sorte della chiesa di San Stanislao dei Polacchi di Roma:

Cher Prince, je commence par vous parler d'une affaire qui m'intéresse comme catholique et comme convaincue de la vérité que je vais vous raconter: le Maréchal Packiewicz [sic] a de la justice dans le cœur, par conséquent du respect pour tout ce qui tient au service de Dieu. Il est votre ami, vous le voyez sans cesse, et vous pouvez plus qu'un autre arranger vite et bien l'affaire de cette pauvre église de Saint-Stanislas à Rome. [...] Le comte Gourieff, après la mort d'un employé dont je ne me rappelle plus le nom, a confié à Delicati l'administration de l'église polonaise de Saint-Stanislas et des maisons attenantes. Située alle Botteghe oscure, dans une rue non fréquentée, cette maison attenante à l'église n'est presque jamais louée que par des paure gens, et maintenat, depuis que le choléra y a fait des victimes, on craint de l'habiter. De cette manière [...] le bâtiment se dégrade; le pire de tout, c'est la pauvreté de l'église elle-même; il y a plus de dix ans qu'on n'a pas renouvelé [sic] li arredi sacri [...] Le Maréchal doit absolument réparer ce mal et le plutôt [sic] possible, car cela

23 Nadežda Aleksandrovna Belozerskaja, *op. cit.*

fait le plus mauvais effet; et certainement notre Empereur prouve combien il tient à conserver convenablement les églises catholiques de son Empire. [...] Parlez-en, cher Prince avec beaucoup de chaleur. Depuis l'occupation des Français, cette église fut dépouillée de ses ornemens; mais il ne s'agit pas de la rendre riche; il faut que le Seigneur y soit servi décentement.²⁴

Caro Principe, inizio col parlarvi di una questione che mi interessa come cattolica e come [persona] convinta della verità che vi vado a raccontare. Il maresciallo Packiewicz è un cuore giusto, in conseguenza del rispetto di tutto ciò che riguarda il servizio di Dio. Egli è vostro amico, lo vedete senza fallo, e voi potete più di altri provvedere alla questione della povera chiesa di San Stanislao a Roma. [...] Il conte Guriev, dopo la morte di un impiegato di cui non ricordo più il nome, ha affidato a Delicati l'amministrazione della chiesa polacca di San Stanislao e delle case ad essa attigue. Situata alle Botteghe oscure in una via poco frequentata, questa casa attigua alla chiesa non è stata mai abitata da altri che da povera gente e ora che il colera vi ha fatto delle vittime, si ha paura di abitarci. In questo modo [...] l'edificio si si degrada; la cosa peggiore è la povertà della chiesa stessa; sono più di dieci anni che non sono stati rinnovati li arredi sacri [...]. Il maresciallo deve assolutamente riparare a questo male il più presto possibile, perché fa un effetto pessimo; e certamente il nostro Imperatore dimostrerà quanto egli tenga a conservare come si conviene le chiese cattoliche del suo impero. [...] Parlatene, caro Principe con molto calore. Dopo l'occupazione dei francesi questa chiesa fu spogliata dei suoi ornamenti; ma non si tratta di renderla ricca; è necessario che il Signore vi sia servito decentemente.

Infine, all'inizio degli anni Quaranta, vista la sua frequentazione con i fondatori della Società Orientale, l'abate Luquet e l'archimandrita Treleckij, grazie alla confidenza con papa Pio IX e in occasione della visita del principe ereditario, futuro zar Alessandro II a Roma, presentò istanza per la riunione delle tre chiese – ortodossa, protestante e cattolica romana – e contestualmente la richiesta degli Uniati per la conservazione del rito orientale, fondamentale per l'accettazione di tale unificazione.

L'ultima impresa, che accompagna Volkonskaja negli ultimi anni della sua vita è il sostegno alla Congregazione delle suore Adoratrici del Sangue

24 Zinaida Volkonskaja al principe Kozlovskij, Roma, 30 marzo 1838, in André Mazon, *Deux lettres de la princesse Zenaïde Volkonsky au prince Kozlovsky*, «*Révue des études slaves*», 30, 1/4, 1953, pp. 105-107.

di Cristo, fondata da Maria De Mattias, conosciuta grazie all'intercessione del cardinale Giovanni Merlini, ospite assiduo del salotto romano di Zinaida. Non si trattò solo di sostegno economico, ma di una vera e propria missione politica, che vede Volkonskaja prevalere sugli interessi del vescovo di Anagni, monsignor Trucchi, in conflitto con De Mattias per questioni di competenze territoriali,²⁵ garantendo l'apertura della prima scuola della Congregazione a Roma. In seguito all'apertura di altre due scuole e al finanziamento di progetti simili a Napoli e in altre città, le suore di Roma erano ormai note come le "suore della Volkonskij", sebbene Zinaida non fosse l'unica benefattrice a interessarsi di simili progetti educativi di stampo religioso. Tuttavia solo lei poteva vantare legami tanto saldi con il Vaticano:

Le De Sanctis furono dunque ammesse alla presenza del Papa, il quale domandò: "Chi siete?" "Siamo le suore della Volkonsky" risposero. "Ah, la principessa" disse il Papa, con un sorriso di compiacimento. [...] Ecco una dimostrazione dei vantaggi derivanti dalla protezione della principessa. Il prezzo che veniva pagato era un certo imborghesimento delle maestre [...] e induceva le suore stesse, per gratitudine a sentirsi 'le Suore della Volkonsky'.²⁶

Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja è nota tra gli studiosi del XIX secolo per lo più come tenutaria di salotti mondani dalle frequentazioni prestigiose prima a Mosca poi a Roma, ma ciò che sfugge ai più è che questa donna non fu dotata dalla sorte di talenti esclusivamente artistici e salottieri, bensì li sfruttò per coltivare la sua vera vocazione. La sua innata arte diplomatica la colloca al centro di una potentissima rete politica internazionale per quasi sessant'anni, più in alto e più influente di molti esponenti e rappresentanti che sovente cercarono il suo aiuto. Questo fa di lei una donna libera e potente, che sfida le convenzioni, le restrizioni e i giudizi della società, ma sempre con grazia, eleganza e uno stile unico, magari tra una nota e l'altra di una *Molinara* veronese.

25 Si veda in proposito Michele Colagiovanni, *Le quattro evangeliste*, Roma, Profili 2, Centro internazionale di spiritualità ASC, 1995, p. 43, e Maria De Mattias, *Lettere 1846-1855*, Vol. II, a cura di Angela Di Spirito e Luciana Coluzzi, Roma, Adoratrici del sangue di Cristo, 2005, p. 60.

26 Michele Colagiovanni, *op. cit.*, p. 70.

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 Ivančin-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, Ėkspedicija 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 Stegeman. 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 Stegeman, 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.

GLI SPETTACOLI PUBBLICI A VERONA IN ONORE DELLE GRANDI PERSONALITÀ POLITICHE (1815-1821)

Nicola PASQUALICCHIO (*Università degli Studi di Verona*)
nicola.pasqualicchio@univr.it

RIASSUNTO: L'articolo prende in esame il sistema di accoglienza delle grandi personalità politiche in transito o in visita a Verona tra il 1815 e il 1821 – un protocollo abbastanza fisso, che avrebbe trovato la sua più notevole applicazione durante il congresso della Santa Alleanza del 1822. Esso comprende cerimoniali di benvenuto, corteggi di carrozze, archi di trionfo effimeri, illuminazione e decorazione di edifici cittadini, gare di abilità (corse di fantini, Palio, alberi della cuccagna), concerti e spettacoli, sia nell'anfiteatro che nei teatri. Si dà conto in particolare dell'accoglimento dell'imperatore Francesco I e dell'imperatrice Maria Lodovica nel 1816, e del viceré Ranieri in viaggio di nozze con la principessa Maria Elisabetta di Savoia-Carignano.

ABSTRACT: The article examines the system of reception of great political personalities transiting in or visiting Verona between 1815 and 1821. This was a fairly relatively fixed protocol, which was to find its most notable application during the Congress of the Holy Alliance of 1822. It included welcoming ceremonies, processions of carriages, ephemeral triumphal arches, lighting and decoration of city buildings, skill competitions (jockey races, Palio races, climbing the maypoles), concerts and theatrical performances, both in the amphitheater and in indoor theatres. In particular, the analysis focuses on the reception of Emperor Francis I and Empress Maria Lodovika of Austria-Este in 1816, as well as Viceroy Rainer of Austria – Viceroy of the Kingdom of Lombardy-Venetia, on his honeymoon with Princess Maria Elisabeth of Savoy-Carignano.

PAROLE CHIAVE: Verona austriaca, cerimoniali di accoglienza, allestimenti urbani, teatri di Verona

KEY WORDS: Austrian Domination in Verona, Welcoming Ceremonies, Urban Settings, Theatres in Verona

GLI SPETTACOLI PUBBLICI A VERONA IN ONORE DELLE GRANDI PERSONALITÀ POLITICHE (1815-1821)

Nicola PASQUALICCHIO (*Università degli Studi di Verona*)
nicola.pasqualicchio@univr.it

L'articolato programma di spettacoli e intrattenimenti che animò Verona durante il congresso della Santa Alleanza del 1822, sottolineando festosamente l'occasione di grande rilevanza politica e la presenza dei grandi sovrani europei, fu il risultato di un grande impegno organizzativo da parte delle autorità cittadine, ma anche di un già rodato sistema di accoglienza delle grandi personalità politiche in visita alla città che la Verona asburgica aveva messo in funzione fin dal 1815. La spettacolarizzazione della città nei due mesi del Congresso, ben lungi dal costituire un *unicum*, rappresenta piuttosto un apice, per qualità e durata, di procedure messe in atto già più volte, prima di allora, in occasione del passaggio di una grande personalità politica, di un membro della famiglia imperiale austriaca o di altra dinastia europea, quando non dell'imperatore in persona. Tali visite, seppur in genere brevi, erano rese particolarmente frequenti dalla posizione geografica di Verona, che la rendeva tappa quasi obbligatoria sia sulla direttrice est-ovest che su quella nord-sud.

Tra il 1815 e il 1821 passarono da Verona, alcuni a più riprese, Carlo IV di Spagna, il principe Schwarzenberg, condottiero delle forze imperiali nella campagna di Francia del 1814, il granduca Michele di Russia, fratello dello zar Alessandro I, il principe Metternich, il principe Antonio di Sassonia, il re Ferdinando di Napoli, la duchessa di Parma Maria Luisa d'Asburgo-Lorena, figlia dell'imperatore Francesco I, nonché lo stesso imperatore. I passaggi più frequenti furono quelli dell'arciduca Ranieri, viceré del Lombardo-Veneto dal 1818, nei suoi viaggi da Milano a Venezia o Vienna e viceversa. La procedura collaudata prevedeva in primo luogo un avviso al podestà cittadino, da parte del delegato del governo austriaco per la provincia di Verona, del prossimo arrivo della personalità in questione, al quale facevano seguito informazioni sulla parte della città da cui questi avrebbe fatto il suo ingresso, e su date e orari di arrivo e partenza, nonché la richiesta di un'accoglienza adeguata all'eminente personaggio; a

questo punto il podestà si attivava a sua volta per richiedere per l'occasione servigi particolari a teatri, impresari, musicisti, accademie, maestranze, membri delle famiglie più altolocate, affinché tutto funzionasse secondo le aspettative del governo austriaco.

I primi 'attori' di questo apparato performativo erano comunque sempre i cittadini stessi: se il primo piano era riservato ai membri delle famiglie più importanti e rappresentative – chiamati a dare il proprio contributo alla formazione dei cortecci di carrozze che avrebbero accolto la personalità all'ingresso in città e l'avrebbero poi scortata fino alla destinazione d'arrivo, e invitati a partecipare ai ricevimenti ufficiali che si tenevano per lo più nelle sale del Teatro Filarmonico – un ruolo fondamentale era affidato anche al popolo, cui si chiedeva di addobbare le finestre delle vie attraverso le quali l'augusto ospite sarebbe passato, ma altresì di manifestare un filiale affetto nei suoi confronti e una festosa gratitudine per la sua presenza. Il tenore di queste richieste può essere ben rappresentato da una lettera, spedita dal delegato governativo alla Congregazione Municipale, relativa a un'imminente visita dell'arciduca Ranieri, nella quale si afferma tra l'altro che «La augusta sua presenza deve diffondere un senso di gioia cordiale», e la Congregazione si dovrà adoperare di conseguenza affinché «li propri amministrati [...] dimostrino una allegrezza vera e quella certa gioia pura che parte propriamente dal cuore».¹ Sincere o meno che fossero, quell'allegrezza e quella gioia tali dovevano apparire, e dovevano dunque essere ben 'recitate'.

Al di là dell'atteggiamento di generale festosità raccomandato al popolo, la visita era scandita da una serie di specifiche manifestazioni di benvenuto: dall'arco trionfale effimero predisposto sul percorso di entrata in città all'illuminazione spettacolare almeno del Teatro Filarmonico, la sera dell'arrivo o quella in cui l'ospite vi fosse atteso per un ricevimento o uno spettacolo. A volte l'illuminazione era estesa agli edifici più rappresentativi e alle principali vie della città, e persino alle colline. Quando la loro sosta non era troppo breve, ai nobili ospiti era offerta la visione di diversi generi di spettacoli, pomeridiani all'aperto (corse di fantini, assalti agli alberi della cuccagna, commedie all'interno dell'Arena), oppure, in orario serale, ancora commedie, od opere o concerti nei teatri al chiuso (negli anni di cui ci occupiamo si trattava sempre del Teatro Filarmonico).

1 Archivio di Stato di Verona (d'ora in poi ASVr), Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 260.

Illustrato lo schema generale di accoglienza, intendiamo ora descrivere con maggiori dettagli due casi particolarmente significativi: la visita dell'imperatore Francesco I e dell'imperatrice Maria Ludovica tra il marzo e l'aprile del 1816 e quella dell'arciduca Ranieri nel giugno del 1820.

All'inizio del marzo 1816, il podestà Girolamo de' Medici, avvisato dal delegato governativo Paul von Lederer del prossimo arrivo delle maestà imperiali e della loro prolungata dimora a Verona (dal 20 al 29 di quel mese), si attiva per accogliere i sovrani con la dovuta magnificenza. Il 12 marzo, quando già, secondo la testimonianza di Valentino Alberti, fervono in città «grandi preparativi per l'aspettazione della venuta del nostro graziosissimo agusto [*sic*] sovrano imperator Francesco Primo»,² il podestà ne dà avviso ufficiale alla cittadinanza. Il 19 marzo, vigilia dell'entrata in città, Lederer invia al podestà, tramite lettera firmata in sua vece dal vice-delegato, le ultime disposizioni:

Devo comunicarle alcune disposizioni relative alla venuta delle S.S.M.M. ed alla loro dimora in questa Città, affinché le osservi opportunamente, e vi dia corso convenientemente.

Le S.S.M.M. arrivando in Città smonteranno immediatamente al Palazzo Canossa. Quivi Sua Maestà l'Imperatore e Re si degnerà di ricevere le Autorità, e quindi passerà alla Cattedrale.

Gli individui Nobili che vorranno corteggiare l'arrivo di Sua Maestà invece di raccogliersi presso il Sig. Podestà, potranno trovarlo tutti al Palazzo Canossa.

Sua Maestà l'Imperatrice Regina non accorderà udienza per questo primo giorno alle Dame, le quali potranno perciò decorare con la loro presenza ed equipaggio l'incontro da farsi a Sua Maestà.

La illuminazione della Città dovrà aver luogo nella sera di domani stesso. La cantata sarà da darsi la sera di Lunedì 25 corr^e, salve quelle diverse disposizioni che convenisse di dare in seguito relativamente agli altri spettacoli.³

Come si vede, la lettera fissa i caposaldi dell'accoglienza all'imperatore e alla consorte una volta entrati in città: dall'ospitalità in uno dei più prestigiosi palazzi privati della città, ai corteggi e alle visite di saluto dei

2 Maurizio Zangarini (a cura di), *Il diario dell'oste. La Raccolta storica cronologica di Valentino Alberti (Verona, 1796-1834)*, Venezia-Vicenza-Verona, Giunta Regionale del Veneto-Associazione veneta per la storia locale-Cierre, 1997, p. 164.

3 ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 260.

nobiluomini e delle dame, dal saluto dell'autorità religiosa in cattedrale, all'illuminazione a festa e agli spettacoli previsti per i giorni a venire. A vederla con il senno di poi, questa lettera contiene forse anche un presagio: l'indisponibilità dell'imperatrice a incontrare le dame al suo arrivo è forse un primo segno tangibile delle sue cattive condizioni di salute, destinate di lì a poco a precipitare e a imprimere alla visita una svolta luttuosa, sulla quale torneremo a breve.

Intanto, però, il giorno 20 tutto accade secondo le previsioni e in un clima decisamente festoso: l'arrivo avviene per la via di Castelnuovo, dove è stato allestito un arco di trionfo; sulla strada l'imperatore è accolto da un lunghissimo corteggio di carrozze; alla Croce Bianca, poco prima dell'ingresso in città, è stato eretto un sontuoso padiglione sostenuto da sedici colonne ricoperte di addobbi, festoni, emblemi. Sua Maestà Imperiale entra in città dalla Porta Nuova, tra salve d'artiglieria, il suono di tutte le campane della città e gli applausi di una grande folla giubilante. Scende, come previsto, a Palazzo Canossa, dove in serata lo raggiunge anche la duchessa di Parma sua figlia. Già dalle finestre del palazzo gli ospiti hanno modo di godere in parte dello splendido spettacolo di illuminazione allestito per loro, ammirandone l'applicazione, sulle colline, ai castelli di San Felice e San Pietro.

La sera del 21 Francesco I è al Teatro Filarmonico per assistere all'esecuzione della cantata, anticipata rispetto alla prevista data del 25: si tratta di una composizione originale, creata per l'occasione dal maestro Patuzzi su testo dell'abate Monterossi. La sera del 23 l'imperatore percorre la città per godere appieno del grande spettacolo di 'illuminazione architettonica', come veniva chiamata, progettato e curato dall'architetto Bartolomeo Giuliani e dal conte Giovanni Battista Gazzola, il cui effetto doveva essere davvero straordinario.⁴

Per quanto riguarda gli spettacoli offerti all'imperatore all'interno dell'anfiteatro romano, un preventivo di spese degli spettacoli qui collocati prevedeva tra l'altro dei «giuochi di naumachia nell'Arena e conseguentemente apertura delle gallerie conducenti l'acqua in detto anfitea-

4 Sia Giuliani che Gazzola, figure di primo piano nella cultura veronese del primo Ottocento, erano membri di quella Commissione d'Ornato che avrà un fondamentale ruolo operativo nel Congresso di Verona di sei anni dopo: cfr. Daniela Zumiani, *Verona 1822: cartoline da una città in trasformazione*, in Claudio Carcereri de Prati (a cura di), *Il Congresso di Verona (1822) e la politica mitteleuropea degli Asburgo*, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 2019, pp. 9-56.

tro»,⁵ della cui effettiva realizzazione non si ha notizia. Nel pomeriggio del 24 marzo, in un'Arena affollata da più di 40.000 spettatori, il sovrano assiste invece a una corsa di fantini. Secondo Giuseppe Rogger, lo spettacolo inizialmente programmato per quella data sarebbe stato una caccia al toro, che si decise poi di non organizzare per non impressionare l'imperatrice.⁶ Questa forma di intrattenimento, consistente nell'assalto di una muta di cani a un toro (o più spesso un bue), sebbene non frequente, è più volte testimoniata tra il Cinquecento e l'inizio dell'Ottocento, a Verona come in altre città, in particolare Venezia.⁷ La prima testimonianza riguardante Verona risale al 1769, l'ultima al 1815:⁸ benché non ci sia stato possibile reperire documenti che attestino quanto affermato da Rogger, non si sarebbe in ogni caso trattato di un tipo di divertimento inusuale per i veronesi. Sta di fatto che nell'anfiteatro, in quell'occasione, si svolsero solo spettacoli non cruenti: oltre alla già nominata gara di fantini, una processione di carri carichi di sorgo da distribuire ai poveri (a dimostrazione che la millenaria strategia del *panem et circenses* non era affatto decaduta), nonché l'assalto alle cuccagne, ovvero l'arrampicata su pali resi debitamente scivolosi, per conquistare i premi alimentari o in denaro appesi alla loro sommità.

Il 26 si svolge la corsa del Palio, con tragitto dalla Porta Stupa (l'attuale Porta Palio) alla chiesa di Santa Anastasia: tradizione ripresa eccezionalmente proprio in onore di Francesco I, dato che i francesi l'avevano interrotta a partire dal 1796. Dopo la gara dei corridori a piedi, delle cavalle e degli asini, la più importante, quella dei bārberi, ossia dei veri e propri cavalli da corsa, viene annullata a causa di una falsa partenza, e sarà ripetuta con esito regolare il giorno seguente, il 27; giorno in cui si torna anche agli intrattenimenti in teatro, con un concerto ospitato dal Filarmonico.

La partenza dell'imperatore è prevista per il 29 marzo, e in un documento della Congregazione Municipale si possono leggere le disposizioni relative agli addobbi di case e botteghe, all'erezione dell'arco di trionfo, alla predisposizione del corteggio che dovrebbe accompagnare il commia-

5 ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 260.

6 Giuseppe Rogger, *L'Anfiteatro veronese. Ricordi e memorie storiche*, Verona, Stabilimento Tipografico Federico Geyer, 1886, p. 103.

7 Mario Verdone, *Cacce e giostre taurine nelle città italiane*, «Lares», vol. 29, 3-4, 1963, pp. 171-190.

8 Cfr. Giuseppe Rogger, *op. cit.*, pp. 97-103. Tra le altre, della «bellissima cassa di un famoso toro», a cui, in Arena, assistette Napoleone il 16 giugno 1805, dà notizia Valentino Alberti (*op. cit.*, pp. 81-82).

to da Verona di Francesco I e della consorte.⁹ Ma quest'ultima parte del programma è destinata alla cancellazione e l'uscita della coppia imperiale dalla città a svolgersi in modo ben diverso dal previsto: il 28 marzo, infatti, un improvviso peggioramento della salute di Maria Lodovica la porta in fin di vita, tanto che le viene somministrata l'estrema unzione; nei giorni seguenti si susseguono preoccupati bollettini medici, mentre la popolazione si reca in massa ai tridui celebrati per la sovrana nella Cattedrale e a San Zeno. Dopo qualche giorno, le condizioni dell'imperatrice sembrano migliorare, ma il 6 aprile la situazione precipita. Il 7 la moglie di Francesco I muore a Palazzo Canossa, una sala del quale viene allestita come camera mortuaria. Per tre giorni la cittadinanza è ammessa a recare omaggio alla spoglia, vestita – come scrive Osvaldo Perini – «con tutta la pompa imperiale», e circondata da «innumerevoli fiaccole». ¹⁰ Il 13 aprile il carro funebre esce da Porta Vescovo per prendere la strada di Vienna. Una moltitudine silenziosa assiste al lento sfilare del carro, ritmato da un accompagnamento musicale, dalle salve di artiglieria e dal rintocco delle campane a morto. Lo spettacolo è tragicamente cambiato di segno, e ha preso una piega del tutto inattesa, ma pur sempre spettacolo è, un momento di grande teatro per la città, come non omette di sottolineare lo stesso Perini:

Fu quella pei servili o partigiani dell'austriaco dominio una occasione propizia ad ostentare o esagerare i sentimenti d'una teatrale fedeltà o d'un simulato orgoglio, e fu per le donne un pretesto a sfoggiare la pompa ed il lusso delle acconciature a gramaglie; ed al popolo servì di spettacolo o festa non preveduta né compresa nell'ufficiale programma e non meno commovente e grandiosa.¹¹

Una circostanza ben più lieta sta all'origine dei festeggiamenti tributati al viceré Ranieri quattro anni dopo, nel giugno 1820: l'arciduca, come s'è detto, era abbastanza di casa a Verona, ma questa volta l'occasione è speciale. Egli sta infatti tornando da Praga, dove il 28 maggio ha condotto all'altare la principessa Maria Elisabetta di Savoia-Carignano, sorella del futuro re di Sardegna Carlo Alberto. Sono, insomma, in luna di miele, anche se piuttosto dilatata o dilazionata, visto che nella città scaligera arriveranno il 28 giugno, esattamente un mese dopo la celebrazione delle noz-

9 ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 260.

10 Osvaldo Perini, *Storia di Verona: dal 1790 al 1822*, vol. 3, Verona, Tipografia Cesira Nobis, 1875, p. 348.

11 *Ibid.*

ze. La permanenza durerà un po' di più (quasi tre giorni) rispetto a quelle solitamente molto brevi del viceré. E la municipalità veronese s'impegna a rendere il più possibile gradita agli sposi questa loro visita.

Il 23 giugno il podestà Giovanni Battista da Persico fa pubblicare e affiggere un avviso che riporta il programma di intrattenimenti dedicati a viceré e consorte, invitando i cittadini a «prender parte in questi atti della pubblica devozione ed esultanza, e renderli coi propri suffraggi [*sic*] più solenni insieme, e conseguentemente più graditi alle LL. AA. II.»:

MERCOLEDÌ 28 CORRENTE

Incontro di carrozze al seguito della Civica Congregazione e del Consiglio Comunale, che alle ore (*) si recheranno in corteggio ad attendere le LL.

AA. II. fuori dalla Porta Tirolese, ove elevati Piedistalli con grandiose Statue e Trofei marcano il confine della Municipale Giurisdizione.

Ivi un Crocchio di Giovani Donzelle in costume Villareccio, e fra alternati concerti di scelta Banda militare offeriranno mazzi di Patri Fiori alla ECCELSA PRINCIPESSA, con Madrigali allusivi alle inaugurate sue Nozze.

(*) Con apposito avviso sarà resa nota l'ora dell'incontro.

MERCOLEDÌ DOPO PRANZO

Commedia Spettacolosa nell'Anfiteatro dell'Arena.

MERCOLEDÌ SERA

Teatro illuminato, e Commedia di carattere avente per titolo il GIUDIZIO DI CARLO MAGNO, che verrà rappresentata dalla Compagnia *Raftopulo*.

GIOVEDÌ MATTINA

.....

GIOVEDÌ DOPO PRANZO

Alle ore 4. Spettacolo Teatrale nell'Arena, indi Corsa de' Fantini dalla Brà alla Porta di Mantova, preceduta dalla Cuccagna, e Banda Istrumentale alla mossa, e alla meta.

Corso di Carrozze.

GIOVEDÌ SERA

Teatro illuminato a giorno con breve Cantata allusiva alla fausta circostanza, e con altri musicali concerti, che intreccieranno una Comica Rappresentazione.

Illuminazione dei Pubblici Stabilimenti, e della Strada che dalle due Torri mette al Teatro; Rappresentazione a luce del demolito Arco de Gavi nell'identica sua forma e sito. Illuminazione del Lapidario e de' Portoni Brà.

Le Rovine dell'atterrato vecchio e nuovo Spedale saranno elegantemente illuminate con artificioso Foco Chinese.¹²

Il copione, come si vede, non si discosta molto da quello già utilizzato per la visita imperiale di qualche anno prima: la scenografica entrata in città, l'illuminazione architettonica, gli eventi teatrali e musicali al Teatro Filarmonico, l'utilizzo spettacolare dell'Arena, i corteggi di carrozze continuano a costituirne gli elementi fondamentali, con alcune piccole e talvolta significative varianti. Una di esse è legata all'occasione particolarmente felice, quella delle recenti nozze, ed è da intendere come una galanteria nei confronti della principessa: ci riferiamo al gruppo di giovinette, «guarnite – si dice in una minuta manoscritta dell'avviso – colla semplicità campestre»,¹³ che offriranno dei *bouquets* alla sposa durante l'esecuzione di madrigali a tema, quanto meno allusivamente, nuziale. La cerimoniosità piuttosto solenne di questo tipo di accoglienze concede dunque spazio, in questa circostanza, a una parentesi idillica.

Per quanto riguarda l'illuminazione, c'è da segnalare la previsione di uno spettacolo di 'fochi chinesi', ossia di fuochi d'artificio, destinati a illuminare pittorescamente le rovine dell'appena abbattuto Ospedale della Misericordia, sul lato orientale di Piazza Bra, ma soprattutto la ricostruzione luminosa dell'Arco dei Gavi, smantellato dai francesi nel 1805: caso singolare di 'illuminazione architettonica' in cui le luci, invece di ribadire effettivamente i contorni di edifici esistenti, ricreano illusoriamente la presenza di un monumento scomparso.

Ben quattro sono gli spettacoli teatrali previsti nel programma di intrattenimenti: due pomeridiani all'Arena, altrettanti serali sul palco del Filarmonico. Di uno di essi, definito 'commedia di carattere' e program-

12 ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 260.

13 *Ibid.*

mato per la sera di mercoledì, è annunciato anche il titolo: *Il giudizio di Carlo Magno*. È quasi certo che si tratti di *Emma ossia Il giudizio di Carlo Magno*, di Antonio Simeone Sograffi (o Sografi), prolifico librettista e drammaturgo padovano, benché tono e argomento ci inducano a ricondurre la *pièce* al genere del dramma storico ben più che a quello, nominato nel programma, della commedia di carattere d'impronta goldoniana.¹⁴ Il programma indica espressamente anche che l'opera sarà messa in scena dalla compagnia Raftopulo (alla quale, come chiariscono le lettere d'incarico da parte della Congregazione Municipale, è affidata anche la messinscena della commedia della sera seguente). Antonio Raftopulo, nato a Zante, fu capocomico molto attivo in Italia settentrionale e centrale nei primi decenni dell'Ottocento. Alla fine degli anni Venti ebbe in compagnia anche il grande Gustavo Modena, col quale, peraltro, i rapporti furono piuttosto burrascosi, tanto da sfociare in una controversia legale.¹⁵ Privilegiò le messinscene 'a grande spettacolo': infatti,

senza venir meno al rispetto dovuto ai capolavori della letteratura comica e, specialmente a Goldoni, li frammischio a spettacoli sfarzosi e grandiosi a sfondo storico, montati con apparati scenici da trasecolarne, con folle di figuranti composte per lo più da soldati chiesti in prestito, di volta in volta, alle autorità militari del luogo ove capitava; e non avaramente concessi.¹⁶

Non abbiamo reperito dettagli relativi alla messinscena veronese del giugno 1820; ci limitiamo a osservare che il tema si prestava al tipo di allestimenti appena descritti, e che, vista l'occasione, l'eventuale richiesta di militari come figuranti non gli sarà certamente stata negata. La scelta della compagnia di Raftopulo era, peraltro, legata soprattutto al fatto che a essa era affidata la stagione estiva degli spettacoli di prosa in Arena, sotto la giurisdizione dell'impresario Leandro Giusti, che sovrintendeva anche

14 Ne abbiamo rinvenuto il testo in una silloge di testi teatrali curata da Riccardo Castellani: *Teatro scelto*, tomo quarto, Livorno, Giuseppe Vignozzi, 1815, pp. 5-86.

15 Cfr. Angela Paladini Volterra, *Antonio Raftopulo contro Gustavo Modena: un'azione giudiziaria di fronte alla deputazione dei pubblici spettacoli*, «Biblioteca Teatrale», 11, 1989, pp. 97-119, e Alberto Bentoglio, *Documenti e note per una biografia del giovane Modena*, in Armando Petrini (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, Bonanno, Acireale-Roma, 2012, pp. 71-84 (su Raftopulo in particolare cfr. pp. 72-75).

16 Gino Damerini, *Cronache del Teatro Vendramin. Gli "addii" di Gustavo Modena cospiratore*, «Il Dramma», XXXVIII, 304, 1962, pp. 53-84: 55.

agli spettacoli del Teatro Filarmonico. Un breve carteggio 'triangolare' tra la Congregazione Municipale, Giusti e Raftopulo, compreso tra le date del 24 e del 26,¹⁷ mostra come quest'ultimo, personaggio notoriamente scaltro e ben attento ai propri interessi, si muovesse con prudenza, deciso a cautelarsi da qualsiasi possibile accusa di inadempienza. Il problema era che il contratto che lo legava a Giusti prevedeva che l'attività della compagnia nel periodo estivo fosse limitata alle rappresentazioni all'interno dell'Arena, con rigoroso divieto «di recitare in alcun altro teatro in Verona».¹⁸ Per l'impresario questa particolare eccezione, sia perché di fatto imposta dalle autorità, sia perché evidentemente non concorrenziale rispetto all'attività di Giusti, non suscitava alcun problema, tanto che aveva già assicurato al podestà, di propria iniziativa, la disponibilità propria e di Raftopulo. Quest'ultimo, però, chiede a Giusti una concessione scritta, «non volendo io incontrare con lei litiggi [*sic*], o dispiacere». Scrupoloso al massimo nel tutelare sé stesso, il capocomico lo sarà in alcuni casi molto meno nel tutelare gli attori.¹⁹

Sia per quanto riguarda gli spettacoli teatrali che per gli altri intrattenimenti dedicati al viceré e a sua moglie, tutto si è svolto in questa occasione secondo programma, e nessun imprevisto è giunto a turbare la serena sosta degli sposi. Sicché il 30 giugno, come pianificato, essi possono partire alla volta di Brescia, non, questa volta, tra spettacolari onoranze, ma alla chetichella, alle quattro e mezza del mattino, quasi a voler prender fiato dall'immersione nei pubblici festeggiamenti.

17 ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 260.

18 *Ibid.*

19 Cfr. Alberto Bentoglio, *op. cit.*, p. 73.

LA CITTÀ IN FESTA: MEMORIE DI SPETTACOLARITÀ DIFFUSA A VERONA

Elena ZILOTTI (*Università degli Studi di Verona*)
elena.zilotti@univr.it

RIASSUNTO: Il contributo analizza alcune forme di spettacolarità offerte a Verona nel periodo del Congresso, con un'attenzione particolare alla partecipazione popolare. Da ottobre a dicembre 1822 in città si avvicendano occasioni festive che coinvolgono i cittadini su due fronti: da un lato, come spettatori e fruitori delle manifestazioni e degli eventi organizzati dalla Congregazione municipale; dall'altro, come promotori attivi di spontanee iniziative. Tra le forme di spettacolo si considera tutto ciò che offre motivo di divertimento e stupore alla cittadinanza e agli ospiti intervenuti: apparati effimeri, spettacoli teatrali e musicali, illuminazione e innovazioni tecniche e meccaniche.

ABSTRACT: The paper analyzes various forms of spectacle offered in Verona during the Congress, with particular attention to popular participation. From October to December 1822, the city's festive occasions involved citizens on two fronts: on the one hand, as spectators of the events organized by the Municipal Congregation; on the other, as active promoters of spontaneous initiatives. I consider different forms of entertainment for the citizens and guests, including ephemeral apparatuses, theatrical and musical performances, lighting, and technical and mechanical innovations.

PAROLE CHIAVE: Verona, spettacolo, pubblico, apparati effimeri, illuminazione, innovazioni tecniche e meccaniche

KEY WORDS: Verona, Performing Arts, Public, Ephemeral Apparatuses, Lighting, Technical and Mechanical Innovations

LA CITTÀ IN FESTA: MEMORIE DI SPETTACOLARITÀ DIFFUSA A VERONA

Elena ZILOTTI (*Università degli Studi di Verona*)
elena.zilotti@univr.it

L'attesa per il Congresso di Verona è ben sintetizzata da Valentino Alberti, l'oste autore del noto *Diario* grazie al quale è possibile seguire le vicende della città dal 1796 al 1834 e utile anche per la ricostruzione del periodo del Congresso. L'evento doveva essere «il più grande e il più fausto» possibile, avrebbe dovuto formare «un'epoca memoranda ed eterna» per i posteri e grazie a questo avvenimento la città avrebbe dovuto diventare «rinomata e famosa ed invidiata» tra tutte le principali capitali del mondo.¹ È questo lo spirito con cui la Congregazione Municipale presieduta dal podestà Giovanni Battista da Persico² e la città tutta si proiettano ver-

- 1 Maurizio Zangarini (a cura di), *Il diario dell'oste. La Raccolta storica cronologica di Valentino Alberti (Verona, 1796-1834)*, Venezia-Vicenza-Verona, Giunta Regionale del Veneto-Associazione veneta per la storia locale-Cierre, 1997, p. 239. Per un quadro generale sul Congresso si rimanda a Gian Paolo Romagnani, *Il Congresso di Verona del 1822. L'Italia della Restaurazione e l'Europa delle grandi potenze*, in Silvano Zavetti (a cura di), *Veronesi illustri in Europa e Verona centrale nella storia. Lezioni tenute nel 2020 e 2021 presso la Società Letteraria di Verona*, Verona, Associazione dei Consiglieri Comunali Emeriti del Comune di Verona, 2023, pp. 101-114; e ai volumi pubblicati dall'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona: Claudio Carcereri de Prati (a cura di), *Il Congresso di Verona (1822). L'Europa e l'Italia della restaurazione, Malta e le province illiriche*, Atti del Convegno tenutosi nelle sessioni del 14 ottobre e 24 novembre 2022 presso l'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 2023, Claudio Carcereri de Prati (a cura di), *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, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 2019.
- 2 Da Persico (1777-1845) viene descritto come un uomo a cui «si riconoscono abilità amministrative e diplomatiche, inoltre qualità organizzative, culturali ed umane» (Daniela Zumiani, *Verona 1822: cartoline da una città in trasformazione*, in Claudio Carcereri de Prati (a cura di), *Il Congresso di Verona (1822) e la politica mitteleuropea degli Asburgo*, cit., pp. 9-56: 10). A lui si devono la cura del grande evento e la predisposizione dell'ospitalità dei regnanti.

so l'ottobre 1822, mese in cui è previsto l'arrivo dei sovrani e l'inizio dei lavori.

Per l'occasione, la città si trasforma, si abbellisce e diventa una sorta di teatro diffuso in cui prendono vita varie forme di intrattenimento che – con gradi diversi di consapevolezza e controllo – coinvolgono gli ospiti intervenuti e la cittadinanza in modo attivo. Nel periodo che va dalla metà di ottobre alla metà di dicembre, accanto alle più celebri rappresentazioni teatrali e ai *divertissements* dell'alta società,³ vengono organizzate numerose forme di spettacolo (nel senso più ampio di questo termine) *en plein air*, tra cui l'ingresso dei sovrani, la grande illuminazione della città, un'estrazione di premi in Arena e l'esposizione e messa in funzione di una nuova macchina tecnica. Il *trait d'union* di questi eventi festivi è l'apertura alla partecipazione pubblica, che risponde ampiamente e con entusiasmo. Le fonti, infatti, concordano sull'atmosfera di magnificenza che si respira in città durante il Congresso. Nella sua *Storia di Verona*, Osvaldo Perini descrive quei mesi di «permanente spettacolo»:⁴

La popolazione guardava, trasognata ed estatica, a quella interminabile fila di principi, duchi, re ed imperatori, di estranee e splendide fogge e di svariate e brillanti divise coperte d'oro e di gemme, che processionalmente passavale tutti i giorni davanti: pareva una fantasmagorica rappresentazione di attori estramondani, cui la magica virtù d'un negromante avesse per capriccio evocato ad abbagliare gli sguardi ed illudere la curiosità dei mortali.⁵

I documenti relativi alla 'macchina' logistica (la parte amministrativa, economica e gestionale) degli spettacoli sono conservati all'Archivio di

3 Sugli spettacoli pubblici rimane sempre valido Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, in *Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*, ser. IV, vol. XXIV, 1923, pp. 1-60. Per quanto riguarda gli intrattenimenti di società Paolo Rigoli ricorda gli animati salotti delle contesse de Lieven e Silvia Curtoni Verza, i fastosi ricevimenti con musiche e danze, alcune rappresentazioni in teatrini privati e il «corso», una sorta di passeggiata-sfilata tra le vie del centro. Cfr. 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*, Catalogo della mostra, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-29 ottobre 1989, Milano, Electa, 1989, pp. 466-469.

4 Osvaldo Perini, *Storia di Verona dal 1790 al 1822*, vol. III, Verona, Tipografia di Cesira Noris, 1875, p. 397.

5 *Ibid.*

Stato di Verona tra le carte della Congregazione Municipale. Vale la pena mettere in relazione tale patrimonio con le memorie di un testimone diretto. Valentino Alberti, l'oste già citato, nella sua *Raccolta storica cronologica*, permette infatti di guardare a quel periodo dal punto di vista popolare. Se dai documenti ufficiali è possibile ricostruire i programmi e i retroscena dell'organizzazione, è grazie ad Alberti che si può carpire la reazione ai vari eventi festivi e l'effetto prodotto dalle diverse iniziative di intrattenimento.

Il momento che dà avvio solennemente alle celebrazioni è senza dubbio l'ingresso in città di Francesco I d'Asburgo. Secondo il resoconto di Alberti erano già giunti altri sovrani, principi e diplomatici, ma è il 15 ottobre, data che vede entrare l'imperatore, il giorno in cui Verona percepisce in tutta la sua pienezza l'entità dell'evento.⁶

La città si era preparata accuratamente a tale arrivo. Per l'occasione era stato costruito un arco trionfale, posizionato al confine della municipale giurisdizione, in coincidenza con la Porta di San Giorgio.⁷ I documenti restituiscono la grande cura e l'impegno messi in campo per la sua creazione: erano state coinvolte le varie autorità laiche e religiose per la fornitura di materiale, scale e quant'altro potesse servire per erigere l'apparato che non aveva soltanto funzione decorativa ma, costruito su misura per l'evento, doveva a un tempo celebrare e affascinare attraverso la sua architettura simbolica, gli ornamenti e l'iscrizione posta sulla sua sommità. Per descriverlo Alberti usa infatti l'aggettivo «magnifico».⁸ È proprio la magnificenza a cui mira il podestà. Vengono fatte suonare le campane, l'artiglieria spara in segno di omaggio e si esibiscono le bande militari. L'imperatrice viene onorata con mazzi di fiori da dodici scelte ragazze cittadine, abbigliate in maniera «semplice» ma di «vaga forma» con un atteggiamento «rustico, ma devoto e leggiadro».⁹

L'ingresso viene reso ancora più grandioso dai numerosi presenti. Il comitato d'accoglienza ufficiale è formato dai sovrani, principi e diplomatici giunti precedentemente, da tutte le più alte sfere municipali, militari ed

6 Cfr. Maurizio Zangarini (a cura di), *op. cit.*, pp. 239-240.

7 Cfr. Archivio di Stato di Verona (d'ora in poi ASVr), Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. I, n. 3 (*Arco di Trionfo al Confine della Municipale Giurisdizione*).

8 Maurizio Zangarini (a cura di), *op. cit.*, p. 240.

9 *Ibid.* Nel suo articolo, Nicola Pasqualicchio fa riferimento a un analogo «Crocchio di Giovani Donzelle in costume Villareccio» registrate in occasione dell'accoglienza del viceré Ranieri a Verona nel 1820 (Cfr. *Gli spettacoli pubblici a Verona in onore delle grandi personalità politiche (1815-1820)*, in questo numero).

ecclesiastiche di Verona, nonché da un seguito di carrozze (fino a Parona) e dal popolo esultante. Alberti nota che il «concorso del popolo» in quella che chiama «avventurosa occasione» è «sterminato e incredibile». Vengono addobbate con «gusto sorprendente» e «leggiadria» le case, le botteghe, le finestre, i balconi e tutte le vie coinvolte dal passaggio dell'imperatore. L'atmosfera è di «esultanza universale».¹⁰ La città partecipa alla festa, di cui è allo stesso tempo spettatrice e parte attiva.

Ancora più magnifico risulta l'ingresso dello zar Alessandro I il giorno seguente. La porta di accesso alla città è la stessa, Porta San Giorgio, e rimane il medesimo anche l'arco trionfale, cui viene però cambiata l'iscrizione dall'abate Santi Fontana.¹¹ Il suo arrivo era in programma per le ore undici di mattina ma, da quanto possiamo apprendere da Alberti, il comitato d'accoglienza deve aspettare fino all'una di pomeriggio per assistere al suo ingresso. Anche in questo caso le autorità e la nobiltà erano state invitate a intervenire in carrozza e il risultato è una presenza ancora più numerosa: centosessanta carrozze, tra lo scoppio dei cannoni, la musica delle bande triplicate e i decori in città. Strade, botteghe, finestre, poggiali, tutti «addobbati a gara», con uno spirito di viva competizione tra i cittadini.¹²

Se l'obiettivo è accogliere con sfarzo i sovrani intervenuti e tutto il loro seguito, l'effetto è lo sviluppo di una situazione di festa collettiva in cui la cittadinanza copre un ruolo di primo piano per accrescere la portata dell'evento che non è più solo politico, ma diventa anche sociale e spettacolare. Va precisato che tale risultato non è imprevisto e dovuto a libera iniziativa, ma è il frutto di un'accurata predisposizione da parte delle autorità. L'arrivo dell'imperatore era stato programmato minuziosamente fin dall'inizio: il delegato barone Paul von Lederer (Paolo de Lederer) scrive una lettera personale al podestà per avvisarlo dell'orario di arrivo previsto, e per condividere il desiderio del sovrano di entrare in incognito.¹³ Nonostante questa sua volontà, si puntualizza che Francesco I «non intende opporre un divieto alle spontanee espansioni di esultanza e di fede-

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Le due diverse iscrizioni ad opera dell'abate Fontana (1761-1833) si leggono, tra gli altri, in Osvaldo Perini, *op. cit.*, pp. 394-397.

¹² Maurizio Zangarini (a cura di), *op. cit.*, pp. 240-241.

¹³ Nel suo articolo dedicato alle disposizioni di Francesco I, Ottavio Bevilacqua sottolinea il desiderio dell'imperatore asburgico di omaggiare il suo omologo russo riservandogli all'arrivo gli omaggi maggiori (Cfr. *La diplomazia a casa: le famiglie ospitanti il Congresso di Verona e la politica degli Stati italiani*, in questo numero).

le suddito attaccamento degli abitanti di questa città».¹⁴ Gli addobbi erano stati, quindi, caldamente sollecitati dal podestà ai Deputati delle contrade coinvolte dai passaggi.¹⁵ In un'epistola del Vicario Generale Vescovile scritta alla Congregazione Municipale il 13 ottobre, si legge che le famiglie più agiate erano state invitate a offrire sussidi ai più bisognosi per permettere anche a loro di «abbellire ed illuminare» le loro abitazioni in occasione dell'ingresso dell'imperatore.¹⁶ Anche i giorni seguenti la municipalità si era preoccupata di non lasciare mai le strade della città disadorne: «Affine di dare un piacevole intrattenimento alle Loro Maestà imperiali e reali, principi e distinti personaggi, che ci onorano, ravvivasi opportuno di attivare in ciaschedun giorno di Festa, durante il tempo che soggiorneranno in Verona, un corso di carrozze».¹⁷

Grazie anche all'istituzione di una Commissione per gli spettacoli incaricata dell'intrattenimento,¹⁸ vengono promosse la partecipazione e l'esultanza popolare dando vita, quindi, a una doppia forma di spettacolarità. L'ingresso a Verona dell'ospite e del suo seguito è l'evento che attira la folla, incuriosita e ammirata; l'apparato festivo predisposto (abbellimenti, musica, ecc.) con l'insieme dei veronesi chiamati a presenziare esultanti è l'«esibizione» a cui assistono i regnanti appena giunti in città.

La stessa sera del 16 ottobre, Piazza delle Erbe, Piazza d'Armi, il Corso, Via Nova, Strada Leoni e tutte le strade principali della città si animano di luce. I negozi e le botteghe rimangono aperti e illuminati sia all'interno che esternamente. Anche in questo caso l'intenzionalità meditata dalla direzione ufficiale si intreccia con la libera iniziativa popolare; il risultato è un centro città vivace e risplendente. L'illuminazione rimasta maggiormente impressa è, però, quella 'architettonica' del mese successivo. Il programma diffuso il 18 novembre dalla Congregazione Municipale prevedeva due momenti di spettacolo aperti anche alla cittadinanza, il primo dei

14 ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. I, n. 3, doc. n. 133.

15 A titolo di esempio, in un documento si legge «Ella è quindi interessata, Sig. Deputato, a voler dar opera, onde gli abitanti della di lei contrada adornino le loro case, ed accorranò alle ore dieci o in cocchio, o a piedi a festeggiare il loro incontro» (ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. I, n. 3, c.n.n.).

16 Cfr. ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. I, n. 3, c.n.n.

17 ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. I, n. 1 (*Stampe promulgate in occasione del Congresso*), doc. n. 5057.

18 L'atto di «Installazione della Commissione per gli Spettacoli» si legge in ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. I, n. 5 (*Disposizioni pei Spettacoli Teatrali ed altri dati in occasione del Congresso*), cc.n.n. Ne facevano parte Paolo Dionisi, Dionigio Nichesola, Giulio Sagramoso e Giovanni Battista Gazzola.

quali è proprio la «generale Illuminazione di tutta la Città» pianificata per la sera del 21 novembre «lungo lo Stradale dalla Via dei Leoni alla Piazza dell'Erbe, per tutto il Corso, lungo la strada del Teatro, e della Bra, Via Nuova, e Porta Mantovana [...] eseguita architettonicamente»:19 una novità affascinante se si considera che solo dalla fine del Settecento lo spazio urbano comincia a essere illuminato.²⁰

Secondo il resoconto di Alberti i preparativi erano visibili già dal 17 novembre, ma nonostante l'accurata organizzazione non sarà possibile godere dello spettacolo la sera prevista, a causa «di un'improvvisa e copiosa pioggia che spegne ogni lume, obbliga al ritiro tutti gli astanti e manda tutto a monte».21 L'illuminazione avrà luogo, infine, il 25 novembre, «aumentata e migliorata» di due terzi.²² Diretta dall'architetto Bartolomeo Giuliani,²³ la realizzazione era stata affidata all'appaltatore Paolo Libanti. Si tratta di un'operazione colossale: adornare i palazzi cittadini con lumi, candele, fiaccole e palloncini colorati, integrando l'architettura esistente con strutture effimere al fine di proseguirne o evidenziarne alcuni elementi, come in Piazza Bra:

Nel Prospetto della Brà verso il Pallone saranno continuate le Arcate del Circo de' Cavalli in modo che dal Fabbricato di S. Agnese vadano a congiungersi coi forni. Sopra delle arcate sarà fatto un attico contenente una Iscrizione che comprenda tutta la linea a grandi lettere come sopra tutte a lumi. Sopra detto attico saranno innalzate delle agulie, che corrispondino sopra i Pilastri inferiori. In questa parte saranno impiegati 3000 lumi circa.²⁴

19 ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. I, n. 1, doc. 5414.

20 Cfr. Mauro Barchielli, *La città dal buio alla luce*, Parma, Pratiche, 1995.

21 Maurizio Zangarini (a cura di), *op. cit.*, p. 246.

22 *Ibid.*, p. 247.

23 Per approfondire la figura di Giuliani si rimanda alla voce *Giuliani, Bartolomeo*, a cura di Giuseppe Conforti, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, vol. LVI, 2001.

24 ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. I, n. 10 (*Capitolato ed Offerte per l'Impresa della Architettonica Illuminazione della sera 21 novembre 1822 ch'ebbe luogo la sera del 25 detto*), cc.n.n. L'effetto è raccontato da Perini: «in Bra riprodisse colle sue proporzioni naturali la vera o supposta forma originaria dell'anfiteatro romano, cioè colla sua Ala completa, rappresentata da una moltitudine infinita di fiaccole disposte in linee parallele or rette ora curve che raffiguravano cornici, pilastri, capitelli ed arcate» (Osvaldo Perini, *op. cit.*, p. 401).

Il totale dei «lucignoli» ordinati è di circa quarantamila. Il colpo d'occhio doveva essere sorprendente. A essere costellati di luce erano i palazzi e gli edifici del centro. È ancora Alberti a restituirci con efficacia l'effetto generale: «Tale si fu però la illuminazione di questa sera, che non v'ha in Verona chi viva e si ricordi, nemen approssimativamente, l'eguale. Né i sovrani medesimi, che smontati da carrozza a casa Arvedi fecero la Via Nova a piedi, poterono dissimulare l'alta loro sorpresa e l'inatteso loro stupore».²⁵ A partecipare allo spettacolo si aggiunge anche la popolazione, compresi (tra lo stupore generale) gli ebrei, che aderiscono al progetto «con grande addobbo e gran profusione di cera, con archi, statue ed iscrizioni».²⁶ La luce, nell'ambito dello spettacolo, ha radici antiche, che mescolano sacro e profano, sfarzo e armonia. Per tentare di capire l'effetto che doveva procurare, ci si può rifare alle parole di Cristina Grazioli:

La percezione della luce nei secoli passati è oggi assolutamente inimmaginabile. Le fonti di luce della vita quotidiana erano ridottissime, nella vita e nei luoghi pubblici prevaleva il buio. Dunque la luce tanto enfatizzata [...] è sì specchio della volontà celebrativa, ma anche effetto dello stupore creato dal contrasto tra una vita in penombra e lo sfavillio della festa.²⁷

Il secondo – ma in realtà principale – grande evento in programma è fissato per il giorno 24 dello stesso mese:

All'ora precisa del mezzodì nell'Anfiteatro dell'Arena, che sarà onorato dall'intervento delle Loro Maestà Imperiali e Reali, e degli AUGUSTI PERSONAGGI del Congresso, si estraranno ventiquattro Grazie di varie manufatture d'oro, di stoffe, e di Panni delle Fabbriche Veronesi, e dei Pii Stabilimenti, ciascheduna del valore di Franchi 250, che a piacere dei Vincitori, saranno anche convertite in effettivo danaro.²⁸

Alberti usa un termine che spiega, forse, più chiaramente la tipologia di intrattenimento. Parla di una «tombola, con dispensa delle cartelle

25 Maurizio Zangarini (a cura di), *op. cit.*, p. 248.

26 *Ibid.*

27 Cristina Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 16.

28 ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. I, n. 1, stampa n. 5414.

gratis e con molti premi».²⁹ Si tratta di una lotteria di beneficenza, evento che precede lo spettacolo con danze ed eroiche rappresentazioni allusive e la cantata *La Santa Alleanza* musicata da Rossini.³⁰ Questo il regolamento diffuso:

Si fanno perciò note al Pubblico le discipline che furono all'uopo stabilite, onde servano di opportuna norma a chi volesse approfittare della premessa Civica Munificenza.

Dalle ore 9 alle 12 meridiane del giorno surriferito, ogni concorrente riceverà *gratis* alle Porte d'ingresso dell'Anfiteatro un'apposita numerizzata Cartella. Chiunque volesse uscire dall'Arena prima della estrazione, dovrà retrocedere a qualunque degli Ingressi la Cartella ricevuta, e potrà percepirne un'altra qualora rientri prima del mezzo giorno.

La sorte sarà determinata colla estrazione di due numeri, mediante separate urne. La prima estrazione indicherà il numero del Libretto, cui appartengono le Cartelle rilasciate. La seconda indicherà il numero graziato dal libretto medesimo. Ogni Libretto composto di cinque centinaia di Cartelle, conterrà la serie numerica dall'I al 500.

