

L'imperatore e il buffone

Il Teatro La Fenice e le politiche culturali asburgiche nel post-Quarantotto¹

Riccardo Mandelli

Venedig, den 28. März 1851

Liebe Mama!

[...] Ich bin gestern hierhergekommen, um den Venezianern selbst den Freihafen zu bringen, und war wirklich über den guten und festlichen Empfang – sowohl bei meiner Ankunft als auch in der Fenice – erstaunt.

Leider regnet es seit unserer Abreise von Wien, außer vorgestern und heute, immer. Heute ist es schöner, und jetzt beleuchtet sogar die Sonne die Kirche St. Giorgio vor meinen Fenstern.

Wir fuhren gestern um 7 Uhr früh von Triest weg und kamen um 5 Uhr hier an. Abends war die Oper *Rigoletto* von Verdi und *Esmeralda* mit der Maywood recht gut.²

¹ La ricerca per questa pubblicazione è stata finanziata dal progetto *Opera and the Politics of Empire in Habsburg Europe, 1815-1914*, sostenuto dall'European Research Council (ERC), Horizon 2020 (Grant n. 101018743). Una versione preliminare è stata presentata alla giornata di studio *Aus Verdis Werkstatt* (Università di Lipsia, 27 marzo 2023). Ringrazio i partecipanti per la stimolante discussione, i cui spunti sono confluiti nell'articolo. Un sentito grazie anche ai due revisori anonimi per le preziose osservazioni che hanno contribuito a migliorarne la versione finale.

² *Briefe Kaiser Franz Josephs I. an seine Mutter (1838-1872)*, a cura di Franz SCHNÜRER, München, Kösel & Pustet, 1930, pp. 156-157; «Cara mamma! [...] Sono giunto qui [a Venezia] ieri per concedere personalmente il porto franco ai veneziani, e sono rimasto davvero stupito dell'accoglienza buona e festosa – sia al mio arrivo sia alla Fenice. Purtroppo è piovuto dalla nostra partenza da Vienna, fatta eccezione per oggi e l'altro ieri. Oggi il tempo è più bello, e in questo momento il sole, fuori dalla mia finestra, illumina anche la chiesa di San Giorgio. Siamo partiti da Trieste ieri alle sette del mattino e siamo arrivati qui nel pomeriggio alle cinque. La sera, l'opera *Rigoletto* di Verdi ed *Esmeralda* con la Maywood non sono stati affatto male» (trad. mia).

Nella primavera del 1851, il giovane Francesco Giuseppe, fece il primo ingresso ufficiale nel Regno Lombardo-Veneto in qualità di imperatore austriaco.³ La sua presenza fu ampiamente documentata dalla stampa locale,⁴ e il diario di viaggio può essere ricostruito attraverso numerose lettere inviate a Vienna alla madre, l'Arciduchessa Sofia. La recente ascesa al trono, avvenuta il 2 dicembre 1848, aveva comportato una rivitalizzazione della corte imperiale e la conseguente organizzazione di una serie di visite nelle province dell'impero, volte a riaffermare l'autorità asburgica nei luoghi che si erano dimostrati di difficile gestione durante i moti rivoluzionari. Tra il 1849 e il 1851 l'imperatore si recò in Ungheria, Boemia, Moravia, Tirolo, Vorarlberg, Galizia, Bucovina, oltre che nelle città di Trieste, Venezia e Milano.⁵

Il viaggio a Venezia, motivato dalla concessione del porto franco alla laguna, fu accompagnato da diversi eventi celebrativi, tra cui l'eccezionale illuminazione a gas di Piazza San Marco e alcune serate organizzate nei teatri cittadini. In quei giorni, durante le ultime rappresentazioni della Stagione di Carnevale del Teatro La Fenice, in cartellone figuravano *Rigoletto* di Verdi e il ballo *Faust* del coreografo Jules Perrot che fu sostituito nella sola serata del 27 marzo dal ballo *Esmeralda* dello stesso Jules Perrot, con la messa in scena di Domenico Ronzani e la musica di Cesare Pugni.⁶ L'opera verdiana, presentata alla Fenice l'11 marzo di quello stesso anno, era in scena da meno di un mese quando, la sera del 27 marzo, con il teatro «illuminato a giorno», l'imperatore ebbe occasione di assistervi.⁷

³ Prima di divenire imperatore, visitò le provincie italiane nel 1845, soggiornando a Verona e Venezia, dove incontrò per la prima volta il generale Radetzky, e nel 1848, durante la controffensiva sul fronte italiano; cfr. Michaela VOCELKA e Karl VOCELKA, *Franz Joseph I. Kaiser von Österreich und König von Ungarn, 1830-1916. Eine Biographie*, München, Beck, 2015, pp. 46-47, 60-61.