Determinata in tal modo la prima Grazia, si procederà alla estrazione di tutte le altre rimettendo nelle urne gli estratti numeri; dal che ne consegue la possibilità di vincerne parecchie colla stessa Cartella.

Terminato che sia lo Spettacolo susseguente alla estrazione, li favoriti dalla Sorte dovranno recarsi alla Commissione di riconoscimento residente nell'Ufficio di Sanità nel Mercato Vecchio, per ivi conseguire o gli Effetti, o il Danaro. Qualora i Graziati non si presentino a ritirare la rispettiva vincita entro il giorno 27 corrente al più tardi, gli Effetti competenti ai difettivi saranno demandati alla Casa di Ricovero.³¹

L'estrazione, dunque, è il momento di apertura e di chiusura dello spettacolo areniano, di cui Paolo Rigoli restituisce con cura l'allestimento e i dettagli sulla sua repentina preparazione. Al centro dell'anfiteatro viene costruito un palcoscenico rialzato circolare di venti metri di diametro dove è eretta una statua colossale e maestosa, allusiva della Concordia, e dove gli artisti si esibiscono in canti e danze.³² Ai regnanti è riserva-

29 Maurizio Zangarini (a cura di), *op. cit.*, p. 245.

30 Cfr. Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *op. cit.*

31 ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. I, n. 1, stampa n. 5414.

32 Cfr. Paolo Rigoli, *op. cit.*, p. 468.

to il palco centrale, «fiancheggiato da ambi i lati da altri ampi palchi, tutti nel più elegante modo costrutti ed addobati senza risparmio, ove andavano gli altri principi e ministri».³³ Non si bada a spese nemmeno per l'organico artistico: più di centoventi esecutori, tra cantanti, ballerini e comparse. La coreografia è di Giovanni Gallerani, primo ballerino del Teatro Filarmonico. I primi ballerini dello spettacolo in Arena sono invece Combi e Mangini, accompagnati da guerrieri, ninfe, altri danzatori, figuranti, soldati (di cui si precisa «dovranno essere giovani scelti ed avvenenti, e non già Granatieri») e un corpo di ballo composto da ventotto uomini e trenta donne.³⁴ Tra le diverse maestranze coinvolte è rimasta traccia anche del sarto a cui vengono affidati i costumi, Giovanni Guidetti, e dell'attrezzista, tale Barbessi, figura che risulta di grande rilevanza per un documento manoscritto chiamato *Memoria per l'attrezzista*, grazie al quale è possibile ricavare la materialità dell'evento scenico in Arena. In tale testimonianza sono elencati gli accessori e i complementi ai costumi per le figure allegoriche, che richiamano la visione dal gusto classico delle divinità, secondo un'iconografia riconoscibile a tutti i partecipanti, come ad esempio l'elmo con la sfinge, la lancia e lo scudo per il dio Marte, oppure la cornucopia dorata con fiori e frutta per la dea della terra Cerere o ancora Nettuno con il tridente.³⁵

Si tratta indubbiamente di uno spettacolo in pompa magna, allestito con grande cura per i dettagli, come si può leggere in un estratto (a titolo esemplificativo) del programma manoscritto conservato in Archivio di Stato:

Mentre i Bardi col Fato vanno alternando quest'inni un crocchio di Ninfe, e Pastori in abito scandinavo, secondo il canto con allegorico Ballo, durante il quale escirà dai sotterranei un drappello di eroi guerrieri a cavallo coronati d'alloro e d'ulivo ciascheduno con vessillo in mano co' colori della lega Imperiale. [...] Le Ninfe e i Pastori ripiglieranno la danza di breve durata nel cui periodo il Fato si accosterà alla Concordia, che in fine del Ballo spiegherà una gran fascia.³⁶

33 Maurizio Zangarini (a cura di), *op. cit.*, pp. 246-247.

34 Cfr. *Memorie per Ballo*, in ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. *Viglietti rilasciati per l'Ingresso al Recinto nell'Anfiteatro per la porta n° 68*, cc.n.n.

35 Cfr. ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. *Viglietti rilasciati per l'Ingresso al Recinto nell'Anfiteatro per la porta n° 68*, cc.n.n.

36 ASVR, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. *Carteggio con S.*

In calce ai dettagli del programma non sfugge l'invito di partecipazione attiva, più o meno spontanea, che il podestà rivolge ancora una volta ai veronesi: «Questi tratti rispettosi della viva nostra esultanza possano tornar graditi agli AUGUSTI REGNANTI [...] ove nello spontaneo slancio de' nostri cuori manifesto risulti quello spirito di suddita devozione, e d'incontaminata fede».³⁷ La partecipazione popolare non delude le aspettative. L'Arena, infatti, è descritta come gremita al limite, all'interno e anche all'esterno. L'occasione avrebbe dovuto di per sé avere un forte gradiente attrattivo per la partecipazione popolare, senza la necessità di organizzare il momento dell'estrazione delle grazie. È possibile ipotizzare che la Commissione delegata agli affari spettacolari non abbia voluto correre il rischio di esibire agli illustri ospiti un'Arena mezza vuota, e abbia pertanto giocato una carta altamente sicura, quale la possibilità di vincere premi con cartelle gratuite. Accanto all'intento di creare un maggiore interesse nei veronesi per la rappresentazione teatrale, si può riconoscere anche un altro fine: dimostrare la generosità dell'amministrazione nei confronti della cittadinanza. L'opinione popolare che ne risulta è di grande entusiasmo. Secondo Alberti, fuori dall'anfiteatro c'era talmente tanta gente che si sarebbe potuto riempire una seconda Arena. Anche all'interno l'impatto è dirompente, «si grande e si formidabile era la folla del popolo, che metteva fin paura».³⁸ Ciò che colpisce i sovrani, tuttavia, non è tanto la quantità esorbitante di veronesi presenti, ma «non aver né sentito né veduto, in quell'infinito numero di popolo, sconcerto o disordine alcuno il più minimo».³⁹

L'impianto risulta vincente da tutti i punti di vista. Se la cantata *La Santa Alleanza* di Rossini – spettacolo centrale della serata – è ideata con un intento encomiastico nei confronti dei 'grandi' del Congresso,⁴⁰ la lotteria svolge un'importante funzione di richiamo per i veronesi che riempiono l'Arena fino al suo limite. La commissione per gli spettacoli colpisce nel segno: l'impatto visivo che si prospetta ai sovrani al loro ingresso in teatro è straordinario. A conferma dell'eccitazione popolare per la lotteria, si noti che nel *Diario dell'oste* viene riferito molto poco dello spetta-

E. il Governatore per la Riforma del Programma relativo alla Composizione di Poesia della Rappresentazione di canto e ballo nell'Arena, c. 21. Dello spettacolo viene eseguita una prova generale il giorno prima, il 23 novembre.

37 ASVr, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. I, n. 1, doc. 5414.

38 Maurizio Zangarini (a cura di), *op. cit.*, pp. 247.

39 *Ibid.*

40 Sull'argomento si rimanda a Martino Pinali, *Rossini a Verona (1813-1900)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2022.

colo principale, mentre è dedicato ampio spazio alla vincita delle cartelle, con il resoconto puntuale dei premi e dei vincitori.

L'altro esempio di evento spettacolare collettivo è di minore portata, ma non per questo meno rilevante nel quadro dell'offerta d'intrattenimento presentata durante i mesi congressuali. Dello «spettacolo campestre» organizzato dall'Accademia d'Agricoltura, Commercio ed Arti viene data notizia alla cittadinanza tramite un avviso pubblico.⁴¹ Programmato per il 25 ottobre, saltato a causa della pioggia e ricalendarizzato per la mattina di mercoledì 6 novembre, «fuori da Porta Nuova, sulla pianura a sinistra detta dell'Acquar»⁴² dalle dieci di mattina alle cinque di sera, lo spettacolo consiste nella messa in funzione di una «Macchina denominata Geanaforo» inventata dal veronese Giuseppe Rotari, socio dell'Accademia. La macchina era stata sperimentata anticipatamente e premiata. L'uso, secondo quanto descritto testualmente dall'avviso diffuso, «consiste nel trasportare dal basso all'alto, non che orizzontalmente, gran quantità di terra», come suggerisce anche il nome di matrice greca (*porto in alto la terra*). Sulla nascita e il funzionamento del marchingegno viene pubblicato un volume, al quale sono accluse anche cinque tavole incise in rame da Giuseppe Mazza su disegni di Leonardo Manzati.⁴³ Nata in pochi mesi per esigenze agricole su terreni collinari, la macchina incuriosisce i veronesi che le riconoscono il pregio di unire la novità all'utilità. Viene presentata infatti come lo strumento migliore per spostare la terra, anche sui pendii, in confronto a qualsiasi altro metodo testato, con grandi vantaggi in termini di velocità ed economia. Esposta apertamente nel periodo del Congresso, riceve la visita e l'approvazione di un pubblico numeroso, tanto da indurre gli accademici a programmare l'esperimento del Geanaforo una seconda volta, il giorno successivo, anche alla presenza dei sovrani europei.⁴⁴

A Verona, nel contesto di un incontro politico di ampia portata storica che celebra l'apoteosi del ruolo diplomatico e culturale della città, vengono previste tipologie differenti di divertimento che coinvolgono diversi ambiti di ricezione, come a voler ampliare la proposta per stupire e meravigliare su più fronti. Il repertorio dell'effimero, nel periodo del simposio,

41 Avviso del 5 novembre 1822, in ASVR, Fondo Congregazione Municipale di Verona, busta 261, fasc. I, n. 1, c.n.n.

42 *Ibid.*

43 *Geanaforo economico per trasportar terra per aria a qualunque altezza inventato dal nob. Giuseppe Rotari veronese e premiato dall'Accademia di agricoltura, commercio, ed arti di Verona e per decreto della medesima pubblicato*, Verona, Ramanzini, 1822.

44 Cfr. Maurizio Zangarini (a cura di), *op. cit.*, p. 245.

ha dunque diverse facce. Tutte, però, si esprimono cambiando per qualche mese l'aspetto della città, popolando le strade, illuminando il buio, animando con musica e festa un grande e generale spettacolo passeggero e per questo privilegiato. In quest'occasione le feste modificano esemplarmente il rapporto tra lo spazio riservato agli spettatori e lo spazio riservato all'evento: Verona diventa teatro, e lo spettatore è sia fruitore sia presenza scenica, in una dialettica tra singolo e collettività, prestabilito quanto estemporaneo.

«QUEST'ARENA MUSICALE»: ROSSINI A VERONA PRIMA DEL CONGRESSO

Martino PINALI (*Università degli Studi di Trento*)
mpinali91@gmail.com

RIASSUNTO: Nell'ambito del Congresso di Verona, protagonista indiscusso degli eventi musicali fu Gioachino Rossini, la cui presenza fu fortemente voluta dal principe Metternich. Le opere e le cantate del compositore pesarese rappresentate in città tra il settembre e il dicembre del 1822 evidenziano caratteristiche peculiari della Restaurazione, come l'approccio alle figure rappresentative della regalità e a temi politici considerati delicati, se non addirittura problematici, durante il periodo del Congresso.

ABSTRACT: During Verona's Congress, Gioachino Rossini was the protagonist of musical events. His presence was strongly desired by Metternich. The composer's operas and cantatas performed in the city between September and December 1822 shed light on peculiar features of the Restoration, such as the reference to figures representing regality or to political issues considered sensitive (if not problematic) during the period of the Congress.

PAROLE CHIAVE: Gioachino Rossini, Verona, Teatro Filarmonico, Arena di Verona, Congresso di Verona, Santa Alleanza

KEY WORDS: Gioachino Rossini, Verona, Teatro Filarmonico, Verona Arena, Congress of Verona, Holy Alliance

«QUEST'ARENA MUSICALE»: ROSSINI A VERONA PRIMA DEL CONGRESSO

Martino PINALI (*Università degli Studi di Trento*)
mpinali91@gmail.com

Il presente contributo prende le mosse dalla constatazione della centralità della figura di Gioachino Rossini nel contesto del Congresso di Verona del 1822, di cui il musicista fu protagonista assoluto per volere del cancelliere tedesco Metternich.¹ A completamento di quanto già scritto sulle due cantate commissionate al Pesarese per questa specifica occasione – *La santa alleanza* e *Il vero omaggio* –, questo articolo si soffermerà prevalentemente sulle opere rossiniane allestite nei teatri cittadini nei mesi immediatamente precedenti. Con ogni probabilità il compositore non fu coinvolto nelle riprese delle opere qui in esame: non era in città nel periodo di preparazione di quegli spettacoli, e le caratteristiche degli interventi che queste subirono rispetto al dettato originario non permette di attribuirne la paternità all'autore. L'interesse di queste rappresentazioni risiede nella testimonianza che esse ci offrono del clima culturale di quel periodo, del contributo della musica e, nello specifico delle opere, della costruzione del discorso politico-ideologico di quegli anni.

Inizierò con un breve quadro sulla vita operistica veronese negli anni del congresso, con particolare riferimento ai due teatri allora attivi e alle rappresentazioni delle opere di Rossini in città; proseguirò poi l'analisi delle due opere allestite nell'autunno del 1822 (*La donna del lago* e *L'inganno felice*); infine concluderò con alcune considerazioni sulle cantate per l'Arena e il Teatro Filarmonico, mettendo in evidenza alcuni aspetti poco noti della loro esecuzione e il rapporto tra il compositore e la committenza veronese.

1 Su questo tema di veda il saggio di Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», IV, vol. 24, 1923, pp. 53-112.

I teatri di Verona e le opere di Rossini (1813-1822)

Dal 1813, anno del debutto dell'*Inganno felice* a Verona, al 1822, data del Congresso, il nome di Gioachino Rossini apparve più volte nei cartelloni dei teatri d'opera cittadini attivi in quel periodo. Il primo di questi era il Teatro Filarmonico, di proprietà dell'Accademia Filarmonica: la sala, inaugurata nel 1732 con *La fida ninfa* di Antonio Vivaldi, subì una prima battuta d'arresto a causa di un incendio nel 1749, e venne ricostruita e riaperta nel 1754.² L'altro era il Teatro Morando, ricavato dall'ex chiesa di San Tomio soppressa dagli editti napoleonici, demaniata e acquistata dalla famiglia Morando nel 1810. Il restauro e la conversione dell'edificio in teatro d'opera furono affidati all'architetto Luigi Trezza; la nuova sala fu inaugurata nel 1814 con *Agnese* di Ferdinando Paër.³ Nonostante il diverso *status* (il Filarmonico era un'istituzione aristocratica ormai radicata in città, il Morando una recente impresa commerciale), i due teatri entrarono presto in aperta competizione, incrementata dalla loro vicinanza,⁴ e puntarono entrambi su Rossini, compositore del momento, specializzandosi il primo nelle sue opere serie, il secondo in quelle buffe e semiserie. Questa sfida si consumò anche a colpi di disposizioni comunali, con il risultato che dopo l'apertura della nuova sala, il Comune stabilì che il solo Filarmonico rimanesse aperto durante la Stagione di Carnevale.⁵ Inoltre, e come sempre nei casi di rivalità tra istituzioni teatrali, la sfida si consumò anche sul piano artistico, con la scrittura di compagnie di richiamo da entrambe le parti. Tutto ciò portò nuova linfa alla vita culturale della città, che usciva lentamente dalle lacerazioni degli anni napoleonici che l'avevano cambiata e persino divisa militarmente.⁶

2 Paolo Rigoli, *Il Teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni*, in Michele Magnabosco-Marco Materassi (a cura di), *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2010, pp. 131-142.

3 Cfr. Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *I Teatri del Veneto*, vol. 2, *Verona Vicenza Belluno e il loro territorio*, Venezia, Corbo e Fiore, 1985, pp. 98-99; Tullio Lenotti, *I teatri di Verona*, Verona, Linotipia Veronese, 1949, p. 56.

4 Il Teatro Filarmonico è situato tra via Roma e via dei Mutilati, a poca distanza da Piazza Bra, mentre il Morando si trovava in via Nuova, l'attuale Via Mazzini, in pieno centro storico.

5 Cfr. Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *op. cit.*, p. 100.

6 Cfr. Gian Paolo Romagnani, *Verona Napoleonica: una città divisa in due (1797-1814)*, in Id. (a cura di), *Storia di Verona. Dall'antichità all'età contemporanea*, Verona, Cierre edizioni, 2021, pp. 177-186.

Sebbene il teatro più recente, il Morando, avesse rubato alla sala maggiore di Verona le prime cittadine di opere importanti quali *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia* e *La gazza ladra*, fu il Filarmonico, il teatro della classe dominante, a uscire vincitore da questa contesa. Nonostante la concorrenza agguerrita e i buoni risultati conseguiti, il Teatro Morando difficilmente avrebbe avuto il sopravvento nella vita musicale cittadina: come c'era da aspettarsi, fu infatti il Filarmonico a venire scelto come sede privilegiata di molti degli eventi di intrattenimento che fecero da contorno al Congresso (*Il vero omaggio*), tra cui l'esecuzione di una delle due cantate scritte da Rossini per l'occasione. Diversamente, il Morando avrebbe cessato le sue attività da lì a breve, nel 1836.⁷

La memoria degli anni di questa competizione rimane ancora viva nelle parole delle recensioni uscite sulla stampa dell'epoca. Fondamentali nella ricostruzione del contesto delle opere e delle cantate rossiniane eseguite in occasione del Congresso della Santa Alleanza, esse ci offrono la possibilità di ricostruire il panorama culturale del primo Ottocento non solo veronese, ma anche italiano.

I preparativi per il Congresso

Prima dell'inizio del Congresso, a Verona fu istituita una fiera agricola che, su concessione imperiale, si sarebbe svolta di lì in avanti con cadenza semestrale, a settembre e a marzo.⁸ La concomitanza di due eventi così importanti a breve distanza l'uno dall'altro spronò prima la Società Filarmonica poi il podestà Giovanni Battista da Persico a richiedere all'Imperial Regia Delegazione provinciale un finanziamento per il restauro della sala del Teatro Filarmonico, che sarebbe diventato il palcoscenico principale degli spettacoli scenici organizzati a cavallo tra l'autunno e l'inverno di quell'anno.⁹ Ottenuto il finanziamento e restaurato il teatro,¹⁰ per il cartellone furono scelti i seguenti titoli: in ordine, *La donna del lago* di Rossini (inaugurata a Napoli, Teatro San Carlo, Stagione di Autunno 1819), *Ar-*

7 Cfr. Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *op. cit.*, pp. 107-114.

8 Cfr. Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *op. cit.*, p. 54.

9 Ottavio Bevilacqua, *Francesco I e il Congresso di Verona*, in *Il Congresso di Verona (1822) e la politica mitteleuropea degli Asburgo. Atti del convegno dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 18 maggio 2018*, a cura di Claudio Carcereri de Prati, Verona, Accademia di agricoltura, scienze e lettere, 2019, p. 57-88: 60.

10 Paolo Rigoli, *op. cit.*, pp. 163-166.

minio di Stefano Pavesi (Venezia, Teatro La Fenice, Stagione di Carnevale 1821), *L'inganno felice* sempre di Rossini (Venezia, Teatro San Moisè, Stagione di Primavera 1812) e *Tebaldo e Isolina* di Francesco Morlacchi (Venezia, Teatro La Fenice, Stagione di Carnevale 1822) e, in chiusura di stagione, le due cantate commissionate a Rossini per l'Arena e il Filarmonico.

Eccezion fatta per *L'inganno felice*, le altre opere erano inedite a Verona, tutte di argomento serio e, nel caso di *Tebaldo e Isolina*, di recentissimo debutto. Secondo una prassi all'epoca consolidata, in tutti i casi si osservano modifiche al testo delle prime rappresentazioni: luoghi, tempi, cast e pubblici diversi richiedevano infatti interventi sulle versioni originarie, in relazione alla realizzabilità delle opere al nuovo contesto di produzione e ricezione. Nel 1822 la scelta dei titoli per il Filarmonico pose dei problemi supplementari, perché i soggetti presentavano tematiche che nella cornice del Congresso di Verona erano diventate 'sensibili'. Mi riferisco in particolare a episodi che prevedono scene di insurrezione popolare o di ribellione all'autorità regia. Alcuni brani e scene vennero di conseguenza sottoposti a interventi significativi, alcuni dei quali attribuibili a Gaetano Rossi, librettista per le cantate menzionate e direttore di scena del Filarmonico.¹¹ Osserviamo quindi alcuni dei casi più significativi delle versioni delle due opere rossiniane presentate a Verona nel 1822, poco prima e durante i lavori del Congresso.

Aspettando il Congresso: *La donna del lago* e *L'inganno felice*

Il primo e più interessante è senz'altro quello della *Donna del lago*. Fu questa l'opera che subì più modifiche di tutte le altre: ben sei numeri musicali su tredici, quasi la metà, differiscono dalla versione napoletana del 1819. Si tratta non solo delle arie (i numeri in genere più soggetti a cambiamenti in occasione delle riprese), ma anche di brani d'insieme, di maggiori proporzioni e generalmente meno interessati da interventi. La vicenda dell'opera è ambientata nella Scozia del XVI secolo, e vede un quadrangolo amoroso al cui centro c'è Elena, la donna del lago del titolo, contesa dal re di Scozia Giacomo V (che cela la sua identità sotto il falso nome di Uberto di Snowdon), dal capo dei ribelli Rodrigo di Dhu e dal giovane Malcom. Osserviamo le modifiche più da vicino.

11 Sul ruolo di Rossi nel contesto veronese rimando al contributo di Francesco Bertini, *Un librettista si dà all'impresariato: Gaetano Rossi a Verona*, in questo numero.

Nel caso di ruolo di Elena, la primadonna Carolina Passerini a Verona cantò “Arder mai per altro oggetto”, brano attribuibile a Stefano Pavesi, e “Torbida l’aura oscura”, di Pietro Romani, in luogo, rispettivamente, della cavatina “O mattutini albori” e del rondò finale “Tanti affetti”.¹² Le due arie erano brani di repertorio della cantante: furono infatti riprese da due opere che il soprano aveva già cantato in precedenza, *Adelaide di Borgogna* dello stesso Rossini, a Venezia nel 1820, e *Il medico ciabattino* di Pietro Generali, a Livorno nello stesso anno.¹³

Il ruolo di Giacomo V venne ridimensionato a favore del suo rivale in politica e in amore, Rodrigo, che ne uscì avvantaggiato non solo dal punto di vista musicale, ma anche drammaturgico. A Verona Rodrigo venne infatti associato a più brani rispetto alla versione originaria: oltre agli interventi nel finale primo, ebbe due arie solistiche e il terzetto, mentre Giacomo cantò solo in quest’ultimo brano, nell’introduzione e nel duetto. Quanto più conta, le modifiche alla parte di Rodrigo aggiunsero al carattere del ribelle violento quello dell’amoroso. Ciò è evidente dalla sostituzione della cavatina “Eccomi a voi” con “Ah sì per voi già sento”. Per rendere possibile un confronto, ho riportato qui sotto i testi di entrambi i pezzi:

La donna del lago, Napoli 1819
(Atto I, Scena 9)

RODRIGO

Eccomi a voi, miei prodi,
onor del patrio suolo;
se meco siete, io volo
già l’oste a debellar.

Allor che i petti invade
sacro di patria amore
sa ognor di mille spade
un braccio trionfar.

[...]

Ma dov’è colei, che accende
dolce fiamma nel mio seno?

La donna del lago, Verona 1822
(Atto I, Scena 9)

RODRIGO

Ah! Sì per voi già sento
Nuovo valor nel petto
Per voi d’un nuovo affetto
Sento infiammarmi il cor.
Premio maggior di questo
Da me sperar non lice,
Ma allor sarò felice
Quando il coroni amor.

[...]

Amor dirada il nembro
Cagion di tanti affanni

12 Andrea Leone Tottola, *La donna del lago*, Verona, Tipografia Bisesti, 1822, pp. 8-9 e 48.

13 Giovanni Schmidt, *Adelaide di Borgogna*, Venezia, Casali, 1820, pp. 18, 31-32; Angelo Anelli, *Il medico ciabattino*, Livorno, Pietro Meucci, 1820, p. 31.

De' suoi lumi un sol baleno
 fa quest'anima bear!
 Fausto Amor se a me sorride,
 io non so che più bramar!
 Ed allor, qual nuovo Alcide,
 saprò in campo fulminar.¹⁵

Comincia co' tuoi vanni
 La speme a ravnivar.¹⁴

L'aria sostituita proviene da un'altra opera di Rossini, *Otello* (Napoli, Teatro del Fondo, 4 dicembre 1816), in cui il personaggio si presenta più come amante che come guerriero. Questo è confermato da un'altra interpolazione riservata al personaggio, ossia una Gran scena inserita al posto dell'aria di Giacomo all'inizio dell'atto secondo: in questo brano Rodrigo dà sfogo ai propri tormenti amorosi, dilaniato dalla gelosia verso Malcom più che dal dovere verso la patria.¹⁶ In questo modo non solo si stempera la carica più 'sovversiva' di Rodrigo, che nella storia è il capo di un clan ribelle al trono di Scozia: il personaggio del re Giacomo V – suo antagonista, privato ora dell'aria affettuosa "O fiamma soave", viene restituito alla sua regalità 'tutta d'un pezzo', priva cioè di quei languori amorosi che gli erano invece stati concessi nella versione originaria.¹⁷

Anche Malcom beneficiò di una Gran scena che sostituì l'aria del secondo atto "Ah, si pera": per Adelaide Tosi, interprete del ruolo, ne fu composta una ricavata da più brani di diverse opere scritte per le voci dei due più grandi castrati di fine Settecento, Luigi Marchesi e Girolamo Crescentini, che di Tosi era stato maestro.¹⁸ Questo brano-centone non va però letto unicamente come il comprensibile tributo al maestro della cantante, ma anche come un omaggio alla tradizione vocale dei castrati, tanto cara all'antico regime cui il Congresso della Santa Alleanza pure guardava.¹⁹ Non a caso, a Verona fu scritturato anche Giovanni Battista Velluti,

14 Andrea Leone Tottola, *La donna del lago*, Napoli, Tipografia Flautina, 1819, p. 19.

15 Andrea Leone Tottola, *La donna del lago*, Verona, Bisesti, 1822, p. 23.

16 Questo e il successivo brano di Malcom sono identificabili come Gran scene perché in esse si riscontrano tutte le componenti identificate in Andrea Malnati, *La Gran scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017, pp. 12-14.

17 Andrea Leone Tottola, *La donna del lago*, 1822, cit., pp. 31-34.

18 *Ibid.*, pp. 40-42.

19 Dico «pure guardava» perché, sebbene ci fossero dei legami con il passato, le potenze della Restaurazione non attuarono certo un ritorno allo *status quo ante*, come la più recente storiografia della Restaurazione ha dimostrato. Su questo tema cfr. Gian Paolo Romagnani, *Il Congresso di Verona del 1822: l'Italia della Restaurazione e l'Europa delle grandi potenze*, in questo numero.

l'ultimo celebre castrato, già protagonista dell'opera *Tebaldo e Isolina* nella stessa stagione, e ora impegnato nella cantata composta da Rossini per il Filarmonico.

Anche la farsa *L'inganno felice* fu oggetto di modifiche simili. La vicenda contiene molti elementi affini alla tradizione del *mélodrame* francese: la protagonista Isabella, moglie fedele del duca Bertrando, è la vittima perseguitata per la falsa accusa del malvagio Ormondo – suo consigliere, ma riesce comunque a provare la propria innocenza e a scampare fortunatamente alla condanna a morte; infine, si ricongiunge con il legittimo consorte, che credendo alle accuse l'aveva condannata. Sebbene anche Bertrando fosse vittima delle macchinazioni di Ormondo, la vicenda rappresentata attribuiva comportamenti odiosi al suo personaggio, che deteneva per l'appunto un titolo nobiliare. Questa immagine negativa, e la stessa vicenda 'delicata', potevano costituire un problema nel contesto del Congresso di Verona, che vedeva riuniti in consesso tanti nobili: per evitarlo, anche in questo caso furono inseriti due brani, uno per Bertrando e uno per Isabella, al posto dei rispettivi numeri originari. Questi innesti andarono a mutare di molto l'immagine che i personaggi – ma soprattutto quello di Bertrando – avevano alla prima dell'opera così come era stata rappresentata nel 1813.

La cavatina di Bertrando “Qual tenero diletto” fu sostituita con “S'ella m'è ognor fedele”, tratta da un'opera più recente di Rossini, *Ricciardo e Zoraide* (Napoli, Teatro San Carlo, 3 dicembre 1818). Il testo così modificato si rivelava comunque adatto alla situazione drammaturgica: sia Ricciardo che Bertrando, mentre si ritrovano impegnati in manovre belliche, pensano ai propri tormenti amorosi, invano spronati il primo dal commilitone Ernesto, il secondo dai suoi seguaci:

Ricciardo e Zoraide, Napoli, 1818
(Atto I, Scena 7)

RICCIARDO

S'ella m'è ognor fedele
se l'amistà mi è guida,
quest'alma non diffida
di possederla ancor.

ERNESTO

All'amistà ti affida,

L'inganno felice, Verona, 1822
(Atto unico, Scena 2)

BERTRANDO

Oggetto lusinghiero
del mio tradito amore,
fuggi dal mio pensiero
mi lascia in pace il cor.

CORO

Vinci un fatale amore,

t'affida a questo cor.
 RICCIARDO
 Trionferemo insieme
 di sì tiranna sorte,
 le barbare ritorte
 saprà spezzare amor.

ERNESTO
 Dividerò tua sorte,
 o vinto, o vincitor.

RICCIARDO
 Qual sarà mai la gioia
 allor che a lei d'accanto,
 versando dolce piando,
 d'amor le parlerò,
 se nel pensarlo solo,
 ogni più acerbo duolo
 già nel mio sen cessò?²¹

rendi la pace al cor.
 BERTRANDO
 Sì, trionfar vorrei
 di sventurato affetto:
 ma in petto il cor per lei
 sospirar sento ognor.
 Quanto sarei felice
 s'ella vivesse ancora!
 Se a me fedele ognora
 languisse in sen d'amor.
 Ah! nel pensarlo solo
 ogni più acerbo duolo
 sparisce dal mio cor.

CORO
 L'alma t'accenda or solo
 di bella gloria ardor.²⁰

Come si evince dal confronto, con questa soluzione il Duca mette subito in evidenza il fatto di essere ancora innamorato della moglie, pur credendola ancora morta: «Quanto sarei felice s'ella vivesse ognora!»; tale enfasi non si trova nel testo originario dell'aria, dove in realtà Bertrando esprime più risentimento che nostalgia nei confronti di Isabella: «Ah più non vive oh dio | quella che odiar dovrei: | ma in rammentar di lei | tormento amor mi dà». Il Duca ha così modo di dare espressione al proprio lato umano già dalla presentazione del suo personaggio, senza per questo dover attendere lo svelamento e la punizione di Ormondo nel finale dell'opera.

L'altro brano interpolato è l'aria di Amenaide “Giusto Dio che umile adoro” di *Tancredi* (Venezia, Teatro La Fenice, 6 febbraio 1813), che fu inserita, con un testo anch'esso rimaneggiato, al posto dell'aria di Isabella “Al più dolce e caro oggetto”.²²

20 Francesco Berio di Salsa, *Ricciardo e Zoraide*, Napoli, Tipografia Flautina, 1818, p. 15.

21 Vincenzo Foppa, *L'inganno felice*, Verona, Tipografia Bisesti, 1822, pp. 11-12.

22 *Ibid.*, pp. 35-36.

L’inganno felice, Venezia, 1812
(Atto unico, Scena 13)

BERTRANDO

E chi fu il traditor?

ISABELLA

Deh! Che chiedete?

BERTRANDO

Il Duca ora v’impone
far la vostra vicenda a lui presente.

ISABELLA

Che chiedete, o signore, a un’innocente!
O quale al rammentar l’infausta scena
qual tremito mi scuote! Ah che all’idea
di lei, ridotta a fatal punto estremo
io sudo, agghiaccio, inorridisco e fremo!
Mai più tanto possente
armi impugnò di morte...
la nera fellonia. Della vendetta
giurò sull’ara infame
odio a virtù; e frattanto
la misera innocenza
priva di dolce aita
invan chiedea pietà sola e tradita.
E degg’io la vicenda
far nota a voi del più infelice amore?
Sì, parlerò, se pur mi regga il core.

Al più dolce e caro oggetto
io serbava un’alma amante:
egli ardea d’eguale affetto,
ed in noi regnava amor
Quando un fellon m’invola
il cor del mio diletto,
e abbandonata e sola

L’inganno felice, Verona, 1822
(Atto unico, Scena 13)

BERTRANDO

E chi fu il traditor!

TARABOTTO

Fu un gran briccone!

BERTRANDO

E non cercaste ancora
o difesa, o vendetta!

ISABELLA

Ah! non potei
difendermi, salvarmi. - Il traditore
seppe sedur del mio consorte il core:
fui creduta infedel: non venni udita.
Si tentò, coll’onor, tormi la vita.

Giusto ciel, che umile adoro,
tu che leggi nel cor mio,
tu lo sai se rea son’io,
se innocente è questo cor.
Se sapeste!.. I casi miei!..
Tanti orror!... pietà farei!..
[...]

mi guida a crudo orror.
 Che palpito crudele,
 che pena sento al cor!
 Ah mi consoli almeno
 chi prova in seno amor.²³

Ei non sa quant'io penai:
 ah! d'amore io non cessai
 mai per lui di palpitar.
 Caro sposo ... torna omai
 le mie pene a consolar.²⁴

L'aria ripresa è una classica aria 'di prigionie', uno dei brani favoriti dell'opera *Tancredi*. La sostituzione, come nel caso di Bertrando, incide sulla vicenda, intervenendo sui rapporti fra i personaggi: con "Giusto Dio", Isabella, anziché mettere di fronte Bertrando e Ormondo di fronte alle proprie terribili responsabilità («Quando un fellon m'invola | il cor del mio diletto, | e abbandonata e sola | mi guida a crudo orror»), cerca di muovere a pietà il primo e di difenderla dai pericoli che la minacciano, cancellando così, rispetto alla versione del 1813, le dirette accuse al sovrano suo marito.

Un'ulteriore interpolazione fu forse a sua volta dettata dal senso di opportunità, ma è di segno diverso rispetto a quelle analizzate fin qui: Tarabotto, l'unico dei personaggi della farsa privo di un brano solistico, fu gratificato di un'aria di provenienza ignota; forse composta per l'occasione ma non sappiamo da chi. Essa fu inserita prima del Finale, a beneficio dell'interprete del ruolo, il celebre basso Filippo Galli, già primo Batone all'epoca dell'inaugurazione, e ora invece passato a quello più importante dal punto di vista drammaturgico: Tarabotto è infatti il vero perno dell'azione, che però, curiosamente, nella versione originaria dell'opera non aveva un brano solistico.²⁵

Gli spettacoli per la Santa Alleanza: le cantate per l'Arena e il Filarmonico

Rimaneggiamenti a scopo 'diplomatico' ci furono anche nel caso della *Santa alleanza*. Il librettista Gaetano Rossi si vide restituire il testo ben due volte da parte del governatore del Veneto Carlo d'Inzaghi, il quale,

23 Vincenzo Foppa, *L'inganno felice*, Venezia, Stamperia Rizzi, [1812], pp. 25-26.

24 Vincenzo Foppa, *L'inganno felice*, 1822, cit., pp. 34-35.

25 Giuseppe Maria Foppa, *op. cit.*, pp. 38-39. Il testo dell'aria sembra una perifrasi dell'aria "Oh colpo impensato!" scritta per lo stesso Filippo Galli in occasione della rappresentazione del 1820 de *La gazza ladra* al Teatro San Carlo (Cfr. Gioachino Rossini, *La gazza ladra*, a cura di Alberto Zedda, Pesaro, Fondazione Rossini, 1979, I, pp. xxxi-1-xxxiii, II, pp. 1121-1197).

agendo per conto di Metternich, voleva evitare, nel libretto, ogni riferimento alla politica contemporanea, diversamente da quanto sarebbe accaduto qualche giorno dopo con l'altra cantata, *Il vero omaggio*, rappresentata al Teatro Filarmonico.²⁶ Forse, nel contesto più raccolto del teatro al chiuso, era più facile controllare le reazioni del pubblico rispetto al vasto spazio dell'Arena, in cui sarebbe stato più difficile garantire la sicurezza degli invitati. A questo proposito, vale ricordare che al termine dello spettacolo all'aperto, parte del pubblico rimase ferita durante l'uscita in massa dall'anfiteatro, durante la quale fu danneggiata anche parte della scenografia.²⁷

Della cantata, eseguita all'Arena il 24 novembre, rimangono solo testimonianze indirette per lo più aneddotiche circa l'apparato scenico dello spettacolo (una statua gigantesca le cui dimensioni spaventarono lo stesso Rossini che dirigeva proprio sotto la scenografia); degli interpreti, sono noti solo i nomi dei due bassi impegnati, Nicola Trentanove Cenni e Luciano Bianchi.²⁸ La musica, com'è noto, non è sopravvissuta. Sappiamo che il compositore riuscì parte della *Donna del lago* senza forse scrivere una partitura integralmente *ex novo*, e che una volta conclusi gli spettacoli veronesi portò con sé la musica.²⁹

Ci è giunto invece completo il testo del *Vero omaggio*, di cui sono disponibili sia il libretto a stampa sia le partiture autografe;³⁰ anche l'esecuzione avvenuta al Teatro Filarmonico il 3 dicembre è ben documentata. Si sa ad esempio che la data dello spettacolo venne anticipata di un giorno rispetto al programma iniziale, dato che il compositore, il librettista e il basso erano attesi a Venezia per la nuova stagione di Carnevale al Teatro La Fenice. Qui li aspettavano due impegni: la nuova versione di *Maometto II* (rappresentato per la prima volta a Napoli, Teatro San Carlo, il 3 dicembre 1820) e *Semiramide*, l'ultima opera scritta per un teatro in Italia, e che sarebbe andata in scena nello stesso teatro il 3 febbraio del 1823.³¹ *Il ve-*

26 Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *op. cit.*, pp. 77-78.

27 *Ibid.*, pp. 89-90.

28 *Ibid.*, pp. 82-84.

29 Gioachino Rossini, *La riconoscenza/Il vero omaggio*, a cura di Patricia B. Brauner, Pesaro, Fondazione Rossini, 2003, pp. xxxii-xxxiii.

30 Gaetano Rossi, *Il vero omaggio*, Verona, Tipografia Bisesti, 1822. Il numero delle fonti autografe (nessuna delle quali completa) sarebbe troppo lungo per poterle citare qui. Per questo si rimanda all'edizione critica citata alla nota precedente.

31 Filippo Huberti, *Raccolta di varie notizie riguardanti la reg. città di Verona ed il congresso in essa tenuto dall'augustissimo nostro imperatore Francesco I. con le potenze alleate nelli mesi autunnali dell'anno 1822: con l'aggiunta del nome di tutti i principi, mi-*

ro omaggio, la cui estensione non copriva una serata intera, fu rappresentato assieme a un passo a due dal balletto *Cianippo* di Giovanni Galzerani e al secondo atto dell'opera *Tebaldo e Isolina*, eseguito con gli stessi interpreti impegnati nella cantata: il soprano Adelaide Tosi, il castrato Giovanni Battista Velluti, i tenori Luigi Campitelli e Gaetano Crivelli e il basso Filippo Galli.³²

La «Allgemeine musikalische Zeitung» non mancò di osservare che anche in questo caso Rossini aveva riutilizzato composizioni precedenti:³³ il *Vero omaggio* è infatti un adattamento della cantata *La riconoscenza* – data a Napoli nell'estate del 1821 come omaggio all'infanta di Spagna Maria Luisa di Borbone – con l'aggiunta di un ruolo tenorile e la parte del mezzosoprano riscritta su misura per Velluti.

Anche in questo caso il compositore, contrariamente alle consuetudini teatrali allora vigenti, pretese la restituzione della partitura (lasciando però parti strumentali e vocali al Teatro): i membri della Camera di commercio, arti e manifatture di Verona – finanziatori della commissione – criticarono fortemente questo comportamento, e gli mossero un'azione legale per rifarsi delle spese:³⁴ l'iter legislativo fu però rallentato dal favore che Rossini godeva grazie alla protezione di Metternich, cosa che gli permise sia di allontanarsi indisturbato dal Lombardo-Veneto evitando qualsiasi ripercussione, sia di utilizzare nuovamente la partitura veronese per una nuova cantata composta per Treviso in onore di Antonio Canova, recentemente scomparso (*Per la commemorazione di Antonio Canova: Omaggio pastorale*, 1823).³⁵

In conclusione, le opere e le cantate di Rossini rappresentate al Teatro Filarmonico di Verona e all'Arena prima e durante il periodo del Congresso sono una cartina di tornasole che ci aiuta non solo ad analizzare dettagliatamente il panorama culturale e musicale della Verona del 1822, ma anche a comprendere in modo approfondito il contributo offerto dalla musica, e in particolare dall'opera, al discorso politico dell'epoca. Come

nistri ed altri ragguardevoli personaggi intervenuti e della pianta di Verona nuovamente corretta ed accresciuta, Verona, Eredi Moroni, 1822, pp. 59-72.

32 Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *op. cit.*, pp. 96-97.

33 «Allgemeine musikalische Zeitung», V, 29 gennaio 1823, coll. 76-77 e 78.

34 Cfr. Gioachino Rossini, *Lettere e documenti. Volume II: 21 marzo 1822-11 ottobre 1826*, a cura di Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, pp. 90-98.

35 Cfr. Bruno Cagli, *Armoniche note per armoniche alleanze*, in *Il vero omaggio*, programma di sala della Cantata eseguita al Rossini Opera Festival il 18 agosto 2004 (Pesaro, Rossini Opera Festival, 2004, pp. 20-21).

la storiografia più recente ha messo in evidenza, la Restaurazione inaugurata al Congresso di Vienna, specie quella perseguita dall'Impero asburgico, portava avanti una politica di pacificazione e di ordine che non coincide con il mito della 'reazione' e del ritorno allo *status quo ante* dell'antico regime ancora ampiamente diffuso. Con gli inizi degli anni Venti dell'Ottocento, le sfide dell'attualità imponevano alcuni ripensamenti, e non c'è forse migliore esempio delle opere di Rossini adattate per Verona nel 1822 per osservare nel concreto come i principi viennesi andassero ora aggiornati. In preparazione e durante il Congresso di Verona, l'opera in quanto genere contribuiva a elaborare queste idee nella concretezza della rappresentazione, portando in scena sovrani utili alla causa pubblica, come Giacomo V della *Donna del lago*, che non conosce più tentennamenti amorosi, o sovrani sempre più attenti al bene di chi soffre o è vittima di ingiustizie, come Bertrando nell'*Inganno felice*: le caratteristiche positive di entrambi sono poi idealizzate ed esaltate nel personaggio allegorico del Genio dell'Austria, oggetto della venerazione universale nella cantata *Il vero omaggio*.³⁶ Lo spirito era quello di proporre i sovrani legittimi come garanti di pace e di un ordine giusto e affidabile, contro la prospettiva degli sconvolgimenti che il nuovo decennio aveva inaugurato.

36 Cfr. Gaetano Rossi, *op. cit.*, pp. [16-18].

UN LIBRETTISTA SI DÀ ALL'IMPRESARIATO: GAETANO ROSSI A VERONA

Francesco BERTINI (*Sapienza, Università di Roma*)
bertinifrancesco@gmail.com

RIASSUNTO: Se la librettologia si sta muovendo nell'indagine di alcune preminenti figure, gli studiosi hanno però quasi completamente trascurato il ruolo rivestito dai poeti nella cura della messinscena operistica e il loro coinvolgimento in alcune attività gestionali. Il caso di Gaetano Rossi (1774-1855) è particolarmente interessante poiché nuovi documenti d'archivio offrono testimonianze circa il suo impegno come membro di una società vincitrice dell'appalto per la gestione del Teatro Filarmonico negli anni dal 1814 al 1816. Questo articolo è dunque dedicato al Rossi appaltatore, e alla sua attività in merito a pianificazione delle proposte teatrali, necessità della messinscena, rapporti con la società filarmonica e con i solisti.

ABSTRACT: While librettology is moving forward the investigation of some prominent figures, scholars have almost completely neglected the role played by poets in the attention of the opera staging and their involvement in management activities. The case of Gaetano Rossi (1774-1855) is particularly interesting in this sense, because various archival documents attest to his commitment as a member of the company that won the contract for the management of the Philharmonic Theatre in the years from 1814 to 1816. My contribution is dedicated to Rossi the contractor and to his contribution in the planning of theatrical proposals, staging necessities, and relations with the philharmonic society and soloists.

PAROLE CHIAVE: Gaetano Rossi, librettista, impresario, Verona, Teatro Filarmonico

KEY WORDS: Gaetano Rossi, Librettist, Impresario, Verona, Teatro Filarmonico

UN LIBRETTISTA SI DÀ ALL'IMPRESARIATO: GAETANO ROSSI A VERONA

Francesco BERTINI (*Sapienza, Università di Roma*)
bertinifrancesco@gmail.com

Introduzione

Gli studiosi, intenti all'approfondimento di alcune figure chiave della librettistica ottocentesca, hanno quasi completamente trascurato il ruolo dei poeti nella cura della messinscena operistica e il loro coinvolgimento in alcune attività gestionali. Il caso di Gaetano Rossi (1774 – 1855) è significativo per la molteplicità dei campi d'occupazione: se a Venezia è prevalentemente impegnato nei vari teatri della città come autore dei testi da musicare, a Verona si cimenta in un'attività più redditizia e mette in campo le proprie conoscenze maturate in anni di diretta frequentazione teatrale. Nell'Archivio storico dell'Accademia Filarmonica e nell'Archivio di Stato di Verona sono conservati vari documenti relativi al suo impegno come membro di una società vincitrice dell'appalto per la gestione del Teatro Filarmonico negli anni che vanno dal 1814 al 1816.¹

Questo saggio è dunque dedicato a Gaetano Rossi appaltatore a Verona. Dopo un inquadramento generale della situazione storica del Nord Italia, con particolare attenzione ai fatti legati a Verona, lo studio procede con la ricostruzione della partecipazione di Rossi alla società dedita alla gestione e pianificazione dell'attività presso il Teatro Filarmonico, e si chiude con un approfondimento dedicato al coinvolgimento del poeta nei festeggiamenti per il Congresso di Verona nel 1822 e al suo nuovo impe-

1 Nel saggio verranno utilizzate le seguenti sigle RISM: I-VEaf = Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Verona, Verona; I-VEas = Archivio di Stato, Verona; I-Fn = Biblioteca nazionale centrale, Firenze. I documenti d'archivio saranno così abbreviati: Processi Verbali della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818 = PVSF 1811-1818; Processi verbali della Società = PVS; Processi Verbali della Delegazione o Presidenza della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-[]-1822-1823-1824 = PVDofPSF 1811-1824; Processi verbali della Delegazione = PVD; Processi verbali della Presidenza = PVP; Processi Verbali della Società Filarmonica = PVSF.

Le citazioni prive di rimando sono riferite ai documenti presentati in *Appendice*.

gno amministrativo nel periodo 1829-30. L'indagine d'archivio e la lettura dei documenti offrono uno spaccato dell'occupazione impresariale al principio dell'Ottocento, ed evidenziano la lungimiranza del librettista, uomo di teatro completo e avveduto, capace di sfruttare abilmente le proprie potenzialità nei vari campi. Inoltre, le indicazioni riguardanti le necessità della messinscena, i rapporti con la società filarmonica e con i solisti permettono un singolare affondo nell'attività teatrale del poeta.

Verona nei primi anni dell'Ottocento

Gaetano Rossi ha sempre mantenuto un forte legame con Verona, luogo in cui ha abitato quasi ininterrottamente durante la vita. A ridosso della Restaurazione, nel triennio 1814-16, il librettista è già piuttosto rinomato, con parecchie collaborazioni di spicco alle spalle. Il rapporto con la sua città di origine è solido, e i multiformi talenti nell'ambito teatrale gli sono particolarmente utili al fine di inserirsi nel panorama artistico scaligero. Già attivo a Venezia, Rossi collabora fin dagli ultimi anni del Settecento con alcuni dei maggiori compositori operativi nel Nord Italia. È in seguito alle seconde nozze, nel 1810, che avviene il vero e proprio ritorno alla terra natia coinvolta in tutti i problemi connessi alla situazione transitoria, sostanzialmente differente dalla tradizione politica della Serenissima.² Con la decadenza tardo-settecentesca, la Repubblica allenta il proprio controllo sulle città della Terraferma, in cui sono sempre più evidenti i fremiti d'insoddisfazione che percorrono le classi nobili, emarginate dal potere, e l'emergente borghesia intellettuale ed economica, spesso apertamente filofrancese. D'altro canto, è assai più difficile dare volto e connotazioni precise al popolo: le sue reazioni sono sovente dettate da luoghi comuni o sono azioni estemporanee di dubbia utilità che danno la sensazione di isolamento e discontinuità. L'egemonia francese provoca una profonda rottura con il passato e grandi attese per il futuro. È complicato sintetizzare tanti eventi rapidi e importanti: dalle cosiddette *Pasque veronesi*, con l'emblemati-

2 Cfr. Maria Giovanna Miggiani, *Appunti biografici su Gaetano Rossi negli anni di Ginevra di Scozia*, in Maria Girardi-Paolo Da Col (a cura di), *Attorno al palcoscenico: la musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 2001, pp. 57-66: 59-60. Carlida Steffan, *Per un profilo di Giovanni Battista Perucchini*, in Maria Rosa De Luca-Graziella Seminara-Carlida Steffan (a cura di), *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, Lucca, LIM, 2018, pp. 3-21: 5.

ca figura dell'architetto Bartolomeo Giuliani, alla divisione (quando Verona diviene luogo di frontiera) e conseguente riunificazione della città.³ Proprio le *Pasque veronesi* danno l'idea del complesso intreccio di pensieri e abitudini della popolazione scaligera: per ben cinque giorni, dal 17 al 25 aprile 1797, la città è pervasa da un clima infuocato, animato da insurrezioni in tutti i quartieri contro il nuovo potere assunto dai francesi.⁴

I cambiamenti territoriali, commerciali, fiscali e logistici mettono in discussione le secolari peculiarità storiche e geografiche di Verona che nel tardo Settecento è uno dei centri urbani più ricchi, in particolare per la sua strategica posizione all'incrocio delle vie di comunicazione tra Austria, Veneto e Lombardia. Il terreno è fertile per la penetrazione delle idee rivoluzionarie di cui si parla presto in tutta la zona, tanto che nel 1808 nasce uno dei primi circoli culturali 'moderni' d'Italia, la Società Letteraria, strettamente connessa, in seguito, agli eventi risorgimentali.⁵ Il territorio in questione, nel primo decennio del XIX secolo, si trova al centro della duplice influenza franco-austriaca con la conseguente instabilità politica da un lato e la pluralità culturale dall'altro. Il tormentato susseguirsi egemonico di quegli anni vede contrapporsi alle dolorose vicende militari e politiche, i sostanziali mutamenti amministrativi, economici e sociali. Con la Restaurazione e la costituzione del Regno Lombardo-Veneto la città assume una rilevanza strategica, ben marcata dallo svolgimento nel 1822 del Congresso della Santa Alleanza, cui prendono parte le personalità più importanti di tutta Europa.⁶

3 Cfr. *Verona*, in *Il Veneto paese per paese*, 6 voll., Firenze, Bonechi, 1983-85, vol. 6, *Le città*, pp. 349-428: 401. Cfr. anche Marino Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento. Ricerche storiche*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009, pp. 291-312 e 320. Francesco Giacobazzi Fulcini, *Il periodo napoleonico (1796-1815)*, in Giovanni Zalin (a cura di), *Storia di Verona. Caratteri, aspetti, momenti*, Vicenza, Neri Pozza, 2001, pp. 227-254.

4 Cfr. Andrea Ferrarese (a cura di), *Il Risorgimento a Verona e nel Veronese: coordinamento provinciale per il 150° Anniversario dell'Unità d'Italia*, Verona - Legnago, Amministrazione Provinciale - Fondazione Fioroni, 2011, pp. 9-10.

5 Cfr. Lucy Riall, *Il Risorgimento. Storia e interpretazioni*, Roma, Donzelli, 2007, p. 6; Marino Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento. Ricerche storiche*, pp. 296-300.

6 Cfr. Paolo Rigoli, *Su alcune società musicali di Verona e del veronese dalla caduta di Venezia all'unità d'Italia (1797-1866)*, in Antonio Carlini (a cura di), *Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, Atti del Convegno di Studi nel bicentenario di Fondazione della Società Filarmonica di Trento (Trento 1-3 dicembre 1995), Trento, Provincia Autonoma di Trento, Assessorato alla cultura, Società Filarmonica Trento, 1998, pp. 221-235; 221; *Verona*, in *Il Veneto paese per paese*, cit., pp. 402-403.

Proprio con la Restaurazione, avviata nel 1815, il malcontento torna a diffondersi e ancora prima si presentano i problemi gestionali per cui le autorità devono valutare in particolare l'organizzazione dell'istruzione e i rapporti da intrattenere con le classi colte. La situazione è resa più delicata dalla recente esperienza napoleonica che ha incoraggiato la collaborazione tra governo e intellettuali, questi ultimi considerati cittadini di prestigio, trattati con riguardo, ritenuti un valore onorifico per la nazione e inseriti appieno in quella struttura di regime favorita dalla gestione francese. Marino Berengo afferma che «nessuna generazione di intellettuali italiani [...] si sentì incapace e ostile a ogni collaborazione e intesa col potere pubblico, come quella che era già adulta e matura nel 1815 e quella degli ancor giovani che si sarebbero fatti avanti nei due decenni seguenti». Vanno considerate anche le difficoltà lavorative che incontrano gli intellettuali, gravati dalla spasmodica volontà dei governi di ripristinare le condizioni antiche: sempre secondo Berengo, la parentesi napoleonica «aveva profondamente politicizzato la società italiana» e le nuove generazioni sentivano il bisogno di partecipare in prima persona alla gestione, organizzazione e valorizzazione del proprio territorio.⁷ D'altro canto è proprio nel campo dell'istruzione che il governo austriaco si impegna a fondo per consolidare uno strumento potentissimo votato alla trasmissione di valori e precetti.⁸ La sensazione positiva verso i nuovi dominatori è inoltre rafforzata dal sentimento di rispetto percepito dalla nobiltà della Terraferma veneta. Appare evidente però un certo immobilismo del Lombardo-Veneto, accresciuto dall'accentramento del potere. Nonostante ciò, il periodo 1815-1848 è tra i più turbolenti per la sempre più diffusa e spiccata disaffezione verso il governo imperiale dovuta al diffondersi della coscienza nazionale.⁹

7 Cfr. Marino Berengo, *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 46, 49 e 55. Cfr. Carlo Capra, *Gli italiani prima dell'Italia. Un lungo Settecento, dalla fine della Controriforma a Napoleone*, Roma, Carocci, 2014.