⁴ Cfr. *Gazzetta ufficiale di Venezia*, dal n. 70 (27 marzo 1851) al n. 76 (3 aprile 1851).

⁵ Per uno studio approfondito sui viaggi imperiali intrapresi in Galizia, cfr. Daniel L. UNOWSKY, *The Pomp and Politics of Patriotism: Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848-1916*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005.

⁶ Cfr. le locandine del Teatro alla Fenice del 27, 29 e 30 marzo, consultabili al link https://archiviostoricolafenice.org/view/cronologia/scheda_locandina.php?ID=5859 (questo e i link seguenti sono stati controllati l'ultima volta il 18 dicembre 2024).

⁷ Verdi non si trovava più a Venezia. Come specificato da una clausola del contratto firmato con il teatro, il compositore si era trattenuto fino alla terza rappresentazione dell'opera (13 marzo); cfr. *Critical Commentary*, in Giuseppe VERDI, *Rigoletto*, a cura di Martin CHUSID, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1983 (The Works of Giuseppe Verdi, I/17), p. xii.

Non sorprende che questo evento, svoltosi all'ombra degli avvenimenti rivoluzionari, non abbia trovato spazio nella nutrita bibliografia verdiana su *Rigoletto* e sulla presenza del compositore a Venezia.⁸ L'accostamento tra uno dei padri putativi del Risorgimento e chi, per definizione, del Risorgimento era il primo tra i nemici, avrebbe potuto risultare ostico alla luce delle principali interpretazioni della Venezia patriottica e rivoluzionaria.

Tuttavia, è necessario riconoscere che queste interpretazioni sono state messe in discussione già dai primi anni Duemila da numerosi studiosi. Tra questi, David Laven, nel suo studio sulla seconda dominazione austriaca, ha analizzato in modo approfondito la "leggenda nera" che permea gran parte della storiografia sul dominio asburgico in Italia. Sebbene gli eventi del 1848-49 siano tra i più eroici e celebrati del Risorgimento, Laven sostiene che la ribellione dei veneziani sia stata provocata dalla progressiva erosione della fiducia nei confronti dei dominatori, piuttosto che da un radicato e preesistente odio verso la monarchia asburgica.⁹ Un altro contributo in questa direzione è rappresentato dalla monografia di Pieter M. Judson, che considera «il nazionalismo politico nell'Europa centrale asburgica come un prodotto delle strutture imperiali e delle tradizioni regionali, non come un'espressione *sui generis* di gruppi etnici transtorici».¹⁰

Parallelamente, anche la figura di Giuseppe Verdi è stata reinterpretata alla luce del suo reale rapporto con gli eventi risorgimentali.¹¹ Tra i numerosi contributi, spiccano quelli di Roger Parker,¹² affiancati da analisi

⁸ L'evento è riportato in William A[lexander] JENKS, *Francis Joseph and the Italians, 1849-1859*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1978, p. 63.

⁹ David LAVEN, *Venice and Venetia under the Habsburgs, 1815-1835*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 26.

¹⁰ Pieter M. JUDSON, *The Habsburg Empire: A New History*, Cambridge/London, Belknap Press, 2016, p. 9; trad. it.: *L'Impero asburgico. Una nuova storia*, Rovereto, Keller, 2021, p. 27. Per contributi con un simile approccio, cfr. *Different Paths to the Nation: Regional and National Identities in Central Europe and Italy, 1830-70*, a cura di Laurence COLE, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007; Dominique KIRCHNER REILL, *Nationalists Who feared the Nation: Adriatic Multi-Nationalism in Habsburg Dalmatia, Trieste and Venice*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

¹¹ Per un sommario dei vari contributi sul tema, cfr. Fabrizio DELLA SETA, *Opera e Risorgimento: si può dire ancora qualcosa?*, in *verdiperspektiven*, II, 2017, pp. 81-106.