8 Cfr. Franco Della Peruta, *L'Italia del Risorgimento. Problemi, momenti e figure*, Milano, Franco Angeli, 1997, p. 269, e Denis Mack Smith, *Il Risorgimento italiano. Storia e testi*, Bari, Laterza, 2010, p. 33.

9 Cfr. Piero Del Negro, *Il Veneto dal 1814 al 1866. Politica, amministrazione, società*, 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, pp. 326-332, e Franco Della Peruta, *op. cit.*, p. 278.

Impresari e agenti

In questo panorama le stagioni teatrali sono appannaggio degli impresari: oltre a chi svolge l'attività a tempo pieno, a questa si accostano spesso artisti, o parenti di artisti, sporadicamente nobiluomini. L'esempio veneziano riportato da John Rosselli ci conduce all'interno della comune organizzazione teatrale: «le stagioni d'opera dalla primavera del 1807 al carnevale del 1812 vennero prese in appalto da impresari del gioco d'azzardo e [...] dal gruppo di biscazzieri che in gran parte d'Italia deteneva il monopolio ufficiale del gioco».¹⁰ Durante l'Ottocento è frequente la presenza di personalità facoltose o potenti alla guida (spesso gratuita) degli affari teatrali e dell'organizzazione operistica della stagione cittadina, uno dei massimi eventi della vita sociale. In questi casi figurano aiuti esterni prima della completa gestione affidata a un impresario, pure circondata da un nutrito stuolo di delegati. I referenti si occupano dei piccoli affari ma contribuiscono anche a influenzare le scelte artistiche con i loro suggerimenti, spesso reperibili nei carteggi grazie ai quali entriamo nel vivo di accordi e mediazioni indispensabili alla realizzazione dello spettacolo. Di fatto gli impresari sono tra i primi e più rilevanti officianti del rito operistico: un misto di abilità imprenditoriali, fiuto artistico e contesti politici favorevoli possono dare glorie durature ai più scaltri appaltatori.¹¹ Tuttavia la professione appare insolita e sfugge, ancor oggi, all'intenzione di precisarne compiutamente i tratti precipui: il loro operato non si giova di studi propedeutici, apprendistati o definite linee programmatiche, tanto che la formazione spesso risulta piuttosto scarsa, come nel caso del quasi analfabeta Domenico Barbaja. Le caratteristiche più immediate, evidenti nei documenti d'archivio, sono le innate doti manageriali, l'intraprendenza,

10 John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (trad. it. *L'impresario d'opera*, Torino, EDT, 1985), p. 21; Cfr. anche Id., *L'impresa della Fenice tra regime napoleonico e Restaurazione*, in Francesco Passadore-Franco Rossi (a cura di), *L'aire è fosco, il ciel s'imbruna: arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 10-12 aprile 1997), Venezia, edizioni Fondazione Levi, 2000, pp. 423-432: 425.

11 Cfr. John Rosselli, *Agenti teatrali nel mondo dell'opera lirica italiana dell'Ottocento*, «Rivista italiana di musicologia», XVII, vol. 1, 1982, pp. 134-154: 135; Paolo Mechelli, *I fili della scena. Alessandro Lanari: Il carteggio con impresari e delegati (1820-1830)*, Lucca, LIM, 2009, pp. 20-21, 39; Donald Sassoon, *The Culture of Europeans: from 1800 to the Present*, London, Harper Collins, 2006 (trad. it. *La cultura degli europei dal 1800 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2008), p. 268.

spesso al limite della legalità, e una conoscenza profonda del mondo teatrale.¹² Nonostante le critiche mosse da più parti alla struttura impresariale e alle speculazioni di ogni genere, è necessario sottolineare il rischio assunto in prima persona dagli appaltatori, che sono tenuti a sostenere finanziariamente la stagione (almeno fino all'incasso della dote convenuta da contratto) e a deciderne l'andamento artistico (cartellone, compositori, cantanti, librettisti, scenografi) soprattutto nei casi più complessi dovuti a richieste di difficoltoso soddisfacimento.¹³

Nella catena produttiva si inseriscono anche gli intermediari, meglio noti con i termini "agenti" o "corrispondenti teatrali". Questi ultimi si fanno carico del lavoro sporco, ma indispensabile, di censimento dei cantanti presenti nel circuito, valutazione delle loro potenzialità tecniche, disponibilità nei determinati periodi dell'anno.¹⁴ È dunque necessario che, nel sistema di personaggi satellite attorno all'impresario, qualcuno si occupi di sostituire il titolare dell'agenzia, il quale deve potersi fidare ciecamente dei propri delegati. Il compito è piuttosto delicato: alla mediazione per il reclutamento delle più disparate figure artistiche si assommano anche molte altre mansioni collegate alla gestione della burocrazia e dell'organizzazione. Spesso una sola persona assume entrambi gli incarichi, più o meno contemporaneamente.¹⁵ Le caratteristiche sovente si compenetra-

12 Paolo Mechelli, *op. cit.*, p. 34. Si veda con quali termini descrive gli impresari Giuseppe Rossi-Gallieno in *Saggio di economia teatrale dedicato alle melodrammatiche scene italiane*, Milano, Tipografia e libreria di Felice Rusconi, 1839, p. 86, n. 1.

13 Cfr. Philip Eisenbeiss, *Bel Canto Bully: The Life and Times of the Legendary Opera Impresario Domenico Barbaja*, London, Haus Publishing, 2013 (trad. it. *Domenico Barbaja. Il padrino del Belcanto*, Torino, EDT, 2015), p. XVIII. Cfr. anche Roger Parker, *The Opera Industry*, in Jim Samson (a cura di), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 87-117. Per una classificazione più precisa delle tipologie di 'dote' è interessante visionare Giovanni Valle, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, Milano, Società Tipografica de' Classici italiani, 1823, pp. 3-8.

14 Cfr. Paolo Mechelli, *op. cit.*, pp. 37-38. Per un ulteriore approfondimento in merito al tenore delle comunicazioni, è interessante visionare il CD-ROM allegato al testo e contenente 1109 documenti perlopiù trascritti in modalità sintetica.

15 Rosselli sottolinea il carattere 'parassitario' delle agenzie che pullulano tra gli «uomini vicini all'ambiente teatrale»: è evidente che l'abbondante offerta ingenera un forte sentimento di competizione (Cfr. John Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., p. 140). Anche Azzaroni si occupa degli agenti: «L'agente è un intermediario tra impresa ed artista, tra impresa e compagnia: egli mette in relazione domanda ed offerta. È un commerciante che gode dei benefici sanciti dal codice commerciale in deroga alle regole del Codice civile» (Giovanni Azzaroni, *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e*

no: all'occorrenza l'impresario contatta agenti che a loro volta sono appaltatori. Paolo Mechelli esemplifica bene questa eventualità portando il caso di Bartolomeo Merelli, che si affaccia all'ambiente teatrale come agente-giornalista mantenendone le tipiche funzioni anche una volta divenuto impresario.¹⁶ Questo giro di favori dà vita a intrecci di persone che a volte condividono la gestione della stagione secondo fluidi modelli organizzativi. Si possono incontrare società tra impresari, complesse ma capaci di unire in uno sforzo comune i vari interessi di ciascuno, oppure società costituite da persone con mansioni o precedenti incarichi di vario genere (di questo tipo è nota la coalizione tra Alessandro Lanari, il coreografo Lorenzo Panzieri e il tenore Nicola Tacchinardi). Nella maggioranza dei casi queste unioni finiscono male per litigi, sospetti e malumori: un po' per i continui rapporti a distanza, un po' per le pretese e le accuse dei vari membri, gli accordi sono destinati a naufragare in maniera poco felice.¹⁷

Si è visto come un cantante, nello specifico Nicola Tacchinardi, vera e propria *star* all'epoca, sia parte attiva all'interno di un'impresa. Per lo stesso motivo anche altre categorie legate all'ambiente musicale sperimentano, magari a fine carriera, l'attività organizzativa nelle imprese. Per avvicinarci all'ambito d'interesse di questo saggio, giova ricordare l'esperienza di Felice Romani, al momento non molto documentata.¹⁸ È proprio

delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento, Roma, Bulzoni, 1981, p. 120).

16 Cfr. Paolo Mechelli, *op. cit.*, p. 40. Sempre Rosselli sostiene che «l'agente per un verso sfumava nell'impresario, per un altro verso sfumava nel giornalista: buona parte degli agenti ottocenteschi dirigevano un giornale teatrale, del quale poi costituivano probabilmente l'intero personale» (John Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., p. 138).

17 Cfr. *op. cit.*, pp. 100-101. Si veda anche Paola Ciarlantini, *Una testimonianza sul teatro musicale degli inizi dell'Ottocento: il saggio «Dell'opera in musica di Nicola Tacchinardi»*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XXIX, 1989, pp. 63-135. La studiosa si sofferma sulla società composta da Alessandro Lanari, Nicola Tacchinardi e Lorenzo Panzieri per la gestione del Teatro della Pergola dal 1823 al 1828. Riporto un passaggio utile alla trattazione (p. 70): «Per Lanari Tacchinardi svolse anche compiti che oggi definiremmo di consulente artistico, segnalandogli nuovi cantanti di valore, prodigandosi in considerazioni ed informazioni sugli spettacoli cui aveva modo di assistere (anche di altre imprese) e riferendogli sulle prestazioni dei suoi colleghi». È interessante notare quanto sostiene Giovanni Azzaroni, secondo cui «L'impresario nel teatro è tutto, su di lui si incentra ogni cosa: dalla sua maggiore o minore attitudine, attività e fortuna dipende il successo o l'insuccesso dell'impresa» (Giovanni Azzaroni, *op. cit.*, p. 87).

18 Da tenere presente la nota avventura americana di Lorenzo Da Ponte che nel 1833, a ottantaquattro anni, decise di realizzare il proprio sogno di un teatro stabile italiano a New York: si accollò l'impresa che dopo due anni fallì. È certamente un confronto in-

Gaetano Rossi a indicare l'impegno del collega in ambito impresariale: nella sua lettera del 16 maggio 1823 al compositore Giacomo Meyerbeer, il librettista veronese, uso a ragguagliare l'amico circa le novità artistiche specie del Nord Italia, scrive «Romani, Crippa, Perracchi, è nuova Ditta Teatrale di corrispondenza a Milano – Povero Romani».¹⁹ Non è facile cogliere le sfumature cui Rossi allude con la sua formula conclusiva, certo è che qualche tempo dopo troviamo Romani alle prese con un tentativo di gestione teatrale. Andrea Sommariva ha raccolto alcuni documenti inediti, che vanno ad aggiungersi a quelli trascritti da Alessandro Roccatagliati, i quali rivelano l'impegno del librettista nella società per la gestione dei teatri genovesi. Un impegno caratterizzato da responsabilità legali che attestano la conoscenza dell'ambito da parte del poeta: Romani si addentra in spinose questioni legate alla gestione, ai costi, ai ruoli, e presenta alcuni documenti che confermano il suo diretto coinvolgimento nella società.²⁰

teressante benché differente dalle esperienze di Romani e Rossi. Cfr. la voce online su Da Ponte vergata da Giovanni Scarabello per il *Dizionario Biografico degli italiani* (vol. 32, 1986), https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-da-ponte_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 27.11.2023). Si veda anche Aleramo Lanapoppi, *Lorenzo Da Ponte. Realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1992 (in particolare il capitolo *Il teatro dell'opera italiana*, pp. 415-429).

19 Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, a cura di Heinz Becker-Gudrun Becker-Sabine Henze-Döhring, 8 voll., Berlino, Walter de Gruyter, 1960-2006, vol. 1, *Bis 1824*, pp. 492-493. Riporta questo passaggio anche Alessandro Roccatagliati nel suo *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996. Lo studioso identifica i due soci di Romani. Crippa è probabilmente quel «povero e bravo suggeritore ch'io ebbi l'onore di raccomandarle mesi sono, di presenza [...]. M'incoraggisce a questa nuova raccomandazione [...] la conoscenza dell'ingegno del Crippa e il vantaggio che il Teatro può trarre da' suoi servigi» (si veda la lettera di Romani a C. Visconti di Modrone, Torino, 11 marzo 1835, trascritta nelle pp. 390-391). Parracchi è di certo il collega estensore del *Dizionario d'ogni mitologia e antichità incominciato da Girolamo Pozzoli sulla base del Dizionario della Favola di Fr. Noel continuato ed ampliato dal Prof. Felice Romani e dal Dr. Antonio Peracchi*, voll. 6 + 2 app., Milano, Batelli e Fanfani, 1809-27.

20 «cede agl'infrascritti Signori Professore Felice Romani e Dottore Antonio Peracchi ogni suo dritto risultante dalla summentovata Scrittura 28. Gennaio 1823, sopra gli sud.i teatri di S. Agostino, del Falcone, e della Vigne, ponendoli, come con la presente li pone, in suo luogo, e trasferendo in essi le qualità di condutori agli stessi patti e colle medesime condizioni con cui dal prefato S.r Marchese proprietario venne a lui stesso accordata l'affittanza de' sumentovati teatri» (Milano, 16 febbrajo dell'anno 1824). (Andrea Sommariva, *Documenti d'archivio*, in Id., a cura di, *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, Atti del Convegno Internazionale per il bicentenario della nascita di Felice Romani, Firenze, Olschki, 1996, pp. 309-346: 320).

Rossi a Verona: l'impegno impresariale tra 1814 e 1815

Qualche anno prima, esattamente nel periodo compreso tra la fine della dominazione francese e il ritorno all'egemonia austriaca, a Verona Gaetano Rossi si trova coinvolto nella gestione del Teatro Filarmonico. A cavallo tra XVIII e XIX secolo il Filarmonico, costruito su progetto di Francesco Bibiena e inaugurato il 6 gennaio 1732, si trova ad affrontare le difficoltà gestionali dovute ai disordini politici e al coinvolgimento in questi dei suoi Nobili Soci, in un alternarsi continuo di spettacoli e di feste inscenate in onore del vincitore francese o austriaco. Con la Restaurazione e il ritorno al potere degli austriaci, salutati da una fervida attività musicale, è confermata l'importanza istituzionale del Teatro, uno dei più vitali nuclei cittadini.²¹ Come si è visto con Romani, il coinvolgimento di un librettista in un'impresa non è evento insolito: almeno in due occasioni, entrambe documentate più o meno precisamente, Rossi è parte attiva in queste società e dimostra una approfondita conoscenza dell'ambiente teatrale grazie alle proprie pregresse esperienze sul campo. Maria Giovanna Miggiani si è occupata a più riprese di alcuni snodi fondamentali dell'esistenza e dell'attività del poeta. La studiosa ripercorre in breve la vita di Rossi tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, in concomitanza con gli eventi che riguardano da vicino l'argomento qui trattato.²² È in particolare in un testo dedicato ad alcune lettere inedite, indirizzate da Gaetano Rossi a Meyerbeer, che viene approfondito il periodo veronese con qualche traccia utile ad approntare una ricerca più mirata e approfondita. Miggiani sostiene che il librettista, spinto dall'ampliarsi del nucleo familiare, a partire dal 1810 – anno di morte della prima moglie e di unione con la seconda – entri più stabilmente nel tessuto cittadino, decidendo

21 Cfr. Paolo Rigoli, *Il teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni*, in Michele Magnabosco-Marco Materassi (a cura di), *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2010, pp. 129-205: 132 e 158; *Nuovo Teatro Filarmonico*, in Franco Mancini-Maria Teresa Muraro-Elena Povoledo (a cura di), *I Teatri del Veneto*, 6 voll., Venezia, Regione Veneto, Corbo e Fiore, 1985-96, vol. 2, *Verona, Vicenza, Belluno e il loro territorio*, pp. 85-101: 92; Carlo Bologna, *Dalla musica post-rinascimentale ai giorni nostri*, in Enrico Paganuzzi-Carlo Bologna-Luciano Rognini-Giorgio Maria Cambié-Marcello Conati (a cura di), *La musica a Verona*, Verona, Banca Mutua Popolare di Verona, 1976, pp. 295-296; Osvaldo Perini, *Storia di Verona dal 1790 al 1822*, vol. 3, Verona, Tipografia Cesira Noris, 1875, pp. 314-315.

22 Maria Giovanna Miggiani, *Appunti biografici su Gaetano Rossi negli anni di Ginevra di Scozia*, cit., pp. 57-66; cfr. anche Ead., «Mio caro Giacomo»: tre lettere inedite di Gaetano Rossi a Meyerbeer, «Musica/Realtà», XXVI, n. 77, luglio 2005, pp. 175-190.

di partecipare alla società per la direzione del Teatro Filarmonico a partire dal 1814.²³ Dall'Archivio dell'Accademia Filarmonica di Verona emerge un'errata valutazione della studiosa nella ricostruzione delle stagioni curate dall'impresa in questione: la studiosa conferma titoli e cantanti previsti per la programmazione 1814-15 senza considerare lo slittamento, di cui tratterò più avanti, di quanto pianificato per la stagione 1815-16 alla quale però Rossi partecipa meno intensamente.²⁴

Un documento stilato dal librettista (la sua grafia è inconfondibile), presumibilmente verso la fine del 1814, funge da prospetto per la stagione di Carnevale 1814-15.²⁵ È interessante notare come questa attitudine imprenditoriale di Rossi torni utile anche nella carriera di librettista: alle prese con *Romilda e Costanza*, prima opera italiana di Meyerbeer, appena un paio di anni dopo a Padova (luglio 1817), il poeta funge da intermediario tra

23 Miggiani asserisce che Rossi abbia assunto questo impegno per far fronte alle spese legate all'«accresciuto nucleo familiare» ma non ci sono riscontri precisi in merito a questa connessione (Cfr. Maria Giovanna Miggiani, «*Mio caro Giacomo*», cit., p. 176).

24 Cfr. Alberto Gajoni Berti, *Cronistoria del Filarmonico*, Verona, Bettinelli, 1963 e Amedeo Zecchinato, *Il Teatro Filarmonico. Due secoli di spettacoli lirici 1732-1938*, Verona, Vita Veronese, 1956. È interessante fornire qualche informazione in merito all'archivio dell'Accademia Filarmonica di Verona (la più antica Accademia musicale d'Europa). L'Archivio storico conserva la documentazione amministrativa, economica e fiscale dell'Accademia dalla fondazione al Novecento. Il documento più antico conservato nell'Archivio Storico è l'atto notarile di fondazione del sodalizio, datato 23 maggio 1543, ma l'intero patrimonio storico dell'Accademia Filarmonica di Verona, ente di diritto privato, è stato dichiarato di notevole interesse storico e culturale da parte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e pertanto sottoposto a tutti i relativi obblighi di tutela, conservazione, valorizzazione e accessibilità per gli studiosi. Alcuni archivi conservano gli atti, la cassa, le filze e mandati, l'epistolario, i fondi Ottocento e Novecento, gli inventari, le querele e le suppliche teatrali. Per informazioni si veda la pagina dell'Accademia Filarmonica di Verona: <<https://www.accademiafilarmonica.org/biblioteca/>> (ultimo accesso: 27.11.2023). Sono inoltre presenti i documenti dell'ottocentesca Società degli Anfioni-Filocorei («amici dilettanti ed amatori della Musica [i primi] [...] alcuni amatori della danza [i secondi]» riunitisi nel 1833) e dell'Istituto Pio-Filarmonico (fondato nel 1854 e orientato a sostenere i membri e le loro famiglie, a organizzare manifestazioni artistiche e a istituire un Istituto Tecnico di Canto, Suono, e di Composizione destinato ai giovani). L'archivio ha subito pesanti perdite a causa del bombardamento americano della città, il 23 febbraio 1945. Per informazioni in merito alla Società degli Anfioni-Filocorei e dell'Istituto Pio-Filarmonico si veda Paolo Rigoli, *Su alcune società musicali di Verona e del veronese*, cit., pp. 221-235.

25 I-VEaf, Ottocento V, PVSF 1811-1818, PVS 1814, «Progetto di Spettacolo serio, con balli, pel Carnevale 1814, al 1815», appendice 1. Questo documento dovrebbe risalire all'ottobre 1814 come precisa una successiva testimonianza vergata dallo stesso Rossi.

il compositore tedesco e l'impresario Girolamo Mazzucato nella stesura di una bozza preliminare con i punti salienti e le richieste precise per l'allestimento della nuova composizione.²⁶ Lo scritto veronese mette in primo piano i soggetti coinvolti nell'impresa: oltre a Rossi vi sono Giuseppe Zoppi e Leandro Giusti. Il primo potrebbe essere quel Giuseppe Zoppi che all'altezza del 1853 è indicato come accademico filarmonico. Il suo ruolo è comunque marginale all'interno del gruppo, supervisionato almeno sulla carta dal secondo.²⁷ Il conte Leandro Giusti si occupa più o meno attivamente degli affari musicali veronesi durante tutta la prima metà dell'Ottocento. Si trova traccia di questa sua presenza nei documenti e in numerose cronache riferite a produzioni operistiche.²⁸ Pure il conte ha a che fare

26 Cfr. Giacomo Meyerbeer, *op. cit.*, pp. 324-326. Cfr. anche Francesco Bertini, *Il debutto italiano di Meyerbeer: nuovi documenti su Romilda e Costanza (Padova 1817)*, in Mark Everist (a cura di) *Meyerbeer and Grand Opéra from the July Monarchy to the Present*, Atti del Convegno internazionale Meyerbeer and French Grand Opéra (Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, 12-14 settembre 2014), Turnhout, Brepols, 2016, pp. 3-29. Si veda inoltre Armin Schuster, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers*, 2 voll., Marburg, Tectum Verlag, 2003, vol. 2: *Von Romilda e Costanza bis L'Esule di Granata*.

27 Cfr. Mario Berti, *Gli Accademici Filarmonici di Verona*, in Michele Magnabosco-Marco Materassi (a cura di), *op. cit.*, pp. 261-297: 288. In merito alla nomina di Zoppi quale procuratore del Conte Giusti, riporto un passo di un documento datato 15 settembre 1814: «Colla presente costituisco, nomino, e creo in mio Speciale Procuratore il Sig' Giuseppe Zoppi Patrocinatore all'oggetto che possa in mio nome prendere in affitto il Teatro Filarmonico per il prossimo Carnovalle autorizzandolo però a potere convenire colla Delegazione Filarmonica le condizioni, ed i patti, che crederà convenirmi all'oggetto predetto, promettendo di avere ogni di lui operato per fermo, [?], e grato in fede» (I-VEaf, Ottocento V, PVSF 1811-1818, PVS 1814, "Lettera Leandro Giusti a Carlo Pindemonti", Verona, 15 settembre 1814, n. 46).

28 «30 aprile 1777 - Leandro Gio. Anibale figlio del Nob. Sr Conte Ignazio Giusti, nato li 2 Gen° pas¹⁰ e battezzato privatamente in casa lo stesso giorno, fattogli poi la cerimonia alla chiesa li 30 aprile anted¹⁰» nasce a Verona e viene battezzato nella parrocchia dei Santissimi Apostoli. Cfr. I-VEas, "Registro dei Battezzati città 1777-1780", n. 16, p. 2. Muore, sempre a Verona, in contrada Santissima Trinità a 74 anni il 17 novembre 1850 per epatite. Cfr. I-VEas, "Registro dei Morti città", 1850, n. 141. Il conte viene spesso menzionato nelle gazzette dell'epoca. Di seguito qualche esempio, riferito a vari anni: «Il giorno 3 il teatro Filarmonico fu illuminato, avendo voluto l'attuale impresario conte Leandro Giusti presentare all'Augusta nostra Sovrana un omaggio di quella devozione che nutrono per essa tutti i Veronesi» (*Il Messaggere tirolese con privilegio. Compilato e stampato da Luigi Marchesani*, Roveredo, n. 93, martedì 19 novembre 1822, Regno Lombardo-Veneto, Verona 9 novembre, p. 1). «Verona. Il teatro Filarmonico, che minacciava silenzio nella prossima fiera di ottobre, fu aperto ieri sera, 30 settembre con opera, per elezione, e provvida cura del chiarissimo Impresa-

con Alessandro Lanari: per il Carnevale 1840-41 la stagione veronese viene curata da Giusti, unitamente a Pietro Bertolazzi e Giuseppe Nedalini, per conto dell'impresario toscano che è impegnato a Firenze per la prima attesa rappresentazione italiana di *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer.²⁹ Le ricerche effettuate nell'Archivio dell'Accademia Filarmonica di Verona hanno fatto emergere un documento legato alla vicenda testé nominata. È probabile che quell'impegno come impresario sia stato tra gli ultimi di Giusti. Uno scritto del 10 dicembre 1840 esordisce con le seguenti parole:

Si sono presentati alla Presidenza li SS^{ri} Alessandro Lanari di Firenze, Giuseppe Nedalini, e Pietro Bertolazzi soci nell'impresa dello spettacolo del venturo Carnovale, i quali resero or tangibile alla Presidenza stes-
sa una Procura (datata 9: corrente) del Nob. Leandro Giusti impresario per lo spettacolo predetto infuora di contratto 26 aprile 1840, il quale attesa [sic] la malattia da cui è aggravato, per cui non gli è permesso di agire e disimpegnare le incombenze annesse a tale impresa, nomina il suo [?] per se ed eredi, e sucessori il S. Alessandro Lanari.³⁰

Nel 1814 Giusti è uno stimato veronese, accademico filarmonico dal lontano 22 maggio 1799.³¹ La sua attività impresariale si colloca tra le esperienze nobiliari al servizio della gestione teatrale, di cui Rosselli riporta alcuni esempi. Egli incarna il prototipo dell'uomo agiato che probabilmente

rio signor Conte *Leandro Giusti*» (*Teatri arti e letteratura. Emporio teatrale*, Bologna, 5 ottobre 1837, a. 15, n. 710, v. 28, p. 38). «Venezia. Che tutte queste promesse avranno in ogni evento l'imputabile loro effetto lo garantiscono il nome, i mezzi, il carattere del rispettabilissimo Impresario, si. Conte Leandro Giusti di Verona. Sperimentato in simili affari il Conte Giusti protegge il talento della virtuosa di canto signora *Carolina Carrobbi*» (*Il corriere dei teatri*, Spettacoli melodrammatici italiani. Della primavera, mercoledì 25 aprile 1838, n. 33, p. 132). Quest'ultima notizia conferma l'impegno del conte anche in teatri di altre città, nello specifico al Teatro Gallo. Si trova traccia del Conte Giusti anche in una lettera di Gaetano Rossi a Meyerbeer (Castenaso 10 ottobre 1822): «Il teatro a Verona è deserto: - se Crivelli non lo rianima, v'è assai male pel povero Giusti» (*Gioachino Rossini, lettere e documenti*, 5 voll., a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992-2016, vol. 2, 21 marzo 1822-11 ottobre 1826, pp. 44-47).

29 Cfr. Marcello De Angelis, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 78.

30 I-VEaf, Ottocento VII, PVSE, B, "Processi Verbali di seduta del Corpo Sociale Filarmonico, 1832-[]-1836 a 1845, Verona, 10 dicembre 1840", n. 84.

31 Cfr. Mario Berti, *op. cit.*, p. 283.

decide di dedicarsi all'impegno (in prima persona per quanto riguarda il nome, ma con deleghe che lo alleggeriscono dalla mansione) da dilettante, perché in qualche modo coinvolto sentimentalmente con la cantante o la ballerina di turno o perché desideroso di partecipare all'attività musicale della propria città.³²

Il menzionato prospetto per la stagione di Carnevale 1814-15 si avvale di formule contrattuali tipiche, spesso rintracciabili nei documenti dell'epoca. Vi si enuncia subito l'aspettativa di primeggiare, a scapito delle altre sale cittadine (anche a Padova, per le produzioni della già citata opera meyerbeeriana, si precisa questo particolare), con l'indicazione di cifra e rateizzazione della dote.³³ Con la citazione della «Bottega di caffè, gli Scanni, il locale pei tabarri» il testo di Rossi tocca un ulteriore punto strategico nell'organizzazione gestionale dei teatri, che offre all'impresa altre fonti di guadagno con questi servizi aggiuntivi rivolti al pubblico. I punti 5, 6 e 10 del documento consentono di constatare le scelte artistiche per quella stagione. Accanto ai tre titoli menzionati, *Trajano in Dacia* di Giuseppe Nicolini, *Ginevra di Scozia* di Simone Mayr e *Carlomagno* dello stesso Nicolini, si conoscono il numero minimo di recite e soprattutto il nome di uno degli interpreti, di assoluto rilievo, auspicato per le produzioni veronesi. Si tratta di Giovanni Battista Velluti, tra gli ultimi evirati cantori a esibirsi in teatro, celebre ormai in tutta Europa ma spesso avvicinato con il sospetto che accompagna le estreme testimonianze di un glorioso passato.³⁴ È assai probabile sia stato Rossi a raggiungere il cantante, suo caro amico come risulta dai toni con cui ne parla in una lettera a Meyerbeer del 27 aprile 1823: «Io credo conoscer Velluti. Forse, mal prevenuto per alcuno, potrà aver dell'avversione, dell'capriccio: ma Velluti è incapace di doppiezza di carattere. – Velluti, io l'ho esaminato, io l'ho trovato sempre coerente, onesto, giusto, Amico vero, e vero Artista».³⁵

Come mai un cambio completo della stagione che nel Carnevale 1814-15 presenta, a dispetto di quanto inizialmente programmato, il *Qui pro quo* di Ferdinando Orlandi, *Gli Orazi e i Curiazi* di Domenico Cimarosa e il ballo *Ezzelino sotto le mura di Bassano* di Giacomo Serafini?³⁶ Stando al-

32 Cfr. John Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., pp. 18-20.

33 Cfr. Alexander L. Ringer, *Some Socio-Economic Aspects of Italian Opera at the Time of Donizetti*, «Analecta Musicologica», n. 22, 1984, pp. 229-247.

34 Cfr. Amedeo Zecchinato, *op. cit.*, p. 11. Cfr. anche Massimo Di Vincenzo, *Sesso, droga e rococò. Storia del falsetto dai castrati all'heavy metal*, Roma, Arcana, 2014.

35 Giacomo Meyerbeer, *op. cit.*, p. 484.

36 Cfr. Alberto Gajoni Berti, *op. cit.*, p. 60 e Amedeo Zecchinato, *op. cit.*, p. 11.

le indicazioni della decima clausola del prospetto per la stagione di Carnevale 1814-15, secondo cui «partirà subito persona per Venezia, onde scritturare il Sr Velluti, nel caso affermativo si passerà al relativo contratto, in caso diverso resterà sciolto ogni legame per ambe le parti», tutta l'organizzazione appare subordinata alla presenza o meno del 'divo'.³⁷ In una cittadina posta tra Venezia, piazza musicale molto attiva, e Milano, centro culturalmente vivace, avere un musicista del calibro del castrato marchigiano è motivo di grande vanto, sufficiente a mettere in secondo piano l'intera pianificazione artistica. A far presumere un coinvolgimento non solo nominale di Rossi è un altro testo, vergato dalla mano precisa e chiarissima del librettista, sottoscritto dal conte Giusti, il quale evidentemente si avvale dei propri soci anche in qualità di segretari per le relazioni con i nobili proprietari del teatro veronese. La comunicazione informa la Società Filarmonica circa il disbrigo della faccenda Velluti. La scrittura in prima persona, con la firma di Giusti, nasconde l'azione di un delegato di fiducia: è presumibile che tra le maglie di queste vicende organizzative si celi proprio Rossi, il quale tra i componenti della società è il più vicino all'ambiente veneziano, luogo in cui pare siano avvenuti i contatti. La trattativa si conclude con un nulla di fatto poiché «il Sigr Velluti, soggetto primario delle mie visite, impegnato, à parola d'onore, anticipatamente coll'Impresa di Vicenza, fece inutili sforzi onde sciogliersi dal suo impegno, e venire à Verona». ³⁸ Nel diniego del cantante si legge però lo sforzo, tutto compiuto

37 In una stesura precedente al punto decimo terzo il contratto recita: «Dal momento dell'accettazione del presente Contratto saranno accordati all'Impresa quattro giorni per combinare il Sig. Velluti, e Sig.^r Bianchi passati i quali sarà obbligo dell'Impresa di notiziare in iscritto alla Reggenza se accetta, o rifiuta il presente Contratto» (I-VEaf, Ottocento V, PVSF 1811-1818, PVS 1814, "Progetto di spettacolo per il Carnevale 1814.1815 d'Opera Seria senza Ballo. Del sottoscritto procuratore", n. 57). Il documento risale probabilmente al settembre 1814. Lo conferma una riunione della società «nelle camere di sua Residenza» che nel processo verbale riporta: «Successivamente presentò un progetto del Sig. Giuseppe Zoppi Procuratore del Sig. Conte Leandro Giusti per dare uno Spettacolo serio nel pross^o Carnevale senza Ballo, il quale dopo varie obiezioni fatte dalli Socj Ss^{ri} Marchesi Pindemonti Carlo, e Piatti Conte Vincenzo, venne accolto con voti 22, contro 10» (I-VEaf, Ottocento V, PVSF 1811-1818, PVS 1814, "Processo verbale della Società, Verona, 15 settembre 1814", c. 56b).

38 I-VEaf, Ottocento V, PVSF 1811-1818, PVS 1814, "Lettera Leandro Giusti a Carlo Pindemonti, Verona, 12 novembre 1814", n. 73, appendice 2. Va pure menzionato un altro scritto, siglato da Giusti e datato 18 settembre 1814 (precisamente alle 3 pomeridiane), in cui si afferma di non aver « potuto combinare i Sig.^{ri} Veluti, e Bianchi, per le loro esagerate pretese» (I-VEaf, Ottocento V, PVSF 1811-1818, PVS 1814, "Lettera di Leandro Giusti alla Delegazione della Società Filarmonica, Verona, 18 settembre 1814", n. 67).

dall'ingegno di Rossi, di operare in favore della propria città, con l'intento di dimostrarne le potenzialità culturali.

Nel tentativo di seguire il poeta attraverso i suoi spostamenti per raggiungere Velluti è utile avvalersi della carta stampata, che offre indicazioni in merito alle rappresentazioni teatrali in ambito veneto. Grazie alla banca dati *ArtMus*, *Articoli musicali nei quotidiani dell'Ottocento in Italia*, è possibile indagare almeno a grandi linee i movimenti di Velluti negli ultimi mesi del 1814. «Il nuovo osservatore», attivo solo in quell'anno, tra i primi di settembre e la fine di novembre informa i lettori delle esecuzioni vicentine dell'evirato che a ottobre si sposta al Teatro San Benedetto di Venezia dove continua a cantare nelle medesime opere.³⁹ A questo punto il librettista è essenziale come ponte tra l'impresa veronese e gli artisti, in particolare Velluti: fin dall'inizio della sua lunga carriera Rossi lavora intensamente a Venezia, dove va in scena la maggior parte dei suoi testi. Solo nel biennio 1814-1815 vengono rappresentati, sui palcoscenici della città lagunare, ben cinque suoi libretti a ulteriore riprova di una costante presenza.⁴⁰ Nella lettera che sigla la trattativa è significativo anche il passaggio in cui si rimarca come «Non vi furono pensieri, e cure, unite à gravi sagrifi-

39 Cfr. Maria Girardi, *La musica nei periodici veneziani della seconda metà del Settecento e dell'Ottocento*, in Licia Sirch (a cura di), *Canoni bibliografici: contributi italiani*, Atti del convegno internazionale IAML-IASA, (Perugia, 1-6 settembre 1996), Lucca, LIM, 2001, pp. 211-228. V. <http://www.artmus.it/public/> (ultimo accesso: 30.11.2023). «Vicenza. 30 agosto. Vicenza gode ora di uno spettacolo il più brillante. Il *Trajano in Dacia* desta in tutti la meraviglia e il diletto. Il teatro affollato dai nazionali, e dai Veronesi e dai Veneti frequentato, il perfetto silenzio, e continuo, lo starvi sino all'ultima nota, gli applausi che scoppiano quindi spontanei, e vivissimi provano bastantemente l'eccellenza dello spettacolo. Velluti è un prodigio per voce agile, che sorprende, che incanta. Egli non conosce difficoltà, o le supera senz'avvedersene» («Il nuovo osservatore», 3 settembre 1814, p. 601). «Teatro di S. Benedetto. Prima rappresentazione del *Trajano in Dacia*, opera seria con musica del maestro Nicolini. Il primo soprano sig. Velluti, felice possessore di tutte quelle facoltà, che valgono a costituire il vero cantante [...] mi persuade e mi alletta, osservo che tutto il pubblico con sinceri vivissimi applausi concorre nel mio sentimento, e sono quindi convinto di essere giusto nel mio giudizio.» («Il nuovo osservatore», 17 ottobre 1814, p. 702). «Teatro di S. Benedetto. La *Ginevra di Scozia*, una delle più belle e più fortunate produzioni musicali di Mayr, qui per la prima volta eseguita nella sera di giovedì tre corrente, piacque [...] Quanto sia commendabile il talento dei sigg. Velluti, e Bianchi, e di madamigella Pinotti, e quanto il pubblico spettatore compiaciuto si sia di applaudirli, lo attestano i tre bei pezzi del secondo atto» («Il nuovo osservatore», 5 novembre 1814, p. 746).

40 Strumento indispensabile a ricerche su titoli, autori ed esecutori, è il portale <http://corageo.unibo.it/>, Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900 (ultimo accesso: 27.11.2023).

zi, ch'io abbia risparmiato per tale oggetto» – attenzioni tali da spingere il cantore a mandare «Una lettera [...] a me diretta» che «palesa, a mio riguardo, i di lui rispettosi sentimenti per questo cospicuo Paese, coll'offerta spontanea dell'opera sua, ad'altre stagioni, à mia scelta». È a questo punto che nel documento ricompare la voce del conte Giusti, il quale, probabilmente di concerto con Rossi, opta per lo scioglimento di questa proposta contrattuale poiché «mancando tale personaggio, il solo che sostenere potesse un grandioso spettacolo, oggetto del mio amor proprio in tale intrapresa, libera resta la Società Filarmonica». ⁴¹

A questo punto si potrebbe facilmente, e forse giustamente, immaginare una lenta scomparsa di tutti i componenti della società, sopravanzata da altri personaggi con progetti più validi e realizzabili. È anche quanto sembra emergere dalla lettura di un verbale redatto dalla Società Filarmonica l'11 novembre 1814. ⁴² Il documento conferma il decadimento dell'incarico del conte Giusti siglato dalla lettura di due nuovi progetti, «il primo del S. Guariglia Pietro, che oltre allo spettacolo per il prossimo Carnovale chiude il Teatro per tutto il 1815 cioè fino ai primi settembre, l'altro del S. Avvocato Brognaligo». Dopo un'attenta disamina dei testi da parte del consesso nobiliare, del quale fanno parte i più importanti rappresentanti delle famiglie veronesi, si decide di dar seguito alle proposte del Guariglia, direttamente sostenute dal Presidente, con facoltà di modifiche al progetto. Per motivare la nuova presenza di Giusti ampio quanto asserisce Rosselli in merito agli impresari. È probabile che in una situazione complicata come quella veronese, e più in generale europea in un momento di forti cambiamenti, sia stato scelto di comune accordo tra i nobili componenti della presidenza un nome conosciuto, stimato e appartenente allo stesso ceto per sovrintendere e controllare il corretto svolgimento della nuova stagione. ⁴³

In merito a Rossi invece la situazione può apparire meno chiara. Per comprendere la sua presenza è necessario rifarsi ancora una volta a una serie di documenti che danno traccia, spesso indirettamente, del coinvolgimento del librettista. Al principio di un lungo testo, redatto il 14 dicembre 1814, vengono menzionati il «Sig^r Palazzioli Giacinto quall'Inviato della Delegazione del Teatro Filarmonico» e, ben più interessante per la nostra trattazione, il «Sig^r Francesco Morando quall'altro incari-

41 I-VEaf, Ottocento V, PVSF 1811-1818, PVS 1814, "Lettera di Leandro Giusti a Carlo Pindemonti, Verona, 12 novembre 1814", n. 73, appendice 2.

42 I-VEaf, Ottocento V, PVSF 1811-1818, PVS 1814, "Verbale della società filarmonica", n. 72.

43 Si veda in generale John Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit.

cato dell'impresa degli spettacoli nel Teatro stesso per l'anno p^o». ⁴⁴ Dunque anche il conte Morando è in qualche modo coinvolto nell'organizzazione musicale del Filarmonico. Questa precisazione è doverosa in quanto proprio nei primi mesi dell'anno, il 16 marzo 1814, nella chiesa sconscrata di San Tommaso viene inaugurato il Teatro Morando, che sarà attivo fino al 1836 sempre per le sole stagioni di autunno e primavera poiché, secondo precise convenzioni, il Filarmonico ha il monopolio della stagione di carnevale. ⁴⁵ Quindi un conte, recente proprietario di un nuovo teatro, ha parte attiva nelle decisioni operate dall'impresa del Filarmonico. Il suo coinvolgimento è testimoniato anche da altri documenti, che tuttavia ci interessano principalmente per la presenza di Rossi. A partire da marzo 1815 si raccolgono preziose tracce riguardanti il librettista che ha un ruolo chiave nel gruppo impegnato nell'appalto. Un processo verbale del 4 marzo menziona «l'attuale impresario Sig. Gaetano Rossi e per esso il Sig. Francesco Morando» dandoci così il doppio indizio dell'accostamento al conte Morando e della mansione d'impresario a lui affidata. ⁴⁶ Qualche giorno dopo, il 15 marzo, un altro processo verbale conferma la responsabilità di Rossi con l'assuntore Guariglia, a riprova del suo lavoro contemplato anche in un appalto differente da quello inizialmente progettato. È tuttavia un passaggio successivo a rimarcare di nuovo la sua posizione: «si lesse le scrittura d'affittanza del Teatro stipulata con il Sig. Guariglia e da questo cessa al Sig. Francesco Morando e per esso al Sig. Gaetano Rossi». ⁴⁷ Ma la chiarificazione definitiva proviene da uno scritto di qualche tempo dopo, 4 giugno 1815 per la precisione, in cui è attestato che «il Sig. Morando [...] col nome del Sig. Gaetano Rossi sostiene effettivamente l'Impresa del Teatro». ⁴⁸ Che i nobili partecipassero solo nominalmente alla società è cosa frequente e risaputa, ma in questo caso a stupire è la presenza di un conte, dotato di un proprio teatro operativo, tra le personalità legate alla gestione del Filarmonico. Rossi agisce dunque come rappresentante di Morando, anche se non è chiaro da quando detenga questa carica. Il li-

44 I-VEaf, Ottocento IV, PVDoPSF 1811-1824, PVD 1814, Verona, 14 dicembre 1814, n. 46.

45 Cfr. *Teatro Morando*, in Franco Mancini-Maria Teresa Muraro-Elena Povoledo (a cura di), *op. cit.*, pp. 107-110; e Tullio Lenotti, *I teatri di Verona*, Verona, Linotipia veronese, 1949, pp. 56-58 e p. 121.

46 I-VEaf, Ottocento IV, PVDoPSF 1811-1824, PVD 1815, "Processo verbale della delegazione, Verona, 4 marzo 1815", n. 4, appendice 4.

47 I-VEaf, Ottocento IV, PVDoPSF 1811-1824, PVD 1815, "Processo verbale della delegazione, Verona, 15 marzo 1815", n. 16, appendice 5.

48 I-VEaf, Ottocento IV, PVDoPSF 1811-1824, PVD 1815, "Processo verbale della delegazione, Verona, 4 giugno 1815", n. 34, appendice 8.

brettista, come si è visto, viene spesso interpellato con la qualifica d'appaltatore: è evidente quindi una certa fluidità d'incarichi all'interno dell'impresa. La sua carica è sottolineata dal Bilancio della Cassa Sociale riferito agli anni 1814-15: nella colonna del "dare" in data 20 giugno 1815 il documento registra «al Sig.r Gaetano Rossi Impresario del Teatro Filarmonico, come da Mandato, Lire italiane 147,11». ⁴⁹ Questa annotazione conferma ancora una volta la mansione di Gaetano Rossi al quale viene probabilmente rimborsata la cifra indicata per alcune spese sostenute da egli stesso o dall'impresa rappresentata.

Rossi e il teatro: questioni tecniche

Le poche attestazioni dirette della presenza di Rossi, conservate presso l'archivio dell'Accademia Filarmonica di Verona, riguardano aspetti tecnici della vita teatrale, e dimostrano la conoscenza dell'ambiente da parte di un librettista quarantenne, attivo già da una ventina d'anni sui palcoscenici più importanti del Nord Italia. ⁵⁰ I documenti consentono di approfondire gli aspetti collegati al lavoro dietro le quinte: Rossi non fornisce solo indicazioni di massima nelle didascalie dei libretti, ma interagisce direttamente anche con gli artefici dello spettacolo per approntare al meglio la parte visiva. Il nutrito epistolario tra il poeta e il compositore Meyerbeer, oltre a testimoniare l'assoluta necessità delle lettere come scambio costante e rapido d'idee, incarichi e soluzioni, evidenzia nel caso del veronese la predisposizione all'intrattenimento di contatti lavorativi e amicali volti al costante aggiornamento. Una simile operosità è piuttosto comprensibile per un librettista, figura che in quel periodo in ambito teatrale ha un certo peso produttivo ma uno *status* precario in termini economici e d'immagine. Come suggerisce una tarda testimonianza di Francesco Maria Piave (il poeta deve «fare le prove necessarie onde mettere in azione tutta l'opera a seconda delle esigenze del dramma»), ⁵¹ la sua attività ha

49 I-VEaf, Società Filarmonica, "Bilancio della Cassa Sociale amministrata dal Sottoscritto dal 12 luglio 1814 sino a tutto settembre 1815 compresi gli affitti delle Case dal primo Gennaio a tutto dicembre 1815". Documento privo di signature.

50 È da segnalare anche la sua collaborazione con Ferdinando Paer per l'opera *I Baccanti* rappresentata al Teatro delle Tuileries nel gennaio del 1813, al cospetto di Napoleone e della sua corte (Cfr. Giuliano Castellani, *Ferdinando Paer. Biografia, opere e documenti degli anni parigini*, Bern, Lang, 2008, pp. 51-52).

51 Fabrizio Della Seta, *Il librettista*, in Lorenzo Bianconi-Giorgio Pestelli (a cura di), *Sto-*

dunque tratti quasi 'protoregistici', con la connessa esigenza di interfacciarsi con vari settori teatrali. Si ha qualche idea delle molteplici mansioni a carico del socio Rossi leggendo la sua breve lettera indirizzata il 6 dicembre 1814 «Alla Nobile Delegazione della Società Filarmonica»:

Vengo sollecitato dal nostro Pittore per avere i legnami che attualmente servono al macchinismo del Teatro Filarmonico, onde col Macchinista concertare, e approntare i vari praticabili [...]. La Nob. Dell[egazion]e dia dunque le disposizioni a chi si compete, e per la consegna del Teatro, degli utensili, dei teloni.⁵²

Dalle poche righe, oltre al fondamentale compito istituzionale di tutela e rappresentanza diretta dell'operato dell'impresa, si ha la prova del peso determinante del poeta nell'assetto generale della vita teatrale, quindi anche (e in questo caso a maggior ragione, visto il coinvolgimento nell'appalto) della sua influenza sui costi e sull'economia della messinscena. Ci soccorre ancora Roccatagliati, che nella sua monografia dedicata a Felice Romani ne evidenzia il ruolo collegato alla gestione del materiale scenico e alla determinazione di «azioni, gesti, movimenti, scenografie, costumi».⁵³ In un certo senso questa comunicazione di servizio apre uno spiraglio sulle caratteristiche della rappresentazione teatrale che, a cavallo tra XVIII e XIX secolo, considera la realizzazione scenica come tratto fantasioso anziché fedele realtà, in una sorta di sublimazione onirica e pittorresca. Rinnovamento e conservazione convivono nella scenografia come nella librettistica: Rossi ben esemplifica tanto l'eredità del passato quanto la volontà di sperimentare. Il documento si chiude con la significativa sottoscrizione «Incaricato pel ricevimento della consegna è il sottoscritto. Verona. Dal Camerino dell'impresario». Una piccola curiosità di costume legata a questa dicitura: in gergo teatrale il termine "camerino" oltre a definire le stanze riservate agli artisti, indica propriamente degli spazi limi-

ria dell'opera italiana, 3 voll., Torino, EDT, 1987-1988, vol. 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 231-291: 263-264.

52 I-VEaf, Ottocento IV, PVDofPSF 1811-1824, PVD 1814, "Gaetano Rossi alla nobile delegazione della Società Filarmonica, Verona, 6 dicembre 1814", n. 42, appendice 3. Si tenga presente Mercedes Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in Lorenzo Bianconi-Giorgio Pestelli (a cura di), *op. cit.*, vol. 5, *La spettacolarità*, pp. 1-122. Ferrero evidenzia la grande attenzione di Felice Romani per le indicazioni sceniche, offerte attraverso le minuziose didascalie, e giunge a precisare alcune regole caratteristiche della sua variegata produzione.

53 Alessandro Roccatagliati, *op. cit.*, p. 235.

tati, adibiti a salotto, separati dai palchetti con ingresso sul lato opposto del corridoio (L'“antipalchetto”, al contrario, immetteva direttamente nel palchetto). Possedere un palco, o meglio ancora un camerino, era considerato dai proprietari una prerogativa fondamentale, necessaria a confermare ed esibire la propria superiorità.⁵⁴

La faccenda del legname assume nel tempo altre valenze e si protrae a lungo, coinvolgendo Rossi e lasciando sue tracce in vari documenti della Società Filarmonica: potrà sembrare strano, ma problematiche di questo tipo impegnano la Direzione intenta a dirimere questioni prettamente economiche e legali.⁵⁵ Nel marzo del 1815 si assiste a un vero braccio di ferro tra le parti per il rispetto degli impegni presi. In un processo verbale della delegazione della Società Filarmonica, datato 4 marzo 1815, è menzionato l'impresario Gaetano Rossi (sempre collegato alla figura di Francesco Morando) che «voleva trasportare dal Teatro tutto il legname, quinte, e spezzati di [?] che servirono per i spettacoli del passato Carnovale e ciò esser contrario al stipulato con la scrittura d'affittanza nella quale l'Impresario s'era obbligato di lasciar a beneficio del Teatro tutto ciò che avesse servito ai spettacoli».⁵⁶ Il documento inoltre mette in luce la disponibilità di Rossi (e quindi di Morando) di rimettere tutte le proprie cariche a persona stimata «e nominalmente nel Sig. Conte Leandro Giusti» al quale affida «tutte le sue ragioni» anche la delegazione. Al processo verbale è allegata la lettera indirizzata a Giusti poiché «si è d'ambe la Parti addottato il partito di rimetterle alla definitiva amicabile decisione e componimento di persona distinta per ogni rapporto, ed istrutta [sic] specialmente nell'argomento».⁵⁷ Nello stesso fascicolo, oltre alla citata lettera siglata da Giacinto Palazzoli, componente della delegazione della Società Filarmonica, vi sono altri due scritti redatti uno dal Presidente Orazio Sagramoso, l'altro da Francesco Morando. Ciascuno sostiene le proprie posizioni: da una parte Sagramoso ricorre al contratto Guariglia, redatto il 14 novembre 1814 (al momento non reperito), per inviare al con-

54 Cfr. Paolo Rigoli, *La moda dei 'camerini' al Filarmonico nel Settecento*, «Vita Veronese», n. 1-2, 1979, pp. 17-20. Pubblicato poi in: Michele Magnabosco-Laura Och (a cura di), *Scritti sull'Accademia Filarmonica e il suo Teatro*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2013, pp. 93-98.

55 Cfr. Giovanni Valle, *op. cit.*, pp. 11-13.

56 I-VEaf, Ottocento IV, PVDofPSF 1811-1824, PVD 1815, “Processo verbale della delegazione, Verona, 4 marzo 1815”, n. 4.

57 I-VEaf, Ottocento IV, PVDofPSF 1811-1824, PVD 1815, “Processo verbale della delegazione, lettera al Conte Giusti, Verona, 4 marzo 1815”, n. 5.

te un testo contenente tutti i punti strategici della contesa (scenari, legname, ferramenta e i lavori necessari a rinforzare il palcoscenico per i cavalli richiesti da un ballo), dall'altra Morando esige per sé gli stessi materiali e vorrebbe lasciare a carico dell'Accademia pure la «Fortificazione necessaria del Palco scenico per renderlo atto a sostenere li spettacoli, e che qualora l'accademia credeva al contrario non doveva farlo eseguire ma piuttosto proibire la produzione d'un ballo con cavalli». ⁵⁸ Come collegare una simile situazione a Gaetano Rossi? Il poeta potrebbe dirsi estraneo a questo scontro poiché implicato solo quale prestanome, come risulta dai documenti. Ragionando con un po' di malizia giova ricordare che Morando è proprietario di un teatro di recente apertura: come non sospettare un suo interesse verso questo materiale facilmente riutilizzabile nella propria sala? Se così fosse, sarebbe difficile non contemplare un coinvolgimento di Rossi in questo 'raggiro'. Ad ogni modo, la procedura messa in atto rispetta l'iter consueto per dirimere la controversia teatrale, che prosegue anche nelle settimane seguenti. ⁵⁹ Il 15 marzo 1815 (una cancellatura rende la data parzialmente illeggibile) torna il nome di Gaetano Rossi in un processo verbale. ⁶⁰ Veniamo a conoscenza del lavoro di arbitraggio svolto dal conte Giusti che, a quanto risulta, dà ragione a Morando: con una lettera non conservata ma citata, il librettista «reclama il legname e le macchine di ferro che hanno servito per il Ballo dell'Ezzelino». A Rossi si rivolgono i delegati, su suggerimento del Presidente, per assicurarlo «che se in Teatro vi fosse qualche cosa di sua spettanza dietro indicazione gli sarà restituita». È giustamente interpellato in virtù della sua carica che rende ancor più palese la profonda conoscenza dei meccanismi teatrali,

58 I-VEaf, Ottocento IV, PVDofPSF 1811-1824, PVD 1815, "Processo verbale della delegazione, dichiarazione Presidente Sagramoso", n. 6 e "Vertenza rapporto Impresa Morando", n. 7.

59 In un Progetto teatrale del gennaio 1815, per la stagione veronese del 1816 (trattata più avanti), il punto 8 sembra adattarsi perfettamente alla questione aperta: «Le Scene saranno eseguite da abile Artista, il Vestiario sarà di tutta proprietà ed adattato ad un grande Spettacolo, l'Illuminazione sarà concertata con la Delegazione, sempre che vengano consegnate le macchine necessarie, ed in ottimo stato, e tali saranno restituite, come pure sarà a carico della Società Proprietaria se mancassero Teloni, Quinte, Corde, come in tutti i Teatri, e non volendo la Società sottostare a quanto mancasse, l'Impresa supplirà allo Spettacolo con ciò che si troverà di spettanza della Società stessa nel Teatro medesimo» (I-VEaf, Ottocento V, PVSF 1811-1818, PVS 1815, "Progetto teatrale Giuseppe Zoppi", n. 2).

60 I-VEaf, Ottocento IV, PVDofPSF 1811-1824, PVD 1815, "Processo verbale della delegazione, Verona [15?] marzo 1815", n. 16.

comprensivi della gestione dei materiali in uso sul palcoscenico. A riprova dei lunghi anni di lavoro nell'ambiente artistico è custodito, nell'archivio dell'Accademia Filarmonica, un ulteriore autografo del poeta che insiste sul tema dell'attrezzatura. Il 23 marzo 1815 «dal camerino dell'impresa» esce uno scritto in cui Rossi rimarca la decisione dell'arbitro Giusti e menziona il commissionato dell'impresa Francesco Nelli quale preposto alla raccolta del materiale utilizzato per il ballo.⁶¹

Il rapporto diretto del librettista con chi lavora in teatro è un altro punto chiave: la sua intermediazione funziona proprio in virtù della capacità dialogica con tutte le parti. Lo scritto appena menzionato indica il «macchinista Waj» come incaricato per il legname. La fiducia verso di lui traspare dal testo che richiama il suo lavoro dietro le quinte del ballo e la piena padronanza del materiale conservato nei magazzini. Solo nella parte conclusiva della comunicazione si apprende chiaramente il motivo di tutte queste premure per il materiale: Rossi esorta la riconsegna sia per «la restituzione dovuta dall'Impresa à nolleggiatore», sia per «l'arrivo della Comica Compagnia Granara, che ingombrando co' propri effetti, e teatrali equipaggi il palco scenico, non possano confondersi con quelli dell'Impresa a di lei danno». L'ultimo atto, risolutivo a quanto è dato sapere, risale al 24 marzo 1815 (il giorno seguente la lettera appena discussa).⁶² Una rappresentanza della delegazione esprime le proprie perplessità circa le questioni sollevate da Rossi con il suo testo del 23. Secondo questa, il macchinista Waj (con funzione di tramite) avrebbe già ricevuto da più di un mese «tutto il legname intiero non solo del detto Ballo, ma quello eziandio, che servì per tutti gli altri spettacoli del Carnovale» e le «Macchine di Ferro del Cavallo [...] furono consegnate all'Impresa nel giorno stesso, in cui la Decisione Giusti giunse alla Delegazione». Il testo è utile per evidenziare un'abitudine piuttosto diffusa: «Riflettiamo pure che il senso teatrale della parola *legname preso a Nolo* per altro non si intende, se non che per quello, che viene restituito indietro al Noleggiatore, che nella restituzione esclude il tagliato». ⁶³ La questione, stando ai documenti presentati, si risolve con l'accordo tra le due parti e un'evidente seccatura della Società Filarmonica che pure, come in tutti i teatri, ha il compito di sovrintendere a quanto avviene nei propri spazi.

61 I-VEaf, Ottocento IV, PVDofPSF 1811-1824, PVD 1815, "Gaetano Rossi alla delegazione della Società Filarmonica, Verona, 23 marzo 1815", n. 19, appendice 6.

62 I-VEaf, Ottocento IV, PVDofPSF 1811-1824, PVD 1815, "Rappresentanti alla Delegazione della Società Filarmonica, Verona, 24 marzo 1815", n. 20.

63 Sul materiale preso a nolo cfr. Giovanni Valle, *op. cit.*, pp. 139-140.

Poche ore dopo, lo stesso 24 marzo 1815, Rossi solleva un'altra questione con un nuovo scritto.⁶⁴ Egli fa riferimento alla «nota dell'orchestra stabilita per suonare alle Commedie nella Primavera cor[rent]e nel Teatro Filarmonico» ed evidenzia un'abitudine di solito precisata anche dal contratto: «potrà così la Nob[ile] Del[egazion]e concertare co' Professori che la compongono per la serata à beneficio della Casa di Ricovero, com'è convenuto nella scrittura». Era in uso riservare una o più recite, in cui gli artisti si esibivano gratuitamente, alla città per una sorta di raccolta fondi finalizzata al mantenimento delle case di riposo e all'assistenza degli ospiti.⁶⁵ Il complesso dei suonatori, menzionato varie volte nei mesi successivi, fornisce sempre preziosi indizi in merito alle condizioni e al trattamento riservato ai musicisti in quel periodo. L'8 giugno, per esempio, un processo verbale sentenza che

li Sig[no]ri Professori d'orchestra i quali non fossero chiamati in quest'anno a suonare nel Teatro Filarmonico al momento dei spettacoli riceveranno dalla Cassa sociale la loro mercede tanto delle commedie come dell'Opera in quella misura stessa come le fu assegnata dalla società.⁶⁶

Rossi a Verona: l'impegno impresariale tra il 1815 e il 1816

Senza tralasciare quanto interessa direttamente Rossi, sempre in quel biennio di grandi sconvolgimenti politici e sociali, è utile ricostruire in breve ciò che accade nella gestione del Teatro veronese per la stagione 1815-16. Tra i primi documenti dell'Accademia Filarmonica per il 1815 si trova traccia di un nuovo progetto teatrale, datato 3 gennaio 1815, ancora una volta sottoscritto da «Giuseppe Zoppi Proc[uratore] del Nob[ile] Co[n]te Leandro Giusti», che esordisce in termini perentori:

64 I-VEaf, Ottocento IV, PVDoPSF 1811-1824, PVD 1815, "Rossi alla Delegazione per Orchestra, Verona, 24 marzo 1815", n. 17, appendice 7.

65 Scorrendo la maggior parte delle gazzette si reperiscono molte notizie che menzionano le serate a beneficio delle case di riposo con indicazioni precise di esecutori e finalità.

66 I-VEaf, Ottocento IV, PVDoPSF 1811-1824, PVD 1815, "Processo verbale della delegazione, Verona, 8 giugno 1815", n. 38. Poco oltre si parla anche di fondi sociali da utilizzare per anticipare eventuali denari ai suonatori interessati.

Non avendo avuto luogo il progettato Spettacolo del Sig. Velluti per le circostanze già note a questo Illustre Corpo, così il Sig[no]r Giuseppe Zoppi qual Procuratore del Sig[no]r Conte Leandro Giusti lo riproduce pel venturo Carnovalle 1815 e 1816 ora che tiene in mano la obbligazione del Sig[no]r Velluti qui anessa ma questo assai migliorato avendo il tempo necessario per combinarlo; ed avendogli fatto credere che la Società desidera di combinare ancora il resto dell'anno così il sottoscritto umilia il seguente annuale progetto che avrà il principio col 1° di dicembre 1815 e terminerà col giorno 30 Novembre inclusivo 1816.⁶⁷

Puntuale il 12 settembre giunge «alla Delegazione della Società Filarmonica» una lettera firmata dallo stesso Giusti con «la nota dei Principali Soggetti componenti lo Spettacolo del prossimo Carnovalle alla Filarmonica Delegazione entro il giorno Quindici del corrente Settembre» con la quale è confermata la presenza del tanto agognato Velluti.⁶⁸ Anche Osvaldo Perini nel terzo volume della sua *Storia di Verona* dà notizia della rilevanza di artisti e programmazione nella stagione 1815-16 «che attraeva un immenso concorso, per cui la città presentava l'aspetto d'insolita animazione e di vita».⁶⁹

Dopo il successo della stagione di Carnevale, negli ultimi mesi del 1815 prendono avvio le trattative e i preparativi per la venuta dei sovrani a Verona nella primavera del 1816. Di nuovo Perini ci soccorre per confermare la notizia: «il 12 marzo, in un lungo e pomposo manifesto [...] il podestà di Verona annunciava la vicina e sospirata venuta dell'austriaco signore e stabiliva il programma delle feste ordinate a celebrarne ed esaltarne la visita».⁷⁰ Alcuni documenti dell'ottobre 1815 delineano la situazione prospettata per i festeggiamenti dell'anno venturo. Il processo verbale del 18 ottobre 1815 esordisce così:

67 I-VEaf, Ottocento V, PVSF 1811-1818, PVS 1815, "Progetto teatrale, Verona, 3 gennaio 1815", nn. 2-3. Il relativo processo verbale conferma che il progetto ottiene «voti 35 prò, contro 4», purché «entro il quindici settembre venturo abbia a presentare la nota dei Virtuosi» (I-VEaf, Ottocento V, PVSF 1811-1818, PVS 1815, "Processo verbale della società, Verona, 3 gennaio 1815", n. 1).

68 I-VEaf, Ottocento V, PVSF 1811-1818, PVS 1814, "Lettera di Leandro Giusti alla delegazione, Verona, 12 settembre 1815", n. 65.

69 Osvaldo Perini, *op. cit.*, p. 332.

70 *Ibid.*, pp. 335-336. Cfr. anche [Paolo Benaglia], *Memorie intorno alla venuta e alla dimora in Verona delle loro maestà imperiali e reali Francesco I imperadore e re e Maria Lodovica augusta sua sposa*, Verona, Tipografia Ramanzini, 1816.

Il Sig. Presidente fece leggere una lettera del Sig. Podestà del 15 corrente N° 9815 con la quale interessa la Delegazione a volersi prestare a far eseguire una brillante illuminazione ed una apposita Cantata a due voci di cui unisce lo spartito in occasione che questa città sarà onorata del prossimo arrivo delle S.S. M.M. S.S. gli Augusti nostri Sovrani.⁷¹

Pochi giorni dopo la serata per i regnanti è ormai decisa, infatti «Fra i trattenimenti che il Comune ha destinato di offrire agli Augusti Regnanti in così ben augurata circostanza avvi l'illuminazione del Teatro, ed una apposita allusiva Cantata a due voci». Ciò che più colpisce, prima di menzionare il coinvolgimento di Rossi in questo progetto, è quanto segue: «Vorrà pure la prelodata Delegazione prestarsi perché sia convenientemente eseguita la Cantata di cui unisco lo spartito e la Poesia, combinando colle attrici, e per l'opera dei Coristi, e dell'orchestra, e disponendo quanto occorre pel vestiario, e per le scene».⁷² Tenendo conto che il podestà di Verona indirizza questa lettera alla Delegazione del Filarmonico il 26 ottobre 1815, affermando di avere già a disposizione spartito e poesia, è evidente l'importanza attribuita a una simile visita in città. La risposta non si fa attendere: nel giro di qualche giorno, precisamente il 30 ottobre, la delegazione elenca in un lungo testo i particolari riferiti alla preparazione e all'esecuzione della cantata, con alcuni dettagli già ben definiti.⁷³

Il nome di Gaetano Rossi ricompare quello stesso autunno: viene menzionato in alcuni scritti e figura, non autografo, in calce a uno di questi. Le informazioni testimoniano la presenza del librettista tra i ranghi dell'organizzazione: ci si riferisce a lui ancora con l'appellativo "impresario". In data

71 I-VEaf, Ottocento IV, PVDofPSF 1811-1824, PVD 1815, "Processo verbale della delegazione, Verona, 18 ottobre 1815", n. 43. Si trova conferma dell'esecuzione di una cantata in Alberto Gajoni Berti, *op. cit.*, pp. 60-61. Si conoscono i nomi degli artefici di questa cantata: il testo appartiene all'abate Monterossi e la musica a certo Patuzzi (Cfr. Carlo Bologna, *op. cit.*, p. 298).

72 I-VEaf, Ottocento IV, PVDofPSF 1811-1824, PVD 1815, "Lettera del Podestà alla Delegazione, Verona, 26 ottobre 1815", n. 44.

73 Va detto che la venuta dei sovrani, stando a una serie di documenti rinvenuti nell'Archivio dell'Accademia Filarmonica, era probabilmente fissata per la fine del 1815. Lo slittamento all'anno seguente provoca una serie di problemi organizzativi e spese non previsti inizialmente (I-VEaf, Ottocento IV, PVDofPSF 1811-1824, PVD 1815, "La delegazione al Podestà, Verona, 30 ottobre 1815", nn. 45-46). In merito all'esecuzione, a titolo esemplificativo riporto il passaggio riguardante gli artisti: «La cantata, essendo a due voci, furono impegnate per l'esecuzione la Sig^{ra} Marianna Waisselbann qua di passaggio e la Sig^{ra} Teresa Beltrand prima Donna assoluta nell'opera attuale».

16 ottobre la delegazione della Società Filarmonica comunica al presidente di aver ricevuto una lettera da Rossi (la si menziona come allegato ma purtroppo lo scritto non è presente) che «pretende un risarcimento di danno in causa delle disposizioni date da questa I. R. Prefettura provvisoria relativamente a questo Teatro Filarmonico». Sopravvive solo l'acclusa comunicazione indirizzata all'impresario nella quale il presidente manifesta il proprio imbarazzo per la situazione causata da una «lettera prefettizia» del 15 ottobre: in sostanza si suggerisce a Rossi di manifestare il proprio malcontento per le disposizioni avute in merito agli spettacoli direttamente alla «Cesarea Prefettura provvisoria» senza arrecare noie alla Società Filarmonica.⁷⁴ Trapela dunque qualche tensione tra la delegazione e Rossi: con il nome del librettista, ma scrittura non autografa, è siglato un testo indirizzato all'Accademia del Teatro Filarmonico. L'intestazione della lettera reca la dicitura «L'impresa del Teatro Filarmonico», ennesima conferma del prolungato impegno del poeta nella società. Dallo scritto si evince la sua partecipazione attiva nell'organizzazione degli eventi collegati alla visita dei sovrani. Il 25 ottobre 1815 Rossi ammette apertamente che l'impresa potrebbe trovarsi nella «circostanza più favorevole per avere un sensibile vantaggio dalla affluenza dei ricorenti al Teatro».⁷⁵ Proprio in queste righe diviene più chiara la diatriba sorta a causa delle indicazioni prefettizie, le quali convertono a danno dell'impresa «una circostanza da cui si riprometteva cotanti vantaggi» ma che fa ricadere sugli appaltatori (e, come sottolinea Rossi con toni piccati, anche sull'Accademia) i soli costi e non i benefici di un evento così proficuo. Stupore e sdegno sono infatti comprensibili se rapportati all'ordine impartito dalla prefettura all'impresa il 24 ottobre, secondo cui la sera nella quale verrà eseguita la cantata dovranno essere «posti a libera disposizione del Sig. Podestà il Teatro, le sale adiacenti, le chiavi dei Palchi rinunciati, e tutto ciò che riguarda l'uso ed il servizio del Teatro medesimo» oltre al libero impiego dei solisti, del coro e dell'orchestra per la cantata.⁷⁶ Nella parte conclusiva della lettera il prefetto afferma di volersi occupare pure delle prove della cantata. È dunque più che giustificato lo sfogo di Rossi per la sottrazione forzata di lautì guadagni.

74 I-VEaf, Ottocento IV, PVDòPSF 1811-1824, PVD 1815, «La delegazione alla Prefettura», n. 51 e «Il Presidente al sig. Gaetano Rossi», n. 52, entrambe Verona, 16 ottobre 1815, appendici 9 e 10.

75 I-VEaf, Ottocento IV, PVDòPSF 1811-1824, PVD 1815, «L'impresa all'Accademia del Teatro Filarmonico, Verona, 25 ottobre 1815», n. 48, appendice 12.

76 I-VEaf, Ottocento IV, PVDòPSF 1811-1824, PVD 1815, «La prefettura all'impresa del Teatro Filarmonico, Verona, 24 ottobre 1815», n. 49, appendice 11.

Le rimostranze e i malumori di Rossi per le esigenze del prefetto trovano riscontro anche nel testo di Giovanni Valle, *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, vero e proprio compendio delle norme e degli usi teatrali. Sotto la dicitura «fatto di principe» è riassunta la situazione veronese: «qualunque ordine che parta dalla superiore Rappresentanza governativa dello Stato, e che si dirami per la relativa esecuzione nelle città che le vanno soggette». Ma per comprendere le proteste del librettista è più significativo un passo del testo che chiarisce perfettamente un simile frangente. Nel paragrafo «cessione provvisoria di teatro» è definito il comportamento da assumere nel caso che:

qualche fausta straordinaria circostanza piacesse al Governo, al Municipio, o alla Società de' palchettisti di dare o un grandioso spettacolo, o di prevalersi del locale teatro per altre feste; quantunque quest'ordine partisse dal Governo, o dal Sovrano medesimo, l'Impresa avrebbe diritto di essere rimborsata e compensata; giacchè tratterebbesi di sospendere o di sciogliere un contratto, o parte del medesimo, per un titolo del tutto estraneo.⁷⁷

Appaiono quindi motivate le precisazioni di Rossi, specie per la mancata chiara definizione di spese e guadagni per tutte le parti coinvolte nel progetto. Anche in questo caso che si tratti di normale amministrazione è abbastanza evidente ma che a sbrigarla, con profonda conoscenza della struttura teatrale, sia un librettista è di certo un tratto peculiare utile a comprendere a fondo la sua pratica dell'ambiente artistico. I preparativi per la fine del 1815 si rivelano inutili: i sovrani non raggiungono Verona, che visiteranno solo l'anno venturo, precisamente nel mese di marzo.⁷⁸ La cantata sarà eseguita gratuitamente «In una sera poi che verrà determinata da Sua Maestà [...] nel Teatro medesimo», e vi «potrà intervenire chiunque sia munito di apposito viglietto».⁷⁹ Rossi non compare in altri docu-

77 Giovanni Valle, *op. cit.*, pp. 110-113.

78 Il 16 marzo, giorno indicato per l'accoglienza dei sovrani, viene diramato un comunicato del podestà che informa dell'arrivo posticipato di qualche giorno, con conseguente sospensione e spostamento degli spettacoli programmati. Cfr. I-VEaf, Ottocento IV, PVDofPSF 1811-1824, PVP 1816, "Comunicazione del podestà, Verona, 16 marzo 1816", n. 37.

79 I-VEaf, Ottocento IV, PVDofPSF 1811-1824, PVP 1816, "Al presidente della Società Filarmonica, Verona, 19 febbraio 1816", n. 17, cc. 18-19. In alcuni documenti si entra anche nel dettaglio in merito alla stagione lirica in corso: pare infatti conveniente «che siavi al caso nel Teatro principale uno spettacolo per offrire un mezzo di trattenimen-

menti e nemmeno nel 1816 è reperibile ulteriore materiale a lui collegato. È ipotizzabile però un suo coinvolgimento nell'impresa Giusti intenta a gestire la stagione in cui brillano Velluti e il passaggio dei sovrani.

Il Congresso del 1822 e l'attività impresariale nel 1829

Negli anni immediatamente successivi non si conservano documenti di un eventuale impegno di Rossi come impresario. Sarà l'attività librettistica a riportarlo a Verona nel 1822 in occasione del Congresso dei Grandi. Egli fornisce a Gioachino Rossini il testo per due cantate: *La santa alleanza*, eseguita in Arena il 24 novembre 1822, e *Il vero omaggio*, presentato il 3 dicembre 1822 nel Teatro Filarmonico.⁸⁰ Attraverso la copiosa corrispondenza di Rossi con Meyerbeer, col quale sta collaborando per *Il crociato in Egitto*, siamo prontamente informati dei fatti. La missiva, datata 28 novembre 1822, contiene preziosi accenni alla serata areniana organizzata durante il Congresso:

to la Delegazione ha trovato necessario che l'Opera del Carlo Magno che ora si dà nel Teatrino dell'Accademia Vecchia dal Sig[no]r Conte Leandro Giusti passi il giorno 16. Corr[ent]e nel Teatro Filarmonico.» Si precisa che lo spettacolo sarà in scena tutte le sere in cui il sovrano soggiorerà a Verona dunque «giova alla vista di meglio prepararlo, il farvelo trasportare qualche giorno prima.» Cfr. I-VEaf, Ottocento IV, PVDòPSF 1811-1824, PVP 1816, “[la prefettura] al Sig[no]r Presidente della Società Filarmonica, Verona, 12 marzo 1816”, n. 29. Della visita dei sovrani parla brevemente anche l'oste veronese Valentino Alberti in Maurizio Zangarini (a cura di), *Il diario dell'oste. La Raccolta storica cronologica di Valentino Alberti (Verona 1796-1834)*, Venezia, Giunta regionale del Veneto; Vicenza, Associazione veneta per la storia locale; Verona, Cierre, 1997, pp. 164-165.

⁸⁰ Cfr. Richard Osborne, *Rossini. His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 79. Per maggiori informazioni in merito al Congresso di Verona si veda Irby C. Nichols Jr., *The European Pentarchy and the Congress of Verona, 1822*, The Hague, Nijhoff, 1971. Per una ricostruzione dei lavori del Congresso di Verona si consiglia la lettura di Filippo Huberti, *Raccolta di varie notizie riguardanti la reg. città di Verona ed il Congresso in essa tenuto dall'augustissimo nostro imperatore Francesco I con le potenze alleate*, Verona, Tipografia Eredi Moroni, 1823. Per un approfondimento sulla presenza rossiniana a Verona in occasione del Congresso si veda Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, scienza e lettere di Verona», vol. 24, 1923, pp. 1-112. Sull'attività di Rossini a Verona si vedano anche Martino Pinali, *Rossini a Verona (1813-1900)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2022 e Id. «Quest'Arena musicale», *Rossini a Verona prima del Congresso*, in questo numero.

tuta, e zeppa piena: 80 mila persone, e 20 mila ne' sotteranei, e per le vie adjacenti, che non potevano entrare: - Si diede una festa mista di danze, Canti, Pirriche, ed'estrazioni di 24 Grazie: Un biglietto di lotteria gratis a chiunque entrava, fece riempier a tal modo l'Arena: I sovrani tutti, e gli stranieri rimasero colpiti, sorpresi.⁸¹

È rilevante il riferimento a Meyerbeer poiché tra i due, conosciutisi qualche anno prima (il debutto operistico italiano del compositore prussiano con il melodramma semiserio *Romilda e Costanza* è basato su un libretto di Rossi), si è instaurato un sincero e affabile legame. Ma è di interesse soprattutto un documento rinvenuto nell'Archivio di Stato di Verona e collegato proprio al Congresso del 1822. Stando all'articolo *Rossini a Verona* di Vittorio Cavazzocca Mazzanti, il Consiglio, riunitosi il 28 ottobre 1822, su suggerimento del podestà approva grandi festeggiamenti per i sovrani: nel dettaglio uno spettacolo in Anfiteatro, l'illuminazione della città, del fiume Adige e dei colli, infine o un ballo o una accademia. Lo spettacolo in Arena è stato già menzionato, l'illuminazione cittadina avviene frequentemente in occasioni di particolare rilievo, come pure l'esibizione tersicorea o canora. Merita al contrario una segnalazione la citata accademia. Nell'Italia di quel periodo il termine designa le prime organizzazioni concertistiche: nella maggior parte dei casi si ha a che fare con associazioni, già stabilmente operative sul territorio nazionale, che sul finire del Settecento invitano il pubblico a seguire esecuzioni musicali regolari (sarebbero poi diventate organizzazioni concertistiche). Il vocabolo, durante l'intero Ottocento, è utilizzato più o meno come sinonimo di concerto.⁸² In occasione del Congresso di Verona è probabilmente l'Istituto degli Anfioni (amici dilettanti e amatori della musica) ad accollarsi l'impegno di organizzare l'evento. Una comunicazione indirizzata ai propri soci consente di inquadrare meglio la situazione musicale in quella fervida conclusione del 1822. Il 23 novembre si dà notizia che

La Presidenza unitasi colla Commissione istituita col Verbale 28 Ottobre p. p. poté alla fine istabilire il materiale per la Grande Accademia d'Invito, e quantunque anche questa volta il Socio O. sig. Maestro Mayerbeer non abbia corrisposto ai proprj impegni coll'esibire la cantata [...], nullameno

81 Giacomo Meyerbeer, *op. cit.*, pp. 449-451.

82 Cfr. Leon Plantinga, *Romantic Music. History of Musical Style in Nineteenth Century in Europe*, New York/London, W. W. Norton & C., 1984, p. 16. (trad. it. *La musica romantica. Storia dello stile musicale nell'Europa dell'Ottocento*, Milano, Feltrinelli, 1989).

il musicale trattenimento riuscirà brillante, dappoichè per corrispondere all'aspettazione dei sigg. Socj, ed al fortunato momento, si sono trascelti pezzi dei più accreditati Maestri. Le circostanze generalmente notorie non permettendo per ora di assegnare il giorno preciso per l'Accademia, locchè sarà in seguito partecipato.⁸³

Era stata l'acuta mediazione di Rossi a introdurre Meyerbeer nell'ambiente veronese. Nella città scaligera il compositore, in breve tempo stimato dalle famiglie più in vista, entra a far parte dell'Istituto Filarmonico degli Anfioni. In una pubblicazione del 1822 che registra i nomi dei soci onorari si trova la dicitura «Giacomo Meyerbeer di Berlino maestro di cappella di S. A. R. il principe d'Assia d'Aremstat», a ulteriore testimonianza della grande considerazione accordata all'autore.⁸⁴

Sempre attraverso le missive veniamo a conoscenza del nuovo impegno di Rossi come impresario del Filarmonico qualche anno dopo. Il 12 luglio del 1829 scrive a Meyerbeer:

Ho letto la vostra bella lettera ai Nobb. Socj dell'Impresa, in sessione. – Pasta e Meyerbeer!!! Fu il grido di tutti – Non potete immaginarvi entusiasmo di piacere, e d'orgoglio che vi produsse. [...] Era vanto per Verona la Pasta adesso anche Meyerbeer! La novella felice si diffuse in un'ora. [...] Eccoli occhiuso intanto un biglietto che si decretò d'inviarvi dalla Nob. Società ad'attestato di sua riconoscenza per le vostre espressioni, e prova di sua considerazione.⁸⁵

Poco oltre il poeta riporta la composizione della società, dandoci così un quadro preciso della situazione veronese:

83 I-VEas, Murari Dalla Corte Brà, Lettere e Tabelle d'amministrazione, Lettere di Marc'Antonio Dalle Ore (o Toni Pellegrini), Teatro Filarmonico, Istituto Filarmonico degli Anfioni, Al Socio Sig. Nob. Pellegrini, Verona, 23 novembre 1822.

84 Paolo Rigoli, *Su alcune società musicali di Verona*, cit., p. 233. Per un ulteriore approfondimento sull'istituto degli Anfioni si veda Silvia Leadini, *L'Istituto degli Anfioni e la prima scuola di canto veronese (1810-1833)*, «Quaderni di musicologia dell'Università degli studi di Verona», IV, 2015, pp. 35-84.

85 Giacomo Meyerbeer, *op. cit.*, vol. 2, 1825-1836, pp. 79-82. In merito alla presenza veronese di Giuditta Pasta, è consigliabile la consultazione di Francesca Venturi, *Il tributo di Verona a Giuditta Pasta*, «Vertemus», Seconda serie di studi musicali e teatrali veronesi, 2003, pp. 21-32; Ead., *Giuditta Pasta a Verona nella stagione di Carnevale 1829-1830*, «Quaderni di musicologia dell'Università degli studi di Verona», I, 2006, pp. 75-110.

Rispondo ora à vostre dimande. L'Impresa è composta, come vi scrissi, del fiore della più illustre e ricca nobiltà, cittadinanza e Banchieri, com'era a Carcano per la Pasta. V'è presidente il Sr. Marchese Pindemonte, de' Rezzonico. Due Conti Nichesola, Co. Rizzoni, Co. Da Zisca, Co. Da Persico, Co. Da Verza, Co. Gazola, Nob. de' Campostrini, l'avvocato Caperle, l'ingegnere in capo Milano, Nicolini, Palmarini etc. Io ho l'onore di rappresentare l'Impresa nel contratto, e presso il pubblico. Il posto della terza opera è riservato a voi. Nessun'altr'opera nuova, che la vostra.

Avere all'interno dell'organizzazione impresariale un nome chiave come quello di Rossi assicura di poter interagire con alcuni dei più noti compositori, spesso legati da sincera amicizia al librettista che con loro collabora regolarmente. L'impegno di Rossi è altresì confermato da un paio di lettere vergate da Merelli, appaltatore tra i più noti e librettista, e indirizzate al già nominato Lanari, con cui intrattiene rapporti di lavoro finalizzati alla supervisione attenta dell'attività teatrale, almeno del Nord Italia. Il caso in questione pone l'accento su una furbesca abitudine, allora in voga, messa in atto per procurare a costi ragionevoli i nuovi spartiti cercando di evitare il passaggio tramite gli editori. Gli appaltatori, facendo gruppo, tentano di ottenere la musica per vie traverse, eventualmente con l'intercessione di personaggi non sempre raccomandabili.⁸⁶ Verso la fine del 1828 Merelli chiede a Lanari il nolo dello spartito dell'*Assedio di Corinto* di Rossini e a questo punto s'inserisce, perché citata, la figura di Rossi. Al 10 dicembre 1828 risale una lettera utile a confermare l'impegno del poeta a Verona:

Rispondo alla cara tua 6 cor[rent]e. Lo spartito, dell'assedio serve per Verona, e lo puoi mandar colà subito col mezzo di qualche vetturale, o diligenza; anzi sarebbe più sicuro che tu lo mandassi a Bologna stretto a qualcheuno che lo ponga tosto in diligenza per Verona, al S[igno]r. Gaetano Rossi Impres[ario]. del Teatro Filarmonico: serve per secondo spartito, ma si devono dar fuori le parti per il 27 dicembre.⁸⁷

86 Cfr. Paolo Mechelli, *op. cit.*, pp. 64-65.

87 I-Fn, Fondo Carteggi Vari, C.V. 395/182, Merelli a Lanari. Il 13 dicembre di nuovo Merelli tratta la questione in un'ulteriore epistola a Lanari: «Accuso di volo la cara tua 9 cor[rent]e. Ho ricevuti i due pacchi musica: bisogna che tu ora scriva alla Forti, che l'aria che riceverà, la metta alla diligenza per Verona, al S. Gaetano Rossi Impresario del Teatro Filarmonico» (I-Fn, Fondo Carteggi Vari, C.V. 395/183).

Oltre ad avvalorare il lavoro di Rossi, che ha quindi nuovamente un ruolo di primo piano nella società ed è pure in stretto contatto con alcuni dei più celebri impresari suoi conoscenti perché incrociati nell'attività librettistica, Merelli ci lascia una preziosa testimonianza degli *escamotages* adottati per risparmiare sul noleggino della musica, coinvolgendo eventualmente artisti o assistenti in accordi e compravendite.⁸⁸

Questo incontro diretto con uno dei poeti più attivi d'inizio Ottocento fornisce qualche conferma in merito all'ampia gamma di mansioni attribuite a queste figure. D'altro canto, è interessante rilevare l'impegno teatrale di Rossi: dai documenti finora visionati emerge la sua capacità di occuparsi di vari aspetti della produzione operistica. Altri poeti, è il caso di Giuseppe Foppa, Angelo Anelli, Luigi Romanelli, Jacopo Ferretti, hanno professioni più stabili ed economicamente vantaggiose.⁸⁹ Al contrario Rossi sembra unicamente dedito alle esigenze organizzative dettate dalle varie piazze con le quali collabora. L'esempio veronese offre una prima idea delle sue molteplici mansioni: dallo stretto contatto con compositori e cantanti, spesso legati da sincera amicizia, si passa al rapporto con la Società Filarmonica per comunicazioni che, come si è visto, possono riguardare l'aspetto visivo con precise informazioni in merito alla gestione del materiale scenico. L'esempio veronese offre un primo approccio alle molteplici abilità di Rossi che in seguito, con i lunghi e duraturi rapporti con il Teatro La Fenice, avrà modo di mettere in luce le proprie capacità nella definizione dello spettacolo, tanto per il coordinamento dei solisti, quanto per la gestione e la comunicazione delle proprie idee nell'approntamento delle scenografie, in connubio con le varie maestranze.

88 Cfr. Paolo Mechelli, *op. cit.*, pp. 64-65.

89 Cfr. Federico Gon, *Le Memorie storiche di Giuseppe Maria Foppa: autobiografia e teoria del dramma per musica*, «Studi musicali», II, n. 2, 2011, pp. 327-358.

APPENDICE - DOCUMENTI

1. I-VEaf, Ottocento V, Processi Verbali della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-, Processi verbali della Società dell'anno 1814. **Progetto di Spettacolo serio, con balli, pel Carnevale 1814, al 1815, c. 1 a-b**

Progetto di Spettacolo serio, con balli, pel Carnevale 1814, al 1815

1: La Dellegazione della Società filarmonica interporrà i suoi più forti uffici presso il S. Prefetto, perché durante il Carnevale non vi sieno altri spettacoli, e principalmente i così detti Dilettanti. Inteso, quanto al Teatro Morando, che sarà sempre chiuso, ed il Teatro dell'Accademia vecchia colle Marionette.

2: La Dellegazione à titolo di dote pagherà all'Impresa Italiane lire venduemilla settecento, sessanta una in due eguali rate, la prima delle quali sarà à primi di dicembre anno corr[ent]e, la 2da à primi di Gennaio 1815, in valuta fina, al corso della pubbliche tariffe.

3: La Bottega di caffè, gli Scanni, il locale pei tabarri, saranno à beneficio dell'Impresa, secondo il praticato. La sala grande sarà rilasciata al S. Impresario al solo uso di far dipingere i Teloni, o quinte, e refterà aperta al pubblico nelle sere di veglione.

4: Sarà à disposizione dell'Impresa il Teatro Filarmonico dal primo [dicem]bre anno corr[ent]e fino alla prima Domenica della quadragesima 1815.

5: S'obbliga l'Impresa di dare le due opere serie, il *Trajano in Dacia*, e la *Ginevra di Scozia*. E, se la brevità della Stagione lo permetterà, anco il *Carlomagno*. S'obbliga pure l'Impresa di dare due balli: il primo grande, ed il secondo di mezzo carattere, e di fare almeno trentasette recite.

6: Per l'opera i soggetti saranno, il S. Velluti, per soprano, la prima donna e il primo tenore saranno de' più accreditati: e dovrà l'Impresa, prima di scritturarli, ottenerne l'approvazione dalla Dellegazione, come pure, riguardo al Ballo, il Compositore, e i due primi Ballerini dovranno essere approvati dalla Dellegazione.

7: Le serate de' virtuosi saranno quattro, ed'una per la casa di Ricovero, che l'Impesa s'obbliga darle franca dalle spese serali.

8: Le recite pei signori Abbonati, saranno trenta – e se, escluse le serate, e le prime solite sere di spettacolo nuovo, se ne faranno di più, saranno à loro Beneficio.

9: Il Pittore sarà di vaglia, e le mutazioni nuove: avvertendo però, che se mancassero teloni, o quinte, ciò starà à carico della Società Filarmonica, come in tutti i Teatri.

10: Approvato il presente progetto, partirà subito persona per Venezia, onde scritturare il S. Velluti, nel caso affermativo si passerà al relativo contratto, in caso diverso resterà sciolto ogni legame per ambe le parti.

11: Per l'orchestra, e per gli inservienti l'assuntore concerterà colla Dellegaz[ion]e Filarmonica perché sieno garantite le convenienze e l'interesse dell'Impresa.

12: S'obbliga l'assuntore alle discipline vigenti, delle quali sarà fatta la specifica nella scrittura.

Giuseppe Zoppi Proc. Del Nob[ile] Co[n]te Leandro Giusti

*

2. I-VEaf, Ottocento V, Processi Verbali della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-, Processi verbali della Società dell'anno 1814. **Leandro Giusti a Carlo Pindemonti, Verona, 12 novembre 1814, c. 73 a-b**

Al Nob Sig March Carlo Pindemonti
F[acente] F[unzioni] di Presidente della Società Filarmonica

Adempio à un dovere contratto coll'articolo 10 del prospetto dal Sigr Giuseppe Zoppi, mio Procur[ator]e, presentato a quest'illustre Reggenza sotto il giorno 28 decorso [otto]bre, e gentilmente accolto.

Il Sig^r Velluti, soggetto primario delle mie visite, impegnato, à parola d'onore, anticipatamente coll'Impresa di Vicenza, fece inutili sforzi onde sciogliersi dal suo impegno, e venire à Verona. Non vi furono pensieri, e cure, unite à gravi sacrifici, ch'io abbia risparmiato per tale oggetto. Una lettera del Sig^r Velluti a me diretta, e già comunicata, palesa, a mio riguardo, i di lui rispettosi sentimenti per questo cospicuo Paese, coll'offerta spontanea dell'opera sua, ad'altre stagioni, à mia scelta.

Mancando tale personaggio, il solo che sostenere potesse un grandioso spettacolo, oggetto del mio amor proprio in tale intrapresa, libera resta la Società Filarmonica.

La decisa mancanza d'abili personaggi, d'alto cartello, non mi lascia speranza di poter dare un complesso di spettacolo, degno di questo Teatro,

appagare la fiducia di cui m'onorò questo illustre Corpo, la mia gratitudine, e il mio amor proprio.

Ho l'onore

Leandro Giusti

Verona 10 [novem]bre 1814

Al Nob Sig. Marchese Carlo Pindemonti

F[acente] F[unzioni] di Presidente della Società Filarmonica di
Verona

*

3. I-VEaf, Ottocento IV, Processi Verbali della Delegazione o Presidenza della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-[]-1822-1823-1824, Processi verbali della Delegazione 1814. **Gaetano Rossi alla nobile delegazione della Società Filarmonica, Verona, 6 dicembre 1814, c. 42 a-b**

Alla Nob. Dellegazione della Società Filarmonica

Vengo sollecitato dal nostro Pittore per avere i legnami che attualmente servono al macchinismo del Teatro Filarmonico, onde col Macchinista concertare, e approntare i vari praticabili che occorreranno e pel Ballo Grande, e per lo Spettacolo Serio. La Nob. Dell[egazion]e dia dunque le disposizioni a chi si compete, e per la consegna del Teatro, degli utensili, dei teloni, e per l'allestimento di quelli che mancassero, che per ora, al completamento dei necessari per le due opere seria, e buffa, e pel Ballo, sono numero quattro: Incaricato pel ricevimento della consegna è il sottoscritto.

Verona.

Dal Camerino dell'impresario.

Il 6 xbre 1814

Um[ilissimo], Dev[oto] [Os?] S[ignor]e

Gaetano Rossi

Impresario del Teatro Filarmonico

Impresa del Teatro Filarmonico

Alla nob. Del[egazion]e della Società Filarmonica

Dal Camerino

Verona

4. I-VEaf, Ottocento IV, Processi Verbali della Delegazione o Presidenza della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-[]-1822-1823-1824, Processi verbali della Delegazione 1815. **Processo verbale della delegazione, Verona, 4 marzo 1815, c. 4 a**

Verona 4 marzo 1815

Processo Verbale della Delegazione della Società Filar[monic]a

Radunatasi la Delegazione della Società Filarmon[nic]a dietro invito del Sig. Presidente si trovarono presenti alla seduta.

Li Si[gn]ori Marchese Orazio Sagramoso Presidente

Conte Giuseppe Schioppo

Luigi Sparavieri

Conte Benassù Conali

Giacinto Palazzoli

Esposero li Si[gn]ori Fabbricieri Conte Giuseppe Schioppo e Luigi Sparavieri che l'attuale impresario Sigr Gaetano Rossi e per esso il Sig. Francesco Morando voleva trasportare dal Teatro tutto il legname, quinte, e spezzati di [?] che servirono per i spettacoli del passato Carnovale, e ciò esser contrario al stipulato con la scrittura d'affittanza nella quale l'impresario s'era obbligato di lasciar a beneficio del Teatro tutto ciò che avesse servito ai spettacoli, che per altro era pronto a rimettere tutte le referenze in persona d'intelligenza e nominatamente nel Sig. Conte Leandro Giusti alla decisione del quale egli sottostarebbe inapelabilmente; la delegazione assentendo alla proposta del Sig. Morando rimette essa pure nel sulodato Sig. Conte Giusti tutte le sue ragioni e viene incaricato il Segretario a scrivere al sudetto Sig. Conte l'annessa lettera; con che restò sciolta la seduta.

Giacinto Palazzoli, Seg[retari]o

*

5. I-VEaf, Ottocento IV, Processi Verbali della Delegazione o Presidenza della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-[]-1822-1823-1824, Processi verbali della Delegazione 1815. **Processo verbale della delegazione, Verona, 15 marzo 1815, c. 16 a-b**

Verona, 15 marzo 1815

Processo Verbale

Della Dellegazione della Società Filarmon[onic]a

Radunatasi dietro invito del Sig. Presidente la Deleg[azio]ne della società
Filarmonica si trovarono presenti alla seduta
Sign[ori] Marchese Sagramoso Orazio Presidente
Conte Da Persico Gio- Batta
Sparvieri Luigi
Saibante Marchese Ottaviano Giulio
Palazzoli Giacinto

Avendo il Sig. Gaetano Rossi, assuntore Guariglia presentata una lettera sotto li 13 cor[ren]te con la quale reclama il legname e le machine di ferro che hanno servito per il Ballo dell'Ezzelino come da decisione dell'Arbitro Sigr Conte Leandro Giusti, ed avendo li Sig[nor]i Fabbriecieri assicurata la Delegazione con loro rapporto 12 cor[ren]te che il legname contemplato dalla decisione Giusti era stato restituito non che consegnate le machine di ferro, il Sig. Presidente ha ordinato al Sig. [?] di scrivere in conformità al Sig. Impresario Rossi, assicurandolo che se vi fosse in Teatro qualche cosa di sua spettanza dietro indicazione gli sarà restituita.

Fece leggere in seguito il Sig. Presidente altra lettera dall'Impresa Teatrale del 14 marzo con la quale presenta la nota dell'Orchestra che dovrà suonare alla prossima apertura dei Teatri per la Commedia; siccome in questa nota erano stati inclusi espressamente tutti li Professori scritturati con la Società Filarmonica la quale è obbligata di dare ai medesimi quattro spettacoli annuali come la scrittura 13 [dicem]bre anno pas[sat]o così essendo presenti alla seduta il Sig. Bevilacqua e Sign. Nicola Piacentini si lesse la scrittura d'affittanza del Teatro stipulata con il Sig. Guariglia, e da questo cessa al Sig. Francesco Morando e per esso al Sig. Gaetano Rossi per conoscere a chi spettasse la nomina dei Professori d'orchestra: il qual patto non essendo stato chiaramente espresso ed in vista anche che per sostenere le proprie ragioni era necessario che la Delegazione istituisse una pendenza la quale se anche fosse stata favorevole non si avrebbe potuto vederne l'esito così prontamente come il caso richiedeva così ha deliberato in ciò convenendo anche il sulodato Bevilacqua e Piacentini d'incaricare il Seg[ret]ario e membro della Delegazione Sig. Giacinto Palazzoli onde si presti a formare una convenzione con l'Orchestra scritturata con la società Filarmonica la quale combini l'interesse della Società con le convenienze dei Sig[no]ri Professori, indi si compiaccia di riferire il di lui operato per quelle deliberazioni che la Delegazione troverà del caso il che anottato dal Seg[ret]ario fu sciolta la seduta

Giacinto Palazzoli Seg[ret]ario

6. I-VEaf, Ottocento IV, Processi Verbali della Delegazione o Presidenza della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-[]-1822-1823-1824, Processi verbali della Delegazione 1815. Gaetano Rossi alla delegazione della Società Filarmonica, Verona, 23 marzo 1815, c. 19 a

Alla Nob. Del[egazi]one della Società filarmonica
L'impresa del Teatro filarmonico

À norma della decisione del Nob. Sig. Co. Leandro Giusti, di reciproco consenso eletto arbitro nella vertenza fra la Nob. Del[egazion]e e l'impresa, questa desidera che venga ordinato dalla Nob. Del[egazion]e a chi spetta di restituire, e consegnare al Commissionato dell'impresa Francesco Nelli, il legname tutto preso à nollo pel macchinismo del grande spettacolo, unitamente alle macchine di ferro, che hanno servito pel cavallo nel Ballo l'Ezzellino.

Il Macchinista Waj conosce appieno tutto il legname preso à nollo avendolo egli stesso, d'ordine dell'Impresa, già fatto da varj magazzini tradurre al Teatro per uso del grande spettacolo.

Urge tale consegna (oltre la restituzione dovuta dall'Impresa à nolleggiatore) anco per l'arrivo della Comica Compagnia Granara, che ingombrando co' proprio effetti, e teatrali equipaggi il palco scenico, non possano confondersi con quelli dell'Impresa, a di lei danno.

Certo della sollecitudine à tale urgente premura, ho l'onore colla più alta stima.

Dal Camerino dell'Impresa 23 M[arz]o 1815
Gaetano Rossi

*

7. I-VEaf, Ottocento IV, Processi Verbali della Delegazione o Presidenza della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-[]-1822-1823-1824, Processi verbali della Delegazione 1815. Gaetano Rossi alla Delegazione per Orchestra, Verona, 24 marzo 1815, c. 17 a-b

Alla nob. Del[egazio]ne della Società filarmonica
L'Impresa del Teatro filarmonico

Il sottoscritto si fa dovere di presentare la nota dell'orchestra stabilita per

suonare alle Commedie nella Primavera cor[rent]e nel Teatro filarmonico. Potrà così la Nob. Dell[egazion]e concertare co' Professori che la compongono per la serata à beneficio della Casa di Ricovero, com'è convenuto nella scrittura:

e nel sottometerli alle discipline d'uso, ho l'onore colla più alta stima.

Dal Camerino dell'Impresa

24 M[arz]o 1815

Gaetano Rossi

Alla Nobile Dell[egazion]e

Della società filarmonica

Verona

*

8. I-VEaf, Ottocento IV, Processi Verbali della Delegazione o Presidenza della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-[]-1822-1823-1824, Processi verbali della Delegazione 1815. **Processo verbale della delegazione, Verona, 4 giugno 1815, c. 34 a**

Verona 4 giugno 1815

Processo Verbale della seduta della Deleg[azion]e Filarm[onic]a

Radunatasi la Delegazione della società Filarm[onic]a dietro invito del Sig. Presidente si trovarono presenti alla seduta

Li Sig[no]ri Sparavieri Luigi F[acente] F[unzioni] di Presidente

Conte da Persico Gio[vanni] Batt[ist]a

Conte Conali Benassù

Marchese Saibante Giulio Ottaviano

Palazzoli Giacinto

Il Sig. Segretario Palazzoli espone che dietro l'incombenza avuta dalla Delegazione di combinare l'interesse della Società Filarm[onic]a con le convenienze di quelli fra i Professori dell'Orchestra Teatrale che non furono chiamati dall'Impresa a suonare, essendo la Società nell'obbligo d'ammetterli a suonare nel corso dell'anno a quattro spettacoli, si era maneggiato presso li Sig[no]ri Professori, i quali conchiusero in seguito con il Sig^r Presidente Marchese Sagrarnoso una convenzione come apparisce dall'annessa lettera del sudetto, al Segretario diretta in base della quale sarà este-

sa con i suonatori scritturati con la società filarm[onic]a una convenzione della quale restò incaricato il Seg[reta]rio; e siccome prevede la Delegazione che il Sig. Morando il quale col nome del Sig. Gaetano Rossi sostiene effettivamente l'Impresa del teatro non vorà valersi neppure nei successivi spettacoli che avranno luogo in Teatro dell'Orchestra obbligata con la società, così nella convenzione sarà disposto anche sopra tal particolare e comprenderà tutti i spettacoli dell'anno cor[ren]te; convenendo la Delegazione che l'anticipata ai suonatori debba esser fatta dai fondi della Cassa sociale la quale si rimborserà negli anni avvenire, in quei modi e tempi come dalla scrittura che sarà formata dovrà apparire.

Non essendovi altri oggetti il Sig. Presidente divide la seduta

Giacinto Palazzoli Seg[reta]rio

*

9. I-VEaf, Ottocento IV, Processi Verbali della Delegazione o Presidenza della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-[]-1822-1823-1824, Processi verbali della Delegazione 1815, fascicolo ***Processo verbale della Deleg[azion]e della Società Filarmonica 17 Marzo 1815: Delegazione della Società filarmonica alla Delegazione della Prefettura, Verona, 16 ottobre 1815, c. 51 a***

Al Presidente

Dell'Imperial Regia Prefettura provvisoria del Dipar[timent]o dell'Adige
16 [otto]bre 1815

La delegazione della società filarmonica si fa un dovere di partecipare ed accompagnare in copia una lettera del 13 corrente che le fu diretta dal Sig. Gaetano Rossi Impresario del Teatro Filarmonico colla quale pretende un risarcimento di danno in causa delle disposizioni date da questa I. R. Prefettura provvisoria relativamente a questo Teatro Filarmonico, non che la risposta fatta al detto Impresario onde possa la prelodata I. R. Prefettura conoscere in ogni rapporto, e nel suo andamento d'affare.

Si onora lo scrivente di contestare all' I. R. Prefettura i sensi della perfetta sua stima, e considerazione.

Avuta copia della lettera scritta dal Sig. Rossi Impresario e della ricev^a della Società Filarm[onic]a.

10. I-VEaf, Ottocento IV, Processi Verbali della Delegazione o Presidenza

della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-[-1822-1823-1824, Processi verbali della Delegazione 1815, fascicolo **Processo verbale della Deleg[azion]e della Società Filarmonica 17 Marzo 1815: la Delegazione della Società Filarmonica al Sig. Gaetano Rossi, Verona, 16 ottobre 1815, c. 52 a**

16 [otto]bre 1815

Il Presidente

Al Sig. Gaetano Rossi Impresario del Teatro Filar[monic]o

Il Corpo [morale?] della società Filarmonica suddito, come è suddito lei Sig. Impresario del Teatro Filarmonico non poteva mai attendersi che ella immaginasse di protestare alla società medesima il risarcimento di danni in causa della lettera Prefettizia comunicata colla sua lettera 15 cor[rent]te.

Quali però fossero e sieno le disposizioni che ella riferisce d'aver avute o d'aver relativamente agli spettacoli indicati da detta lettera potrà farle presenti all'I. R. Cesarea Prefettura provvisoria, lasciando la Società Filarmonica che ella vi [diriga?] come meglio credesse; ma intanto sebbene non vi fosse bisogno protesto espressamente alla sua lettera 15 [?], ed alla protesta che ella ha ideato di spargere nella lettera medesima.

Aggradisca Sig. Impresario i miei distinti saluti.

*

11. I-VEaf, Ottocento IV, Processi Verbali della Delegazione o Presidenza della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-[-1822-1823-1824, Processi verbali della Delegazione 1815, fascicolo **Processo verbale della Deleg[azion]e della Società Filarmonica 17 Marzo 1815: la Prefettura all'Impresa del Teatro Filarmonico, Verona, 24 ottobre 1815, c. 49 a**

N° 24683 Copia

L'Imper Regia cesarea Prefettura provvisoria del Dipartimenti dell'Adige Verona li 24 [otto]bre 1815

All'Impresa del Teatro Filarmonico, Verona

L'avventurosa circostanza dell'augurato vicino arrivo delle loro Maestà, gli adorati nostri sovrani, offre il motivo di alcuni Pubblici spettacoli, co' quali trateniersi gli Augusti Monarchi, uno certamente di questi esser de-

ve una cantata allusiva sul Teatro filarmonico.

Ordino conseguentemente all'Impresa di disporre che nella sera da destinarsi siano posti a libera disposizione del Sig. Podestà il Teatro, le sale adiacenti, le chiavi dei palchi rinunciati, e tutto ciò che riguarda l'uso ed il servizio del Teatro medesimo; nè resti fraposto ostacolo veruno a valersi dell'Opéra della prima Cantante Siga Beltrand, dei Cori, e dell'Orchestra occorrenti alla Cantata in discorso.

Dovrà pure essere libero al Sig. Podestà di far in anticipazione eseguir alle prove della Cantata, in ore però da non interrompere lo spettacolo attuale.

Il prefetto Provvisorio

Antonio Maffei

[St?]. Ser[v]o [?] Malerza

*

12. I-VEaf, Ottocento IV, Processi Verbali della Delegazione o Presidenza della Società Filarmonica, 1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-[]-1822-1823-1824, Processi verbali della Delegazione 1815, fascicolo *Processo verbale della Deleg[azion]e della Società Filarmonica 17 Marzo 1815: l'impresa del Teatro Filarmonico all'Accademia, Verona, 25 ottobre 1815, c. 48 a-b*

All'Accademia del Teatro Filarmonico di Verona

L'impresa del Teatro Filarmonico sud[dett]o

Verona li 25 [otto]bre 1815

Al vicino arrivo degli Augusti Sovrani porgere doveva all'Impresa la circostanza più favorevole per avere un sensibile vantaggio dalla affluenza dei ricorrenti al Teatro, portando così un fortuito avvenimento che star doveva a suo proffitto in quella stessa guisa che avrebbero dovuto stare a suo discapito li contrari avvenimenti di simile natura.

Mentre pertanto aveva l'Impresa ben a ragione concepito questa avventurosa lusinga, si vide giungere l'ossequiata Prefettizia Lettera 24 andante N° 24683 che in Copia si oclude, per effetto della quale si vò sostanzialmente a convertire a suo danno una circostanza, da cui si riprometteva cotanti vantaggi.

In questo stato di cose, quanto disposta l'impresa ad'allestire da se, e per suo conto ed utile quegli spettacoli che sieno degni del grande istante in cui si trova costituita questa città, altrettanto non può dispensarsi dal par-

tecipare all'accademia le prese misure, come quella appunto che qualora non riuscisse di far modificare l'ordine Prefettizio in guida che rimanga impregiudicato ed omesso l'effetto del contratto in corso dovrebbe essere responsabile [...] di tutte le conseguenze e danni che fosse per risentir. Coglie l'opportunità di questo incontro per protestare alla Cademia la rispetosa sua stima

Dev[otissi]mo Obb[ligatissi]mo Servitore

Gaetano Rossi

UNA GRANDE ATTRICE A CAVALLO TRA DUE EPOCHE: IL TRAMONTO VERONESE DI ANNA FIORILLI PELLANDI

Simona BRUNETTI (*Università degli Studi di Verona*)
simona.brunetti@univr.it

RIASSUNTO: Il contributo analizza le fonti utili a verificare la possibile partecipazione della celebre attrice Anna Fiorilli Pellandi ai festeggiamenti organizzati nel 1822 in occasione del Congresso di Verona. A partire da una lettera inviata ad Alberto Nota nei primi mesi dello stesso anno, si delineano le caratteristiche della recitazione dell'artista, ormai ritiratasi dalle scene da qualche anno, contestualizzandole nella prassi scenica italiana dei primi decenni del XIX secolo. L'articolo si conclude ipotizzando le possibili modalità di un suo intervento performativo al Congresso.

ABSTRACT: This article analyses the sources available to verify the possible participation of the famous actress Anna Fiorilli Pellandi in the festivities organized in 1822 on the occasion of the Congress of Verona. On the basis of a letter sent to Alberto Nota in the first months of that year, the characteristics of the acting technique of the actress, who had retired from the stage a few years earlier, are outlined and placed in the context of Italian stage practice in the first decades of the 19th century. The article puts forward some hypotheses for her performance at the Congress.