¹² Cfr. Roger PARKER, «Arpa d'or dei fatidici vati»: *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840's*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997.

condotte da studiosi quali Axel Körner (sulla *Traviata*)¹³ e Claudio Vellutini (su *Ernani*),¹⁴ tutti orientati a liberare Verdi da una lettura riduttiva in chiave esclusivamente nazionalistica e patriottica.¹⁵ Negli ultimi due studi citati, entrambi collocati nei territori asburgici, emerge come il compositore non rappresentasse in alcun modo una minaccia per l'integrità della monarchia. Al contrario, Verdi figurava tra i protagonisti della vita culturale dell'impero e, secondo quanto evidenziato da Vellutini, le sue opere parteciparono persino alla costruzione di "monumenti" celebrativi della dinastia asburgica a Vienna.¹⁶

Volendo dunque interpretare l'incontro avvenuto a Venezia tra il principale rappresentante del potere asburgico e il caso di censura più noto nella storia delle opere di Verdi,¹⁷ è necessaria una riflessione più approfondita. Anzitutto, si deve considerare in che modo il tanto criticato soggetto vittorughiano – intriso di disprezzo per le dinamiche cortigiane – potesse adattarsi a un'occasione solenne quale la visita di un imperatore. La concomitanza tra *Rigoletto* e il viaggio imperiale fornisce quindi il pretesto per ampliare lo sguardo sulle politiche imperiali messe in atto nel principale teatro veneziano. La presenza di Francesco Giuseppe a teatro, evento straordinario ed unico nel suo genere, verrà qui confrontata con la gestione ordinaria della programmazione teatrale, mettendo in luce i suoi punti di contatto con l'amministrazione asburgica cittadina.

Basandosi sui documenti dell'Archivio di Stato di Venezia e dell'Archivio storico del Teatro La Fenice, l'articolo offre una nuova prospettiva sulle stagioni d'opera del Teatro La Fenice immediatamente successive agli eventi rivoluzionari, durante le quali *Rigoletto* debuttò. L'analisi mette in

¹³ Cfr. Axel KÖRNER, «Che il pubblico non venga defraudato degli spettacoli ad esso promessi»: *The Venetian Premiere of «La traviata» and Austria's Imperial Administration in 1853*, in *verdisperspektiven*, III, 2018, pp. 89-106.

¹⁴ Cfr. Claudio VELLUTINI, *Opera and Monuments: Verdi's «Ernani» in Vienna and the Construction of Dynastic Memory*, in *Cambridge Opera Journal*, XXIX, 2017, pp. 215-239.

¹⁵ Cfr. Philip GOSSETT, *Becoming a Citizen: The Chorus in Risorgimento Opera*, in *Cambridge Opera Journal*, II, 1990, pp. 41-64; ID., *Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento*, in *Studia musicologica*, LII, 2011, pp. 241-257; Carlotta SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma, Laterza, 2015; Roger PARKER, *Verdi "politico": A wounded Cliché Regroups*, in *Journal of Modern Italian Studies*, XVII, 2012, pp. 427-436. Parker chiarisce a p. 431 come «the making of Verdi as "bard of Risorgimento" overwhelmingly occurred after unification».

¹⁶ VELLUTINI, *Opera and Monuments* (n. 14), pp. 238-239.

¹⁷ Cfr. Mario LAVAGETTO, *Un caso di censura: il «Rigoletto»*, Milano, il Formichiere, 1979; Marcello CONATI, *Rigoletto. Un'analisi drammatico-musicale*, Venezia, Marsilio, 1992; Giuseppe VERDI, *Rigoletto* (n. 7).

luce il legame inscindibile tra la produzione operistica e il sostegno economico della monarchia, mostrando come il finanziamento governativo, in più occasioni, sia stato determinante per la realizzazione delle stagioni teatrali. Attraverso lo studio delle carte del fondo della Presidenza della Luogotenenza delle province venete,¹⁸ queste pagine esplorano le politiche di concessione dei sussidi al Teatro La Fenice da parte del governo centrale, evidenziando il ruolo del teatro non solo come spazio di intrattenimento e luogo di ritrovo della società, ma in egual misura come strumento di rappresentazione dinastica e di legittimazione del potere imperiale.

Dopo un breve resoconto sul biennio 1848-49 e sulle vicende del teatro durante la Repubblica di San Marco, l'articolo si concentra sulla stagione di carnevale 1850/51. Il complesso *iter* per l'ottenimento della sovvenzione rivela dinamiche significative nelle relazioni tra la società proprietaria del teatro e l'amministrazione cittadina.