PAROLE CHIAVE: Teatro italiano, Fiorilli Pellandi, Drammaturgia d'attore, mimica

KEY WORDS: Italian Theatre, Fiorilli Pellandi, Actor Dramaturgy, mimicry

**UNA GRANDE ATTRICE A CAVALLO TRA DUE EPOCHE:
IL TRAMONTO VERONESE
DI ANNA FIORILLI PELLANDI**

Simona BRUNETTI (*Università degli Studi di Verona*)
simona.brunetti@univr.it

Nonostante abbia abbandonato definitivamente la professione teatrale già da qualche tempo, al principio degli anni Venti dell'Ottocento Anna Fiorilli Pellandi (1792-1841) sembra cercare con insistenza il modo di tornare a esibirsi ancora una volta sui palcoscenici degli stati italiani. Il 2 febbraio 1822, per esempio, in questi termini scrive da Verona al commediografo Alberto Nota:¹ «Non v'è caso; non posso raffrenare l'avidità voglia ch'io nutro di ritornare su le scena, e far ciò per farmi sentire, qualunque io sia, anche ove non mi udirono».²

Durante l'anno comico 1816-17, per ragioni di salute, l'attrice era infatti stata costretta a ritirarsi nella quiete della sua villa di Avesa, al tempo un sobborgo di campagna addossato alle colline del Veronese, a circa tre chilometri a nord-ovest dal centro della città. A dire il vero, un primo distanziamento dalle difficoltà della professione si era già realizzato per qualche tempo nel 1804, quando, dopo la morte del suocero Giuseppe Pellandi, lei e il marito avevano lasciato Venezia e si erano trasferiti insieme alla figlia Carolina e alle rispettive madri alle porte di Verona, nei possedimenti da lui acquistati e lasciati in eredità alla famiglia per «vivere agiatamente abbandonando il Teatro».³ Ma la sua ancor giovane età, le lusinghe del pub-

1 Cfr. Albarosa Camaldo, *Nota Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, Roma, Istituto dell'Enciclopedia, -2013, edizione online: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-nota_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-nota_(Dizionario-Biografico)/>) (ultimo accesso: 28.02.2024).

2 Lettera di Anna Fiorilli Pellandi ad Alberto Nota, Verona, 2 febbraio 1822, in Onorato Allocco-Castellino, *Alberto Nota. Ricerche intorno la vita e le commedie con lettere inedite, ritratti ed appendice*, Torino, Lattes & C., 1912, pp. 331-332: 331. La lettera proviene dall'archivio privato della famiglia del conte Gaetano Palma di Borgofranco, con cui l'ultima rappresentante della famiglia Nota si sposa nel 1869 (Cfr. Onorato Allocco-Castellino, *Una lettera inedita di un'attrice del passato*, «La scena di prosa», n. 36, 1902, p. [1]).

3 Carlo Gozzi, *Lungo Comento, pareri, notizie sincere, riflessioni e ragionamenti sopra il*

blico e soprattutto la prospettiva di un importante contratto con Salvatore Fabbrichesi avrebbero di lì a poco sancito con grande successo il rientro dell'artista sulle scene drammatiche della Penisola.⁴

A differenza di quanto accaduto in precedenza, però, la lettera inviata a Nota nel 1822 sembra preludere più all'intenzione di concepire e organizzare una serie di specifiche rappresentazioni – una sorta di *recitals*, in cui l'attrice, sola in scena, potesse presentare prima un'azione comica e successivamente un melologo (da lei definito «melodramma» con un evidente calco dal francese) –, che a un vero e proprio rientro in pianta stabile in una compagnia di giro: «Per l'intento dunque voglio recitar sola un melodramma, e forse quello della *Medea*, con musica, preceduto da uno schiribizzo comico teatrale che occupi il tempo di un'ora circa, il quale, unito al melodramma, può occupare lo spazio del solito serale trattenimento».⁵ Per realizzare il progetto, le sue intenzioni sembrano chiare: avvalersi di un abile commediografo, fidato, che ne intenda perfettamente le capacità e il temperamento.

Questo schiribizzo deve essere steso da un uomo di vaglia, che conosca me ed il gusto comico italiano. Io non discerno che lei. La sua esperimentata bontà per me, i suoi talenti sanno del tutto contribuire all'esito felice di questo mio desiderio.⁶

D'altronde, come sottolinea Alessandra Schiavo Lena nella sua ben documentata biografia dell'attrice, nel decidere di abbandonare la professione la Fiorilli Pellandi sembra soprattutto voler «lasciare intatto nel suo pubblico il ricordo dei suoi trionfi piuttosto che rinunciare alle parti di protagonista»,⁷ per passare a quelle al tempo attribuite al ruolo di *madre nobile*. Nel suo *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici*, Francesco Regli ricorda, come Anna Fiorilli Pellandi, perfettamente in linea con questa decisione, tornasse temporaneamente a esibirsi proprio verso la fine del 1822, «allorquando a Verona convennero a congresso l'Imperatore di Russia, l'Imperatore d'Austria, i

terzo Frammento, in Id., *Opere edite ed inedite*, vol. XIV, Venezia, dalla stamperia di Giacomo Zanardi, 1802, pp. 93-152: 139.

4 Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi. Una grande attrice veneziana tra Sette e Ottocento*, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 59ss.

5 Lettera di Anna Fiorilli Pellandi ad Alberto Nota, Verona, 2 febbraio 1822, cit., p. 331.

6 *Ibid.*

7 Alessandra Schiavo Lena, *op. cit.*, p. 124.

re di Sardegna, di Napoli e Prussia [...] per contribuire, come vera celebrità dell'arte, a festeggiare quella straordinaria unione».⁸

Considerata la più grande interprete di prosa del periodo a cavallo tra l'ultimo scorcio del Settecento e i primi due decenni dell'Ottocento, Anna Maria Angela Fiorilli nasce a Venezia il 26 dicembre 1772 da una famiglia d'Arte,⁹ che le permette di sviluppare molto presto l'attitudine e la passione per il palcoscenico, tanto che a nove anni inizia già a dare prova di grande valore in scena, sia nelle parti scritte che in quelle improvvisate. A sedici anni dal ruolo di *amorosa ingenua* viene confermata in quello assoluto di *prima donna*, dopo aver sostituito un'attrice fischiata dal pubblico. Ben presto per «dignità d'azione, verità e varietà di caratteri»,¹⁰ che sola sapeva rappresentare sulla scena, la sua carriera evolve rapidamente, passando di successo in successo. Dopo aver iniziato a militare tra le fila delle compagini di Francesco Menichelli e di Giovan Battista Merli, si arruola con la compagnia di Giuseppe Pellandi, abile esecutore della maschera di Arlecchino,¹¹ e sul finire del 1795 ne sposa il figlio Antonio.

Successivamente al già menzionato breve allontanamento dal palcoscenico, nel 1807 diviene per alcuni anni *prima attrice* della compagnia dei Commedianti italiani ordinari di sua Maestà Imperiale e Reale (detta anche Vicereale di Milano) diretta da Salvatore Fabbrichesi, ingaggiata con uno stipendio, favoloso per l'epoca, di più di mille zecchini. In un secondo tempo, nel 1812 forma una compagnia in società con l'attore Paolo Belligli Blanes, un sodalizio che durerà diversi anni e che le permetterà di creare alcune delle sue interpretazioni più celebri. Infine, in seguito al definiti-

8 Francesco Regli, *Fiorilli Pellandi Anna Maria Angela*, in Id., *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, pp. 205-206: 206.

9 Alessandra Schiavo Lena, *op. cit.*, p. 11. Per un ulteriore sguardo sulla vita dell'attrice, si vedano le voci: *Fiorilli Pellandi Anna Maria Angela*, in Francesco Regli, *op. cit.*, pp. 205-206; *Fiorilli Anna Pellandi*, in Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, testo, introduzione e note a cura di Alberto Bentoglio, vol. I, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 281-287; *Fiorilli-Pellandi Anna*, in Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. I, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897, pp. 914-921; Alberto Casella, *Fiorilli, famiglia - Anna F. Pellandi*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, Roma, Le maschere, 1958, coll. 365-366: 366.

10 Francesco Regli, *Fiorilli Pellandi Anna Maria Angela*, *cit.*, pp. 205-206.

11 *Pellandi [sic] Giuseppe*, in Luigi Rasi, *I comici italiani*, *cit.*, vol. II, p. 240.

vo ritiro dalle scene, alla scomparsa del marito nel 1828 e ad alcuni investimenti sbagliati, i suoi ultimi anni di vita sono segnati dal declino – punteggiato da qualche estemporanea esibizione per beneficenza – e soprattutto dalla ristrettezza economica. Muore a Verona il 21 gennaio del 1841.

A cinquant'anni dalla sua scomparsa, Guido Mazzoni, nei suoi *Appunti per la storia de teatri padovani nella seconda metà del secolo XVIII*, ne ricorda ancora le prime interpretazioni di drammi lacrimosi al Teatro Obizzi nel 1790, a partire da un *Saluto* in versi sciolti composti per lei da Melchiorre Cesarotti: Nina, in *Nina pazza per amore*; Lucinda nell'*Oracolo* di Saint-Foix, tradotto dallo stesso Cesarotti; Teresa, nell'omonima trilogia di Giovanni Greppi.¹² Dopo essere passata nella compagnia di Giuseppe Pellandi, primeggia anche nelle molte produzioni di Simeone Antonio Sografi – che proprio per lei scriverà *Le inconvenienze teatrali* –, e in alcune commedie di Goldoni imperniate soprattutto su intrecci amorosi e sentimentali.¹³ Con l'indubbio successo ottenuto nel *Tieste* di Foscolo nel 1797, il repertorio della compagnia Pellandi viene gradualmente modificato a favore dell'attrice, che inizia ad avvicinarsi alle figure di eroine tragiche (alfieriane, ma non solo), che diventeranno di lì a qualche anno i suoi più conosciuti cavalli di battaglia. Infine, nel citare la sua partecipazione al Congresso organizzato dalle grandi potenze del tempo sulle sponde dell'Adige («si ritirò ad Avesa [...] onde nel 22 la trasse l'invito di recitare ancora una volta in onore de' sovrani che si trovavano a Verona»),¹⁴ Mazzoni commenta velatamente, in nota, che non deve aver fatto gran 'furore', se di quell'esibizione non si trova traccia nelle lettere stese sull'evento da Giuseppe Toffaloni.¹⁵

Se il nome dell'artista non compare nel carteggio pubblicato da Bernardo Morsolin, non si ottiene maggior fortuna nemmeno scorrendo le edizioni a stampa dei resoconti di Filippo Huberti, Osvaldo Perini e Valentino Alberti sulle principali feste organizzate nella città scaligera per celebrare l'avvenimento.¹⁶ Da un lato, se ne potrebbe dedurre che la diva

12 Cfr. Guido Mazzoni, *Appunti per la storia de teatri padovani nella seconda metà del secolo XVIII*, in *Atti e memorie della Real Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova*, CCXCII, 1890-91, N.S., vol. VII [Padova, Randi, 1892], pp. 309-331; Alessandra Schiavo Lena, *op. cit.*, pp. 18-20 e p. 24.

13 Alessandra Schiavo Lena, *op. cit.*, pp. 21-33.

14 Guido Mazzoni, *op. cit.*, p. 330.

15 Cfr. Bernardo Morsolin, *Il congresso di Verona (1822), ricordi e aneddoti da un carteggio privato*, Vicenza, Burato 1887.

16 Cfr. [Filippo Huberti], *Raccolta di varie notizie riguardanti la regia città di Verona ed il congresso in essa tenuto dall'Augustissimo nostro Imperatore Francesco I con le potenze*

non sia stata all'altezza della sua fama a causa dell'ormai cagionevole complessione, o della voce malferma, e che quindi, per galanteria, non si sia voluto parlarne. A questo proposito, però, secondo Schiavo Lena, il clima salubre di Avesa aveva già da tempo giovato molto alla salute dell'attrice, di cui a Verona, poco dopo il Congresso, nel febbraio del 1824, si registrano diverse recite di successo con la compagnia Mascherpa:

A proposito di teatri: ieri atteggiò la famosa Pelandi, che fa la romitessa in valle d'Avesa: la città v'era mezza a vederla; il prezzo fu a beneficio della Casa di ricovero, perché la Pelandi non uscirebbe in iscena per conto suo, dacché n'ha fatto voto, non so se a Talia, se a Melpomene o alle Parche.¹⁷

Nel giugno del 1825, invece, pur recitando per diverse sere con la compagnia di Luigi Fini a Mantova, non ottiene l'esito sperato, non tanto per il venir meno delle sue capacità fisiche, quanto per la sua ormai incipiente vecchiaia, non molto gradita al pubblico.¹⁸

Dall'altro lato, però, potrebbe anche non aver proprio recitato nei giorni del Congresso, considerando che, in seguito, la notizia segnalata da Regli non viene affatto recepita e ripresa nei *Dizionari biografici* di Antonio Colomberti, o Luigi Rasi.¹⁹

alleate negli mesi autunnali dell'anno 1822, con l'aggiunta del nome di tutti i principi, ministri ed altri ragguardevoli personaggi intervenuti e della pianta di Verona nuovamente corretta ed accresciuta, Verona, Eredi Moroni, 1823; Osvaldo Perini, *Storia di Verona dal 1790 al 1822*, vol. III, Verona, Tipografia Cesira Noris, 1875, pp. 391-417; Valentino Alberti, *Il diario dell'oste, La raccolta storica cronologica (Verona, 1796-1834)*, Verona, Cierre, 1997. Per un commento critico sugli avvenimenti si vedano anche: Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il congresso del 1822*, in *Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere*, serie IV, vol. XXIV, Verona, La Tipografica Veronese, 1922, pp. 53-112; Ottavio Bevilacqua, *Francesco I e il Congresso di Verona*, in Claudio Carcereri de Prati (a cura di), *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, Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, 2019, pp. 57-88.

17 Lettera di padre Antonio Bresciani Borsa ad Antonio De Taddei, Verona, 7 febbraio 1924, in Antonio Bresciani Borsa, *Lettere familiari erudite e descrittive*, Roma, Civiltà Cattolica, 1869, p. 12.

18 Alessandra Schiavo Lena, *op. cit.*, p. 126; Luigi Rasi, *Il libro degli Aneddoti. Curiosità del teatro di prosa*, Firenze Bemporad, 1898, pp. 227-229.

19 Cfr. Fiorilli Anna Pellandi, in Antonio Colomberti, *op. cit.*, vol. I, pp. 281-287; Fiorilli-Pellandi Anna, in Luigi Rasi, *I comici italiani*, cit., vol. I, pp. 914-921.

Più semplicemente, però, l'artista potrebbe essere stata ospitata in una delle molte feste private organizzate nei palazzi signorili della città, ed essersi esibita dando seguito a quanto progettava di fare già nel febbraio dello stesso anno, o presentando qualche pezzo a lei ben noto. Tornando alla lettera inviata a Nota dal suo *buen retiro* di Avesa, si scopre infatti, per esempio, come lei stessa con sapienza delinea compiutamente al commediografo la traccia dello «schiribizzo comico teatrale» che vorrebbe fargli scrivere, cosa che del resto diventerà una prassi piuttosto comune per gli attori ottocenteschi:²⁰

Qualora Ella non avesse un miglior argomento, eccole in succinto quello che io ideai: *La Pellandi impazzisce per la declamazione*: che mostrasse questa sua pazzia col rammentarsi ciò che recitava, e reciti pezzi tragici, comici, drammi, il comico, il semplice e l'ingenuo, alternativamente. Se fra questi si potessero innestare squarci di *Mirra* e *Fedra* e altri secondo la positura del momento, ove l'autore credesse di collocarli, crederei che non potessero dispiacere. Giunta la mania della Pellandi all'estremo, far comparire il Genio di quella nazione a cui recita, onde la compiangia (questo genio dovrebbe essere generico, onde potesse servire ovunque) indi le additasse ove e a qual nazione è presente, al che la Pellandi va fuor dei sensi, si rasserena e per volere del genio guarisce. Implora e ringrazia il Genio. Lo chiama in aiuto e lo prega di esserle favorevole, nel far accettare dalla nazione il melodramma che andrà a recitare. Ecco tutto.²¹

Leggendo tra le righe, è facile comprendere come l'attrice pensi a un sapiente montaggio di brani celebri estratti dal proprio repertorio, in cui possa mostrare la sua abilità nel recitare: *in primis* una scena di pazzia (magari sulla falsariga di quanto già aveva fatto a suo tempo in *Nina pazza per amore*); quindi, successivamente, un'interpolazione di frammenti di battute dei personaggi di *Mirra*, di *Alfieri*, e di *Fedra*, di *Racine*, da lei ancora mirabilmente incarnati una decina d'anni prima sulle scene della Penisola.

Per una maggiore comprensione di quanto scritto nella lettera, vale

²⁰ Sull'argomento cfr. Eugenio Buonaccorsi, *Un parto testuale pilotato. "La Maria Antonietta" di Paolo Giacometti nella corrispondenza con Adelaide Ristori*, in Id., *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul "grande attore" dell'800*, Genova, Bozzi, 2001, pp. 141-268, e Simona Brunetti, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra, 2008.

²¹ Lettera di Anna Fiorilli Pellandi ad Alberto Nota, Verona, 2 febbraio 1822, cit., p. 331.

anche la pena sottolineare come l'elemento più eclatante della sua tecnica recitativa, all'apice del suo successo, consistesse proprio, come sottolinea acutamente Stefania Onesti, in un'estrema versatilità espressiva unita a una meticolosa costruzione dei segni della parte da lei interpretata.²² Un'abilità che evidentemente fa della mimica, dell'interrelazione tra la gestualità del corpo e il tracciato verbale scritto dall'autore, un suo specifico punto di forza. In particolare, parlando proprio dell'interpretazione del personaggio di Mirra, la studiosa scrive anche che «la partitura fisica e gestuale della Pellandi è così sapiente da esprimere quanto la parola tace, colmando col movimento del corpo quanto il linguaggio articolato non può esprimere».²³ A riprova di ciò, nel 1827, a più di dieci anni dal suo ritiro, proprio il suo disegno scenico è ciò che rimane ancora impresso nella memoria degli appassionati di teatro:

E qui a mano a mano passando a parlar dell'esecuzione [di *Mirra*], mi conviene ricordar nuovamente quella sublime Pelandi, paragonabile in questa tragedia non solo a quanto di più grande possa vantare l'Italia, ma la Senna e il Tamigi. Costei quando calcava le scene, avea composta dirò così un'altra tragedia muta e pantomimica, la cui espressione accoppiava sì bene al dialogo alferiano, che il tutto pareva nato ad un parto. Perciò (non esagero) non isperi altra mai far di più, perché la Pelandi così accconciamente rendeva il sentimento d'ogni concetto, e così compiutamente aggiungeva quelle cose che il dialogo taceva, supposeva o dissimulava (parlo solo de' pregi dell'arte) che quando altra giungesse all'eccellenza, non potrebbe far se non se quello che essa faceva, ed essere la Pelandi.²⁴

Per quanto riguarda, poi, l'allusione fatta a Nota al «Genio di quella nazione a cui recita»,²⁵ la Fiorilli Pellandi sembra utilizzare nel suo scritto una terminologia e moduli di taglio classicheggiante, del tutto analoghi a quelli richiamati dalla sintesi dell'azione cantata rappresentata il 3 dicembre 1822 al Teatro Filarmonico su parole di Gaetano Rossi e musica di Gioachino Rossini:

22 Stefania Onesti, *Dalla danza al teatro (e viceversa). Percorsi nello spettacolo italiano di primo Ottocento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2022, pp. 63-65.

23 *Ibid.*, p. 67.

24 *Annali del teatro della città di Reggio. Anno 1827*, Bologna, coi tipi del Nobili e comp., 1827, pp. 172-173.

25 Lettera di Anna Fiorilli Pellandi ad Alberto Nota, Verona, 2 febbraio 1822, cit., p. 331.

Alla sera si è data nel Teatro Filarmonico, splendidamente illuminato, una cantata musicale, che la Camera di Commercio volle offerire in testimonio della sua riconoscenza e devozione a S. M. l'Augusto nostro Sovrano e del suo rispetto ed ossequio agli Augusti Monarchi soggiornanti in Verona. La musica composta dal celebre Maestro Rossini sulla poesia del Signor Rossi venne eseguita da personaggi nell'arte del canto rinomatissimi, cioè la Sig. Tosi, e li Signori Veluti, Crivelli, Galli, e Campitelli. Raffiguravansi nella azione varj Pastori, che dalle sponde dell'Adige movevano alla Reggia del genio dell'Austria dov'egli circondato da altri genj, dei quali li più vicini al trono rappresentavano varie virtù, riceveva da loro come in segno di omaggio, e di venerazione palme e serti di olivo, e di alloro, e chiudevasi l'azione con la espressione del Genio di voler consacrare i proprj giorni alla felicità dei Pastori, e col voto al Cielo dei Pastori perché lui faccia sempre felice, ed aggiunga ai suoi i giorni medesimi delle lor vite.²⁶

Come ha ben documentato Vittorio Cavazzocca Mazzanti nel suo scritto *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, analizzando i pagamenti effettuati dalla Camera di Commercio, gli artisti coinvolti in teatro sembrano essere solo cantanti e tersicorei, non attori di prosa; al pari, del resto, di quelli coinvolti nello spettacolo offerto in Arena il 24 novembre precedente.²⁷ Stante l'ancor grande notorietà dell'attrice, sembra davvero poco verosimile che la Fiorilli Pellandi possa aver partecipato a qualche scena pantomimica in un contesto pubblico senza che ne venisse fatto cenno nelle principali relazioni a stampa.

26 [Filippo Huberti], *op. cit.*, pp. 45-46. Analogamente Perini scrive: «La Camera di Commercio, presieduta dal Lederer, non volle, né potea rimanersene addietro; indi s'accinse a manifestare essa pure la sua dovozione all'austriaco monarca ed offrire alle corti alleate il suo proprio spettacolo. A tale effetto allestiva una azione allegorica in musica da rappresentarsi la sera del martedì 3 dicembre sulle scene del maggiore teatro. L'azione figurava una compagnia di pastori adunati sulle rive dell'Adige (si ritornava assolutamente in Arcadia) che lieti movessero verso la Reggia del Genio Sovrano, circondato d'altri genii minori, quasi satelliti suoi, a' quali distribuiva palme e corone d'alloro e d'ulivo, simboleggiando così la politica, dal Congresso, secondo la volgare opinione adottata. Per verità la scelta dell'argomento e lo sviluppo del drama potevano apparire assai poco rispettosi e complimentosi per le corti alleate; pure la rappresentazione otteneva un completo successo. La musica era scritta dal maestro Rossini sui versi del Rossi, e s'aveva, ad eseguirla, chiamato i più celebri artisti dell'epoca, la Tosi, il Velluti e il Crivelli, ai quali s'aggiunsero il Campitelli ed il Galli.» (Osvaldo Perini, *op. cit.*, vol. III, pp. 405-406).

27 Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *op. cit.*, pp. 91-95.

Eppure la sintesi della rappresentazione proposta al Filarmonico, come in un certo modo anche quella offerta nello spazio dell'anfiteatro, manifestano chiare analogie almeno con un'azione allegorica di cui si ha notizia, recitata nel 1799 dalla Fiorilli Pellandi insieme alla Compagnia del suocero, prima a Venezia²⁸ e successivamente a Verona, per festeggiare le temporanee vittorie austro-russe contro la Francia di Napoleone. Trascrivendo le fonti d'archivio veronesi conservate nei fondi dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, Giuseppe Biadego sottolinea infatti la presenza di una serie di stampe di piccole dimensioni, d'occasione, che furono tirate in numero ristretto d'esemplari e che non vennero mai poste in commercio, tra le quali compare un volantino che pubblicizza il titolo di questo spettacolo – *l'Italia disingannata*:²⁹

In occasione della farsa allegorica *l'Italia disingannata* esposta dalla Compagnia Pellandi nel teatro Filarmonico di Verona. All'Augusto Cesare dell'Austria *l'Italia liberata* tributa ossequio e riconoscenza (canzonetta) – All'Augusto Cesare della Russia Paolo I *l'Italia liberata* tributa ossequio e riconoscenza (canzonetta) – Al duce invitto delle armi austro-russe al Reno il principe Carlo inno d'encomio e di grazie – Al duce invitto delle armi austro-russe in Italia il F. Maresc. Suwarow inno d'encomio e di grazie – All'invitto generale Kray sonetto. – Verona, Merlo 1799, f.v.³⁰

In uno studio sul teatro del triennio che prelude alla caduta dell'*ancien régime*, Paola Trivero scrive che questa operetta didascalica è paradigmatica di un preciso e più generalizzato messaggio politico; un messaggio che in quel periodo si manifesta con modalità del tutto analoghe in ambiti opposti – sia giacobino che antigiacobino³¹ – e che, nel 1822, la Fiorilli Pellandi sembra pensare di poter adottare per riproporsi da interprete solista sulle scene della Restaurazione. «Cerimonieri dell'ultima sezione» dell'al-

28 Roberto Verti (a cura di), *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, vol. II, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, p. 1396 [1799-1800, p. 144].

29 Cfr. *L'Italia disingannata. Prologo allegorico. Atto unico*, Torino, nella stamperia di Ignazio Calosso sotto i portici del Teatro Regio, 1799.

30 Giuseppe Biadego, Antonio Avena, *Fonti della storia di Verona nel periodo del Risorgimento: 1796-1870*, Verona, Stabilimento Tipo-Litografico G. Franchini, 1906, p. 28, n. 206.

31 Paola Trivero, *Commedie giacobine italiane*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 49-60. Sul teatro giacobino, si veda anche Paolo Bosisio, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Roma, Bulzoni, 1990.

legoria del disinganno, sottolinea ancora la studiosa torinese, «sono il Genio dell’Austria e il Genio della Russia»,³² a cui spetta il compito di coordinare il ravvedimento dell’Italia. Allo stesso modo, allora, nella traccia delineata a Nota, la «mania della Pellandi» viene compianta e guarita dal «Genio di quella nazione a cui recita».³³

In conclusione, benché allo stato attuale delle ricerche non sia ancora possibile sciogliere definitivamente il dubbio sull’effettiva partecipazione dell’attrice ai festeggiamenti del 1822, la nostra indagine ha fatto emergere alcune piste significative su cui varrebbe la pena continuare a indagare in modo approfondito.

32 Paola Trivero, *op. cit.*, p. 59.

33 Lettera di Anna Fiorilli Pellandi ad Alberto Nota, Verona, 2 febbraio 1822, cit., p. 331.

I SOVRANI D'EUROPA IN VISITA A VENEZIA NEL DICEMBRE 1822

Marino ZORZI (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*)
marinozorzi@gmail.com

RIASSUNTO: Dopo la conclusione del Congresso di Verona l'imperatore d'Austria Francesco I e lo zar di Russia Alessandro visitano Venezia in forma ufficiale, il re di Napoli e il re di Prussia in via privata. L'imperatore trasmette precise istruzioni circa i festeggiamenti, da fare in grande economia. Si fanno un corteo acqueo, un'opera alla Fenice, un ricevimento in Palazzo Reale e altri spettacoli. L'imperatore e la moglie visitano molte istituzioni, lo zar anche, con la guida di Perucchini. Venezia appare ancora bella, ma avvilita e impoverita dai tristi anni della dominazione napoleonica.

ABSTRACT: After the conclusion of the Congress of Verona, the emperor of Austria and the tsar of Russia visit Venice in an official form, the kings of Naples and Prussia privately. The emperor gives precise instructions about the festivities, to be done in strict economy. A pageant of boats is organized, there are an opera at the theatre La Fenice, a reception in the Royal Palace and other events. The emperor and his wife visit many institutions, the tsar too, with the guide of Perucchini. Venice appears still beautiful, but morally and materially impoverished by the sad years of the Napoleon's domination.

PAROLE CHIAVE: imperatore Francesco I, zar Alessandro, teatro la Fenice, Giovan Battista Perucchini, Venezia nel 1822

KEY WORDS: Emperor Francis I, Tsar Alexander, La Fenice Theatre, Giovan Battista Perucchini, Venice in 1822

I SOVRANI D'EUROPA IN VISITA A VENEZIA NEL DICEMBRE 1822

Marino ZORZI (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*)
marinozorzi@gmail.com

La visita a Venezia di sovrani e personaggi illustri dopo la chiusura del Congresso non sembra abbia avuto rilievo nella politica internazionale: si era deciso tutto a Verona. Peraltro vi era, per l'imperatore d'Austria Francesco e per l'imperatore di Russia Alessandro, l'occasione di rinsaldare l'amicizia con una frequentazione assidua e piacevole. Per Francesco vi era in più un'ovvia utilità in materia di politica interna: l'occasione di conoscere sempre meglio la città suddita, di valutarne le difficoltà e i bisogni e di provvedervi per quanto possibile. Ed è lui il vero protagonista delle giornate veneziane dei sovrani.¹ Solo i due imperatori erano in visita ufficiale; i re di Prussia e di Napoli, anch'essi giunti a Venezia, viaggiavano a titolo privato.

Non era la prima venuta di Francesco a Venezia.² Vi era stato nell'otto-

- 1 Sull'argomento è fonte fondamentale la *Relazione* di Emmanuele Antonio Cicogna intitolata *Soggiorno dei monarchi d'Austria, di Russia e di Napoli in Venezia nel dicembre 1822, dedicata al N.U. Conte Benedetto Valmarana Patrizio Veneto*, conservata nella biblioteca del Civico Museo Correr (BMC) con la segnatura PD 258c. La *Relazione* è stata pubblicata da Nicolò Barozzi e Federico Stefani, Venezia, Stabilimento Tipografico Fratelli Visentini, 1884, in occasione delle nozze Cucchetti-Berchet e Allegri-Berchet, con dedica a Guglielmo Berchet, padre delle due spose. La dedica di Barozzi e Stefani al Berchet contiene in breve spazio affermazioni singolari: il Cicogna farebbe intendere che «si mantenevano i ricordi dell'epopea napoleonica», che si erano ribadite a Verona «le catene dei popoli», che «avean fatto cammino le nuove idee della nazionale indipendenza». Di ciò non ci sembra esservi traccia. Alla *Relazione* è acclusa una serie di allegati (poesie d'occasione, avvisi) a beneficio del Valmarana, amico del Cicogna, uomo colto, proprietario di una ricca biblioteca, membro del Consiglio Comunale. Altra fonte assai utile il periodico locale «Il Nuovo Osservatore Veneziano», i cui numeri 152 del 9 dicembre 1822 e 154 del 24 dicembre 1822 dedicano ampio spazio alla visita dei regnanti. Antonio Pilot, *Alessandro II di Russia ospite di Venezia nel 1822*, «Rassegna storica del Risorgimento», 1, fasc. 4, 1925, pp. 902-913, si avvale ampiamente dei giornali ora ricordati e dell'opera del Cicogna.
- 2 Sui soggiorni di Francesco I a Venezia anteriori a quello di cui ci occupiamo, cfr. Fabio Mutinelli, *Annali delle province venete dall'anno 1801 al 1840*, Venezia, Tipografia

bre 1815. Trovava una città che stentava a riaversi dagli anni disastrosi del dominio francese, che si erano conclusi con il terribile inverno del 1813-14, quando le potenze alleate contro Napoleone, ancora padrone di Venezia, l'avevano cinta d'assedio. La città si era ridotta alla fame per l'impossibilità di forzare il blocco e il comandante militare della piazza, il piemontese Giovanni Antonio Seras, aveva spremuto le residue risorse economiche dei cittadini, trasformando tra l'altro le isole del Lido e di Sant'Erasmus in un deserto, per tema di un attacco marittimo.³ La venuta dell'Austria era stata salutata dai Veneziani con grande sollievo. Cicogna descrive nel suo *Diario* l'apprensione dei giorni in cui, finito l'assedio, non si sapeva chi sarebbe stato il nuovo padrone; dell'Austria si serbava un buon ricordo per gli anni tranquilli, dal 1798 al gennaio 1806, in cui aveva governato con moderazione e onestà.

Francesco, una volta giunto, aveva messo a segno un colpo propagandistico eccellente, il ricupero dei cavalli di San Marco, che Napoleone aveva portato a Parigi e messi sull'arco di trionfo del Carrousel; non solo, ebbe l'intelligenza di farli rimettere dove erano sempre stati, sulla facciata della chiesa, disattendendo i consigli di chi (persino il Canova) proponeva altre collocazioni. Fu un gesto che rallegrò tutti i Veneziani, che videro all'opera un sovrano che non considerava Venezia come terra di conquista, a differenza di Napoleone, che aveva espressamente dichiarato questo suo atteggiamento.⁴ La folla entusiasta che assisteva alla ricollocazione dei capolavori, il 13 dicembre 1815, era enorme, come testimonia, fra gli altri, Francesco Caffi nel suo inedito diario, in cui parla di quarantamila persone presenti.⁵

G.B. Merlo, 1841, pp. 235-236, 257. Alessandro Renier, *Feste veneziane. Papi, re, imperatori a Venezia nel '700 e '800*, Venezia, Studio LT2, 2010, pp. 290-333, riporta passi di Fabio Mutinelli, Emmanuele Cicogna e Gaetano Moroni sul periodo 1815-1822.

3 Cfr. Antonio Pilot, *Venezia nel blocco del 1813-14, da noterelle inedite del Cicogna*, «Nuovo Archivio Veneto», XXVII, 1914, parte I, pp. 191-227. I poveri censiti erano 44.167: si vedevano mendicare nobili, ecclesiastici, persone prima abbienti. Il Seras impose alla città esausta un prestito di due milioni di lire venete, da pagare subito, e poi di un altro milione. Fece puntare sulla città i cannoni di tre navi, ancorate di fronte a Castello, a San Marco e alle Zattere, pronto a raderla al suolo al primo accenno di rivolta.

4 Cfr. Eugène Tarle, *Le blocus continental et le Royaume d'Italie*, Paris, Librairie F. Alcan, 1928, pp. 204-205. Napoleone ammette di aver trattato Venezia come «pays conquis»; ma, scrive al principe Eugenio, «l'ai-je obtenue autrement que par la victoire?». Ben diverso l'atteggiamento e lo stile di governo di Francesco I (cfr. Ottavio Bevilacqua, *Verona e il Congresso del 1822*, Verona, Edizioni Zerotre, 2022, pp. 26-36).

5 Cfr. Francesco Caffi, *I miei primi dieci lustri*, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia (BMV), Cod. It. XI, 350 (=10673), cc. 108-109.

L'imperatore si era fermato dal 31 ottobre al 18 dicembre. Aveva partecipato a un ballo alla Fenice, in tabarro e bauta, la consorte in vesta e zendà, volendo così mostrare il rispetto per le tradizioni, che i Francesi disprezzavano. E aveva concesso innumerevoli udienze e visitato un gran numero di istituzioni cittadine.

Grande era il suo interesse per quelli che potremmo chiamare beni culturali. Era stato lui a volere la restituzione delle opere d'arte consegnate ai Francesi nel 1797 a norma del trattato di pace estorto alla Repubblica Veneta; si rivedero vari magnifici quadri di Tiziano, Tintoretto, Veronese, Giambellino, Paris Bordone, Pordenone, Bassano, e tornò ciò che era stato tolto alla Biblioteca Marciana, 202 manoscritti preziosi e il celebre cammeo raffigurante Giove Egioco.⁶ Non solo: 21 manoscritti recuperati, tolti ai monasteri veneziani, furono assegnati alla Marciana. Ben meritò l'imperatore che gli fosse eretto un busto nella Biblioteca, opera dello scultore Giuseppe Pisani. Certo non tornò tutto ciò che era stato asportato dalle chiese soppresse, dalle scuole di devozione e di mestiere del pari soppresse, dai pubblici uffici: ricuperarli sarebbe stata un'impresa impossibile, data la mole immensa e la dispersione del bottino.

Durante il soggiorno del 1815 l'imperatore visitò la Biblioteca Marciana, allora diretta da Giacomo Morelli, personaggio di grande prestigio nel mondo dei dotti, e gli promise l'assegnazione della importante biblioteca del soppresso convento dei Domenicani alle Zattere, che includeva anche quella di Apostolo Zeno.⁷

Fu lui a decidere, sempre in quell'anno, la collocazione nel convento dei Frari dei documenti pubblici dell'estinta Repubblica, e ciò superando le obiezioni della Camera Alta. L'aveva detto al direttore Giacomo Chiodo, che l'aveva bonariamente lodato: «Bravo Maestà, così va fatto».⁸ A Venezia quindi Francesco I era ben voluto e stimato.

6 Cfr. Marino Zorzi, *La Libreria di San Marco*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 369-370. L'iscrizione apposta sul piedestallo del busto recita: «Munificentia / Imp. Francisci I Aug. / Bibliotheca / ampliata, aucta / codicibusque rursus adeptis / locupletata. A. MDCCCXVII».

7 Cfr. *Ibid.*, p. 367.

8 Alvise Zorzi, *Venezia austriaca*, Bari, Laterza, 1985, p. 60. Sulle vicende degli archivi della Repubblica, per fortuna salvati, cfr. Francesca Cavazzana Romanelli, *Gli archivi della Serenissima. Concentrazioni e ordinamenti*, in Gino Benzoni-Gaetano Cozzi (a cura di), *Venezia e l'Austria*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 291-308; Maria Francesca Tiepolo, *Introduzione alla voce Archivio di Stato di Venezia*, in *Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, a cura di Piero d'Angiolini e Claudio Pavone, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1981-1994, vol. IV, 1986, pp. 858-1148.

Era poi tornato nel 1817, dopo la scomparsa della moglie Maria Lodovica, morta a Verona. E anche questa volta aveva compiuto un gesto apprezzatissimo dai Veneziani: aveva fatto restaurare e rimettere sulla colonna del molo l'antico leone alato che Napoleone aveva portato a Parigi. Azioni che toccavano il cuore dei sudditi, ancora profondamente legati alla storia gloriosa della Repubblica.

Una terza visita, questa volta in stretto incognito, aveva fatto nel 1819, con la nuova moglie Maria Carolina. Si era fermato solo dal 17 al 27 febbraio, partecipando al carnevale.

La sua visita del dicembre 1822 viene preparata con cura, ed è indicativo del suo stile di governo che preveda e decida egli stesso in ogni dettaglio, dopo attenta considerazione, le modalità con cui si doveva svolgere l'evento.⁹ Già il 29 ottobre il governatore delle Province Venete Carlo d'Inzaghi comunica al vicepresidente del governo di Venezia Gaspare del Majno che l'imperatore ritiene che si debbano predisporre a Fusina, sul margine della laguna, uno o più padiglioni per gli ospiti, oppure adattare una casa conveniente. Vuole che siano costruite tre gondole con relative livree per i gondolieri e che si illumini piazza San Marco. A Fusina e in Piazzetta San Marco ci vorrà un pontile per l'imbarco e lo sbarco. Inzaghi aggiunge che la spesa per le gondole è prevista in lire 8.000, per l'illuminazione in lire 84.000, ma sembra eccessiva. Il 4 novembre la Direzione del Demanio trasmette al conte Inzaghi progetti dettagliati per le gondole e per i padiglioni. Il 12 novembre giunge da Verona «l'ordine espresso» di Sua Maestà che vengano «allestiti due dei caicchi dorati ed ora molto difettosi che dovranno servire per uso durante la sua prossima dimora in Venezia».

Il 13 novembre l'imperatore pronuncia una «risoluzione» che viene verbalizzata da un segretario, riassumendo l'intera materia. Circa il padiglione, che si faccia, ma solo se è proprio necessario e se non si può «apparecchiare decentemente alcune stanze» di qualche edificio preesistente. Bisogna comunque ch'esso sia eretto «nel modo il meno dispendioso, forse in guisa soltanto di una tenda»; meglio ancora se «si potesse distendere una tenda già esistente, giacché la relativa spesa è del tutto gettata». Da

9 Disposizioni imperiali, preparativi, previsioni di spesa, proposte, progetti sono conservati all'Archivio di Stato di Venezia, *Governo austriaco, Presidio di Governo Veneto, Atti presidiali*, anni 1820-1823, busta 314/XXI, da 2/4 a 2/21. Ringrazio vivamente Antonio Mazzucco per la preziosa assistenza prestatami nelle ricerche di archivio, e Rita Pasquali per il paziente aiuto. Di alcuni documenti a cui si fa qui cenno e di altri dati e notizie contenute nel presente contributo, a lui comunicato in anteprima, si è avvalso Pieralvise Zorzi, *A Venezia lucean le stelle*, Vicenza, Neri Pozza, 2023, pp. 142-151.

Fusina l'imperatore e il seguito si sarebbero imbarcati verso Venezia; ma senza «apparecchio di bissoni e peote». Il punto dell'imbarco e quello dello sbarco dovevano «essere approntati», se proprio necessario, «nel modo meno dispendioso». Francesco prevede poi che una sera Piazza, Piazzetta e chiesa di San Marco siano «illuminate con torchi di cera»; un'altra sera egli darà un concerto nel suo palazzo; un'altra sera si dovrà fare la rappresentazione di un'opera al Teatro La Fenice, ma utilizzando una compagnia di quelle già attive in quei giorni a Venezia, per ottenere «le condizioni le meno dispendiose per l'erario». Nessuna regata. Bisognerà fare «i riattamenti» e gli acquisti necessari per il palazzo ove egli soggiognerà, apparecchiare le gondole già esistenti e se proprio necessario acquistarne delle nuove. Ma in ogni modo, conclude l'imperatore, «non dovrà essere fatta alcuna spesa od acquisto non occorrente, ed usata la maggior possibile economia in quelle effettivamente necessarie»¹⁰.

Ci sembra che la «risoluzione» dell'Imperatore rispecchi la precisione, lo scrupolo, l'attenzione che egli dedicava a ogni suo atto. Quanto alle economie, le condizioni in cui versava l'impero, stremato da decenni di guerre, e Venezia in particolare, le rendevano assai opportune. Ma ci pare lodevole che egli volesse evitare di gravare i sudditi anche di spese modeste.

Poi tutto si svolse secondo il suo progetto e le sue successive istruzioni. Si fecero le tre gondole e le livree dei gondolieri, secondo un accurato preventivo inviato il 4 novembre dal Demanio a Inzaghi. Per l'illuminazione della Piazza si ottennero preventivi meno costosi, tra le 50.000 e le 20.000 lire, per quella della Fenice di 6.000 lire. Per l'allestimento degli appartamenti in Palazzo Reale vennero stanziati 75.700 lire. Il palazzo comprendeva l'edificio delle Procuratie Nuove, destinato un tempo ad abitazione dei Procuratori di San Marco, la Pubblica Libreria ideata dal Sansovino (i libri erano stati trasferiti nel 1811-12 in Palazzo Ducale), e le sale sovrastanti le arcate erette dallo Scamozzi verso il molo a uso degli uffici dei Procuratori: evidentemente lo spazio era abbondante, e vi trovarono posto l'imperatore con la consorte, lo zar Alessandro, il capo di stato maggiore principe Volkonskij, il colonnello Mansurov, il medico Willie, consigliere di Stato, e un segretario, il cui arrivo era stato annunciato il 10 dicembre con un dispaccio del Gran Ciambellano austriaco conte Wrba. Nello stesso dispaccio si ordinava di predisporre un'abitazione adeguata nelle Procuratie Vecchie (il grande

10 Per questa e le citazioni precedenti, cfr. *Governo austriaco, Presidio di Governo Veneto, Atti presidiali...*, cit.

edificio sulla Piazza sul lato opposto a quello delle Nuove, anch'esso in gran parte di proprietà pubblica) per la principessa Volkonskaja.¹¹

Con lo zar giunsero anche il conte Karl Nessel'rode, Segretario di Stato, capo della diplomazia russa, accompagnato da un ufficiale, due camerieri, il cuoco e un domestico, il conte Tatiščev con analogo seguito, il conte di Sacken (Dmitrij von der Osten-Sacken) e tre Consiglieri di Stato con un domestico ciascuno. I personaggi di minor rilievo furono sistemati a Fusina: è il caso della guardia imperiale austriaca dei Trabanti, per la cui sistemazione si interessò il conte Hardegg.¹²

L'allestimento degli appartamenti nel Palazzo Reale richiese lavori di restauro, intagli, dorature; l'acquisto di mobili, di due tappezzerie di seta, di dodici stufe di ghisa, di trentanove letti; la costruzione di una copertura sopra l'approdo nel canale, il tutto accuratamente documentato. Si spostarono anche alcuni uffici. Si provvide anche all'allestimento della villa reale di Stra (già Pisani) per ospitare una notte la coppia imperiale, la notte successiva lo zar.

Non sembra si sia fatto ricorso per gli alloggi a edifici di proprietà privata, a differenza di quanto si fece largamente a Verona:¹³ evidentemente non se ne sentì il bisogno, data l'abbondanza di ambienti di proprietà pubblica disponibili. Tuttavia, oltre all'arrivo dei reali e del loro seguito, il «Nuovo Osservatore Veneziano» del 19 dicembre registra l'arrivo di molti «distinti personaggi»,¹⁴ dell'alloggio dei quali non sembra si siano occupati il Gover-

11 Sulla principessa Zinaida Aleksandrovnja Volkonskaja (1789-1862), «letterata e mecenate, nonché attrice e cantante dilettante», nata Belosel'skaja-Belozerskaja, sposa di Nikita Volkonskij, aiutante di campo dello zar, amica e protettrice di Giovanni Battista Perucchini, cfr. Anna Giust, *Giovanni Battista Perucchini mediatore d'arte e d'artisti tra Russia e Italia*, in Maria Rosa De Luca-Graziella Seminara-Carlida Steffan (a cura di), *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008, pp. 79-104: 81-84. Ivi anche notizie sul capo di Stato Maggiore Pëtr Volkonskij e sulla cognata di Zinaida, Maria, moglie del generale Sergej, arrestato come decabrista (cfr. *Ibid.*, p. 86).

12 Il conte chiede che si trovi una camera per il sottotenente Nesselhalter e una per il suo domestico, e una per il primo furiere, anche fuori della caserma. Nella caserma ci voleva una stanza per il sottoufficiale, due o tre per le ventisette guardie, una piccola per una delle guardie, ammogliato. Una cucina poteva servire per tutto il distaccamento. La richiesta è nella busta dell'Archivio di Stato di Venezia sopra citata.

13 Cfr. Ottavio Bevilacqua, *Francesco I e il Congresso di Verona*, in Claudio Carcereri di Prati (a cura di), *Il Congresso di Verona (1822) e la politica mitteleuropea degli Asburgo. Atti del Convegno tenuto il 18 maggio 2018*, Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, 2019, pp. 57-88; nonché il saggio dello stesso nel presente numero.

14 Nell'elenco figurano i vescovi di Trieste e Vicenza; il marchese di Londonderry, «in-

no o il Comune: essi venivano a titolo privato. Forse alloggiarono in alberghi, come i sovrani di Prussia e di Napoli, al cui soggiorno accenneremo.

Per quanto riguarda i festeggiamenti, già in ottobre era stata istituita una Commissione alle feste e spettacoli. Il 31 ottobre era stato chiamato a farne parte Daniele Renier, già podestà di Venezia in epoca napoleonica, che poi chiese di essere sostituito per la morte della sorella;¹⁵ il 15 novembre fu nominato in suo luogo il conte Giovan Battista Contarini, consigliere di Governo. Il 30 novembre la Commissione assunse la fisionomia definitiva: ne facevano parte cinque membri, tutti nobili veneziani: il suddetto Giovan Battista Contarini, Andrea Giovanelli, Nicolò Vendramin Calergi, Giovanni Correr, assessore municipale, e Camillo Gritti.¹⁶ Venne decisa

vianto straordinario britannico presso l'I.R. Corte», con seguito; il conte de la Ferrière, ambasciatore francese a Vienna; il conte di Porcia; il duca di Vinella dei principi di Niscemi, e vari funzionari. L'elenco include anche la principessa Volkonskaja, del cui alloggio si era occupato il Governo, come detto sopra, e si apre addirittura col principe di Metternich: sembrerebbe strano che il potente ministro non fosse ospitato dal Governo. Purtroppo egli loda la sua abitazione, dice che aveva varie comodità, ma non dice dove fosse: «Je suis bien logé; j'ai beaucoup de soleil et même des poêles dans mon appartement; j'ai aussi un lit de parade, qui me semble plus digne d'une Danaé que de moi. Aussi ai-je fait dresser mon petit lit de camp à la place de cette couche somptueuse» (Klemens Wenzel Nepomuk Lothar, prince de Metternich, *Mémoires, documents et écrits divers laissés par le Prince de Metternich, publiés par son fils Richard*, vol. IV, Paris, Plon, 1881, p. 561). Forse era alloggiato in una delle antiche abitazioni dei Procuratori di San Marco.

15 Sul Renier, sotto l'Austria membro del Consiglio di Governo, molto popolare a Venezia, cfr. Michele Gottardi, *Da Manin a Manin: istituzioni e ceti dirigenti dal '97 al '48*, in Mario Isnenghi-Stuart Wolf (a cura di), *Storia di Venezia*, vol. IX/1, *L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 75-105: 87-88.

16 Giovanni Battista Contarini fu uno dei pochi patrizi scelti per far parte del Consiglio di Governo, presieduto dal Governatore delle Province Venete, e fu in competizione con Giovanni Correr per la carica di podestà. Giovanni Correr fu podestà per vent'anni, amato e stimato (cfr. Eurigio Tonetti, *Il Comune prima dell'Unità*, in Mario Isnenghi-Stuart Wolf (a cura di), *op. cit.*, p. 59). Fu lui a rendere la regata spettacolo annuale (cfr. Alvise Zorzi, *Canal Grande*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 282). Nicolò Vendramin Calergi, proprietario del celebre omonimo palazzo, fu ciambellano imperiale, consigliere intimo, cavaliere di seconda classe della corona di ferro, presidente emerito della commissione generale di pubblica beneficenza, come si apprende dall'esemplare dell'opera genealogica di Marco Barbaro conservata alla biblioteca Correr, arricchita e aggiornata dalle annotazioni del Cicogna; da qui risulta anche che i Giovanelli, originari di Bergamo, avevano un ramo austriaco, cui appartenevano Gualtiero e Francesco, generali imperiali nel Seicento, e un ramo veneziano, nel 1668 ammesso al patriziato a seguito del consueto esborso (con palazzo a Santa Fosca, pesantemente rimodernato nell'Ottocento da G.B. Meduna). Nel 1778 Benetto fu prov-

una dotazione di 62.000 lire per sostenere le relative spese: fu quindi possibile l'allestimento di quattro bissoni e di altre barche per il corteo acquatico che doveva accompagnare non l'imperatore Francesco ma l'imperatore russo: a lui Francesco volle riservare gli onori che aveva rifiutato per sé.

Si fecero anche grandi pulizie degli edifici e di «tutto ciò che [...] sarebbe corso alla vista dei sovrani», come scrive il Cicogna. Si deliberò anche, non è chiaro il motivo, di apporre una scritta commemorativa della venuta degli imperatori su ciò che rimaneva della chiesa di Sant'Antonio di Castello, distrutta per ordine napoleonico: l'arco della cappella Lando, che si vede ancora nei giardini pubblici. Ma poi la scritta non fu posta.

Gli arrivi dei sovrani incominciarono il 23 ottobre, con la venuta del re di Prussia con i suoi figli. Si trattò di una visita senza ufficialità. Alloggiò all'albergo Danieli, sulla riva degli Schiavoni, ancor oggi esistente. La notizia consente di anticipare di due anni l'apertura del celebre hotel, che viene generalmente fissata nel 1824, quando Giuseppe Da Niel comperò l'edificio; ma evidentemente già prima aveva aperto l'esercizio.¹⁷ Il re visitò il Palazzo Ducale, in particolare la Corte d'appello, allora sita nella sala del Senato, e la Biblioteca Marciana, allora nelle sale del Maggior Consiglio e dello Scrutinio (diede ai portieri 4 ongari), la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (diede 4 ongari al custode) e il Tribunale Criminale (diede ai portieri un ongaro), il 25 ottobre.¹⁸

Il 12 dicembre arrivò il re di Napoli, che alloggiò all'albergo Grande Europa. Il 14 dicembre volle presenziare alla cerimonia in cui il patriarca Ladislao Pyrker benediceva quattro nuove campane destinate alla chiesa di San Francesco della Vigna. Il Cicogna scrisse per l'occasione una canzone destinata, scrive, «a tutti que' soggetti che n'hanno il merito», cominciando dal fonditore Canzian:

veditore generale a Palma nel 1755, poi Procuratore di San Marco. Da Iseppo, savio agli Ordini prima della caduta della Repubblica, e Paolina Contarini nacque Andrea (1783-1860), il membro della Commissione per le feste. Il fratello Pier Francesco divenne commendatore dell'Ordine di Malta e ciambellano imperiale. Camillo Gritti, nato nel 1773, del ramo di San Severo, di cui alla «Temi Veneta» del 1797, non sembra aver ricoperto altri incarichi di rilievo. Era dal 1814 proprietario del palazzo sul Canal Grande, già Pisani, ove nel 1815 abitarono Francesco I e Metternich, nel 1816 Byron; poi il palazzo fu venduto alla baronessa Wetzlar (cfr. *Ibid.*, pp. 257, 358). Oggi è il noto lussuoso albergo.

17 Sull'albergo Danieli, cfr. Adolfo Bernardello, *Venezia nel Regno Lombardo-Veneto*, Milano, Franco Angeli, 2015, p. 173.

18 Emmanuele Antonio Cicogna, *Diario*, Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr, cod. 2845, c. 4825.

Canzian le fece e poi l'ha benedette
 Ladislao di Venezia patriarca
 per la chiesa carca
 di curiosa e di devota gente.
 Ma non vogliam tacer che v'assistette
 Fernando re di Napoli presente
 che tornando fra noi dopo trent'anni
 ci vide addosso dell'etade i danni.

Il Cicogna dice che questa innocua poesia non fu stampata «perché ci voleva l'approvazione del patriarca e del governo». La censura era molto attenta e forse questa allusione a tempi migliori poteva non piacere; o forse l'autore non aveva voglia di chiedere le autorizzazioni prescritte. Ma poi dovette cambiare idea, se la canzone è inclusa nell'elenco delle sue opere a stampa.¹⁹ Il re era stato a Venezia con l'imperatore Leopoldo d'Austria nel 1791 e aveva visto una Venezia ben diversa; confidò al parroco di essere preoccupato per la diffusione della carboneria nelle sue truppe e il parroco evidentemente lo disse al Cicogna, che lo annota.