La conclusione, analizzando la presenza dell'imperatore al Teatro La Fenice durante le prime rappresentazioni di *Rigoletto*, evidenzia il ruolo preminente dell'opera italiana non solo sui palcoscenici, ma anche nelle politiche culturali della monarchia asburgica.

La Fenice e la Repubblica di San Marco

Nella primavera del 1848, Venezia non si sottrasse al vento rivoluzionario che mise a repentaglio la stabilità di quasi tutte le potenze europee. Per la città lagunare, questo evento rappresentò un vero punto di svolta: dopo cinquant'anni di occupazione francese e austriaca venne proclamata una «Repubblica che rammenti le glorie passate».¹⁹ Il richiamo alla Serenis-

¹⁸ Archivio di stato di Venezia, Sezioni N. 516/P.Lt. («Sussidio di l. 20/m accordato da S.E. il Fell. Co. Radetzky alla Presidenza del Teatro la Fenice pel carnovale 1849/50») e Archivio di stato di Venezia, Sezioni N. 1817/P.Lt. («La Presidenza del Teatro La Fenice per uno straordinario sussidio dal Governo pel Carnovale 1850/ 51»), in Presidenza della Luogotenenza delle province venete, Atti 1849-1851, busta 25, [1]850 fasc. I, 16.

¹⁹ Discorso di Manin al popolo in Piazza San Marco il 22 marzo 1848, cfr. F[rédérique] PLANAT DE LA FAYE, *Documents et pièces authentiques laissés par Daniel Manin, président de la République de Venise, traduits et annotés*, Paris, Furne, 1860, p. 106; trad. it.: *Documenti e scritti autentici lasciati da Daniele Manin [...]*, Venezia, Antonelli, 1877, pp. 113-114. Per un'analisi dei primi giorni di rivoluzione e delle memorie tramandate dalla moglie Teresa e dalla figlia Erminia, cfr. M[aria] Laura LEPSKY MUELLER,

sima, caduta nel 1797, suscitò nei cittadini un profondo sentimento di speranza, alimentato dalla rapida ascesa al potere di Daniele Manin e dalla cacciata degli austriaci.²⁰ Tuttavia, questo entusiasmo fu presto messo a dura prova dalla crisi degli ideali repubblicani che avevano ispirato il leader dell'insurrezione, dalla difficile collaborazione con la "Repubblica sorella" di Milano e da una tragica situazione economica che mise in ginocchio la città.²¹

Il Teatro La Fenice, a seguito dei tumulti che scossero la città a partire dal 17 marzo del 1848, concluse la stagione teatrale il 26 marzo con l'opera *Allan Cameron* di Giovanni Pacini e il ballo *Tartini il violinista* su coreografia e con la musica di Arthur Saint-Léon.²² In quell'occasione, il teatro fu illuminato a giorno per ordine del governo provvisorio della Repubblica Veneta, «a dimostrazione ed esultanza per la gloriosa liberazione di Milano dagli stranieri».²³

Nei mesi successivi, quando tutte le forze furono concentrate in difesa della laguna, la vita culturale cittadina passò inevitabilmente in secondo piano, e la programmazione della stagione teatrale per il biennio 1848/49 risultò impensabile. In queste difficili circostanze, già nel mese di aprile, il presidente agli spettacoli, Carlo Marzari, si rivolse al governo provvisorio con una lunga lettera in cui prese le difese dei numerosi artisti portati alla rovina dalla chiusura del teatro.²⁴ L'estate era però alle porte, la guerra ancora imperversava in città, Milano cadde nuovamente in mano austriaca e Venezia perse lentamente ogni supporto morale e materiale. La richiesta di Marzari ebbe scarsi risultati e fu chiaro che una riapertura a pieno regime

La famiglia di Daniele Manin, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2005, pp. 140-169.

²⁰ Cfr. Eva CECCHINATO, *Searching for a Role: Austrian Rule, National Perspectives and Memories of the "Serenissima" in Venice, 1848-66*, in *Different Paths to the Nation* (n. 10), pp. 122-143.

²¹ Cfr. Paul GINSBORG, *Daniele Manin and the Venetian Revolution of 1848-49*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979; trad. it.: *Daniele Manin e la rivoluzione veneziana del 1848-1849*, Torino, Einaudi, 2007; Eva CECCHINATO, *La rivoluzione restaurata. Il 1848-1849 a Venezia fra memoria e oblio*, Padova, Il poligrafo, 2003.