Il 15 dicembre, domenica, arrivò Francesco I. Aveva pernottato nella villa reale di Stra, già Pisani, da cui era partito alle nove del mattino; si era imbarcato a Fusina e di lì era giunto a Venezia «ad un'ora pomeridiana». Con lui l'imperatrice Maria Carolina, il viceré e la viceregina. Il viceré del Regno Lombardo-Veneto era Ranieri d'Asburgo-Lorena, persona gentile e schiva. La sua carica prevedeva che trascorresse sei mesi a Venezia e sei a Milano, ma a Milano preferiva la più tranquilla Monza. Il Cicogna nel *Diario* lo dice persona di straordinaria gentilezza, al pari della consorte, mentre un severo e altezzoso portiere lo proteggeva dai visitatori con modi spesso scorteschi. Era uomo colto: fu lui ad autorizzare la considerevole spesa di 480 lire per l'acquisto di una copia del primo libro stampato a Venezia, nel 1469, da Giovanni da Spira, le *Epistole* di Cicerone, destinata alla Biblioteca Marciana.²⁰ La famiglia imperiale si recò nel suo alloggio, nel Palazzo Reale.

19 Nell'*Indice delle pubblicazioni di E. A. Cicogna*, «Archivio Veneto», V, 1873, pp. 156-173, è inclusa l'opera *Per le nuove campane di S. Francesco. Canzone e sonetto*, Venezia, Cordella, 1822.

20 Cfr. Marino Zorzi, *The Book Market in Nineteenth-Century Venice*, in Cristina Don-di-Dorit Raines-Richard Sharpe (eds.), *How the Secularization of Religious Houses Transformed the Libraries of Europe, 16th-19th Centuries*, Turnhout, Brepols, 2022, pp. 371-385: 383.

Il giorno dopo, il 16 dicembre, arrivò a Fusina lo zar Alessandro, che a sua volta aveva pernottato nella villa reale di Stra. L'imperatore Francesco, accompagnato dal viceré, andò a Fusina a incontrarlo con varie imbarcazioni della Marina e un corteo di bissoni, gondole e altre barche. Due avvisi del podestà avevano sollecitato la partecipazione del popolo,²¹ mentre un apposito decreto aveva previsto tipo, numero ed equipaggiamento delle imbarcazioni della Marina. C'erano cinque bastimenti con vari corpi di truppe (uno con la Musica della Marina) e cinque scalé: uno per l'imperatore, due per la guardia nobile, uno per consiglieri, ciambellani e generali, uno per altri del seguito. Gli scalé erano delle barche eleganti, analoghe agli antichi peatoni ducali che il doge usava quando non usciva col Bucintoro. Le bissoni erano dieci:²² quattro del Comune, come da deliberazione del 30 novembre già ricordata, e altre sei, offerte una dalla Camera di Commercio, le altre cinque da altrettanti personaggi: il podestà Calbo Crotta, Andrea Giovanelli e Camillo Gritti, membri della Commissione delle feste, il commendator Giacomo Treves, ricco banchiere, presidente della Camera di Commercio, Benedetto Barbaria, industriale del vetro.²³ Una più modesta era «diretta da un certo Giacomuzzi mercatante da vino in calle del Ridotto». Le più ammirate furono quelle del Giovanelli e del Gritti, in cui i remiganti portavano costumi russi e barbe finte. Ma qui compare il governatore delle Province Venete conte d'Inzaghi, che il Ciconna non apprezza affatto: egli fa togliere le barbe ai finti cosacchi delle due bissoni e la bandiera russa che il Gritti aveva posto sulla sua; «ignoto

21 Un avviso è del 10 dicembre, l'altro del 12. Il secondo avviso dice in conclusione che i Veneziani approfitteranno dell'occasione per ambire all'onore di farsi solleciti nel tributare agli Augusti Monarchi gli omaggi loro dovuti.

22 Le descrive sommariamente una composizione a stampa intitolata *Canzonetta Nova su l'aria moderna in lode de le feste che à fate Venezia nel gran incontro dei Augusti Sovrani*, ripubblicata da Antonio Pilot, *Alessandro II di Russia*, cit., pp. 910-913. I finti russi portavano «pastran, turbante, barbe e mustachi, / bragon larghissimi, pareva bon».

23 Su Giorgio Barbaria (1741-1801), che aveva assicurato la prosperità dell'azienda puntando sull'esportazione di conterie e perline di vetro, cfr. Francesca Trivellato, *Tra innovazione e conservazione: la strategia imprenditoriale di Giorgio Barbaria*, s.n.t., 1997. Benedetto Barbaria aveva costruito la parte in vetro del sontuoso tavolo incluso nell'omaggio delle Province Venete all'imperatore Francesco I in occasione del suo matrimonio con Maria Carolina nel 1817: l'invenzione era del pittore Borsato, i bronzi di Bartolomeo Bongiovanni di Vicenza, le «meccaniche connessioni» di Giacomo Bazani. Il tavolo fu rinvenuto a Konopiste (Praga) da Roberto De Feo, cui si deve la fondamentale opera sul pittore: *Giuseppe Borsato (1770-1849)*, Venezia, Scripta ed., 2016 (circa il tavolo, p. 577).

il motivo», scrive il Cicogna con fastidio. Il Cicogna preferiva il predecessore, conte di Goëss, di famiglia originaria del Portogallo: una persona di grande bontà ma chiuso e abulico, che i Veneziani chiamavano per questo «conte di Gesso».²⁴ Partecipava al corteo anche una compagnia napoletana in maschera, sopra una tartana fornita di fiori e di strumenti musicali.

Il Cicogna nota malinconicamente che per il numero di barche e per gli applausi l'ingresso dei due imperatori «era ben lungi dall'assomigliare quelli che in tale solennità usavano in altri tempi i veneziani»: ciò per «le ristrettezze de' tempi e lo scarso numero di barche» che si trovavano ormai in Venezia, e anche forse perché i sovrani rimasero chiusi nel loro scalé senza mostrarsi al popolo. I due imperatori si incontrarono nel padiglione eretto a Fusina, poi lo zar salì sullo scalé del sovrano austriaco, indi tutti si avviarono verso Venezia, salutati da salve di artiglieria. Entrarono a Santa Chiara in Canal Grande, mentre le campane suonavano a festa. Giunti a San Marco, scesero in Piazzetta, ove trovarono le autorità civili e militari, percorsero la Piazza, in cui era schierata la guarnigione, e finalmente Francesco accompagnò «l'Eccelso suo ospite», come scrive «Il Nuovo Osservatore», «negli appartamenti per esso destinati in quella parte del Palazzo Reale che guarda la Piazzetta e l'isola di San Giorgio». Si trattava degli antichi uffici dei Procuratori di San Marco, siti nelle arcate verso il Bacino aggiunte dallo Scamozzi all'edificio della Libreria sansoviniana, come già si è ricordato; in essi abitava di solito il vicepresidente del Governo del Mayno. Nelle sale del Palazzo Reale adiacenti alloggiarono i sovrani austriaci. Poi vi fu un «pranzo di famiglia», a cui parteciparono la coppia imperiale austriaca, lo zar, il viceré con la consorte e anche il re di Napoli. L'imperatrice si recò poi all'Accademia, ove le fece da guida il dotto abate Giovanni Antonio Moschini, studioso di valore, professore al Seminario patriarcale, che poi la accompagnò nelle successive visite.

Alle otto della sera gli illustri ospiti andarono tutti alla Fenice, ove si rappresentò *Il matrimonio segreto* di Cimarosa. Il biglietto d'ingresso costava lire 2, quello agli scanni 1,50. La folla fu grande. Ma per questo importante momento della visita imperiale rinvio al contributo di Carlida Steffan in questo volume.²⁵

24 Emmanuele Cicogna, *Diario*, cit., c. 4125: «Il conte di Goëss governatore della nostra provincia è la più buona persona che viva sotto la cappa del cielo, ma è freddo, è una statua, e sembra privo di moto e di vita in nessun affare anche importante, lasciando alla cieca che li maneggino dei scaltri e degli avveduti a lor piacere», onde il soprannome.

25 Carlida Steffan, *Sovrani in laguna (dicembre 1822: funzioni e dispositivi spettacolari)*, in

Il giorno dopo, 17 dicembre, l'imperatore Francesco si recò alle nove, col viceré, a visitare l'Archivio Generale nel convento dei Frari. Vi restò due ore. Era una sua creatura, l'aveva voluto lui, ascoltando le richieste di Giacomo Chiodo. Poi andò a udire la messa nella basilica di San Marco, indi all'Accademia di Belle Arti. Qui ammirò il rilievo in marmo che stava scolpendo Luigi Zandomeneghi in onore di Goldoni, finanziato da una sottoscrizione; ma quando lo scultore disse che per coprire la spesa sarebbe stata necessaria la firma, e ovviamente il contributo, dell'arciduca viceré, l'imperatore, benché il viceré fosse presente, «nulla rispose e passò ad altro». Il rilievo fu poi completato e posto nel teatro La Fenice nel 1830.

Intanto lo zar visitava la chiesa di San Marco, il Palazzo Ducale, San Giorgio Maggiore, la Dogana da mar, l'Accademia di Belle Arti. Lo accompagnava Giovanni Battista Perucchini, un personaggio su cui non mi dilungo: gli è dedicato un recente libro, e ne parlano anche nel presente volume Anna Giust e Carlida Steffan.²⁶ Ricordo solo che si trattava di un eccellente conoscitore di musica e anche buon suonatore di pianoforte; godeva per queste sue qualità dell'amicizia della principessa Volkonskaja, anche lei amante della musica, che l'aveva presentato allo zar a Verona. Perucchini era nobile di Ceneda (non nobile veneziano, come asserito nel titolo del pur ottimo libro sopra ricordato), parlava bene il francese, e aveva un modesto impiego nell'amministrazione (era collega e amico di Cicogna); evidentemente seppe rendersi simpatico e utile allo zar, che non mosse più un passo a Venezia senza di lui.

Importante fu la visita all'Accademia. Qui si trovava esposta l'*Assunta* di Tiziano, che era stata tolta dalla chiesa dei Frari dove era annerita e mal ridotta dal fumo delle candele. Secondo il Sernagiotto, biografo di Natale Schiavoni, sarebbe stato il pittore a segnalare le cattive condizioni del quadro a Leopoldo Cicognara, direttore della napoleonica Accademia di Belle Arti, che ne ottenne il trasferimento alla sua istituzione.²⁷ Lo Schiavoni era intento a fare una copia, in piccolo, del quadro quando giunse lo zar, accompagnato dal Perucchini. Questi presentò lo Schiavoni

questo numero.

26 Cfr. Maria Rosa De Luca-Graziella Seminara-Carlida Steffan (a cura di), *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, cit.; Carlida Steffan, *Perucchini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*; Ead., *Sovrani in laguna...*, cit.; Anna Giust, *Relazioni di lungo corso: musicisti italiani tra Verona e la Russia*, in questo numero.

27 Luigi Sernagiotto, *Natale e Felice Schiavoni*, Venezia, Gaetano Longo, 1881, p. 278.

allo zar, «che guardò la copia, non ancora finita, gli piacque, la volle quando finita». Schiavoni stava riproducendo il quadro anche con un'incisione, e chiese allo zar di potergliela dedicare; lo zar accettò. Poi vide un quadro a olio appena finito dall'artista, raffigurante Ebe che, da un nappo dorato, offre da bere a Giove in forma d'aquila. Ebe era bella, bionda, vestita di un velo; il quadro (un metro per 0,80) piacque allo zar, che fece pagare al pittore 300 zecchini.²⁸ In una lettera del 10 gennaio 1824 il conte Nesselrode ringrazia il Perucchini, che si occupava della stampa tratta dal quadro di Tiziano, della dedica allo zar, e anche dell'invio di un disegno riproducete la cena in Emmaus di Tiziano, eseguito da Teodoro Matteini, che lo zar desiderava; da esso si stava traendo un'incisione.²⁹ Le stampe vennero spedite da Milano nel maggio 1825 dal console de Naranzi, che informò il Perucchini con una cortese lettera.³⁰

La sera del 17 vi fu l'illuminazione della Piazza San Marco e della Piazzetta. «Il Nuovo Osservatore» descrive con entusiasmo lo spettacolo offerto, che si completava con l'illuminazione di San Giorgio, Dogana, Salute, Zitelle e Redentore alla Giudecca, lamentando solo che «un vento piuttosto fresco di tramontana spegnesse quando a quando taluno dei fuo-

28 *Ibid.*, pp. 320-329. Il Cicogna, nella *Relazione*, cit., p. 42, parla di cento, non trecento zecchini.

29 La riportiamo, anche a prova del buon ricordo che il conte serbava del soggiorno veneziano e del suo interesse per il teatro: «St Petersburg, le 10 Janvier 1824. Monsieur, je vous dois des remerciements pour la lettre que vous avez bien voulu m'adresser par l'entremise de Mr. de Naranzi. Le Consul Général est informé des intentions de l'Empereur, quant à la dédicace de la gravure du tableau du Titien, ainsi qu'à l'envoi du dessin de la Cène d'Emmaus, exécuté pour Sa Majesté Impériale par le professeur Matteini. Comme il paraît que les estampes de ces deux tableaux, dont l'Académie de Venise se glorifie à si juste titre, vont être publiées incessamment, j'oserais vous prier, Monsieur, de vouloir bien souscrire en mon nom pour un exemplaire avant la lettre de chacune de ces gravures, et de me les transmettre en même temps que Mr. de Naranzi expédiera ceux qui sont destinés pour l'Empereur. J'en ai prévenu Mr. de Naranzi, qui s'empressera de vous rembourser les frais de souscription. Les détails que vous me donnez des théâtres de Venise m'ont d'autant plus intéressé, qu'ils me rappellent le séjour que j'ai fait dans cette ville si remarquable sous tant de rapports. Je recevrai avec un véritable plaisir les nouveautés que vous voulez bien me promettre en fait de musique. En faisant des vœux pour que l'état de votre santé puisse s'être entièrement rétabli depuis la grave maladie que vous avez essuyée, je vous prie, Monsieur, de recevoir l'assurance de ma considération distinguée. Le Comte de Nesselrode». (BMC, Archivio Bernardi, b. 86).

30 Cfr. Anna Giust, *Giovanni Battista Perucchini mediatore d'arte e d'artisti tra Russia e Italia*, cit., p. 86.

chi», nonostante «la più solerte vigilanza».³¹ Nella piazzetta dei Leoncini fu eretto un arco trionfale, anch'esso illuminato.

Alle otto circa «gli Augusti Regnanti discesero nella Piazza»³² e poi passarono nelle Mercerie. Lo zar dava il braccio all'imperatrice d'Austria, il re di Napoli alla viceregina, seguivano l'imperatore e il re. Giunsero fino al campo di San Bartolomio, poi tornarono indietro. A San Zulian, a San Bartolomio e sul ponte dei Baretteri vi erano tre orchestre, che suonarono durante il passaggio dei sovrani. Quando giunsero al negozio di musica di Giuseppe Benzon, presso il ponte dei Baretteri, «questi fé loro udire un coro di cantanti in loro onore, ed una ragazzina elegantemente vestita uscì dalla bottega e presentò a' sovrani stessi stampato un inno, che diede motivo alla musica». Dalle finestre furono gettate poesie d'occasione. Tutti i negozi mostravano le loro merci più preziose. Un mercante espose due quadri raffiguranti l'impresa di Marino Carburi, che aveva organizzato il difficilissimo trasporto dalla Carelia a Pietroburgo del gigantesco macigno destinato a reggere il monumento equestre dello zar Pietro il Grande;³³ il libraio Silvestro Gnoato mostrò alcuni quadri portati dalla Cina da suo fratello, alfiere di vascello, imbarcato sulla fregata Carolina nel 1820-21; l'imperatore, sentito il nome, gli chiese se era fratello di un Gnoato che era capitano dei granatieri a Vienna; il libraio rispose di sì, e ricordò anche l'altro fratello ufficiale di marina. Un altro negoziante ottenne curiosi effetti visivi con cilindri giranti, specchi e cotone. Altri esposero aquile a due teste fatte con i più diversi materiali, una di cristallo, una di guanti, una di stivali e scarpe, una di cioccolata. Lo zar si interessò molto a tutto, in particolare alle conterie e alle margarite. Tutto si svolse in ordine perfetto, solo quando si allontanarono i sovrani vi furono danneggiamenti e furti.

Il 18 dicembre lo zar si recò alla chiesa dei Greci, ove assisté alle funzioni religiose in onore di San Nicolò: una visita che celebrava i legami della Russia con la chiesa ortodossa e con i Greci. Al vescovo «donò una croce di brillanti pel valore di oltre 500 zecchini». Visitò poi i Santi Giovanni e

31 «Il Nuovo Osservatore Veneziano», n. 152, 19 dicembre 1822.

32 Per questa e le citazioni successive, cfr. Emmanuele Antonio Cicogna, *Soggiorno dei monarchi d'Austria, di Russia e di Napoli in Venezia nel dicembre 1822, dedicata al N. U. Conte Benedetto Valmarana Patrizio Veneto*, cit.

33 L'immenso piedestallo della statua bronzea, opera di Etienne Maurice Falconet, fu trasportato nel 1768 «con il soccorso di una attrezzatura ingegnosa e potente, interamente concepita e costruita» dal Carburi, ingegnere di Cefalonia, suddito veneto (1729-1782). (Manlio Pastore Stocchi, *Memoria del paterno governo*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 200-221).

Paolo, i Gesuiti, e la fabbrica di conterie di Benedetto Barbaria, che gli fece dono di «un libro di campioni della sua fabbrica»: lo zar ricambiò facendo «distribuire 500 franchi a' lavoratori». L'imperatore Francesco si dedicò a concedere infinite udienze, come era solito fare.

Il 19 dicembre lo zar andò a vedere l'officina di Giovanni Antonio Ragazzetti, che stava costruendo una riproduzione in rilievo dell'intera Venezia, «con immensa e ammirabile maestria»: un lavoro ammirato da tutti, in particolare dal Cicogna, che andava spesso a vederlo.³⁴ Il Ragazzetti aveva molte difficoltà, dovute alla spesa e all'insufficienza dei locali della sua casa in una calle a San Polo. Lo zar ammirò il lavoro, diede a un lavoratore un napoleone d'oro di mancia, la sera inviò tramite il Perucchini quaranta napoleoni d'oro all'artista, facendogli sapere di aver parlato di lui all'imperatore Francesco. Questi aveva detto allo zar che sarebbe andato a vedere l'opera, ma poi non andò. Si nota la differenza fra la splendidezza dello zar e la parsimonia dell'imperatore: quest'ultimo, per validissimi motivi, faceva molta attenzione alle spese. Peraltro, nota il Cicogna, allo scultore Gaetano Ferrari, che gli offrì in dono la testa in marmo di Gesù moribondo da lui scolpita, Francesco fece dare cento zecchini,³⁵ e la sera del concerto nel teatro di San Benedetto, di cui si dirà oltre, fece distribuire ai poveri duemila franchi. Ma la prodigalità dello zar era imbattibile: Cicogna elenca i molti doni da lui fatti prima della partenza, dicendo che erano quelli a lui noti: forse quindi ce n'erano altri.

Lo stesso giorno 19 dicembre l'imperatore col viceré si recò a visitare l'Ospedale civile, trascorrendovi un'ora e mezza, mentre l'imperatrice visitava la Marciana, in Palazzo Ducale.

Per la sera fu annunciata una pubblica accademia vocale e strumentale nel teatro di San Benedetto. I sovrani vi si recarono. Secondo il Cicogna, non fu un successo, perché il locale era troppo vasto per il tipo di musica e anche per i cantanti.

Il 20 dicembre l'imperatore Francesco visitò le due caserme militari di Santa Chiara e degli Incurabili. L'imperatrice visitò la Casa di educazione

34 Emmanuele Antonio Cicogna (*Diario*, cit., c. 4731, 8 dicembre 1820) precisa che il Ragazzetti, in precedenza usciere, era intento a riprodurre Venezia «a traforo, a disegno di rilievo, non già dipinto». Non mi è stato possibile sapere la sorte della sua opera, se mai fu compiuta.

35 Gaetano Ferrari, scultore, era figlio di Giovanni, detto il Torretto; nella voce dedicata a quest'ultimo da Paolo Mariuz nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. 46, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996), è inclusa la biografia del figlio Gaetano, in cui si menziona una sua «testa di Cristo coronata di spine».

femminile delle Salesiane, l'ospedale della Pietà, cui donò 500 franchi, e l'istituto delle Zitelle. Lo zar visitò la galleria Manfrin, il Redentore, i palazzi Manin (a San Salvador) e Pisani Moretta (a San Polo) e il laboratorio di un Trentin fabbricatore di pianoforti.

Alla sera del 20 l'imperatore invitò in Palazzo Reale gli ambasciatori, i maggiori funzionari e la nobiltà a un concerto in onore dello zar, che doveva aver luogo alle sette. Era previsto che gli invitati fossero presentati ai sovrani e che quindi giungessero alle cinque e mezza. L'organizzazione lasciava a desiderare. Le dame furono avvisate il giorno stesso tra mezzogiorno e le tre: troppo tardi per poter indossare l'abito prescritto (il manto). Per i signori era prescritto l'abito di spada, o l'uniforme. Un lato positivo fu che non ci si attenne alla regola rigorosa per cui si potevano invitare solo le dame aventi i quattro quarti di nobiltà, per cui si sarebbe potuto avere un grande concorso di invitate se non vi fosse stato il disguido negli inviti.³⁶ Tutte le dame presenti furono riunite in una sala. In un'altra i nobili, mescolati ai dignitari civili, militari, ecclesiastici. Poi giunsero i sovrani, l'imperatrice in particolare si prodigò in cortesie, ma il governatore Inzaghi e la moglie non presentarono nessuno. Finalmente tutti passarono nella sala detta dei Filarmonici ed ebbe luogo il concerto, un successo, per il quale rinvio al saggio di Carlida Steffan in questo volume.³⁷

Il 21 dicembre l'imperatore Francesco visitò le scuole elementari di San Provolo, per due ore, poi la Biblioteca Marciana. Qui, morto nel 1819 il Morelli, trovò alla direzione un nuovo valente bibliotecario, Pietro Bettio. L'imperatore si interessò anzitutto alla biblioteca dei domenicani alle Zattere, includente quella zeniana. Aveva già stabilito nel 1815, come si è detto, che questa grande biblioteca, rimasta nel soppresso convento dei domenicani osservanti ai Gesuati, venisse incorporata nelle raccolte marciane: non si era fatto, anzi nel 1818 il governo aveva progettato di mandare i preziosi libri a Padova. Il bibliotecario Morelli si era opposto con rab-

36 Non sembra che le tre dame più note del primo Ottocento, Giustina Renier Michiel, Isabella Teotochi Albrizzi e Marina Querini Benzon abbiano preso parte agli eventi della visita dei sovrani a Venezia. Isabella Albrizzi si era recata a Verona per il Congresso: solo un'altra nobildonna veneziana, Isabella Da Mula, era stata presente a Verona in quei giorni (era nata, nel 1788, nobile Lavagnoli, veronese, e aveva sposato nel 1809 il patrizio Angelo Maria Da Mula). Giustina Renier Michiel si trovava da ottobre in villa, a Conegliano (cfr. Vittorio Malamani, *Giustina Renier Michiel. I suoi amici, il suo tempo*, «Nuovo Archivio Veneto», vol. 38, I, 1889, pp. 3-95; II, pp. 279-367: 315).

37 Carlida Steffan, *Sovrani in laguna (dicembre 1822): funzioni e dispositivi spettacolari*, cit.

biosa energia: era così famoso e stimato che poteva permetterselo.³⁸ Aveva ottenuto che l'invio a Padova non avesse luogo, ma non era riuscito a ottenere la raccolta per la Marciana. Poi però qualcosa si era mosso: il 4 novembre 1821 una sovrana risoluzione aveva disposto che il Bettio si recasse nel soppresso convento di San Giovanni in Laterano, ove i libri domenicali e zeniani erano stati trasferiti in 218 casse, a identificare i libri mancanti alla Marciana: era un bel passo avanti, ma l'operazione quando arrivò l'imperatore non aveva avuto ancora luogo. Francesco I confermò l'ordine e questa volta il laborioso controllo si fece, nel successivo 1823, tra maggio e settembre: «fra immensa polvere, in un locale spazioso, freddissimo e incomodo», il Bettio e i suoi collaboratori identificarono ben 13.675 volumi non posseduti dalla Marciana, che vennero trasportati finalmente in Palazzo Ducale. Dei residui 16.961, altri 7.280 furono poi assegnati alla Marciana nel 1827, gli altri venduti.³⁹

Dispose poi che alcuni preziosi vasi antichi passassero dal Tesoro di San Marco al museo statuario, allora annesso alla Biblioteca. Prese poi un'importante decisione per il Palazzo Ducale stesso: stabilì che tutti gli uffici amministrativi allora ivi ospitati abbandonassero l'edificio. Ciò per la miglior conservazione di esso, soprattutto per il pericolo d'incendio: ce n'era stato uno, per fortuna presto domato, nel 1821; il Bettio si era prodigato a salvare i libri preziosi, ed anche il patriarca Pyrker era intervenuto: affannato, commosso, si era preso la responsabilità di ordinare a una compagnia di soldati di intervenire. Il mattino dopo aveva scritto una lunga nota all'imperatore, pregandolo di allontanare dal palazzo gli uffici statali, dato il pericolo rappresentato dal riscaldamento. Ora l'imperatore provvedeva.⁴⁰ Ci volle parecchio tempo perché si trovassero altre sedi per tutti e si compissero i traslochi, ma si fece. Nel marzo 1827 il palazzo era del tutto liberato dagli uffici⁴¹ (restava la Libreria Marciana, ma per ordine del Bettio, «senza uso di foco»). La corte d'appello trovò la sua sede nel palazzo dei Camerlenghi.

38 Il burbero carattere del Morelli, abituale frequentatore del salotto di Giustina Renier Michiel, è attestato dal soprannome che ella stessa gli dava, «magnaputei», mangia bambini; ma nel salotto, scrive, «divien mansueto, e ride con me» (*Ibid.*, p. 283): un contraltare al ritratto idealizzato che di lui fa invece Isabella Teotochi Albrizzi (cfr. Marino Zorzi, *La Libreria di San Marco*, cit., p. 371). Per la reazione del Morelli al minacciato invio dei libri zeniani a Padova, cfr. *Ibid.*, p. 368.

39 Cfr. *Ibid.*, pp. 373-374.

40 Cfr. *Ibid.*, p. 371.

41 «Ci vollero cinque anni ad eseguire gli ordini di Sua Maestà», nota Emmanuele Antonio Cicogna (*Diario*, cit., c. 4856).

L'imperatore volle anche occuparsi della serie dei ritratti dogali che ornano le sale del Maggior Consiglio e del Senato: autorizzò l'inserimento del ritratto di Lodovico Manin che ancora mancava; e anche del suo, come legittimo successore (il che poi non si fece).

Intanto in quel 21 dicembre l'imperatrice visitava l'orfanatrofio di fanciulle di Sant'Alvise, poi la Comunità delle figlie dette della Carità a Santa Lucia. Indi volle vedere la chiesa degli Scalzi e quella di San Simeon piccolo. E volle anche visitare lo studio di Bernardino Corniani, «possessore di alcuni insigni dipinti e custode delle Gallerie accademiche». Secondo la guida di Antonio Quadri del 1830 teneva nello studio un dipinto del Perugino e due statue destinate ad ornare il sepolcro del celebre letterato Francesco Algarotti, congiunto del Corniani; il sepolcro era a Pisa, ove il re di Prussia Federico il grande aveva fatto apporre una sua scritta.⁴²

Lo zar intanto rivedeva l'Accademia e visitava il vicino studio dello scultore Antonio Bosa. Una statuetta in pietra di Verona raffigurante una giovinetta baccante gli piacque e l'avrebbe comperata se fosse stata in marmo; il figlio dello scultore ne fece poi una copia in marmo, ma originale e copia non partirono, probabilmente per la sopravvenuta scomparsa dello zar, nel 1825.

Alla sera del 21 dicembre i sovrani si recarono alla Fenice per vedere la commedia intitolata *La regata*. Fu un insuccesso. La commedia stessa, opera del contemporaneo Alessandro Zanchi, «regio impiegato al tribunale criminale», rielaborazione di un testo antico, non era gran cosa, e per di più, stando al Cicogna, vi avevano messo mano il librettista Giuseppe Foppa e il ricco commerciante Giuseppe Suppieri; inoltre lo Zanchi l'aveva ridotta da quattro atti a due per evitare di annoiare i sovrani.⁴³ Sembra che l'imperatore Francesco avesse pensato di dare l'idea della regata allo zar Alessandro, non avendo egli voluto che se ne organizzasse una vera, ma l'effetto non vi fu, la regata era un'altra cosa. Il pittore Giuseppe Borsato, allora scenografo ufficiale del Teatro La Fenice, predispose la scena, raffigurando appunto la regata; ma non riuscì a salvare lo spettacolo. Aggiungo che la scena da lui dipinta non mi sembra sia nota, non la cita il maggior studioso del Borsato, Roberto De Feo, forse non sopravvisse.⁴⁴

42 Cfr. Antonio Quadri, *Otto giorni a Venezia*, Venezia, Francesco Andreola, 1831, p. 359.

43 Nella versione integrale l'opera ebbe successo, nell'anno successivo si fecero diciotto repliche (cfr. Carmelo Alberti, *Teatro, musica e stagione teatrale*, in Mario Isnenghi-Stuart Woolf (a cura di), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, op. cit., pp. 1019-1050: 1030).

44 Per la nomina a scenografo, cfr. Roberto De Feo, *Giuseppe Borsato (1770-1849)*, cit.,

Il 22 dicembre Alessandro, dopo aver udita la messa a San Giorgio dei Greci, partì alla volta di Treviso e Bassano. Il giorno prima aveva dichiarato a Metternich che era «très content» della visita a Venezia e che aveva goduto dal suo alloggio di una «vue merveilleuse». Trovava che il canale della Giudecca assomigliava alla Neva e che il Palazzo Ducale aveva «quelque analogie avec plusieurs palais de Moscou». Metternich aggiunge che lo zar aveva ottime relazioni con lui, ma che riuscirvi era stato un «tour de force».⁴⁵

Lo stesso 22 dicembre l'imperatore concesse varie udienze e ricevette una deputazione di Sondrio. L'imperatrice visitò l'Ospizio del Soccorso (fondato nel Cinquecento dalla celebre letterata e cortigiana Veronica Franco), cui donò 500 franchi, poi si recò al Redentore, indi visitò lo studio dello scultore Bosa.

Il 23 dicembre alle 8.30 l'imperatore e la sua sposa partirono per Treviso e Bassano, alla volta di Trento. Il viceré li accompagnò fino a Trento, poi tornò a Venezia, ove lo attendeva la viceregina.

Metternich partì il 25. Restava solo il re di Napoli, che visitò il Palazzo Ducale il 24 dicembre e partì poi il 26. La visita dei sovrani era conclusa.

Com'era dunque Venezia all'epoca degli illustri visitatori? Da quanto si è detto, appare una città ancora bella, e viva. C'era una gran voglia di vivere, dopo tanti anni duri: una voglia di vivere che esisteva perfino nel corso dell'assedio del 1813-14. E si creavano occasioni per qualche momento di buon umore, come le riunioni della Corte dei Busoni, bizzarra associazione, cui partecipava attivamente il poeta Buratti.⁴⁶ Ma di fondo la malin-

p. 41. Nella biblioteca del Museo dell'Opéra di Parigi sono conservati 185 fogli di suoi bozzetti (cfr. *Ibid.*)

45 Curiosa l'impressione che Venezia fece sul consigliere aulico Friedrich von Gentz, amico e collaboratore di Metternich, arrivato il 17 dicembre: sulle prime era scontento: «je déteste l'eau», diceva. E poi piazza San Marco dopo tutto non è che una piazza, i palazzi, le chiese, «rien de tout cela ne rend Venise digne de sa réputation. Ce qui fait son mérite, ce sont ses charmantes petites rues. Quel génie n'a-t-il pas fallu pour oser les faire si étroites, et quel bon goût l'on a eu en les ornant de boutiques!». Metternich se lo aspettava: Gentz ama tutto ciò che è piccolo, conclude il principe (Prince de Metternich, *op. cit.*, vol. III, p. 562).

46 La Corte dei Busoni, associazione di gaudenti a dire il vero di spirito un po' rozzo, di cui il Buratti era «Gran Piavoloto», si riuniva all'osteria alla Luna o in palazzo Pesaro a San Beneto. Il Rossini fu invitato a cena dall'associazione e il Buratti pronunciò in suo onore una lode per «le busoniche prerogative» che il maestro possedeva, salutandolo come «ludro classico»: sulla Corte, cfr. Vittorio Malamani, *Il principe dei satirici veneziani: Pietro Buratti*, Venezia, Merlo, 1887, pp. 4-6 e *passim*; su Rossini, cfr. Id., *Giustina Renier Michiel*, cit., p. 45.

conia era grande, il rimpianto per la libertà e il benessere di cui si godeva all'epoca dell'indipendenza profondo. La povertà era diffusa, in tutte le classi sociali; anche i ricchi avevano subito perdite enormi.⁴⁷ Tutto appare, rispetto al tempo della Repubblica, rimpicciolito, diminuito: i teatri pubblici attivi sono quattro, contro gli otto del passato, cui si aggiungevano vari privati, i natanti del corteo acqueo sono pochi, i negozi delle Mercerie modesti rispetto a quelli dei vecchi tempi. Anche la popolazione è molto diminuita: centomila abitanti circa contro i centocinquantamila del 1797.

La città è amministrata prevalentemente dal patriziato: il podestà, nominato per tre anni dal governo, era nel 1822 Francesco Calbo Crotta, che aveva ricoperto uffici importanti sotto la Repubblica (savio di Terraferma, senatore), e patrizi erano in maggioranza i membri del Consiglio Comunale, composto di 60 consiglieri, di cui due terzi scelti tra i possidenti e un terzo tra i negozianti («titolari di un qualche stabilimento di industria o commercio o esercitanti qualche scienza o arte»); la stessa percentuale valeva per la Congregazione Municipale, composta da sei savii o assessori.⁴⁸ Ma l'amministrazione di Venezia era poca cosa davvero rispetto al passato, in cui i patrizi governavano uno stato ricco e rispettato, con quasi tre milioni di abitanti. Al di sopra stava il governatore delle Province Venete con il suo consiglio, in cui entravano assai pochi veneziani. Era poi evidente che tutte le decisioni importanti venivano prese a Vienna.

Non sembra che i nobili veneziani fossero ansiosi di partecipare a quel governo; solo pochi, in generale ricchi, sollecitavano quelle cariche, molti restavano nelle loro campagne, se ne avevano ancora (nel disastro degli anni napoleonici i più avevano dovuto venderle a prezzi rovinosi), o campavano con modesti impieghi, soprattutto nell'ordine giudiziario. La carriera in cui alcuni si fecero onore fu quella della Marina: brillante quella dell'ammiraglio Silvestro Dandolo, coraggioso ufficiale nell'armata navale comandata da Angelo Emo durante la guerra della Repubblica contro

47 Un esempio del crollo economico del patriziato anche ricco è offerto dal *Diario* del Cicogna (cit., c. 4632), alla data del 31 gennaio 1820. Gian Domenico Tiepolo aveva una cospicua rendita, palazzo sul Canal Grande a Sant'Aponal, villa sul Piave, numerosa servitù; caduta la Repubblica, credette di poter continuare a mantenere lo stesso tenore di vita, ma «sopravvennero le prediali, le disgrazie, le perdite, i fallimenti, le guerre, le scarsezze, le contribuzioni ordinarie e straordinarie, le ruberie dei coloni, dei livellari, ecc.», si indebitò e si ridusse a dover vivere in campagna con pochi mezzi.

48 Cfr. Sergio Barizza, *Il Comune di Venezia, 1806-1846*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1987. Il Consiglio Comunale si riuniva nella sala del Collegio di Palazzo Ducale; solo nel 1825 si fece acquisto del palazzo Farsetti, allora hotel Gran Bretagna, ove fu posta nel 1827 la sede del Comune, che ancor oggi vi risiede.

Tunisi, nel 1822 comandante della divisione navale austriaca nel Mediterraneo. Sotto il governo napoleonico molti non possedevano più i mezzi per mantenere i palazzi a Venezia, che non servivano più, e li vendevano a speculatori, che li demolivano per ricavarne i materiali e costruire misere casupole; alcuni proprietari li distruggevano essi stessi, per liberarsi di un peso inutile.⁴⁹ Il triste fenomeno continuava al tempo di Francesco I, e anche dopo: ne sparirono almeno ottanta. I prezzi degli immobili, soprattutto se grandiosi, erano minimi: il pittore Natale Schiavoni poté comprare per sé tra il 1826 e il 1832 lo storico palazzo Giustinian dei Vescovi, sul Canal Grande.⁵⁰ Intanto continuava la demolizione di chiese, conventi, scuole (associazioni): il Regno Italico aveva decretato la chiusura di molte chiese⁵¹ e la soppressione di tutti i conventi, salvo quello degli Arme-

49 È il caso di Elisabetta Morosini Gatterburg e della figlia Loredana, ultime del grande ramo del Peloponnesiaco, che fecero distruggere attorno al 1840 i palazzi Grimani in Fondamenta dei Servi e Morosini del Giardino, magnifici edifici, da esse ereditati (cfr. Marino Zorzi, *Gli eredi di Francesco Morosini. La sorte dei beni e delle raccolte del doge*, in Gherardo Ortalli-Giuseppe Gullino-Egidio Ivetic (a cura di), *L'ineffabile sogno di dominio. Francesco Morosini*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2012, pp. 211-231: 224-225).

50 L'incisione dell'*Assunta*, dedicata allo zar, di cui si è detto, fu compiuta nello studio che Natale Schiavoni aveva allora in Calle del Carro, adiacente alla Frezzeria. Poi, nel 1826, il 10 luglio, Schiavoni comprò da Francesco Giustinian il secondo e terzo piano del palazzo Giustinian dei Vescovi, imponente costruzione gotica sul Canal Grande a San Pantalon, allora sito nella parrocchia di Santa Maria del Carmine, pagando 9.000 lire austriache. Non ci si può non stupire pensando che era poco più della somma con cui, come si è visto, si compravano tre gondole, sia pure con le livree dei gondolieri: non vi erano acquirenti per i palazzi, non li voleva nessuno. Nel 1832 Schiavoni comprò il resto del palazzo, appartenente a tale Maria Ciatto Soavi, per 4.000 lire austriache. Debbo queste informazioni a Maria Celotti, che vivamente ringrazio. La storia del palazzo è tracciata dalla stessa nell'articolo *Le molte vite di Ca' Giustinian dei Vescovi*, in Francesca Bisutti-Maria Celotti (a cura di) *Personaggi stravaganti a Venezia*, Crocetta del Montello, Antiga edizioni, 2010, pp. 121-139. Anna Bozzo, *Ca' Giustinian dei Vescovi attraverso le successioni di proprietà*, in Francesca Bisutti-Elisabetta Molteni (a cura di), *La corte della Niobe. Il Sacratio dei Caduti cafoscarini*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 199-214, riporta a p. 205 la descrizione notarile dell'immobile come si presentava nel 1826. Allo storico edificio sono dedicati i saggi raccolti nel volume *Ca' Foscari, Palazzo Giustinian. Uno sguardo sul cortile*, a cura di Francesca Bisutti e Guido Biscontin, Venezia, Terra Ferma edizioni, 2012.

51 Le cifre relative alla distruzione delle chiese, considerando anche quelle dei monasteri soppressi, sono impressionanti. Ne offre un accurato catalogo ragionato Alessandro Gaggiato, nel volume *Le chiese distrutte a Venezia e nelle isole della Laguna*, Venezia, Ateneo Veneto (Supernova), 2019: a Venezia, distrutte 42, a Murano 13, a Mazzorbo 9, a Burano 3, a Chioggia 2, nelle isole della Laguna Sud 11. Il secondo volume dell'opera,

ni (erano circa 40), e di tutte le scuole, quelle di mestiere e quelle di devozione, le splendide Grandi, in numero di nove, e le Piccole, molte delle quali assai belle e ricche, circa 900; si salvarono quelle del Santissimo Sacramento, prive di beni, e altre tre, due perché «non nazionali» (quelle dei Greci e degli Schiavoni) e una, quella di San Rocco, perché il viceré Eugenio Beauharnais volle fare un piacere al cappellano della Scuola, Santa Della Valentina, che gli era divenuto amico. Ma tutte, anche quelle salvate, vennero private dei loro beni, spesso cospicui, passati al Demanio.⁵² Gli edifici che ospitavano le istituzioni soppresse venivano destinati ad altri usi, spesso militari; altri venivano semplicemente demoliti.⁵³ Sparirono i monasteri nelle isole della laguna, ammirati nel 1806 da Chateaubriand.⁵⁴

Le chiese esistenti a Venezia e nelle isole della Laguna volte ad altro uso o chiuse, elenca e descrive 52 chiese, di cui 38 a Venezia, 14 nelle isole, cui è toccata la sorte descritta nel titolo. I decreti napoleonici di soppressione avevano aperto la via, poi la distruzione o la degradazione continuarono sotto il governo austriaco e, ahimè, quello italiano.

52 Marino Zorzi, *Il Regno Italico e le Scuole veneziane (1806-1814)*, in Maria Agnese Chiari Moretto Wiel (a cura di), 1806. *La Scuola Grande salvata*, Venezia, Scuola Grande di San Rocco (Digital Offset), 2006, pp. 15-35.

53 Metternich scrive a sua madre il 6 dicembre 1815 da Venezia, ove è giunto quando il soggiorno di Francesco I volge al termine, informandola di essersi imbarcato a Mestre, di aver attraversato la laguna con un vento che a lei non sarebbe piaciuto, e di essere sceso al palazzo Gritti, «où demeure l'Empereur». E continua: «Je l'ai trouvé en parfaite santé, et aussi content de son séjour que les Vénitiens sont de lui. La suite de la cour s'ennuie beaucoup parce qu'elle n'est pas occupée et que Venise ressemble à une vaste ruine» (Prince de Metternich, *op. cit.*, vol. II, pp. 528-529). Venezia appariva una vasta rovina, grazie al governo napoleonico.

54 Chateaubriand non venne a Venezia nel 1822; vi era stato nel 1806 e la città non gli era piaciuta: «une ville contre nature», in cui non si può fare un passo senza essere obbligati a imbarcarsi, oppure «on est réduit à tourner d'étroits passages plus semblables à des corridors qu'à des rues»: le calli che piacevano tanto al cancelliere aulico Gentz. Tre dame lo rimproverarono a stampa, Giustina Renier Michiel, Orinzia Romagnoli Sacrati e Lavinia Florio (cfr. Fabiana Savorgnan Cergneu di Brazzà, *Lavinia Florio, un'intellettuale tra il Friuli e il Veneto*, «Notiziario dell'Associazione Nobiliare Regionale Veneta. Rivista di studi storici», 13, 2021, pp. 207-217). Tuttavia egli aveva trovato «quelque chose de remarquable: la multiplicité des couvents sur les îles, de la même manière que les autres villes maritimes sont entourées des forteresses qui les défendent; l'effet de ces monuments religieux vus de nuit sur une mer tranquille est bien pittoresque et touchant». Nella sua bella risposta Giustina Renier Michiel rileva sul punto che parlare di «une simple vue pittoresque» non era sufficiente: si doveva ammirare «la sagesse de nos pères, qui en servant aux usages de la religion ont trouvé le moyen de fertiliser et d'embellir ces terres marécageuses» (cfr. Vittorio Malamani, *Giustina Renier Michiel*, cit., pp. 57-63, ove gli scritti di Chateaubriand e di Giustina sono riportati). Purtroppo i «monuments religieux» sparirono in seguito alle soppres-

Le opere d'arte conservate negli enti soppressi venivano svendute in aste colossali o distrutte, salvo le poche destinate alla nuova Accademia di Belle Arti, o trasferite a Parigi o a Milano. Le gallerie, le biblioteche, i musei privati, per i quali Venezia andava orgogliosa, venivano chiusi, il contenuto venduto.⁵⁵ L'Austria ridiede vita a qualche ordine religioso, ma nulla fece per salvare gli edifici superstiti; era un'impresa superiore alle forze dell'Impero, e poi nessuno se ne preoccupò, nemmeno la Chiesa, ormai rassegnata ai tempi nuovi. Il commercio, annichilito dal blocco continentale, faticava a riprendersi. Si rianimava un poco il turismo, quasi nullo sotto i Francesi. L'artigianato languiva, colpito dalla soppressione napoleonica delle scuole di mestiere, privato della committenza delle classi più elevate, i cui membri erano in gran parte impoveriti o trasferiti altrove. Si salvava a stento l'industria vetraria. Un quadro doloroso, cui Francesco I tentò di porre riparo, sollecitato anche dal patriarca Pyrker, soprattutto istituendo il porto franco, misura il cui frutto cominciò a vedersi attorno al 1830.

sioni napoleoniche. Chateaubriand tornerà a Venezia, nel 1833 e nel 1845, e cambierà idea sulla città (cfr. Giandomenico Romanelli, *Dopo Napoleone. Venezia, la Restaurazione e il libro segreto di Chateaubriand*, Venezia, Wetlands, 2022).

55 A partire dal 1825 si intensificarono le vendite all'estero di opere d'arte. Natale Schiavoni ne esportò 146 (cfr. Adolfo Bernardello, *Venezia nel Regno Lombardo-Veneto*, cit., p. 505).

SOVRANI IN LAGUNA (DICEMBRE 1822): FUNZIONI E DISPOSITIVI SPETTACOLARI

Carlida STEFFAN

(Istituto di Studi Musicali "O. Vecchi A. Tonelli" – Università di Ferrara)

carlida.steffan@vecchitonelli.com

RIASSUNTO: Nel dicembre del 1822 la città di Venezia accoglie il suo imperatore, il re Ferdinando di Napoli, lo zar Alessandro e i loro *entourages*. In questa sede ripercorriamo gli eventi musicali che hanno marcato il loro soggiorno, integrando la *Relazione* stessa da Emmanuele Antonio Cicogna con i documenti conservati nell'Archivio del Teatro La Fenice. L'obiettivo è descrivere le differenti tassonomie spettacolari e le loro funzioni in parte legate a luoghi ed immaginari emblematici dell'ex Serenissima.

ABSTRACT: In December 1822, the city of Venice welcomed its Emperor, King Ferdinand of Naples, Tsar Alexander, and their *entourages*. In this context, we recall the musical events that have marked their stay, according to the *Relazione* drawn up by Emmanuele Antonio Cicogna and the documents kept at the Historical Archive of La Fenice Theatre. The aim is to describe the different spectacular taxonomies and their functions linked to emblematic places and imaginaries of the City.

PAROLE CHIAVE: Venezia, *soundscape*, Teatro La Fenice, *Il matrimonio segreto*, Accademia vocale et instrumentale, Rossini, La regata di Venezia

KEY WORDS: Venice, Soundscape, La Fenice Theatre, *Il matrimonio segreto*, Accademia vocale et instrumentale, Rossini, *La regata di Venezia*

SOVRANI IN LAGUNA (DICEMBRE 1822): FUNZIONI E DISPOSITIVI SPETTACOLARI

Carlida STEFFAN

(Istituto di Studi Musicali "O. Vecchi A. Tonelli" – Università di Ferrara)

carlida.steffan@vecchitonelli.com

«...sotto il di lui fausto e benefico Dominio»

Dopo settimane di preparativi, il 16 dicembre 1822 Venezia accoglie ufficialmente il suo imperatore, il viceré Ranieri, il re Ferdinando di Napoli, lo zar Alessandro, i loro *entourages*: ripartiranno, per le loro differenti destinazioni, dopo una manciata di giorni.¹ Durante il periodo del congresso di Verona, il re di Prussia e i suoi figli hanno già anticipato un passaggio in laguna, ma per essi non viene allestito nessuno spettacolo pubblico. L'arrivo coordinato dei sovrani, tra cui spicca la presenza dello zar, ospite d'eccezione di Francesco I, ha tutt'altra ufficialità e portata, come annota Emmanuele Cicogna nella sua ben nota *Relazione*, alla quale faremo riferimento per mettere a fuoco gli eventi spettacolari offerti dalla città, prescritti dall'imperatore, sollecitati e sorvegliati da un'apposita Commissione governativa.²

Venezia ha avuto all'incirca un paio di mesi per prepararsi all'evento, atipico rispetto ai modelli già esperiti, dal momento che in questa occasione la città rende ovviamente omaggio al 'suo' imperatore, ma nello stesso tempo Francesco I ostenta la 'sua' ex Serenissima – con il suo corredo di

1 [Sigle RISM: Modena, Archivio di Stato = I-MOs; Venezia, Archivio di Stato = I-Vas; Venezia, Archivio Storico-Musicale Teatro La Fenice = I-Vt]. Per una descrizione dettagliata dell'intero soggiorno veneziano si rimanda a Marino Zorzi, *I sovrani d'Europa in visita a Venezia nel dicembre 1822*, in questo numero.

2 La fonte privilegiata per la ricostruzione del soggiorno dei sovrani a Venezia è data dalla *Relazione* stesa dal funzionario Emmanuele Cicogna (*Soggiorno dei monarchi d'Austria / di Russia e di Napoli in Venezia nel dicembre 1822 / dedicata al N.U. Conte Benedetto Valmarana Patrizio Veneto*, senza data, conservata a Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cod. Cicogna 2098) e nota attraverso la pubblicazione postuma (Venezia, Stabilimento Tipografico Fratelli Visentini, 1884). In questa sede diamo conto per esteso di alcuni materiali documentari allegati alla versione manoscritta del Cicogna e riassunti solo in parte nella versione a stampa.

eccezionalità: dalle vie d'acqua alla ricchezza dei beni architettonici e storico-culturali – agli occhi dei sovrani, diciamo pure dell'omologo di Russia, promotore della storica coalizione della Santa Alleanza. Già da ottobre si va definendo la composizione di una Commissione alle Feste e agli Spettacoli, composta dal patriziato veneziano, che scambia a seguire una fitta corrispondenza con il governo centrale, al fine di mettere a segno il protocollo.³ Verso la metà di novembre l'imperatore fissa alcuni paletti in previsione del soggiorno: evitare l'erezione di un nuovo apparato effimero a Fusina (passaggio obbligato dalla terraferma alla via d'acqua), come pure l'«apparecchio di bissoni e peote» normalmente previsto per un corteo d'acqua reale;⁴ autorizzato invece il progetto di luminarie per la Piazza e la chiesa di San Marco, la Piazzetta e le Mercerie; quanto agli eventi spettacolari, sono previsti un concerto nel palazzo di corte («un'altra sera sono intenzionato Io di dare un concerto nel mio Palazzo») e un'opera da allestire sulle scene del Teatro La Fenice («una terza sera dovrà essere rappresentata un'Opera nel Teatro La Fenice, da illuminarsi interamente, e dovrà l'uso di quel teatro per quella sera essere concesso alla miglior compagnia d'opera, che dà le sue rappresentazioni in uno degli altri teatri di Venezia»);⁵ viene proibita invece la regata, spettacolo che aveva acquistato una posizione emblematica nell'immaginario veneziano, e legato al passaggio dei sovrani: verrà sostituita – lo vedremo in conclusione di queste pagine – con un'altra rappresentazione.

Nel complesso si tratta di eventi spettacolari dalla portata più modesta rispetto a quelli offerti a Francesco I nel 1815, per la sua prima visita ufficiale a Venezia. Una cronaca coeva, da ricondursi alla penna di Pier Antonio Zorzi, informa che l'imperatore, entrato solennemente in città il 30 novembre, aveva assistito a uno spettacolo popolare (l'albero della cuc-

3 Si veda la documentazione in I-Vas, *Governo austriaco, Presidio di Governo Veneto, Atti presidiali*, anni 1820-1823, b. 314, fasc. XXI, doc 2/20 «Viaggi di corte», di cui dà conto Marino Zorzi, *op. cit.* Ringrazio l'autore per avermi anticipato la segnatura di questi documenti inediti.

4 Per cogliere le potenzialità dell'impatto visivo di questo e degli altri apparati funzionali all'ingresso e corteo d'acqua a Venezia si sfoglia la descrizione relativa al 1838 (i disegni nelle tavole fuori testo sono di Giovanni Pividor) in Fabio Mutinelli, *Dell'avvenimento di S.M.I.R.A. Ferdinando I d'Austria in Venezia, e delle civiche solennità d'allora*, Venezia, Tip. del Gondoliere, 1838 (disponibile on line).

5 I-Vas, *Gov. Aust., Pres. di Gov. Veneto, Atti presidiali*, b. 314, fasc. XXI, 2/20 «Viaggi di corte»: «Verona, 13 novembre 1822. In merito al progetto per Fusina l'Imperatore con risoluzione del giorno 11 novembre sentenziò quanto segue». Ringrazio Marino Zorzi per aver condiviso la trascrizione del documento.

cagna) e passeggiato nella più nota arteria commerciale della città (le Mercurie). Aveva poi presenziato a eventi spettacolari iconici, come il corso serale lungo il Canal Grande e la regata, mentre al Gran Teatro La Fenice si era recato solo per un ballo in maschera.⁶

Il programma per la visita del 1822, dunque, è decisamente orientato verso l'intrattenimento musicale, forse per compiacere lo zar Alessandro I che a Verona aveva apprezzato – nella cornice di palazzo Bevilacqua – l'esecuzione de *La molinara* di Paisiello, interpretata dal castrato Giovan Battista Velluti, dalla principessa Volkonskaja⁷ e dal dilettante veronese Savinelli: questi ultimi pure omaggiati da un anello con brillanti.⁸ Inoltre Francesco I – anche grazie a Metternich – sapeva che a Venezia avrebbe avuto a disposizione Rossini, sotto contratto per la stagione di Carnevale e Quaresima 1822-23 alla Fenice. Che nell'occasione, nonostante sia di proprietà privata, conferma il suo status di 'sala ufficiale', di teatro con funzione di rappresentanza, come si era chiarito già da qualche anno, dal 1818, quando l'imperatore aveva concesso in esclusiva solo alla Fenice il privilegio delle rappresentazioni d'opere serie, semiserie e di balli eroici durante il Carnevale, a fronte di una considerevole dote.⁹

Meno chiare sono le mosse della Direzione del Gran Teatro nell'organizzare l'evento previsto, dal momento che alla fine i titoli raddoppiano: oltre a procurarsi una «compagnia d'opera», come chiesto dall'imperatore, essa prende a trasformare una modesta *pièce* teatrale in una rappresentazione multimediale d'impatto, con scenografie inusitate e interventi musicali a piena orchestra.

6 Cfr. Erika Kanduth, *Nobili veneziani al servizio dell'Austria*, in Gino Benzoni-Gaetano Cozzi (a cura di), *Venezia e l'Austria*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 243-263: 257.

7 Cfr. Marta Valeri, *La diplomazia è nelle arie. Zinaida Volkonskaja, la gentil mediatrice*, e Michail Velizhev, *Paisiello, Volkonskaja e i monarchi europei a Verona nel 1822: la politica, la diplomazia e l'opera buffa*, in questo numero.

8 Riportato anche da Ottavio Bevilacqua, *Francesco I e il Congresso di Verona*, in Claudio Carcereri de Prati (a cura di), *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, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 2019, pp. 57-88: 79.

9 Cfr. Carlida Steffan-Luca Zoppelli, *Nei palchi e sulle sedie. Il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2013, p. 44.

En plein air

La musica, in dosi omeopatiche, entra nella fonosfera del corteo d'acqua che il lunedì 16 dicembre segna l'entrata ufficiale in laguna, con una giornata radiosa di sole, come annota nelle pagine del suo diario il principe di Metternich.¹⁰ L'imperatore e il viceré, arrivati già il giorno prima, vanno incontro allo zar a Fusina con un seguito modesto di imbarcazioni apparate,¹¹ tra cui un bastimento con la banda della Marina e una serie di imbarcazioni 'a tema', che comprendono «una compagnia mascherata de' Napoletani [...] collocata sopra una tartana fornita di fiori, con istrumenti musicali».¹² Il testo di una *Canzoneta nova*, in dialetto veneziano, stampata nell'occasione per adattarsi a un'«aria moderna», parla di «timpani / corni e trompette», e descrive altre imbarcazioni a tema, di proprietà degli stessi nobili veneziani incaricati dell'organizzazione delle feste e degli spettacoli. Forse come omaggio allo zar, nel corteo si distingue la bissona del conte Giovannelli, dove i remanti tutti vestono «il costume russo», mentre sull'imbarcazione del conte Camillo Gritti (presidente della Società proprietaria del Teatro La Fenice) portano il «vestito dei cosacchi».¹³

Il giorno seguente non sono previsti spettacoli istituzionali; sono i sovrani a esibirsi, passeggiando lungo le Mercerie. Al *soundscape* contribu-

10 «I left Verona this morning at five o'clock, and crossed over the Lagoon in a gondola at three in the afternoon. It was a beautiful day; the Emperor of Russia had made his entry into Venice two hours before. I saw only the remains of the splendor of his entry. The roads from Fusine to Padua were full of carriages, and the Lagoon was crowded with gondolas. I know the Emperor was ravished with the beauty of the scene. The sun did good service to the entry» (Richard Metternich (ed.), *Memoirs of Prince Metternich 1815-1829*, vol. 2, London, Bentley, 1881, p. 423).

11 Nonostante le disposizioni dell'Imperatore il Podestà convocò una riunione il 2 dicembre per approvare lo stanziamento di 15.000 lire italiane per «allestire quattro bissoni, ed alcune altre barche, onde rendere più brillante l'incontro a Fusina» dei sovrani. Non si conoscono materiali iconografici, ma la documentazione archivistica mette in evidenza l'importanza dell'aspetto visivo e la sua valenza semiotica. Si discusse per stabilire che: «la stoffa interna non ha da essere bianca per essere il colore troppo delicato, e il colore rosso è troppo vescovile, il miglior colore sarà un celeste non troppo chiaro con galloni e fregi di seta bianca e blu – la miglior stoffa sarebbe forse una simile all'allegato campione, o anche una più forte». (I-Vas, *Gov. Aust., Pres. di Gov. Veneto, Atti presidiali*, b. 314, fasc. XXI, 2/20 «Viaggi di corte», doc. datato «Verona 29 ottobre 1822»).

12 Emmanuele Cicogna, *op. cit.*, p. 13.

13 La *Canzonetta* è tra i materiali allegati alla relazione manoscritta, Cod. Cicogna 2098, all. KK.

iscono qui tre «orchestre» – rispettivamente in Campo san Bortolomeo, sul ponte dei Bareteri e a San Zulian. Cicogna annota genericamente che «suonarono le orchestre», mentre, più interessante, dettaglia un momento musicale, offerto al passaggio dei sovrani davanti al negozio di musica, al n. civico 134. C'è un coro organizzato che intona un Inno in loro onore (concluso con «Viva si gridi evviva / e splenda in piena face / Quel giubilo verace / Che paragon non ha»), mentre una «ragazzina elegantemente vestita» esce dalla bottega delle Mercerie e mette nelle mani del sovrano il medesimo testo appena intonato. È decisamente un quadretto *naïf*, un'idea dello stesso proprietario del negozio di musica, Giuseppe Benzon, commerciante centrale nell'economia dei servizi di copisteria e distribuzione di partiture, stampe musicali nazionali e d'oltralpe in una città che – va ricordato – aveva perso il suo statuto di centro dell'editoria musicale in favore di Milano. Qualche mese prima Benzon aveva licenziato un aggiornamento del suo Catalogo di vendita, dove sottolinea di avere a disposizione la partitura della *Zelmira*, nonché le relative riduzioni per canto e piano, per pianoforte a 4 mani, per quartetto d'archi, per «Harmonie», per flauto.¹⁴ *Zelmira* era stata l'opera rossiniana di punta a Vienna;¹⁵ Metternich aveva sperato di poterla ascoltare in privato anche a Verona,¹⁶ mentre a Venezia, come si dirà, aveva scatenato durante quell'estate stessa un'aspra polemica via stampa tra il teatro San Benedetto e la Fenice.

La Fenice, «teatro d'etichetta»

Qui, nel «teatro d'etichetta»,¹⁷ il 16 sera va in scena il primo evento spetta-

14 *Catalogo /dei pezzi /di musica /esistenti nel negozio /di Giuseppe Benzon / in Venezia / in Merceria San giuliano, n. 731 / Venezia /Tipografia Picotti /1818.*

15 Cfr. Axel Körner, *Culture for Cosmopolitan Empire: Rossini between Vienna and the Lands of the Bohemian Crown*, in Ilaria Narici-Emilio Sala-Emanuele Senici-Benjamin Walton (a cura di), *Gioachino Rossini 1868-2018. La musica e il mondo*, Pesaro, Fondazione Rossini Pesaro, 2018, pp. 357-380.

16 Cfr. Bernd-Rüdiger Kern, *Rossini e Metternich*, «Bollettino del centro Rossiniano di Studi», 39, 1999, pp. 5-20: 13.

17 L'espressione si legge nella *Memoria storica del Teatro La Fenice in Venezia*, Venezia, Giuseppe Orlandelli, 1839, pp. 40-41, laddove spiega perché la commedia *La regata di Venezia*, già in scena al San Luca, sia stata invece allestita alla Fenice, «il quale per vastità meglio di qualunque altro prestavasi alla esigenza delle decorazioni, e soprattutto per ricchezza e per nobiltà di addobbi, offriva condegno ricetto al ragguardevole concorso di tante corti Sovrane. Per conservare nel rango de' primari d'Italia questo teatro, ed a sostenerne il decoro accorse con annuali somministrazioni la po-

colare. In quanto sala di rappresentanza, La Fenice gode di una posizione privilegiata per quanto riguarda i finanziamenti e la «privativa» di certi spettacoli, ma è anche un'osservata speciale da parte del podestà e del rappresentante del governo. Tra il 1820 e il 1823 il Gran Teatro vive un triennio difficile, conseguenza di una gestione affidata al milanese Giuseppe Crivelli «appaltatore di bische se poteva e all'occorrenza impresario». ¹⁸ Nel 1822, in particolare, la situazione peggiora (Crivelli non porta a termine il suo triennio e per un anno lascia il teatro); il conte Johann Baptist Thurn, in qualità di regio delegato presente alle riunioni della Direzione, ha sferzato già in primavera la Società dei palchettisti, invitandoli a darsi da fare per stendere i «progetti di un nuovo appalto», con lo spettro di «vedere chiuso il Gran Teatro della Fenice nel prossimo Carnovale». La minaccia è quella di far mancare

il privilegio graziosamente accordato da S.M. alla Fenice, tanto per le Opere, e balli serj quanto per li Balli Mascherati, ed il vantaggio della somma annua di quaranta quattro mille lire, che la Comune di Venezia ogni anno contribuisce del suo per li Spettacoli, che si devono dare nel teatro soprannominato. ¹⁹

L'amministrazione resta dunque a carico della società proprietaria, cioè dei palchettisti, ed è gestita dal Presidente del Teatro, Camillo Gritti, in qualità di «Direttore governativo», ²⁰ in previsione di una stagione di Carnevale che vede Rossini unico protagonista con la ripresa di *Maometto II*,

destà Edile, largendo di ragguardevoli sussidi, onde supplire all'impotenza de' socii proprietari. – Quel sistema per cui è stabilito che le città centrali, in cui ha luogo la residenza del rappresentante Sovrano, debbano avere un nobilissimo teatro, un teatro *d'etichetta*, questo stesso sistema protesse il decoro della Fenice».

18 L'espressione è di Anna Laura Bellina-Michele Girardi, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 43. Si veda inoltre il recente lavoro di Egle De Dominicis, *Giuseppe Crivelli impresario al Gran Teatro la Fenice di Venezia (1821-1830): un'analisi storica delle strategie di gestione del teatro lirico nei primi decenni del XIX secolo*, Tesi di laurea magistrale, Genova, Università di Genova, a.a. 2021-22.

19 I-Vt, busta 408 (= A.4.2.4), dispaccio n. 5989/545: lettera di Thun alla Presidenza, 16 aprile 1822.

20 *Almanacco per le provincie soggette all'Imp. Regio Governo di Venezia nel Regno Lombardo Veneto per l'anno 1821*, Venezia, Tip. Andreola, [1820], p. 708. La pagina contiene le «Notizie sopra i teatri esistenti nelle Provincie venete»: per Venezia si contano La Fenice, San Benedetto, San Luca, San Samuele, San Giovanni Crisostomo, Arena Gallo.

Ricciardo e Zoraide e la creazione di *Semiramide*. Il contratto di Rossini e Isabella Colbran in qualità di prima donna della stagione di Carnevale viene firmato il 5 dicembre e vale 26.000 lire italiane.²¹

Tre giorni prima i direttori Gritti, Mulazzani e Boldù firmano un documento, diviso in sei punti, dove viene descritto l'impegno richiesto alla Fenice per rispondere alle esigenze della visita imperiale, che in qualche modo vengono a congestionare la messa a punto dell'inaugurazione della stagione di Carnevale. A questa altezza Rossini ha evaso i suoi impegni musicali per il congresso veronese che sta andando verso la conclusione, ma non ci sono date certe per il trasferimento dei sovrani in laguna. La prevista illuminazione straordinaria della sala rende necessario l'intervenire con lavori di dipintura e pulizia, visto che le logge sono considerate in «uno stato poco decente per la loro sozzura». La Commissione del Teatro si assume l'incarico per il 15 dicembre di ripulire il soffitto e di mettere le sue tinte «in armonia coi parapetti dei palchi, i quali saranno dipinti a colori di rosa e guarnite con ghirlande od altro ornato ad orpello», seguendo il modello approvato dalla Commissione governativa. Saranno poi pulite le dorature delle cornici, «ridipinte le colonne che dividono i palchi, ed il basamento nella platea, i palchi saranno ripuliti internamente, rinfrescate le cortine, ed i cuscini di appoggio lavate le frange e ripulito pure anche il boccascena nella doratura». Massima attenzione anche alle modalità di illuminazione della scena come pure di «atrj, corridoj, ed ingressi sì per terra, che per acqua» realizzata «con lampadarj e braccioli di cristallo», come pure della sala: previsti «due candelotti al fianco e tre candelle [sic] sotto ogni loggia con bracialli [sic] di cristallo; e con due candelle all'interno d'ogni loggia dinanzi agli Specchi».²²

La Commissione stabilisce uno stanziamento pari a seimilacinquecento lire italiane se gli spettacoli in onore dei sovrani saranno realizzati nel periodo di carnevale (dopo il 26 dicembre), e dunque allestendo l'opera seria e il ballo grande. Il doppio contratto per Rossini e Colbran era già stilato il 16 novembre, ma la direzione del Teatro non aveva definito se l'opera inaugurale sarebbe stato un titolo nuovo o una ripresa, come poi avvenne, con *Maometto*. Rossini, con la collaborazione del librettista Gaetano Rossi, mette mano alla partitura, forse la più sperimentale tra i

21 Cfr. Franco Rossi, *Rossini, Semiramide e la Fenice*, «Veneziamusica e dintorni», 77, 2018, pp. 41-48: 43.

22 I-Vt, b. 255, filza 7, *Amministrazione della No: Società / Introiti / Titolo XI Spettacoli Estraordinarij / Pezze giustificative Attivo dal n° 1 al 10 / Passivo dal n. 1 al 41*, doc. n. 9 (2 dicembre 1822).

suoi lavori creati per Napoli, e interviene in un'ottica di normalizzazione formale, che si è sempre considerata condotta «nell'ottica di soddisfare le aspettative estetiche del pubblico veneziano», fino a sostituire il finale tragico con un lieto fine («Onde togliere l'orrore della scenica catastrofe, venne condotto il melodramma a lieto fine, appoggiandosi a' primi luminosi successi de' veneti da Lauger riferiti. Tomo 7 lib. 26 della Storia di Venezia» – così recita il libretto rimaneggiato da Gaetano Rossi).²³ Su questi ritocchi hanno certo giocato diversi fattori, comprese le condizioni vocali poco felici di Isabella Colbran e l'orizzonte d'attesa del pubblico veneziano; è anche possibile, però, che il lieto fine – considerato obbligatorio, all'epoca, per gli eventi di tipo encomiastico e celebrativo – sia stato concepito proprio in funzione dell'eventualità che lo zar, l'imperatore e Metternich presenziassero, dal palco reale, a una recita di *Maometto*.

I monarchi, tuttavia, arrivano in laguna ben prima del 26 dicembre. Per questa evenienza si era convenuto, in seno alla Commissione, di impiegare sulle scene della Fenice «la migliore compagnia comica che in quell'epoca si troverà in Venezia», per creare uno spettacolo visivamente sontuoso per decorazioni, vestuari e comparse, arricchito poi da inserti musicali affidati alla «solita piena orchestra di quel Teatro».²⁴ La disposizione si concretizza in effetti nelle due commedie (*La regata di Venezia* e *Le convenienze teatrali* – su cui torneremo oltre), andate in scena alla Fenice il 21 dicembre, a conclusione del soggiorno dei sovrani.

Il matrimonio segreto

In occasione del loro arrivo, invece, viene allestito – apparentemente dall'impresa di Giuseppe Crivelli, ma l'orchestra è pagata dal Teatro – *Il matrimonio segreto*, dramma giocoso in due atti di Domenico Cimarosa, rappresentato il 16 e il 18 dicembre. I sovrani entrano alla Fenice a titolo gratuito e frequentano solo la *première*; per il pubblico il teatro mette a disposizione 1993 biglietti (ne restano invenduti 144), per riempire i palchi. Cicogna ci consegna un quadretto assai colorito della prima serata:

23 Cfr. Anselm Gerhard, *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine nel melodramma: l'importanza della tinta turca*, in Gioachino Rossini. *Maometto II*, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 2005, «La Fenice prima dell'Opera 2004-2005, 4», pp. 9-24.

24 I-Vt, b. 255, filza 7, *Amministrazione della No: Società / Introiti / Titolo XI Spettacoli Estrordinarij [...]*, doc. n. 9.

Alle otto della sera dello stesso giorno 16 Dicembre 1822, i sovrani, com'è detto nel foglio, furono al teatro della Fenice per udire l'opera il *Matrimonio Segreto*, di cui era affisso l'avviso a' soliti cancelli dei venditori di palchi. Benché eccellente l'opera sia, pure niun effetto produsse, perché i cantanti, raccolti qua e là sul momento, non erano adatti a questa musica. Nullameno, il teatro era bellissimo, e la calca tanto grande che a molte persone convenne per uscire, scalare i palchi a piepiano, e a molte colse svenimento. Aggiungasi che, prima del cominciare dell'opera un breve fuoco appiccatosi ad una cortina di un palchetto, aveva posto in iscompiglio non poca gente.²⁵

La rappresentazione raccoglie poco «effetto»,²⁶ frutto di una compagnia forse poco predisposta a misurarsi con un'opera che, sia pur ancora presente nel circuito internazionale, era assai datata: Cimarosa l'aveva composta, su libretto di Giovanni Bertati, per la corte di Vienna nel 1792. La partitura, quindi, pare selezionata per rendere omaggio all'imperatore Francesco I; peraltro Cimarosa aveva anche lavorato alla corte di Caterina II, nonna dello zar Alessandro, e aveva concluso la sua carriera proprio a Venezia, dove si era spento nel 1801. *Il matrimonio segreto* era stato ripreso alla Scala nel 1817, e nel 1820 i veneziani lo avevano visto sulle scene del San Benedetto. La Fenice lo riproporrà nel 1825, ancora in autunno, stavolta assieme a un florilegio di altri titoli, in occasione del passaggio dell'imperatore e del viceré Ranieri, cosa che conferma le sue implicazioni encomiastiche. Quanto ai cantanti «raccolti qua e là sul momento»: la giovane Letizia Cortesi (Carolina) pochi mesi prima a Padova ha attirato l'attenzione in un paio di titoli rossiniani; Celestina Masi (Elisetta) ha già cantato alla Fenice nella stagione del Carnevale 1816; ci sono poi Angiola Micheli (Fidalma), il buffo Gaetano Marconi (Geronimo), il basso cantante Antonio Tamburini (Conte Robinson), destinato a una luminosa carriera, e il tenore Giovanni Battista Vergé [Verger], già noto sulle scene dei teatri secondari veneziani, e indicato nel libretto come Accademico Filarmonico di Bologna.²⁷

25 Emmanuele Cicogna, *op. cit.*, p. 16.

26 Essenziale la scenografia: «La scena progettata, che fu costruita, e dipinta per la rappresentazione del *Matrimonio segreto* nelle prime due sere [...] è di carta [...]; le coltrine alle cinque porte che ne fanno parte, sono di tela a colla lucida, di colore di cielo, con frange in argento falso». (I-Vas, *Gov. Aust., Pres. di Gov. Veneto, Atti presidenziali*, b. 314, fasc. XXI, 2/20 «Viaggi di corte», doc. a firma di Antonio Mulazzani, «Venezia, 24 marzo 1823»).

27 Il frontespizio del libretto non riporta alcun riferimento alla presenza dei sovrani: *Il /*

Una compagnia tutto sommato di livello, per un'opera certo troppo lontana dagli orizzonti d'attesa degli ascoltatori veneziani, sintonizzati da un decennio sul repertorio rossiniano. Non conosciamo le reazioni dei monarchi; da parte sua Metternich reagisce in maniera perplessa e lascia intendere che, ben più della ripresa del capolavoro di Cimarosa, il vero spettacolo per i visitatori stranieri è la sala stessa, rimessa a nuovo e riccamente illuminata:

La sera [16 dicembre] io sono andato alla Fenice, dove si è dato *Il matrimonio segreto*; il soggetto della pièce è una storia di matrimonio talmente misteriosa che voglio essere impiccato se ho capito qualche cosa. [...] La Fenice era in gran gala e così straordinariamente bella che io attendevo il momento in cui Nesselrode [*sic*] sarebbe passato oltre il bordo della loggia: non potrebbe essere più entusiasta di Venezia.²⁸

Per questo 'spettacolo senza pari' la Fenice ha investito molte energie, affidandosi a uno specialista come lo scenografo Giuseppe Borsato (lo ritroveremo più avanti) per sovrintendere ai lavori («pulire tutto il soffitto, redipingere tutte le fasce e ricavar di tinta nuova i fondi e i comprati dove son le figure»)²⁹.

Un'accademia al San Benedetto

Mentre la Fenice svolge la sua funzione di rappresentanza il San Benedetto fa da cornice a un evento ben più modesto. Il teatro, acquistato nel 1810 da Antonio Gallo, aveva cercato di mettersi in evidenza nell'economia della produzione teatrale veneziana, ma non era riuscito a scalfire i privilegi ottenuti dalla Fenice. Nell'estate del 1822 si è messo in aperta concorrenza con la sala «d'etichetta» a suon di opere rossiniane: in agosto

Matrimonio / segreto / Dramma giocoso per musica / da rappresentarsi / nel Gran Teatro / La Fenice / L'autunno dell'anno 1822, Venezia, Tip. Casali, [s.d.].

28 «In the evening I went to the Fenice, where they gave *Il Matrimonio Segreto*, the history of a marriage so secret that I will be hanged if I could understand anything about it. What was wanting on the part of the singers was made up by the appearance of the house; the Fenice was in grand gala and looking wonderfully beautiful. I expected every moment to see Nesselrode climbing over the boxes: he is in the greatest enthusiasm about Venice» (Richard Metternich (ed.), *op. cit.*, p. 423).

29 I-Vt, b. 255, filza 7, *Amministrazione della No: Società / Introiti / Titolo XI Spettacoli [...]*, doc. n. 12.

ha presentato *Ricciardo e Zoraide* e a settembre *Zelmira*, ‘bruciando’ uno dei titoli che il Gran Teatro contava di inserire nel cartellone di Carnevale. Tanto che sulle pagine della «Gazzetta di Venezia» soffia un’aspra polemica e l’impresario Zaradelli è accusato di aver impiegato una partitura non autorizzata, dove con le «modificazioni, i tagli, le puntature» «il vero testo musicale» non era più riconoscibile.³⁰ Poco prima dell’arrivo dei sovrani, il San Benedetto allestisce *La dama soldato*, un dramma giocoso del parmigiano Ferdinando Orlandi, creato nel 1808 per la Scala. Ma il 19 sera, «bellamente illuminato» accoglie «gli Augusti Sovrani, l’Imperatore delle Russie e le LL. AA. II. Il Vicerè, e la Viceregina» per un’«Accademia vocale, ed instrumentale» promossa dalla «Commissione Generale di Beneficenza presieduta da S. E. Monsig. Patriarca». Uno spettacolo che oggi definiremmo di solidarietà sociale, dove l’intero ricavato della serata va a beneficio dei poveri.³¹ Il teatro aveva già ospitato spettacoli simili, nel 1815, ad esempio, in occasione della prima venuta dell’imperatore Francesco I. Allora tra i protagonisti dell’Accademia si era distinto il nobiluomo Giovanni Battista Perucchini, dilettante filarmonico, compositore e pianista di livello, di fama europea per le sue canzoni da salotto, in particolare in dialetto veneziano: è al centro di una rete di conoscenze più o meno istituzionalizzate, punto di riferimento per viaggiatori stranieri, per cantanti e compositori di passaggio o soggiorno a Venezia. Nell’occasione del 1822 Perucchini ha ben altre occupazioni a cui attendere, impegnato a far da cicerone dello zar Alessandro in visita lagunare, dopo essersi esibito a Verona in qualità di concertatore nella serata musicale organizzata dal duca di Wellington.³² Al San Benedetto si rendono disponibili altri «Dilettanti Filarmonici Veneti» – così recita la locandina della serata – impegnati al fianco di musicisti professionisti, come d’uso per simili accademie a scopo di beneficenza. Non sappiamo chi abbia ideato il programma musicale,

30 «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 settembre 1822, p. 1 (disponibile su ArtMus: <<http://www.artmus.it/public/om/anteprima/anteprima/idarticoli/26899/tipo/avanzata/query/true:>>).

31 Anche l’amministrazione del Teatro La Fenice, come di prassi, versa «nella Cassa della Commissione generale di Pubblica Beneficenza» la somma di 796,50 lire italiane «per quota dell’ottavo sull’Introito delle sere 16, 18, 21 corrente sulla quantità di Biglietti N. 2529 a L. 2 e N. 1314 a L. 1» (I-Vt, b. 255, filza 7, *Amministrazione della No: Società / Introiti / Titolo XI Spettacoli [...]*, doc. n. 34 «Venezia, 24 dicembre 1822»).

32 Cfr. Carlida Steffan, *Per un profilo di Giovanni Battista Perucchini*, in Maria Rosa De Luca-Graziella Seminara-Carlida Steffan (a cura di), *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, Lucca, Lim, 2018, pp. 3-21: 8.

diviso in due parti che alternano pezzi vocali e strumentali.³³ I sovrani sono accolti da un coro su versi encomiastici del giovane Pier Alessandro Paravia, messi in musica da Fabio Ermagora, che funge anche da «maestro al cembalo». La sinfonia iniziale, opera del «dilettante Antonio Meli», è affidata a un'orchestra di professionisti in buona parte attivi al San Benedetto, diretti dal primo violino Alessandro da Ponte, appartenente all'«I.R. Cappella di san Marco». Oltre a un'aria del dilettante veneziano Michelangelo Baglioni, «scritta appositamente per il Sig. Lodovico Buffetti», nella prima parte si ascoltano due duetti di Rossini («Quale assalto» dal *Mosè* e «Un segreto d'importanza» dalla *Cenerentola*); nella seconda un paio di cavatine rispettivamente dal dramma serio *L'ira d'Achille*³⁴ di Antonio Niccolini e dall'*Elisabetta in Derbyshire* di Carafa (creata pochi anni prima per la Fenice). La parte vocale comprende ancora un terzetto dall'opera buffa *I rivali ridicoli*³⁵ di Valentino Fioravanti. Se gli interpreti vocali si perdono tra la schiera dei dilettanti locali – notiamo il tenore Girolamo Viezzoli, amico e corrispondente di Nicola Vaccaj – la parte strumentale vede impiegata l'orchestra nella sinfonia iniziale e nel conclusivo *Concertone* di Angelo Scapolo, flautista della Cappella Marciana, mentre il filarmonico Lodovico Pezzana apre la seconda parte del programma con una serie di variazioni per clarinetto di Vaccaj. Nella prima, invece, si distinguono le Variazioni per tre pianoforti di Antonio Fanna, compositore e pianista virtuoso, di professione commerciante di strumenti, che certo avrà sfruttato l'occasione per esibire il suo assortimento.³⁶ Non riusciamo a essere più precisi a proposito delle variazioni, ma varrà ricordare che giusto un anno prima, al passaggio del viceré e consorte, proprio per mettere in evidenza le sonorità degli strumenti ideati da Gregorio Trentin (strumenti apprezzati nel 1822 anche da Metternich, tanto da farsene spedire a Vienna un paio di esemplari),³⁷ Fanna aveva composto una «suonata a tre cembali» sulla melodia de “La note xe bela”, tra le canzoni veneziane più celebri del Perucchini.³⁸

33 La locandina è conservata tra i materiali allegati alla relazione manoscritta, Cod. Cicogna 2098, all. SS.

34 Ma la locandina riporta *Trajano*.

35 *Il bello piace a tutti*, invece, sulla locandina. Come per la cavatina di Niccolini, forse un brano ‘da baule’ che si spostava da un'opera all'altra.

36 Eseguite, informa Cicogna, dallo stesso Fanna, assieme alla moglie e alla baronessa Maria Julia Wezlar, madre del celebre virtuoso Sigismund Thalberg.

37 Cfr. «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 28 dicembre 1822, p. 2 (disponibile su <<https://www.artmus.it>>).

38 Cfr. «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 17 dicembre 1821, p. 1 (disponibile su <<https://>

Lo scarso successo dell'intrattenimento musicale – sempre secondo la *Relazione* di Cicogna – va imputato al fatto che i dilettanti – abituati a esibirsi in salotto o in chiesa – non hanno saputo adeguare l'emissione vocale allo spazio teatrale: le stesse variazioni a tre di Fanna, con il loro «suono troppo delicato», si sono dimostrate poco funzionali alla «vastità del luogo». L'essenziale dell'accademia, tuttavia, era lo scopo benefico: si sono raccolti ben 3500 franchi «netti dalle spese» grazie alla presenza e generosità degli stessi sovrani.

«Sono intenzionato Io di dare un concerto nel mio Palazzo»

Il «mio Palazzo» – a cui, come abbiamo visto, allude l'imperatore nelle sue istruzioni – si trova in Piazza San Marco e viene fatto oggetto di una importante messa a punto per poter ospitare degnamente i sovrani, il loro personale di servizio (Alessandro I aveva a disposizione due camerieri, due guardarobieri e due lacchè) e al loro ampio *entourage*: in tutto sono ricavati 150 alloggi!³⁹ Metternich giudica confortevole il suo appartamento, forse con un letto troppo grande per le sue abitudini spartane e militari-sche, come annota sul suo diario: «Io sono ben alloggiato; ho molto sole e pure delle stufe; ho anche un letto da parata più adatto a Danae che a me; quindi al suo posto mi sono fatto aprire il mio piccolo letto da campo».⁴⁰

Sono ovviamente necessari ingenti lavori di messa a punto degli spazi, compresa la sala grande di rappresentanza destinata al concerto, dove viene collocato un palco ricoperto di un panno verde pistacchio di proprietà dell'Istituto Filarmonico Veneto,⁴¹ un'istituzione che aveva sperato di assurgere allo status di Conservatorio, ma che dopo dodici anni, non trovando sufficiente attenzione da parte del governo centrale, priva di sede e di sovvenzioni, aveva da poco sospeso le proprie attività.⁴² Il 13 dicembre

www.artmus.it >).

39 I-Vas, *Gov. Aust., Pres. di Gov. Veneto, Atti presidenziali*, b. 314, fasc. XXI, 2/20 «Viaggi di corte», doc. datato «Venezia, 27 novembre 1822».

40 «I have good accommodation, plenty of sun and even stoves; also a splendid state-bed, which seems more suited for a Danaë than for me, so I have my little camp-bed put in its place» (Richard Metternich (ed.), *op. cit.*, p. 423).

41 I-Vas, *Gov. Aust., Pres. di Gov. Veneto, Atti presidenziali*, b. 314, fasc. XXI, 2/20 «Viaggi di corte», doc. non datato, a firma di Antonio Mulazzani.

42 Cfr. Giuliana Cravin, *L'Istituto Filarmonico Veneto. Documenti inediti sull'attività dello «stabilimento» musicale veneziano (1810-1822)*, Tesi di laurea, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2013-14, pp. 89 ss.

si stabilisce che per la somma di 608 lire il palco verrà spostato e adattato alla collocazione all'interno della sala per l'accademia.⁴³ La gestione dello spazio è importante, non solo per creare una cornice all'esibizione di cantanti – questa volta tutti professionisti – e strumentisti (prevista anche qui un'orchestra), ma anche per contenere il pubblico selezionato. Il concerto è dato in onore di Alessandro I, ma è funzionale alla presentazione della nobiltà veneziana all'imperatore.⁴⁴

Già al tempo del suo 'dispaccio' costui sapeva che avrebbe potuto contare sulla presenza di Rossini, atteso a Venezia, con la moglie Isabella Colbran, per la stagione di Carnevale. A Verona, oltre alle due cantate ufficiali (*La Santa Alleanza*, un centone di brani di opere precedenti dato in Arena il 22 ottobre e la rielaborazione della cantata *La riconoscenza*, sotto il titolo *Il vero omaggio*, data il 3 dicembre al Teatro Filarmonico), Rossini aveva animato una *soirée* musicale nel palazzo dove soggiornava Metternich, proponendo un programma monotematico (tutto Rossini) ed esibendosi anche come basso buffo, con Galli, nel duetto "Un segreto d'importanza" (*Cenerentola*).⁴⁵ Il principe si aspettava di poter ascoltare anche *Zelmira* (in forma di concerto), ma le condizioni vocali di Colbran l'avevano impedito; in una lettera del 29 novembre il compositore promette di recuperare l'evento a Venezia, ma neppure questo sarà possibile. Metternich annota poi di aver apostrofato Rossini, in laguna, a proposito «dei suoi cattivi cantanti», ma di aver ricevuto rassicurazioni sulla salute «della laringe di sua moglie»; viceversa, il pesarese non era convinto del «suo primo tenore», l'irlandese John Sinclair (Paolo Erizzo in *Maometto II* e Idreno in *Semiramide*) che studiava l'italiano da soli tre mesi.⁴⁶

43 I-Vas, *Gov. Aust., Pres. di Gov. Veneto, Atti presidenziali*, b. 314, fasc. XXI, 2/20 «Viaggi di corte», doc. del 12 novembre 1822.

44 Cfr. Marino Zorzi, *op. cit.*, in questo numero.

45 Lo ricorda Francesco IV, duca di Modena, nel suo *Diario*: «Lunedì 2 dicembre 1822. [...] Poi alle 8 ½ andai dal principe Metternich, ove vi era una Soirée, e vi fu musica vocale diretta dal Maestro Rossini, che cantò e accompagnò al cembalo esso stesso tutta musica sua, ed in una maniera sorprendente, cantando da basso buffo un duetto della Cenerentola col basso Galli, pure ottimo. Cantò la Lanzi e Campitelli. Il tutto durò fino alle 10 ¾ ore» (I-Mos, *Archivio Austro-Estense di Vienna*, Parte v, b. n. 7, fasc. III, «Francesco IV / Suo viaggio nel 1822 / al Congresso di Verona», c. 60r).

46 «The first person to visit me was friend Rossini. Concerning his bad singers, I felt myself obliged to call out in an unpleasant manner, "Vi siete ingannato". He comforted me about his wife's throat, and complained very much of his first tenor, an Irishman who had been three months learning Italian» (Richard Metternich (ed.), *op. cit.*, p. 423).

Rimandato l'impegno preso per *Zelmira*, Rossini organizza il concerto a Palazzo Reale, per il quale sarà gratificato da Alessandro I con un anello di brillanti, mentre riceve dall'imperatore austriaco, per l'insieme dell'evento, la somma di «seicento ungheri»⁴⁷ (circa 1500 lire italiane: diciamo venti, venticinquemila euro di oggi), da condividere con strumentisti e cantanti, secondo un uso d'*ancien régime* che Rossini praticherà in seguito nei palazzi di Londra e di Parigi.⁴⁸ Oltre alla Colbran partecipano alcuni cantanti della compagnia impiegata per *Il matrimonio segreto* (Verger, Tamburini, Cortese), affiancati da altri con cui Rossini aveva già lavorato a Verona, e saranno a breve creatori dei ruoli di *Semiramide* (il citato John Sinclair, il basso Filippo Galli, il contralto Rosa Mariani). Il concerto, previsto per le 19, si apre con l'Ouverture di *Tancredi* (opera di esordio di Rossini alla Fenice) a piena orchestra, seguita da un terzetto e un duetto dal dramma *Ricciardo e Zoraide*, intermezzato da un duetto buffo da *Carlotta e Verter* di Coccia, affidato alle corde di Galli e Tamburini. Come per l'accademia al San Benedetto, l'apertura della seconda parte – dopo «un intervallo di quasi mezz'ora, in cui girarono pochi e non ben conditi rinfreschi»⁴⁹ – vede l'esibizione strumentale di Antonio Cammera, primo violino e direttore in forza alla Fenice, impegnato in una serie di variazioni, cui fanno seguito un paio di duetti dal *Tancredi*, un terzetto dalla *Gazza ladra*, per chiudere con la «Preghiera nel Mosè, ossia Inno di pace, [...] eseguito a sette voci con coro d'ambi i sessi». Al centro dell'attenzione resta però Rossini, omaggiato dagli augusti regnanti;⁵⁰ è lui a concludere il concerto con un fuori programma. Si siede al pianoforte e, come aveva fatto nella *soirée* veronese, dapprima canta «Un segreto d'importanza» con Filippo Galli (che caricò le parole «Consiglier son già stampato; Eccellenza; Bestia; Altezza» e «promosse le risa dei sovrani, e l'ilarità di tutti gli astanti»), poi la cavatina di Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, «con tal grazia ed intelligenza che, sebbene compositor valentissimo cantasse una musica

47 Emmanuele Cicogna, *op. cit.*, p. 33.

48 Cfr. Carlida Steffan, «Rossini tenait le piano»: *Contexts and Practices of Chamber Vocal Music for the Salon*, in Ilaria Narici-Emilio Sala-Emanuele Senici-Benjamin Walton (a cura di), *op. cit.*, pp. 233-251.

49 Emmanuele Cicogna, *op. cit.*, p. 31.

50 «ebbe da' circostanti sovrani replicate testimonianze della loro piena soddisfazione. Anzi dobbiamo a questo passo ricordare che, ben due volte, l'imperatrice e regina si alzò dal suo posto ed andò a parlare cortesemente con esso lui; così fecero gli altri sovrani, S.M. l'imperatore Alessandro ed il nostro, quasi invitati da S. A. il principe di Metternich ministro degli affari esteri, e che oggi può chiamarsi ministro d'Europa» (*Ibid.*, p. 29).

sua, pure fece abbastanza conoscere che nessun altro, nemmeno sul teatro avrebbe saputo esprimere così vivamente le parole di Figaro».⁵¹ Una parentesi dopo la quale Rossini e la compagnia di canto si concentreranno sull'opera inaugurale della stagione, prevista una settimana più tardi. Per il Gran Teatro La Fenice, invece, è tempo di allestire l'evento *clou*.

«Una regata non avrà ad aver luogo»

L'imperatore aveva deciso di privare lo zar Alessandro dell'evento performativo più identitario per Venezia. Da semplice corsa di barche sull'acqua, infatti, la regata era diventata da lungo tempo «parte ufficiale dell'apparato della festa»,⁵² mantenendo la sua importanza anche dopo la caduta della Serenissima: Napoleone I vi assiste nel dicembre del 1807, Francesco I il 27 novembre del 1815, poi ancora nell'agosto del 1825.⁵³ Lo spettacolo teatrale *La regata di Venezia*, allestito alla Fenice la sera del 21 dicembre, sembra in qualche modo voler rispondere alla mancanza di quest'evento. Per questo Teatro la rappresentazione in prosa è certamente un fatto eccezionale,⁵⁴ tanto più che deve rispondere – come abbiamo visto sopra – alle disposizioni della Commissione Governativa:

51 *Ibid.*, pp. 32-33.

52 Daria Perocco, *I gondolieri cantavano davvero Tasso?*, in Sebina Meine-Henrike Rost (a cura di), *Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, Roma, Viella, 2015, pp. 69-88: 71.

53 Elencate nella *Lettera di Emanuele Antonio Cicogna a Cleandro Conte di Prata intorno ad alcune regate veneziane pubbliche e private*, 2^a ed., Venezia, Giambattista Merlo, 1856, pp. 76-80.

54 Nel 1819 a Milano, invece, si attende il passaggio di Francesco I a luglio, proprio durante la stagione estiva del teatro alla Scala che vede abitualmente in scena compagnie di commedianti. In un rapporto inviato dal governatore di Milano Giulio Strassoldo al viceré Ranieri si prende distanza da questo genere di spettacolo: «Ho però avvertito che potendo la bramata dimora fra noi delle LL. MM. II. RR. verificarsi appunto nel mese di luglio era conveniente cosa che le scene della Scala fossero costantemente provvedute durante questo soggiorno di opere in musica e di balli onde si potesse offrire alle LL. MM. un trattenimento meno indegno dei loro sguardi». Riportato in Gianmaria Marrara, *Teatri a Milano nel primo decennio della Restaurazione. Scala e Canobbiana tra appalti e amministrazioni in economia*, p. 27, in https://www.academia.edu/36511564/Teatri_a_Milano_nel_primo_decennio_della_Restaurazione_Scala_e_Canobbiana_tra_appalti_e_amministrazioni_in_economia (ultimo accesso 2 dicembre 2024).

la Commissione del Teatro s'impiega di por sulle scene un dramma comico da destinarsi da S.E. il S. Co. Govern. e eseguito dalla miglior Compagnia comica che in quell'epoca si troverà in Venezia, ma decorato con grandiosità di vestuari, cori, decorazioni, e comparse corrispondenti al Teatro ed alla circostanza, e colla solita piena orchestra di quel Teatro e che eseguirà dei concerti fra un atto e l'altro, e tutto ciò che concerne per lo spettacolo.⁵⁵

A parte la celebre *pièce* metateatrale di fine Settecento *Le convenienze e inconvenienze teatrali* di Antonio Simeone Sografi, destinata a concludere la serata, lo spettacolo consiste nella commedia *La regata di Venezia*, adattamento di una novella stesa in francese da Giustiniana Wynne, contessa di Rosenberg, poi tradotta in italiano da Ludovico Antonio Loschi e pubblicata col titolo *Il trionfo de' gondolieri ovvero novella viniziana plebea* (1786). Il testo della Wynne celebra i gondolieri in tono eroico e dedica ampio spazio alla descrizione di canti e serenate notturne; Momolo e Nane, quando con «voce maschia e sonora» intonano le belle ottave del Tasso, sono paragonati agli antichi greci che cantavano Omero a memoria.⁵⁶ Il canto dei gondolieri costituisce un elemento fondamentale della novella e fornisce il pretesto per l'inserimento di musiche di scena intradiegetiche nella trasposizione teatrale. Va ricordato che all'epoca tutti gli spettacoli di teatro parlato facevano largo uso sia di musiche intradiegetiche che di intermezzi strumentali eseguiti fra gli atti: la formula usata in quest'occasione era solo più sontuosa, come si evince dall'uso dei cori e dell'orchestra intera, anziché di un complesso ristretto. Alessandro Zanchi, di professione impiegato al tribunale penale, ma penna sagace e prolifica quanto a commedie, aveva steso nello stesso 1822 uno scenario in cinque atti per la compagnia Marchionni impegnata per diciotto sere sulle scene del Teatro Vendramin a San Luca.⁵⁷ Per lo spettacolo alla Fenice, che gli frutta una settantina di lire italiane,⁵⁸ Zanchi prepara una riduzione in due atti: lascia cadere le scene accessorie, e gli episodi secondari, «conservando però la integrità del fatto e l'esen-

55 I-Vt, b. 255, filza 7, *Amministrazione della No: Società / Introiti / Titolo XI Spettacoli Extraordinarij [...]*, doc. n. 9.

56 Daria Perocco, *op. cit.*, p. 50.

57 Cfr. le pagine introduttive ad Alessandro Zanchi, *La regata di Venezia*, Venezia, Tip. Molinari, 1825.

58 I-Vas, *Gov. Aust., Pres. di Gov. Veneto, Atti presidiali*, b. 314, fasc. XXI, 2/20 «Viaggi di corte», doc. n. 39 («Venezia, 10 maggio 1823»).

zial dell'azione», calibrata per le esigenze della compagnia Goldoni, che contava come «prima attrice la Ristori vedova Bellotto e quel Francesco Augusto Bon veneziano che in seguito tanto si distinse, e come attore, e come autore comico».⁵⁹ Come suggerisce il titolo, la commedia è intessuta sulle vicende di tre gondolieri in attesa della gara acquatica, intrecciata con un motivo amoroso. Non è chiaro se fu lo stesso sovrano a scegliere questa commedia popolare, ⁶⁰ certo funzionale ad assorbire numerose musiche di scena e soprattutto a sviluppare un allestimento ad alta dimensione visiva.

Le *équipes* tecniche del teatro si concentrano sulla realizzazione di una scenografia complessa, con una ricostruzione del Canal Grande, dove scorrono le imbarcazioni impiegate nella regata. La progettazione è affidata allo scenografo Giuseppe Borsato, già collaboratore attivo del teatro e la cui esperienza professionale nell'ambito degli apparati effimeri era acclamata («non un principe si brama onorare al suo arrivo in Venezia che il Borsato non sia ordinatore d'ogni festa, d'ogni spettacolo; non si dà una regata che da lui non si chieggano i più scelti e bizzarri ornamenti delle gravi peote e delle veloci bissonne»)⁶¹. Per l'ingresso di Napoleone I nel 1807 aveva progettato una macchina galleggiante per la premiazione dei vincitori della regata; disegnerà poi gli apparati sull'acqua per il passaggio in laguna della famiglia imperiale (1825) e nel 1838 saranno a sua cura i progetti di bissonne e peote per il corteo di accoglienza del nuovo imperatore, Ferdinando I. Borsato impiega tutte le sue competenze per realizzare una scena illusionistica: oltre alla tela «rappresentante il Canal grande con veduta del Ponte di Rialto con molte Peote, Bissonne, e tutte le onde», considerò di portare sul palcoscenico altre barche in movimento attraverso un sistema di «caretti praticabili per condurre le dette da una parte, all'altra, ed altre barche servienti a tale oggetto».⁶²

59 *Memoria storica del Teatro La Fenice*, cit., pp. 70-71.

60 Cfr. Emmanuele Cicogna, *op. cit.*, pp. 34-35.

61 Roberto De Feo, *Giuseppe Borsato. 1770-1849*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016, p. 29.

62 «La Scena rappresentante il Canal Grande era composta da 9 così dette Zelletto; da un fondale; dal Ponte di Rialto in quattro pezzi comprese le Fabbriche che lo avvincono; dalla Macchina formata di tre pezzi; da 10 accessori ossia parti staccate dalla Scena; da 6 Battelli; 2 Gondole; 4 Peate; 3 Barche da Baccanali; 10 Bissonne; ed un Burchio di Verona [...]. Le Barche inoltre avevano altre dei carretti a ruote, altri delle Slite per poterle tirare e far camminare» (I-Vt, *Amministrazione della No: Società / Introiti / Titolo XI Spettacoli Extraordinarij [...]*, b. 255, filza 7, trascritto in Franco Rossi, Maometto II: *avanti la regata...*, in *Gioachino Rossini*. Maometto II, pp. 149-157: 153).

Se non conosciamo i dettagli dello scenario in due atti rappresentato dalla compagnia Goldoni – che riceve un compenso pari a 1000 lire italiane⁶³ – possiamo quantificare la presenza di cantanti e strumentisti. Per *Il matrimonio segreto* e per *La regata di Venezia* il teatro aveva messo a disposizione un'ampia orchestra (in parte ritroviamo gli orchestrali impegnati al San Benedetto) e corrisposto un compenso complessivo pari a «267,88 lire italiane per ciascuna delle 4 sere in cui è occupata».⁶⁴ Luigi Carcano, maestro al cembalo, si occupa anche della preparazione dei cantanti, diciotto elementi in tutto, divisi in due cori, all'interno dei quali un paio di solisti «cantavano alcuni squarci del Tasso».⁶⁵ Il libretto riporta solo l'*incipit* dell'ottava dalla *Gerusalemme*, «Tu dormi, o Soliman, e nulla pensi», intonata dal protagonista Momolo, «barcarol di casada» prima ancora di arrivare sulla scena, ad interrompere il dialogo tra Bettina, sua sorella, e l'innamorato Nane Deo. Poche scene più avanti riprende a cantare l'ottava sulla sua gondola, poi ancora uscendo dalla scena. Al pubblico veneziano (per il quale erano stati messi a disposizione 1314 biglietti al prezzo di una lira tanto per il biglietto che per lo «scanno») l'allestimento scenico non piace, men che meno la parte musicale.

Certo, uno spettacolo *sui generis* la commedia di Zanchi: intreccio di toni popolareschi, *flash* realistici – si pagano 31 lire per il trasporto sulla scena di un maiale, consueto regalo previsto per il quarto classificato della regata,⁶⁶ e musica intradiegetica – squarci di canto dei gondolieri. Se *Il matrimonio segreto*, creato per il teatro di corte viennese, può essere considerato un omaggio diretto a Francesco I, la commedia di Zanchi, trasfigurata sulle scene del Teatro La Fenice con ampi mezzi scenotecnici e musicali, intendeva ribadire agli occhi dei sovrani d'Europa l'immaginario esclusivo di Venezia e del suo secolare connubio con l'elemento acquatico, forse con un intento velatamente identitario.

63 I-Vt, *Amministrazione della No: Società / Introiti / Titolo XI Spettacoli Straordinarij* [...], b. 255, filza 7, doc. n. 27 («Venezia, 24 dicembre 1822»).

64 Franco Rossi, *op. cit.*, p. 153.

65 Emmanuele Cicogna, *op. cit.*, p. 35.

66 I-Vt, *Amministrazione della No: Società / Introiti / Titolo XI Spettacoli Straordinarij* [...], b. 255, filza 7, trascritto in Franco Rossi, *op. cit.*, p. 153.

RELAZIONI DI LUNGO CORSO: MUSICISTI ITALIANI TRA VERONA E LA RUSSIA

Anna GIUST (*Università degli Studi di Verona*)

anna.giust@univr.it

RIASSUNTO: Questo contributo prende in considerazione la rete di relazioni tra artisti creatasi al Congresso di Verona, che in una certa misura offre dettagli essenziali per la comprensione di fenomeni di mobilità musicale che si svolsero in tempi e luoghi lontani dalla Verona di fine 1822, eppure a questi legati: il tentativo di assumere Rossini alla corte di Pietroburgo e i legami personali tra nobiluomini italiani e russi (in particolare Giovanni Battista Perucchini e Matvej Grigor'evič Viel'gorskij), che facilitarono l'organizzazione di eventi musicali, in particolare i concerti del soprano Giuditta Pasta in Russia nel 1840.

ABSTRACT: This paper is devoted to the network of music performers that was created at the Congress of Verona. Its study offers details that are essential to the understanding of two particular cases of mobility, geographically and chronologically distant from the Congress itself, but originated from this event: the attempt at hiring Rossini for the court of St Petersburg and the personal connections established between Italian and Russian noblemen Giovanni Battista Perucchini and Matvey Viel'gorsky, which facilitated the organization of the concerts the soprano Giuditta Pasta gave in Russia in 1840.

PAROLE CHIAVE: Congresso di Verona, mobilità musicale, Giovanni Battista Perucchini, Giuditta Pasta, Matvej Viel'gorskij

KEY WORDS: Congress of Verona, Music Mobility, Giovanni Battista Perucchini, Giuditta Pasta, Matvey Viel'gorsky

RELAZIONI DI LUNGO CORSO: MUSICISTI ITALIANI TRA VERONA E LA RUSSIA

Anna GIUST (*Università degli Studi di Verona*)
anna.giust@univr.it

Il ruolo dei cantanti italiani nella vita musicale russa è universalmente riconosciuto, in particolare per quanto riguarda l'Ottocento inoltrato fino al 1882, anno in cui la corte imperiale rinunciò al privilegio sugli spettacoli, riaprendo tardivamente alla libera impresa dopo settant'anni circa di monopolio. Sin dal tempo delle grandi zarine Anna, Elisabetta e Caterina II (che regnarono rispettivamente nei periodi 1730-1740; 1741-1761; 1762-1796), le attività scenico-musicali furono legate all'istituzione dei Teatri Imperiali della capitale russa San Pietroburgo. Più precisamente, questa dominazione si estese con continuità dagli anni Trenta del Settecento fino alla liquidazione della *italianskaja kompanija* nel 1790, e poi ancora dalla stagione 1843-44, quando fu invitata in Russia la compagnia del celebre tenore Giovanni Battista Rubini (1794 – 1854), fino quasi alla Prima Guerra Mondiale.

Queste esperienze sono state oggetto di attenzione da parte della comunità di studiosi russa e dell'Europa occidentale. Tuttavia, esiste ancora una sorta di 'zona grigia' in riferimento ad alcune fasi di questa attività, che per qualche decennio sono rimaste escluse dalla ricerca scientifica soprattutto a causa dell'indisponibilità delle fonti dirette. In particolare, ciò riguarda il periodo che va dal 1801 al 1843: sono anni in cui la corte non ebbe una compagnia stabile al proprio servizio, sebbene numerose fonti (non ancora sistematizzate del tutto) attestino svariati tentativi di ricrearne una, e, parallelamente, segnalino l'attività di gruppi di artisti che tentarono di inserirsi nella tradizione pregressa e ottenere dalla Corona finanziamenti per effettuare stagioni d'opera, con il sostegno di nobiluomini russi vicini prima allo zar Alessandro (che regnò fino alla morte sopraggiunta nel 1825) e poi a suo fratello Nicola I.¹

1 Questi tentativi sono stati messi in luce da Anna Leonidovna Porfir'eva in *Dve papki* [Due filze], in Natalija Alekseevna Ogarkova (a cura di), *Muzykal'nyj Peterburg XIX veka, 1801-1861, Materialy k ènciklopedii* [La Pietroburgo musicale, 1801-1861, Materiali per l'enciclopedia], vol. XIV, Sankt-Peterburg, Kompozitor, 2017, pp. 127-176. Sul contatto con Mosca si vedano invece Svetlana Konstantinovna Laščenko, *Di-*

In particolare, tra gli aspetti che ancora attendono di essere chiariti spiccano quelli dell'*identificazione* degli artisti che si mossero tra Europa e Russia, e soprattutto delle *dinamiche di ingaggio* dei cantanti a Pietroburgo nel primo quarto del secolo, prima che lo stesso Nicola I prendesse in mano la situazione e incaricasse personalmente Giovanni Battista Rubini di ingaggiare una compagnia direttamente in Italia, dopo una tournée svolta dal tenore a titolo individuale.²

Se in questi decenni la vita concertistica e teatrale non subì una totale battuta d'arresto, i meccanismi di assunzione degli artisti, la durata del loro ingaggio e gli impegni che essi dovettero onorare sono ancora lontani dall'essere scoperti e chiariti.³ Come contributo a questa indagine generale, questo scritto prenderà in esame una rete di relazioni personali creatasi al Congresso di Verona attorno ad Alessandro e al suo *entourage*, – rete che offre qualche dettaglio essenziale per l'avvio di una ricostruzione dei fenomeni suddetti. Due esperienze in particolare saranno prese in considerazione, ovvero il tentativo di portare Gioachino Rossini a Pietroburgo con la compagnia dell'impresario Domenico Barbaja e l'ingaggio del soprano Giuditta Negri-Pasta (1797 – 1865) per una serie di concerti, facilitato dal contatto instauratosi tra membri delle istituzioni russe, in particolare i musicisti dilettanti Matvej Viel'gorskij e Giovanni Battista Perucchini.

Di Rossini soprattutto si è molto scritto in relazione al Congresso di Verona: la sua presenza centrale corrispose infatti al ruolo a lui attribuito da Metternich nella politica culturale degli Asburgo. A sua volta, questa era un evidente riferimento per la politica culturale dell'Impero Russo,

rektor Imperatorskich teatrov A. M. Gedeonov: moskovskie istoki sankt-peterburgskoj teatral'no-administrativnoj kar'ery [Il Direttore dei Teatri Imperiali A. M. Gedeonov: origini moscovite di una carriera teatral-amministrativa pietroburghese], «Iskusstvo muzyki: teorija i istorija» [L'arte della musica: teoria e storia], V, 2012, pp. 36-90, e Vladimir Petrovič Pogožev, *Stoletie organizacii Imperatorskich moskovskich teatrov (Opyt istoričeskogo obzora)* [Un secolo di organizzazione dei teatri moscoviti (Saggio di rassegna storica)], Vyp. i, kn. III, *Obzor s 1826 po 1831 god* [Rassegna dal 1826 al 1831], Sankt-Peterburg, Izdanie Direkcii imperatorskich teatrov, 1908.