²² Entrambi già sul cartellone, *Allan Cameron* dal 21 marzo 1848, *Tartini il violinista* dal 29 febbraio 1848; cfr. *Il Teatro La Fenice: Cronologia degli spettacoli, 1792-1936*, a cura di Michele GIRARDI e Franco ROSSI, I, Venezia, Albrizzi, 1989, p. 186.

²³ Avviso del 26 marzo 1848, consultabile al link https://www.archiviosoricolaafenice.org/immagini/banner/747_locandine_01.jpg.

²⁴ Archivio storico del Teatro La Fenice, *Spettacoli*, busta 24; pubblicata in Riccardo CARNESECCHI, «Venezia sorgesti dal duro servaggio». *La musica patriottica negli anni della Repubblica di Manin*, Venezia, Il cardo, 1994, pp. 41-43.

del teatro non sarebbe stata possibile senza una soluzione definitiva del conflitto. Tuttavia, uno spiraglio di luce apparve nell'inverno successivo, quando, tra novembre e dicembre, il teatro riaprì le sue porte al pubblico con due accademie vocali e strumentali a scopo benefico.²⁵ Un evento simile fu ripetuto anche nella primavera del 1849, in occasione della Festa di San Marco (25 aprile), con poesie e musiche patriottiche scritte appositamente per l'occasione.²⁶ Fatta eccezione per questi sporadici eventi di carattere patriottico, il principale teatro cittadino non ebbe altra occasione per accogliere i veneziani. Le difficili sfide che l'amministrazione cittadina dovette affrontare in tempo di guerra non permisero alla popolazione di usufruire del ricco programma culturale a cui era abituata.

Quando nel mese di agosto del 1849, a seguito di una devastante epidemia di colera, la città si arrese tornando in mano austriaca, la situazione del Teatro La Fenice non era cambiata significativamente. La stagione teatrale, di consueto inaugurata ogni 26 dicembre, avrebbe dovuto concludersi alla fine di marzo dell'anno successivo. Se per il biennio precedente non fu possibile allestire alcuno spettacolo, le speranze per la stagione 1849/50 erano minime. Per la Società proprietaria del teatro era consuetudine iniziare a scritturare gli artisti già dal gennaio precedente alla serata inaugurale. In questa situazione, la Presidenza del teatro, vista l'incertezza della rivoluzione, non ebbe alcuna possibilità di organizzare la stagione ventura. Di conseguenza, a seguito della dissoluzione della Repubblica di San Marco, le trattative con l'amministrazione asburgica per ottenere un sussidio per la riapertura del teatro iniziarono tempestivamente.

Le carte conservate nell'Archivio di Stato di Venezia relative alla concessione del sussidio consentono di ricostruire in dettaglio la situazione finanziaria della Fenice nell'autunno del 1849. Alla Presidenza del teatro fu richiesto un resoconto dettagliato riguardo la gestione durante il periodo rivoluzionario, con l'obiettivo di indagare su eventuali sprechi di denaro. Il rapporto evidenziò la sostanziale differenza tra la gestione sotto l'amministrazione austriaca e quella nel periodo rivoluzionario. Nel docu-

²⁵ Le due accademie si svolsero in data 15 novembre 1848 (locandina: https://www.archivistoricolafenice.org/view/cronologia/scheda_locandina?ID=5606), e 9 dicembre 1848 (locandina: https://www.archivistoricolafenice.org/view/cronologia/scheda_locandina?ID=5607); cfr. *Il Teatro La Fenice* (n. 22), p. 190.

²⁶ Il programma di questa Accademia, reperibile in diverse fonti, è riportato in [Luigi LIANOVOSANI], *La Fenice. Gran Teatro di Venezia. Serie degli spettacoli dalla primavera 1792 a tutto il carnevale 1876*, Milano, Ricordi, [1876], p. 54, n. 181. Per testi e musiche in dettaglio, cfr. CARNESECCHI, *La musica patriottica* (n. 24), pp. 48-64.

mento intitolato «Il Conto Consuntivo riferibile all'Amministrazione tenuta per conto della Società proprietaria da primo novembre 1848 a tutto 31 ottobre 1849» si legge la seguente premessa:

Per l'esercizio 1848/49 non venne compilato Preventivo. La Società proprietaria nella riunione 7 Gennaro [sic] 1849 approvò l'imposizione sui Palchi di L[ire austriache] 11.596,14 che con Circolare a stampa 27 Dicembre [sic] 1848 N. 17 si dimostrò necessaria per le spese d'amministrazione a tutto Aprile 1849. Alle ulteriori esigenze dell'Esercizio provvide con fondi propri il Presidente all'Economia dott. Adolfo Benvenuti. Manca per conseguenza la consueta base di confronto fra i fondi approvati, e le spese incontrate. Pure come semplice norma prossimativa [sic] si contrappongono alle diverse Rubriche le somme approvate nel Preventivo 1847/48.²⁷