- 2 Maria Chiara Pesenti, *Giovanni Battista Rubini in tournée in Russia*, in Ugo Persi (a cura di), *Bergamo nella cultura russa e dei paesi slavi*, Salerno, Europa Orientalis, 2016, pp. 59-71.
- 3 Esiste una pubblicazione riguardante la compagnia assunta nel 1843: Marina Michajlovna Godlevskaja e Elena Michajlovna Fedosova (a cura di), *Ital'janskaja opera v Sankt-Peterburge* [La compagnia italiana d'opera a San Pietroburgo], Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo INIKO, 2013. Tuttavia, alcuni dei dati in essa contenuti necessitano di essere ulteriormente verificati con le fonti dirette.

che con quello austriaco si interfacciava da vicino negli anni della Restaurazione.⁴ Al Congresso di Verona Rossini era stato presentato allo zar Alessandro, che aveva assistito alle numerose iniziative celebrative e di intrattenimento dei reali ospiti, nelle quali il compositore, su invito del cancelliere Metternich, aveva avuto un ruolo centrale. L'impatto dovette essere notevole, e, soprattutto, lo zar dovette notare come un compositore di punta com'era allora Rossini faceva buon gioco alla dinamica celebrativa della Restaurazione, con risvolti politici utili per la monarchia a livello nazionale oltre che internazionale.⁵

Fu probabilmente a imitazione di questo modello di interazione di successo tra artisti e potere che Alessandro accettò, dopo aver rifiutato svariate proposte risalenti almeno al periodo tra il 1801 e il 1812,⁶ di avviare delle trattative per l'ingaggio del celebre maestro. Negli anni Novanta questi *pourparler* sono stati oggetto della ricerca dello storico Michail Dolev, che tuttavia non ha mai pubblicato le fonti dirette; tuttavia, in attesa di un bilancio fresco e auspicabilmente trasparente reso impossibile dall'attuale situazione internazionale, pare il caso di fare il punto su questo tentativo, evidentemente non andato a buon fine, eppure significativo dell'approccio della corte russa all'attività operistica.

Come dicevamo, svariati erano stati i tentativi di ri-creare una compagnia di corte a Pietroburgo dopo la fine dell'età dell'oro di Caterina II. Tra questi – ripercorrerli tutti non è possibile in questa sede –, varrà sicuramente la pena di ricordare che in essi ebbe ruolo centrale il celebre basso Luigi Zamboni (1767? – 1837)⁷ – primo Figaro rossiniano – che dall'inizio del secolo fu attivo tra Odessa, Pietroburgo e Mosca, allestendo repertori tipici della fase di 'interregno', da Paisiello e Cimarosa, oltre che di Rossini, Pacini e Mercadante.

4 Su questo tema, sul quale non val la pena soffermarsi per ripetere quanto già elaborato altrove, mi limito a segnalare lo studio di Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», Serie IV, vol. 24, 1923, pp. 1-112; si veda anche il contributo di Martino Pinali in questo numero.

5 Sul legame tra musica e regia celebrativa in relazione alla monarchia d'Austria e alla politica di Metternich a Verona cfr. Bernd-Rüdiger Kern, *Rossini e Metternich*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XLIX, 1999, pp. 5-20. Nel caso del Congresso di Verona, per i dettagli sulle cantate *Il vero omaggio* e *La santa alleanza* rimandiamo alla bibliografia esistente, e in particolare al già citato Cavazzocca Mazzanti.

6 Cfr. Anna L. Porfir'eva, *op. cit.*

7 Su questa figura cfr. la voce di Saverio Lamacchia in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 100 (2020), *ad vocem*. Il testo si legge anche alla pagina [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-zamboni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-zamboni_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 05.07.2024).

La reazione di Alessandro I a queste proposte era stata fredda a causa probabilmente degli impegni su un fronte politico infuocato (la campagna napoleonica, nota in Russia come ‘Guerra patriottica’), ma anche dell’incertezza nel voler assegnare un posto d’onore a compagnie che non avevano un livello artistico sufficiente a rappresentare la corte. L’esperienza veronese del 1822 parve invece convincerlo ad assecondare l’ingaggio di Rossini: fu così che, immediatamente dopo il Congresso, lo zar incaricò delle trattative il conte Èmmanuil Bržostovskij, giovane diplomatico, segretario della missione russa a Torino, di cui già a Verona lo zar avrebbe avuto modo di apprezzare il gusto e la competenza in materia di musica. Questi si sarebbe interfacciato con Domenico Barbaja – fautore dei successi rossiniani a Napoli e direttore del Kärtnertortheater (Teatro di Porta Carinzia) di Vienna tra il 1822 e il 1824.⁸ Il progetto sembrava possibile grazie agli «ottimi rapporti esistenti fra le case reali di Napoli, Vienna e San Pietroburgo».⁹

Per facilitare il lavoro di Bržostovskij, Alessandro diede ordine ai plenipotenziari russi presenti in Italia di agevolare il suo viaggio a Napoli,¹⁰ e questi seguì le istruzioni inviategli dal Ministro degli Esteri russo, conte Karl Vasil’evič Nessel’rode (1780 – 1862). Nelle indicazioni del 3/15 marzo 1823 si legge:

Принимая во внимание, что предстоящей весной в Вене откроется итальянский театр и что состав артистов будет сформирован, как это было и в прошлом году, знаменитым Барбайя из Неаполя, полагающим для этого лучшими артистами Италии, такими, как

8 Domenico Barbaja (1778 – 1841) fu un importante impresario italiano, che dopo essersi impegnato in vari campi imprenditoriali, ottenne appalti per vari teatri, tra i quali La Scala e la Cannobbiana di Milano, Fondo e San Carlo di Napoli (dal 1809 al 1840) e i viennesi Kärtnertortheater e Theater an der Wien. Il suo successo fu strettamente legato a quello di compositori del belcanto italiano come Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Saverio Mercadante e Giovanni Pacini, nonché di cantanti di rango come Isabella Colbran, Maria Malibran, Luigi Lablache, Domenico Donzelli, Adolphe Nourrit. Su di lui si veda la monografia di Philip Eisenbeiss, *Domenico Barbaja: il padrino del belcanto*, Torino, EDT, 2015.

9 Philip Eisenbeiss, *op. cit.*, p. 145.

10 Michail A. Dodolev, *Ital’janskaja opera v Rossii, O nesostojavšejsja poezdke v Peterburg Džoakkino Rossini i truppy Domeniko Barbaji* [L’Opera italiana in Russia, Sul fallito viaggio a Pietroburgo di Gioachino Rossini e della troupe di Domenico Barbaja], «Muzykal’naja pravda» [Verità musicale], n. 23 (30 giugno 1997), <http://www.newlookmedia.ru/?p=4404> (ultimo accesso: 23.07.2020).

г-жа Фодор, Давид, Амброзио, Нодзари, которых никакой другой антрепренер вряд ли сможет привлечь на таких же выгодных условиях, как это делает Барбайя, учитывая то, что он уже добился успеха в Вене, и питая полное доверие в его возможности, Его Императорское Величество полагает, что наиболее подходящим для создания Итальянского оперного театра в Петербурге было бы обратиться к нему и что такое обращение будет больше отвечать чаяниям нашей публики, ибо, как говорят, г-жа Фодор по семейным обстоятельствам возвращается в Россию. Кроме того, предстоящий отъезд в Вену артистов труппы Барбайи одновременно приблизит их к Петербургу.¹¹

Considerando che nella prossima stagione primaverile a Vienna aprirà un teatro italiano, e che il cast sarà formato, come l'anno precedente, dal celebre Barbaja di Napoli, che dispone per questo dei migliori artisti d'Italia, come la signora Fodor [Joséphine Fodor-Mainvielle], [Giovanni] David, [Antonio] Ambrogio, [Andrea] Nozzari, che nessun altro impresario potrebbe attrarre a condizioni così vantaggiose, considerando anche che questi ha già avuto successo a Vienna, e nutrendo piena fiducia nelle sue possibilità, Sua Maestà Imperiale ritiene che la cosa migliore per la formazione di un Teatro Italiano d'opera a Pietroburgo sarebbe rivolgersi a lui, e che questa scelta risponderrebbe al meglio alle speranze del nostro pubblico, in quanto – si dice – la signora Fodor torna in Russia per circostanze familiari.¹² Inoltre, l'imminente partenza per Vienna degli artisti della troupe di Barbaja li avvicina al tempo stesso a Pietroburgo.

L'autore delle istruzioni includeva anche un riferimento alla «signora Tosi, che in caso di necessità [avrebbe potuto] sostituire la signora Fodor»;¹³ si sottolineava anche la necessità che la compagnia fosse *di primis-*

11 *Ibid.*

12 Geneviève Joséphine Fodor-Mainvielle (Parigi, 1789 o 1793 – Saint-Genis-Laval, 1870), soprano belga attivo tra l'Italia e la Russia dal 1810 al 1828. Figlia del compositore e violinista Joseph Fodor (1751 – 1828), nacque in realtà a Parigi, ma crebbe a Pietroburgo, dove il padre era insegnante presso la famiglia imperiale. Così si spiega il riferimento di Nesselrode alle ragioni dell'eventuale trasferimento del soprano in Russia. Oltre a cantare a Pietroburgo – al Teatro Italiano, ma anche in quello Russo – Fodor-Mainvielle ebbe una carriera internazionale che la portò Parigi, Napoli, Venezia, Vienna.

13 «г-жу Този, которая в случае необходимости могла бы заменить г-жу Фодор.» (Michail A. Dodolev, *art. cit.*).

simo livello, e che, a questo fine dovevano essere invitati artisti di grande talento anche per i ruoli minori. A questo proposito varrà la pena di segnalare che proprio a Verona durante il Congresso, Adelaide Tosi figurava tra gli interpreti del Vero omaggio, la cantata di Rossini finanziata dalla Camera di commercio e realizzata al Teatro Filarmonico la sera del 3 dicembre.¹⁴

Nella lista dei cantanti era inclusa anche una signora «Bramanti, che aveva ricoperto il ruolo di confidente nelle opere date a Verona, o di una qualsiasi altra attrice dello stesso livello, che si potesse utilmente inserire nella troupe».¹⁵ Bržostovskij avrebbe potuto avviare trattative anche con altri impresari, ma in ogni caso avrebbe dovuto redigere una bozza di contratto senza però avere mano libera nella firma. In ogni caso, Pietroburgo aveva necessità di ingaggiare artisti di prim'ordine. Questi dettagli ci trasmettono, se non esattamente i gusti dell'imperatore in materia di teatro musicale,¹⁶ la volontà della corte di avere il controllo sull'iniziativa, legata più che a un fattore di gusto, al ruolo di rappresentanza che la compagnia avrebbe svolto nell'ambito della politica internazionale.

Le trattative si svolsero tra Torino, Vienna e Napoli. Ricevute istruzioni da Nesselrode, l'inviato della corte russa nel Regno di Sardegna conte Georgij Dmitrievič Mocenigo (che ricoprì questo ruolo tra il 1811 e il 1827) mandò subito all'impresario italiano l'invito a recarsi a Torino.¹⁷ La lettera di Mocenigo raggiunse Barbaja a Bologna, dove questi si era recato nel trasferimento da Napoli a Vienna. L'impresario reagì positivamente all'invito, adattando il proprio itinerario in modo da recarsi nella capitale del

14 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, pp: 466-469: 469. Gli altri interpreti erano i tenori Gaetano Crivelli e Luigi Campitelli, il soprano Giovambattista Velluti e il basso Filippo Galli (Cfr. [Gaetano Rossi], *Il vero omaggio, cantata offerta in umile e giusta riconoscenza a sua sacra I. R. A. Maestà Francesco I dalla R. Camera di commercio, arti e manifatture della R. città e provincia di Verona, Da eseguirsi nel Teatro Filarmonico*, Verona, Tipografia Bisesti, 1822).

15 «Браманти, игравшую роль confidentки в операх, показанных в Вероне, или любую другую актрису такого же склада, которую можно было бы с пользой включить в состав труппы.» (Michail A. Dodolev, *art. cit.*).

16 *Ibid.* Secondo Dodolev, la passione dell'Imperatore per il teatro sarebbe nata in Alessandro sin dall'infanzia. Tuttavia, ciò appare in contraddizione con i numerosi fallimenti fatti da personalità vicine alla corte per ammettere una nuova compagnia italiana nell'intervallo di tempo tra il licenziamento della compagnia di Casassi e l'installazione di quella di Zamboni alla fine degli anni Venti.

17 Michail A. Dodolev, *art. cit.*

Piemonte prima di raggiungere Vienna. Il 16/28 aprile (1823)¹⁸ si ebbero nella capitale sabauda i primi incontri tra Bržostovskij e Barbaja. Ne emerse che la compagnia di Barbaja non poteva essere a Pietroburgo prima del luglio 1824, in quanto molti artisti avevano firmato contratti con altri teatri.¹⁹ Temendo che il progetto sfumasse nel caso in cui le proprie parole fossero state interpretate come un rifiuto, Barbaja promise ai diplomatici russi di rimpolpare la propria compagnia con artisti della Scala, in modo da dotare Pietroburgo della massima espressione dei maggiori teatri italiani. Quella stessa notte egli partì per Vienna, lasciando i diplomatici russi soddisfatti del progetto, mentre l'ambasciatore russo scriveva a Pietroburgo per sottolineare il ruolo cruciale dell'impresario, senza il quale essi avrebbero potuto «invitare solo i peggiori artisti dei sopracitati grandi teatri».²⁰

Qualche mese dopo le trattative ripresero a Napoli, dove Bržostovskij si recò appositamente per discutere repertorio, calendario, orchestra, e condizioni di soggiorno dei cantanti a Pietroburgo. Con il pretesto di definire la cifra (500.000 franchi) Barbaja chiese che gli fosse presentato il «piano del teatro imperiale con tutti i dettagli necessari», e nel marzo 1824, per tramite del banchiere Salomon Mayer von Rothschild (1774 – 1855) – fondatore del ramo viennese della eminente famiglia – la corte russa inviava a Vienna la somma richiesta da Barbaja (500.000 franchi), e l'impresario faceva circolare un documento intitolato *Repertoire des Opéras qui seront présentés a Saint-Petersbourg*.²¹ Si trattava di un elenco che includeva opere di Paisiello e Cimarosa, insieme alla *Vestale* di Spontini e numerosi titoli di Rossini: *Semiramide*, *Otello*, *Elisabetta*, *La fanciulla del lago*, *Il barbiere*, *Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Corradino*, *La gazza ladra*, *L'inganno felice*. Nel progetto erano inclusi i nomi di Joséphine Fodor, Luigi Lablache, Filippo Galli e Giovanni David, ma questi artisti non potevano lasciare la città senza il permesso della corte di Napoli.²²

In Russia, le voci dell'imminente tournée della compagnia di Barbaja si diffusero già a partire dal novembre 1823: è nota la reazione del poe-

18 Le date, qui e in seguito, sono espresse rispettivamente secondo i calendari giuliano e gregoriano.

19 In particolare, Joséphine Fodor-Mainvielle non aveva intenzione di recarsi a Pietroburgo prima dell'estate 1824 (Cfr. *Ibid.*)

20 «пригласить только худших артистов вышеупомянутых больших театров» (*Ibid.*)

21 Qui e nelle citazioni seguenti, si è conservata la grafia francese delle fonti dirette.

22 Cfr. Michail A. Dodolev, *art. cit.* Secondo Eisenbeiss, Lablache e Fodor si rifiutarono di intraprendere il lungo viaggio, tanto che Barbaja si trovò costretto a rivedere i propri piani e a prolungare il soggiorno viennese (Cfr. Philip Eisenbeiss, *op. cit.*, p. 145).

ta Aleksandr Puškin che, avendo conosciuto le opere di Rossini durante il proprio confino a Odessa (dove risiedeva dal luglio 1823, e sarebbe rimasto sino al giugno 1824) scriveva in una lettera al 'collega' e amico Anton Antonovič Del'vig (1798 – 1831): «È vero che verranno da noi Rossini e l'Opera italiana? Mio Dio! Sono rappresentanti del paradiso celeste. Muoio di nostalgia e d'invidia.»²³

Tuttavia, presto divenne chiaro che il compositore non sarebbe mai giunto a Pietroburgo: nel gennaio 1824 il «Vestnik Evropy» (Il corriere europeo) segnalava il compositore a Londra, dove effettivamente fu tra il 1823 e il 1824:²⁴

Россини теперь в Лондоне. Король несколько раз прислал осведомляться о здоровье знаменитого композитера [sic], и потом принял его с отличнейшею благосклонностью и вниманием. Во дворце дан был блистательный концерт, где, по словам Английского Курьера, *неподражаемый* Королевский оркестр играл увертюру из Оперы *la Gazza ladra* и превосходный квинтет из Севильского Цырюльника, *Вуона sera*, расположенный в качестве концерта. Россини был вне себя от удовольствия, видя, что музыка его досталась в руки таким искусным артистам. Он сам после того сел за фортепиано, и пропел сперва арию-буффу, а потом романс *Дездемоны* из своего *Отелла*. У Россини прекрасный тенор, и он поет весьма выразительно. В Париже знаменитого композитера угощали обедами и спектаклями; в Лондоне дают ему не пиры только, но и деньги. Члены Парламента учредили в честь ему великолепное пиршество с ужином на 500 кувертов. Россини пропел арию из *Отелла* для щедрых хузяев своих, которые убедили его на прощаньи принять 2000 фунтов стерлингов.²⁵

Rossini è ora a Londra. Il re ha più volte mandato a informarsi sulla salute del compositore, e l'ha poi ricevuto con la massima benevolenza e pre-

23 «Правда ли, что едет к вам Россини и итальянская опера? – боже мой! это представители рая небесного. Умру с тоски и зависти» (Aleksandr Puškin ad Anton Del'vig, Odessa, 23 novembre 1923, in Aleksandr Sergeevič Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, tom XIII, *Perepiska 1815 – 1827* [Opera omnia, vol. 13, Corrispondenza 1815 – 1827], a cura di V. D. Bonč-Bruevič, Moskva, Izdatel'stvo akademii nauk SSSR, 1937 [Reprint Tokyo, 1978], p. 75).

24 Su questa fase della biografia rossiniana cfr. Paolo Fabbri, *Come un baleno rapido, Arte e vita di Rossini*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2022, pp. 429-455.

25 *Kratkija vypiski, izvestija i zamečanija* [Brevi estratti, notizie e note], «Vestnik Evropy» [Il corriere europeo], n. 1, gennaio 1824, pp. 76-80: 79-80.

mura. Al palazzo è stato dato uno splendido concerto, in cui, secondo il Corriere inglese, l'*impareggiabile* orchestra reale ha suonato l'ouverture dall'opera *La gazza ladra* e l'eccellente quintetto dal *Barbiere di Siviglia*, "Buona sera",²⁶ in forma di concerto. Rossini era fuori di sé dal piacere, vedendo che la sua musica era nelle mani di artisti tanto capaci. Egli stesso si è poi messo al pianoforte, e ha cantato prima un'aria buffa e poi la romanda di Desdemona dall'*Otello*. Rossini ha un'ottima voce di tenore, e canta in modo assai espressivo. A Parigi il celebre compositore è stato accolto con pranzi e spettacoli; a Londra gli offrono non solo banchetti, ma anche denari. I membri del Parlamento hanno organizzato in suo onore un magnifico simposio con una cena per 500 coperti. Rossini ha cantato un'aria dall'*Otello* per i suoi generosi ospiti, che al momento dei saluti lo hanno convinto ad accettare 2000 lire sterline.

Nel frattempo, Barbaja chiedeva ancora una volta di spostare le trattative da Napoli a Vienna, su pretesto che la sua compagnia si stava recando in quella sede, e Nessel'rode prescriveva a Bržostovskij di recarsi a Vienna e proseguire le trattative sotto la direzione del diplomatico Dmitrij Pavlovič Tatiščev (1767 – 1845), che allora ricopriva l'incarico di ambasciatore russo in quella sede. Il 4 ottobre 1824 Barbaja indirizzava a quest'ultimo una lettera nella quale annunciava che a eccezione di Dardanelli, Eckerlin e Bassi, tutti i suoi cantanti si rifiutavano di andare a Pietroburgo, temendo di perdere la voce a causa del gran freddo. Per questo, l'impresario proponeva di rimandare la stagione dal 13 dicembre 1824 al 13 aprile 1825, assicurando che in tal caso la compagnia si sarebbe potuta fermare in Russia fino al 15 ottobre (1825). La firma fu solo rimandata,²⁷ ma il fattore 'tempo' risultò fatale all'impresa, in quanto offrì margine ad altri ostacoli. In particolare, due eventi sopraggiunti furono d'intralcio: il 23 giugno 1824 morì di tisi l'unica figlia femmina dell'imperatore, la giovane Sof'ja Dmitrievna Naryškina (n. 1805);²⁸ in più, il 7/19 novembre (1824) un forte vento provocò l'esondazione della Neva, che ebbe conseguenze serissime per Pietroburgo e la sua popolazione,²⁹ costrin-

26 In italiano nel testo.

27 Cfr. Michail A. Dodolev, *art. cit.*

28 Sof'ja Dmitrievna era figlia della favorita di Alessandro Marija Antonovna Svjato-pol'k-Četvertinskaja (1779 – 1854), moglie del dignitario Dmitrij L'vovič Naryškin (1764 – 1838). Era promessa ad Andrej Petrovič Šuvalov (1802 – 1873), ma il matrimonio non si compì a causa della morte improvvisa.

29 L'evento catastrofico, che causò circa diecimila morti, è rievocato da Aleksandr Puškin

gendo Alessandro a impegnarsi su questo fronte. Il 28 dicembre – ovvero il giorno in cui era stata infine programmata la scrittura degli artisti italiani di Barbaja – Tatiščev riceveva a Vienna un dispaccio che metteva la parola ‘fine’ su qualsiasi ulteriore trattativa:

Занятый устранением последствий бедствий, нанесенных столице наводнением 7-го ноября, Его Императорское Величество при столь несчастных обстоятельствах полагает, что открытие в Санкт-Петербурге Итальянского театра, предмета скорее роскоши, чем действительной потребности, было бы не очень благопристойно и предлагает в случае, если контракт еще не подписан, не заключать его вообще и более того прервать все дальнейшие переговоры, касающиеся этого дела.³⁰

Impegnato con la risoluzione dei disastri causati alla capitale dall'inondazione del 7 novembre, Sua Maestà Imperiale ritiene che l'apertura di un Teatro Italiano a San Pietroburgo – oggetto di lusso piuttosto che di reale necessità – non sarebbe molto propizia in circostanze tanto infelici, e propone, nel caso in cui il contratto non fosse già firmato, di non sottoscriverlo affatto, e anche di interrompere ogni *pourparler* a questo riguardo.

Tale decisione mise fine al progetto, che tuttavia mostra il tentativo della corte russa di riconfermare Pietroburgo in quanto polo della vita artistico-culturale internazionale, e di Barbaja di approfittare della disponibilità di Alessandro a investire su di lui e suoi ‘suoi’ artisti.

Quelli evidenziati in questa ricostruzione non sono gli unici contatti che si crearono a Verona in merito a dinamiche di mobilità musicale, e diversi sarebbero stati, sebbene più avanti nel tempo, anche i loro esiti concreti. Gli artisti erano infatti consapevoli dell'opportunità offerta da questo tipo di eventi di creare un indotto notevole in termini di introiti dovuti alle commissioni (la causa tra Rossini e la Camera di commer-

nel poema *Mednyj vsadnik* [Il cavaliere di bronzo], scritto nel 1833 e pubblicato, postumo, nel 1837.

30 Michail Dodolev, *art. cit.* Sul tentativo di ingaggio cfr. anche Svetlana Konstantinovna Laščenko, *Direktor Imperatorskich teatrov A. M. Gedeonov: moskovskie istoki sankt-peterburgskoj teatral'no-administrativnoj kar'ery* [Il Direttore dei Teatri Imperiali A. M. Gedeonov: origini moscovite di una carriera teatral-amministrativa piomboburghese], «Iskusstvo muzyki: teorija i istorija» [L'arte della musica: teoria e storia], V, 2012, pp. 36-90.

cio veronese per la partitura del *Vero omaggio* è una triste testimonianza del lato economico di queste iniziative),³¹ ma anche di nuove relazioni che avrebbero portato a un'espansione delle reti professionali e della mobilità a livello europeo.

È questo il caso della figura di Giovanni Battista Perucchini (1784 – 1870) compositore-dilettante trapiantato da Bergamo a Venezia, dov'era noto come pianista nelle accademie filarmoniche e come compositore di romanze in italiano e dialetto veneto, e dove la sua famiglia gestiva anche un salotto frequentato da musicisti.³² Secondo il cronachista Emmanuele Cicogna, già nel 1820, a Venezia, Perucchini era entrato in contatto con Zinaida Volkonskaja (nata Belosel'skaja-Belozerskaja, 1789 – 1862),³³ principessa russa molto vicina allo zar Alessandro ma residente in Italia, dove si dedicava alle belle arti organizzando spettacoli amatoriali cui lei stessa prendeva parte nel proprio salotto romano, in cui all'occorrenza ospitava letterati, pittori, scultori e musicisti di passaggio.

Proprio in occasione del Congresso dei Grandi la principessa venne a Verona, dove fu ospitata insieme al marito Nikita Volkonskij a Palazzo Bevilacqua.³⁴ La presenza di Volkonskaja al Congresso permise a Perucchini di suggellare un'amicizia duratura, attestata dalla corrispondenza in buona parte conservata, e dalla dedica di una raccolta di *Sei ariette da camera* op. 3.³⁵ Anzi, è assai probabile che in questa occasione fosse proprio Volkonskaja a suggerire il nome di Perucchini per il compito di far da Cicerone agli ospiti russi – in particolar modo per lo zar e per il Ministro

31 Cfr. Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *art. cit.*, pp. 95-99, ma anche Gioachino Rossini, *Lettere e documenti*, vol. 2, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, pp. 32 e sgg.

32 Su di lui si vedano la voce redatta da Carlida Steffan in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 82, 2015 [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-perucchini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-perucchini_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 22.08.2024) e Carlida Steffan-Maria Rosa De Luca-Graziella Seminara (a cura di), *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2018.

33 Su questa figura si rimanda alla letteratura esistente, e in particolare ai saggi di Velizhev e Valeri in questo numero.

34 *Prospetto in cui sono descritti i Nomi, nonchè [sic] gli Alloggi dei Sovrani, Principi, Dignitarj, e di varj altri distinti Personaggi intervenuti al GRANDE CONGRESSO DI VERONA nella R. Città di Verona l'Anno 1822*, Verona, Tipografia di Pietro Bisesti, 1823, p. 11.

35 Cfr. *Sei Ariette per [canto e] Piano-Forte*, Fascicolo 1, op. 3, composte [...] da G. B. Perucchini, Milano, Luigi Scotti, [1830]. L'epistolario è in buona parte conservato alla Biblioteca del Museo Correr di Venezia (I-Vmc, Fondo Bernardi) e al Museo Civico Belliniano di Catania (I-CATmb CP, Carte Perucchini).

degli Esteri Karl Robert Nessel'rode – durante il soggiorno veronese e poi nel corso della visita del sovrano russo a Venezia, dove lo accompagnò per le botteghe locali, fatto che egli avrebbe raccontato anche a Giuditta Pasta in una lettera del 31 gennaio 1823, evidenziando il proprio ruolo di guida per gli incliti ospiti nella città scaligera:

A Venezia ne' pochi giorni che vi furono li Sovrani dopo il Congresso di Verona, l'Imperatore Alessandro degnò di volermi per suo Cicerone. Figurati la rabbia, e l'invidia di alcuni, ed il piacere di altri. Dallo stesso Imperatore ebbi poi in dono due anelli di brillanti, cioè il primo a Verona, uno de' quali ricchissimo.³⁶

Quando i sovrani lasciarono Venezia, con partenza il 22 dicembre, Perucchini avrebbe inoltre seguito la principessa a Roma e Napoli.³⁷ Ciò gli permise di rafforzare i contatti stabiliti a Verona con esponenti dell'aristocrazia russa, come attestano le numerose lettere del suo epistolario. Negli anni successivi Perucchini avrebbe utilizzato questo canale per favorire la circolazione delle proprie opere in Russia,³⁸ e lo avrebbe fatto agendo da facilitatore della mobilità del veicolo per eccellenza della musica vocale: il cantante. Questo fenomeno si osserva con una certa precisione nel caso della tournée russa di Giuditta Pasta, che andremo ora ad analizzare. La loro corrispondenza testimonia un'amicizia duratura, legata ai comuni interessi in ambito musicale, ma sicuramente anche a un'affinità che – come sottolinea Maria Luigia Saibene – in passato spinse alcuni studiosi a ipotizzare una relazione di carattere sentimentale.³⁹ Dopo una sospensione di qualche tempo (almeno a giudicare dalla datazione dell'epistolario conservato),⁴⁰ essa riprendeva proprio nei giorni del Congresso, quando Perucchi-

36 Giovanni Battista Perucchini a Giuditta Pasta, 31 gennaio 1823 (I-COc Negri Pasta 14), già in Maria Luigia Saibene, *Una rete di amicizie tra musica e teatro*, Milano, L'Ornitorinco edizioni, 2015, p. 152.

37 Tra l'altro, nel suo passaggio tra gli stati italiani, il musicista aveva in mano, con funzione di passaporto, una lettera di Metternich.

38 Questa dinamica è attestata dagli scambi epistolari con l'editore Luigi Scotti e con il console russo a Venezia Spiridione Naranzi, da me già analizzata altrove. Cfr. Anna Giust, *Giovanni Battista Perucchini mediatore d'arte e d'artisti*, in Maria Rosa De Luca-Graziella Seminara-Carlida Steffan (a cura di), *Un nobile veneziano in Europa, Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, cit., p. 79-104.

39 Su questo tema, peraltro non confermato, cfr. Maria Luigia Saibene, *op. cit.*, p. 125 e sgg.

40 *Ibid.*, p. 129.

ni – che a dirla ancora con Saibene, usava raccontare «con piacere ed emozione nelle lettere a Giuditta Pasta il suo peregrinare per l'Italia chiedendo e distribuendo consigli»,⁴¹ per primo metteva in luce il potenziale di grossi eventi di questo tipo in termini di creazione di opportunità professionali:

Io sono a Verona da una settimana, e credo che vi resterò per qualche tempo. Fui chiamato, e così profitto della circostanza (unica nella storia) per godere di Spettacoli e procurarmi delle conoscenze assai distinte. Qui vi è adesso la crème musicale – Rossini con la moglie, Galli, Vellutti [*sic*], Crivelli, la Catalani ecc. Si daranno dei concerti, e spero che io pure sarò della partita.⁴²

Come si evince già dalle ricerche di Cavazzocca Mazzanti, una partecipazione diretta di Perucchini a spettacoli pubblici non risulta attestata, ma sicuramente il musicista ebbe modo di farsi apprezzare come interlocutore ad altissimo livello nei giorni in cui fungeva da 'guida' per Alessandro I e Nessel'rode.

Secondo il resoconto del cronachista veronese Valentino Alberti, proprio la partenza da Verona di Alessandro I metteva la parola fine alla «storia del grande avvenimento, memorabile a tutti i posteri».⁴³ Eppure, anche nell'impossibilità di un nuovo incontro di persona, gli incontri avvenuti al Congresso ebbero degli effetti che andarono ben oltre i fatti di Verona e la 'coda veneziana' cui si accennava sopra, e ciò valse in particolare per le conoscenze stabilite con le autorità dell'Impero Russo o figure vicine alla Corona.

Anche dopo la morte di Alessandro I, nel 1825, Perucchini rimase in contatto con il suo capo di Stato maggiore Pëtr Volkonskij (da non confondere con il già citato Nikita) e con altri nobili che confluirono nell'*entourage* del nuovo zar Nicola I. In qualità di Ministro della Corte, Volkonskij in particolare – che non aveva rapporti familiari con Zinaida Volkonskaja – era primo responsabile dei Teatri Imperiali, ponendosi direttamente in contatto con il vertice della Direzione, che proprio in quegli anni stava cercando di ripristinare l'antica tradizione dell'opera italiana a

41 *Ibid.*, p. 127.

42 Giovanni Battista Perucchini a Giuditta Pasta, 18 novembre 1822 (I-COC Negri Pasta, n. 13), già in Maria Luigia Saibene, *op. cit.*, p. 150.

43 Maurizio Zangarini (a cura di), *Il diario dell'oste, La Raccolta storica cronologica di Valentino Alberti (Verona, 1796-1834)*, Venezia, Giunta regionale del Veneto - Vicenza, Associazione veneta per la storia locale - Verona, Cierre, 1997, p. 251.

Pietroburgo. È essenziale ricordare che differentemente dall'atteggiamento equivoco e disinteressato di Alessandro nei confronti di questo progetto, Nicola manifestava un desiderio particolare per il ripristino di una compagnia di corte degna dei fasti settecenteschi. Sul finire del secondo decennio del secolo, dopo svariati tentativi attuati da troupe presenti nel territorio russo, Volkonskij si sarebbe rivolto a Perucchini trasmettendogli il senso di un'iniziativa che proveniva direttamente dallo zar, che delle precedenti esperienze era rimasto insoddisfatto.

Nel 1827 Volkonskij gli scrisse per annunciare l'arrivo a Venezia di un suo emissario incaricato di ingaggiare direttamente in Italia cantanti per una nuova compagnia lirica da portare a Pietroburgo:

Monsieur, Mr le Comte Mathieu Wielhorski, chambellan de Sa Majesté l'Empereur, qui vous remettra cette lettre, est chargé de réunir en Italie une troupe d'artistes d'opéra pour le théâtre impérial de St. Pétersbourg; l'attachement que vous m'avez toujours témoigné me détermine à l'engager à s'entendre avec vous pour l'objet de sa mission, persuadé que vous ne vous refuserez pas à lui rendre tous les services qui dépendront de vous sous ce rapport. Recevez en, je vous prie, d'avance tous mes remerciemens ainsi que l'assurance de ma considération très distinguée.

Le Prince Pierre Volkonsky⁴⁴

L'incaricato della missione era Matvej Jur'evič Viel'gorskij (1794 – 1866), nobiluomo proveniente da una famiglia di altissimo rango dell'aristocrazia russa di origine polacca, a sua volta attivo in ambito musicale. Pur dichiarandosi un dilettante per rispettare le prerogative del suo status sociale, Viel'gorskij poteva dirsi un musicista a pieno titolo: aveva studiato violoncello con Bernard Romberg e suonava spesso in formazioni cameristiche in occasione di eventi organizzati nel salotto che nei tardi anni Venti gestiva insieme al fratello Michail – organista e compositore – nella residenza di piazza Michajlovskaja, a Pietroburgo.⁴⁵ Questo salotto sarebbe

44 Pëtr Volkonskij a Giovanni Battista Perucchini, Pietroburgo, 23 aprile / 5 maggio 1827 (I-CATmb CP-6-43).

45 Matvej Grigor'evič Viel'gorskij suonava su uno strumento Stradivari: lo si vede con in mano il violoncello in un noto ritratto dipinto da Karl Brjullov a Roma, proprio durante un soggiorno del musicista a Villa Volkonsky, residenza romana della principessa Volkonskaja. L'artista trascorse diversi anni come ospite della principessa Volkonskaja. Sulla storia del ritratto cfr. Ekaterina Éduardovna Ljamina, Natal'ja

stato definito da Hector Berlioz come «un piccolo ministero delle belle arti»,⁴⁶ poiché costituiva un importante snodo nei percorsi di molti musicisti tra l'Occidente e la Russia: era qui che i musicisti stranieri in tournée (tra i quali si contano, oltre al citato Berlioz, Clara Wieck, Robert Schumann e Franz Liszt) davano prova del proprio valore, prima di essere invitati a corte o avventurarsi nell'organizzazione di spettacoli pubblici sulla base di sottoscrizioni.⁴⁷

Nel 1827 Matvej divenne membro della Direzione dei Teatri Imperiali, e ricevette appunto dallo zar, per tramite del Ministro Volkonskij, l'incarico di creare una compagnia di corte. Grazie ai numerosi legami con artisti e teatri europei, Perucchini era evidentemente considerato a Pietroburgo un utile punto di riferimento nella ricerca di possibili candidati, e per questo svariate persone gli vennero indirizzate a questo scopo.⁴⁸ È assai probabile che Viel'gorskij venisse in Italia assieme a Zamboni, in quanto una troupe fu effettivamente formata attorno a questo cantante – troupe che iniziò gli spettacoli probabilmente nel 1828, mettendo in scena titoli nuovi del belcanto italiano, la maggior parte dei quali di Gioachino Rossini.

In verità, recensioni negative pubblicate sui periodici «I Teatri» di Milano e «Revue musicale» di Parigi, la descrivono come un «insieme me-

Vladimirovna Samover, «*Bednyj Žozef*»: *Žizn' i smert' Iosifa Viel'gorskogo, Opyt biografii čeloveka 1830-ch godov* [Il “povero Joseph”: Vita e morte di Iosif Viel'gorskij, Saggio biografico su un uomo degli anni Trenta dell'Ottocento], Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1999. Per quanto riguarda invece lo strumento, si tratta dell'esemplare prodotto da Antonio Stradivari nel 1712 per il granduca di Toscana Cosimo III de' Medici, e poi appartenuto al conte Apraksin e da questi portato in Russia. Nel XIX esso si trovò insieme ad altri quattro strumenti a far parte della collezione della famiglia Viel'gorskij, e nel 1870 fu lasciato in eredità a Karl Davydov, da cui ha preso il nome. Nel 1964 esso fu battuto all'asta (per la somma di 90.000 dollari) e destinato a Jacqueline Du Pré, che lo suonò fino al 1970. Attualmente è posseduto da Yo Yo Ma (Cfr. Charles Beare (a cura di), *Antonio Stradivari: The Cremona Exhibition of 1987*, London, J. & A. Beare, 1993).

46 Hector Berlioz, *Mémoires de Hector Berlioz de 1803 à 1865 et ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, écrits par lui-même*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, vol. 2, p. 256 (I ed. Michel Lévy Frères, Paris 1870).

47 Sul ruolo di mediazione esercitato da questo salotto cfr. Rutger Helmers, *Navigating the Local Elites: Travelling Musicians and their Encounters with the Russian Court and Aristocracy in the Mid-Nineteenth Century*, «Nineteenth-Century Music Review», II, 2023, pp. 305-333.

48 Tra questi, Stefania Coronini-Cavos, Francesco Morlacchi, svariati cantanti. Cfr. Anna Giust, *art. cit.*

diocre»,⁴⁹ e il successo decrescente portò allo scioglimento della troupe nel 1831, con qualche esibizione aggiuntiva nel 1832.

Tuttavia, forse proprio conoscendo l'instabilità dell'impresa a fronte della volontà di Nicola di ristabilire una compagnia italiana permanente, molti musicisti continuarono a scrivere a Perucchini anche negli anni successivi, per esservi raccomandati. Tra questi figurano sicuramente Luigi Ricci, Edward Thomas Allan, segretario del King's Theatre di Londra, i soprani Rosalbina Coradori Allan e Adele Meneghini Crescini, e il tenore Domenico Ronconi, che tra il 1801 e il 1805 era già stato a Pietroburgo, ma nel 1830 scrisse a Perucchini per raccomandare il figlio Giorgio e una sua allieva, la «signora Alessandri-contralto»⁵⁰.

Non sono ancora chiari gli esiti di tutti questi tentativi. Tracciabile è però la serie degli scambi tra Perucchini e Giuditta Pasta, la cui amicizia, come si è visto, risaliva almeno al tempo del Congresso. Negli anni Venti Perucchini le aveva dedicato alcune ariette, «affinché lei stessa le cantasse e ne favorisse divulgazione e stampa».⁵¹ Nel 1828, con l'intento probabile di avere la propria musica diffusa anche nel fertile mercato russo, egli fece un primo tentativo di metterla in contatto con Viel'gorskij:

Carissima Sorella, ti diriggo nel lator della presente un dilettaute professore di violoncello, veramente straordinario, che merita poi per mille altri titoli d'essere conosciuto ed ammirato. Egli è il Conte Wilhorsky, Ciambellano di S. M. l'Imperatore di tutte le Russie, che ora viene per alcuni giorni a Londra, e che tanto desidera di conoscerti di persona, essendo già entusiasta per le tante tue glorie. Cara Giuditta, procura di poterlo sentire, e ti giuro che ne sarai molto e molto contenta.⁵²

In quell'occasione Viel'gorskij non riuscì a incontrare Giuditta Pasta, ma ancora nel 1840 fu probabilmente la cantante a chiedere a Perucchini una nuova raccomandazione per una tournée in Russia. Ecco la sua risposta:

49 *Ibid.*, p. 95.

50 Cfr. Anna Giust, *art. cit.*

51 Giovanni Battista Perucchini a Giuditta Pasta, 13 marzo 1824. In un'altra lettera, scriveva «Se venisse l'occasione, e che trovaste qualcuna di queste ariette per avventura di vostro genio, vi prego a volerle cantare in qualche società onde siano conosciute col miglior prestigio della possibile esecuzione.» (Perucchini a Giuditta Pasta, Venezia, 21 maggio 1825, I-COc Negri Pasta, n. 25, già in Maria Luigia Saibene, *op. cit.*, p. 165).

52 Perucchini a Giuditta Pasta, 28 marzo 1828, I-Ms C.A. 4373.

Cara Giuditta,

Mi si è fatto credere che possiate desiderare qualche lettera per Pietroburgo, ed io sono contento di poterne offrire una, che vale forse per molte altre. Vi prego poi di volerla rimettere voi stessa, ed a qualche momento di darmene notizia. [...] Approvo pienamente il vostro progetto di recarvi in Russia, e sarei beato se potessi seguirvi. Troverete senza dubbio il miglior possibile accoglimento. Ricordate qualche volta il mio nome al Conte Matteo Wiel'gorsky, che mi accorda particolare benevolenza.⁵³

Nel gennaio 1841 Viel'gorskij confermava l'incontro con Pasta proprio grazie alla mediazione di Perucchini:

Mme Pasta m'a remise votre lettre, cher Mr Perucchini, à mon séjour à Planeg, où j'ai été passer un couple de semaine pour la noce d'une des filles de mon frère. Me voilà de retour à Munich auprès de Madame la grande Duchesse, et je crois que nous n'y resterons que jusqu'au 15 Mars.⁵⁴

Negli stessi giorni (3 gennaio) Pasta aggiornava Perucchini sulla sua tournée a Pietroburgo e Mosca:

Avendo terminato per ora i nostri affari con Talori a Pietroburgo, partiamo per Mosca, ove passeremo un mese, indi torneremo qui nella quaresima, epoca buona pei concerti. Intanto ne ho dati tre nella magnifica sala dei Nobili che mi accordarono per sommo favore. L'imperial Corte mi onorò due volte della sua presenza. Cantai in seguito a Corte in occasione delle feste dell'Imperatore ed ebbi in dono tre elegantissimi gioielli. Durante il breve soggiorno che il conte Wielhorski fece a Pietroburgo per assistere alle nozze della sua nipote, ebbi più volte il piacere di sentire anco da lui parlar con trasporto del vostro distinto merito. L'altra sera cantai e intesi cantare dal principe Kotxobey [Kočubej] varie delle vostre composizioni, che proprio mi sembrava d'essere su la vostra laguna incantata.⁵⁵

53 Perucchini a Giuditta Pasta, Venezia, 2 settembre 1840, I-COc Negri Pasta, n. 44, già in Maria Luigia Saibene, *op. cit.*, p. 187.

54 Matvej Viel'gorskij a Giovanni Battista Perucchini, Monaco, 7/19 gennaio 1841, I-Vmc Bernardi 72.

55 Giuditta Pasta a Giovanni Battista Perucchini, Pietroburgo, 3 gennaio 1841, già in Jacopo Bernardi, *Giambattista Perucchini, Cenni biografici*, Venezia, Grimaldo & C., 1870, p. 24.

Una successiva lettera inviata da Perucchini registra il successo della cantante:

Lessi col più vivo interesse una data nell'ultimo vostro foglio, in cui annunciavasi che voi tardaste la partenza per Mosca onde secondare il desiderio di Sua Maestà l'Imperatrice, di cantar altra volta alla Corte; che poi a mezzo del principe Wolkonsky riceveste in regalo un magnifico Schall di cache-mir; accompagnato da gentilissima lettera. Ottima si fu l'idea di recarvi in Russia dove si apprezzano, e compensano i talenti, e non dubito che ne otterrete onorevole, lusinghiero, ed utilissimo risultamento. Il Conte Matteo [Viel'gorskij] rispose da Monaco alla mia lettera, che gli rimetteste, e parlando di voi (comme de raison) mi dice di un talento in vero colossale. [...] Pregavi di ricordare l'umilissimo nome mio al Principe Pietro Wolkonsky, alla Signora Sofia se vi fosse, al conte di Nesselrode, al Conte Woronzoff Dekan, alla famiglia del Conte [Viel'gorskij].⁵⁶

Il successo trova riscontro sul periodico «Severnaja pčela» («L'ape del Nord»), testata a stampa che godeva, per iniziativa del redattore Faddej Bulgarin, del 'privilegio' di pubblicare recensioni sugli spettacoli. Il numero 257 del 12 novembre 1840 presentava quindi una relazione da lui firmata sul *Concerto della signora Pasta, tenutosi lo scorso 10 novembre nella Sala dell'Assemblea della nobiltà*:

Волшебное имя Г-жи Паста, которое все любители Итальянской музыки повторяют с восторгом в течение двадцати слишком лет, привлекло в концерт хотя не многочисленную, но отборную публику. Кто только бывал в Париже зимою, а летом в Лондоне, тот верно слышал Г-жу Паста на сцене Итальянской Оперы, и видел торжество этой несравненной актрисы-певицы. Много толков было у нас, когда в здешней столице узнали о приезде Г-жи Паста, и теперь толки эти разрушены... Г-жа Паста пела, и восхитила наших знатоков и любителей музыки. Время пощадило знаменитую певицу, и те, которые не слышали её пения прежде, всё-таки видели в ней диво природы и искусства, певицу, какие родятся веками!..

Но, чтоб правильно судить а *нынешний* Г-жи Паста, т. е. о Г-же Паста, после ее двадцатитрёх-летней опытности на сцене, долж-

56 Giovanni Battista Perucchini a Giuditta Pasta, Venezia, 7 marzo 1841, I-COC Negri Pasta, n. 45.

но судить об ней более в отношении к школе, или методе, к таланту к искусству. Школа, или метода ее – высшая степень совершенства, талант дивный; божественный; искусство, не знающее никаких препон! Вот три вещи, которых всеокрушающее время вовсе не касалось, и которые Г-жа Паста сохранила во всей силе. Неподражаемая актриса, она и теперь поёт с удивительным чувством и выразительностью, и сообщает силу и настоящее значение каждой ноте, каждой музыкальной фразе. С Г-жей Паста ничего не потеряно; всё, напротив, имеет своё подлинное значение. Г-жа Паста стоит так высоко, в отношения к искусству, что не имеет нужды в похвалах умеренных, несправедливых, в лести! Значило бы оскорбить её, если бы говорить об ней несправедливо, и потому мы не скажем, что она сохранила тот же самый звук голоса (timbre), какой может иметь женщина двадцатипяти-летняя... Этот серебристый отголосок (voix argentine), принадлежность молодости и силы органов... но Г-жа Паста имеет ещё весьма много свежести (fraicheur) в голосе, особенно в нотах высоких, и голос её сохранил всю музыкальную приятность, т. е. голос её, натуральный, исходящий из чудноустроенной груди, удивляет обширностью, и восхищает сладостью. Об искусстве её трудно даже говорить! Трели, рулады, фиоритур, всё это чудесное, превосходное, превыше всяких похвал! Г-же Паста предстоит ещё блистательное поприще: она может образовать целое поколение певиц, и передать, так сказать, в потомство свою божественную методику.⁵⁷

Il magico nome della Sig.ra Pasta, che tutti gli amanti della musica italiana ripetono entusiasti da vent'anni e più, ha attratto al concerto un pubblico non numerosissimo, ma scelto. Chi sia stato a Parigi in inverno, e a Londra d'estate, ha sicuramente sentito la Sig.ra Pasta sulle scene dell'Opera Italiana, e ha visto il trionfo di questa inimitabile attrice e cantante. Da noi c'è stato molto rumore quando da noi si è saputo dell'arrivo della Sig.ra Pasta nella nostra capitale, ma ora questo rumore tace... La Sig.ra Pasta ha cantato, e ha entusiasmato i nostri conoscitori e amanti della musica. Il tempo ha avuto clemenza della celebre cantante, e coloro che non l'avevano sentita cantare prima, hanno trovato in lei una meraviglia della natura e dell'arte, una cantante di quelle che nascono una ogni secolo!.. Ma per valutare correttamente la Sig.ra Pasta *di oggi*, ovvero una Sig.ra

57 *Koncert g-ži Pasta, byvsij 10-go nojabrja, v zale dvorjanskogo sobranija* [Concerto della signora Pasta, tenutosi lo scorso 10 novembre nella Sala dell'Assemblea della nobiltà], «Severnaja pčela» [Lape del Nord], n. 257, 12 novembre 1841.

Pasta con ventitré anni di esperienza sulle scene, bisogna valutarla in relazione alla scuola, al metodo, al talento per l'arte. La sua scuola, o metodo, è a un alto livello di perfezione, il talento è sorprendente, divino, un'arte che non conosce ostacoli! Ecco tre cose che il tempo divoratore non ha intaccato, e che la Sig.ra Pasta ha conservato in piena forza. Attrice impareggiabile, ancora oggi canta con straordinaria passione ed espressione, mostrando la forza e il vero significato di ogni nota, di ogni frase musicale. Con la Sig.ra Pasta non si perde nulla: al contrario, tutto ha il proprio autentico significato. La Sig.ra Pasta si eleva così in alto in rapporto con l'arte che non ha bisogno di lodi eccessive, false, di lusinga! Ciò significherebbe offenderla, sarebbe ingiusto nei suoi confronti, e per questo non diremo che ella ha conservato lo stesso colore di voce (*timbre*) che può avere una donna di vent'anni... Questa voce argentina (*voix argentine*) è un attributo della giovinezza e deriva dalla forza degli organi... ma la Sig.ra pasta ha ancora molta freschezza (*fraîcheur*) nella voce, specialmente nelle note acute, e la sua voce ha conservato tutta la piacevolezza musicale, ovvero la sua voce, naturale, che esce da un petto miracoloso, sorprende per la sua ampiezza, e manda in visibilio per la sua dolcezza. Del suo virtuosismo è persino difficile parlare! Trilli, *roulades*, fioriture, tutto ciò è straordinario, eccelso, al di sopra di ogni lode! La Sig.ra Pasta ha davanti a sé ancora brillanti prospettive: può formare un'intera generazione di cantanti, e trasmettere – per così dire – in eredità tutta la sua divina sapienza.

Un altro articolo fu pubblicato il 23 novembre (quindi una decina di giorni dopo) a segnalare con sommo dispiacere l'ultimo suo concerto e così la fine della tournée.⁵⁸ In questo articolo il redattore lamentava come l'accoglienza di Pasta fosse più fredda che nel resto d'Europa (gli spettatori si contavano a centinaia, e non a migliaia come a Vienna), spiegando questo fenomeno con la scarsa capacità del pubblico di riconoscere i talenti che il resto del mondo acclamava.

La recensione era preceduta da un annuncio dell'imminente spettacolo dell'*Otello* di Rossini, allestito dalla troupe tedesca a beneficio dell'artista Sabine Heinefetter (1809 – 1872), che aveva già ottenuto un discreto successo nella *Norma* di Bellini. La chiusa finale faceva presagire un successo quasi scontato:

58 Cfr. *Poslednij koncert g-ži Pasta, vo vtornik, 26-go nojabrja, v zale Dvorjanskago sobranija, v 8 časov večera* [Ultimo concerto della signora Pasta, martedì 26 novembre, nella Sala dell'Assemblea della nobiltà], «Severnaja pčela» [Lape del Nord], n. 266, 23 novembre 1840.

предсказываем в субботний спектакль (в бенефис Г-жи Гейнефеттер) высокое наслаждение любителям музыки и драматического искусства. Расчитывайте как угодно, а такой певицы-актрисы, как Гейнефеттер, мы не видали на Петербургской сцене, со времени уничтожения Итальянского Театра Казассы. Каталани, Зонтаг, пели для публики только в концертах. Паста тоже. И так, по всем расчетам, нынешний бенефис Г-жи Гейнефеттер – великое музыкальное торжество, на которое, без сомнения, соберутся *все*, кто любит музыку и драматургию!⁵⁹

prevediamo che lo spettacolo di sabato (*bénéfice* della Sig.ra Heinefetter) costituirà un grande piacere per gli amanti della musica e dell'arte drammatica. La si pensi come si vuole, ma una cantante-attrice come la Sig.ra Heinefetter non si è vista sulle scene pietroburghesi dai tempi della liquidazione del Teatro Italiano di Casassi. Catalani e Sontag hanno cantato in pubblico solo in concerto. Così anche Pasta. E così, il *bénéfice* di oggi della Sig.ra Heinefetter è un grande trionfo musicale, al quale senza dubbio si riuniranno *tutti* coloro che amano la musica e la drammaturgia!

Quella di Bulgarin è solo un'altra voce individuale, ma la sua vicinanza alla Corona e la sua esperienza quasi ventennale come critico dei Teatri Imperiali la rende importante dal punto di vista della storia istituzionale dei teatri russi e del loro rapporto con il pubblico e le autorità politiche. L'evidente nostalgia con cui si ripensava ai fasti dell'opera italiana nella capitale russa (il riferimento all'esperienza di Casassi a inizio secolo), insieme a questi ripetuti tentativi di ripristino di una compagnia di corte nel secondo e terzo decennio, trasmettono un'idea di continuità della politica culturale di Nicola I con l'epoca imperiale precedente al regno del suo immediato predecessore Alessandro. Se quest'ultimo non aveva avuto lo slancio necessario ad accogliere le pur numerose proposte di figure a lui prossime, o si era dovuto dedicare a questioni evidentemente considerate più urgenti, Nicola sarebbe riuscito a concretizzare, rilanciando con forza lo strumento dell'opera italiana (e della compagnia italiana che la incarnava) come vettore della comunicazione sovra- o trans-nazionale, intervenendo anche personalmente, o attraverso emissari diretti come Volkon-

59 *Otello*, opera Rossini (*Benefis G-ži Sabiny Gejnefetter, segodnja, v Subbotu, 23-go Nojabrja, na Bolšom Teatre*) [*Otello*, opera di Rossini (*Bénéfice* della Sig.ra Heinefetter, oggi, sabato 23 novembre, al Grande Teatro), «Severnaja pčela» [Lape del Nord], n. 266, 23 novembre 1840.

skij e Viel'gorskij. Da lì alla tournée del 1843 di Giovanni Battista Rubini – che pure era stato tra i contatti del nostro Perucchini – il passo sarebbe stato breve: dopo una tournée individuale e la nomina a “primo tenore di corte”, il tenore avrebbe ricevuto il compito di formare una nuova compagnia, ingaggiata per la stagione 1843-44, troupe che avrebbe aperto una nuova fase della cosiddetta *ital'janščina* – la presenza dominante degli artisti italiani nella scena teatrale russa.

Anche senza sopravvalutare indebitamente il ruolo di singoli individui in questa dinamica, possiamo constatare, in conclusione, che la rete di connessioni stabilite a Verona con esponenti vicini alla Corona russa agì come una sorta di tessuto connettivo in grado di garantire continuità attraverso un'azione esercitata in contesti intra- ed extra-istituzionali, stabilendo un ponte tra le modalità di governo dell'antico regime e le istituzioni che nell'Ottocento in qualche misura continuarono ad agire secondo meccanismi simili, nei quali le singole personalità di rango fungevano da istituzioni, mettendo in campo le proprie personali connessioni.