Tra le differenze più significative, emergono i canoni imposti sui palchi, che scesero da L. 196.629,80 (nel 1847/48) a L. 11.596,14 (nel 1848/49); analogamente i sussidi del comune passarono da L. 80.000 a zero, confermando come il Teatro La Fenice non trovò spazio nell'agenda di guerra del governo provvisorio veneziano. Tra le spese, spicca un'altra differenza: la somma destinata agli spettacoli passò da L. 236.000 a zero, segno che durante la stagione non venne prodotto alcuno spettacolo. Una situazione analoga si presentò per i fondi destinati alla composizione di nuove opere, che nel 1847/48 ammontavano a L. 3832, mentre nel 1848/49 solo L. 40, probabilmente destinate alle composizioni patriottiche per l'Accademia del 25 aprile 1849. Appurato ciò, fu chiaro per l'amministrazione asburgica che senza un intervento del governo centrale non sarebbe stato possibile riaprire il teatro.

Il sussidio venne quindi accordato, con firma del Generale Josef Radezky, nominato Governatore Civile e Militare del Regno Lombardo-Veneto, nella cifra di 20.000 lire austriache, da versare in tre rate pianificate per il 28 dicembre, il 7 febbraio e per il 20 marzo.²⁸ Fu così che, dopo un anno e nove mesi di chiusura, il teatro riaprì finalmente i battenti, con una produzione operistica. La stagione fu inaugurata il 26 dicembre 1849 con *I masnadieri* di Giuseppe Verdi e il ballo *Erta, ossia la regina delle Efridi*, con

²⁷ Archivio di stato di Venezia, P. Lt., Atti 1849-1851, b. 25, *Sussidio Stagione 1849/50* (24 novembre 1849).

²⁸ Decreti N. 1357 (25 novembre 1849) e N. 2291 (10 dicembre 1849), in Archivio di stato di Venezia, P. Lt., Atti 1849-1851, b. 25, *Sussidio Stagione 1849/50*.

coreografia di Domenico Ronzani.²⁹ Se si può ipotizzare che le opere verdiane abbiano avuto un ruolo nell'ispirare gli animi che mossero il Risorgimento italiano, sembra che tale coinvolgimento fosse sfuggito agli attenti censori austriaci. Mentre la loro attenzione era focalizzata a celare ogni riferimento alla patria nei libretti, Verdi si affermava quale protagonista indiscusso dei cartelloni teatrali in tutto il Regno Lombardo-Veneto.³⁰ La sera di Santo Stefano del 1849, oltre che alla Fenice, Verdi fu presente anche al Teatro Filarmonico di Verona con *Attila*, mentre al Teatro alla Scala di Milano, la stagione vide la messa in scena di ben tre sue opere: *I due Foscari*, *Ernani* e *Macbeth*.³¹

La stagione di carnevale 1850/51

Con la stagione 1849/50 in corso, e ancora nell'atto di ricevere le rate del sussidio accordato – l'ultimo dei quali fissato per il mese di marzo del 1850 – la Società proprietaria del teatro diede inizio ai lavori per l'organizzazione della stagione successiva. La richiesta di una sovvenzione al governo centrale si rese nuovamente necessaria. Il 28 gennaio 1850, il presidente anziano agli spettacoli Carlo Marzari inviò una lettera al Barone Puchner,³² governatore civile e militare della città di Venezia, formalizzando la seguente richiesta per la Stagione di Carnevale 1850/51:

Il grande incontro di cui va lieta la prima ballerina Sig[nor]a Maywood, e la somma penuria di artisti di egual merito indussero la scrivente ad incoare le opportune trattative per una nuova scrittura pell'anno venturo. Prima di definire il Contratto crede la scrivente[,] pel caso che da V[ostra] E[ccellenza] fosse anche nell'inverno 1850/51 accordato un sussidio a queste scene[,] di rassegnare questi cenni.

²⁹ Cfr. *Il Teatro La Fenice* (n. 22), p. 191.

³⁰ La sua fama fu dovuta anche alla grande attenzione che la stampa dell'epoca gli riservò, in particolare per i suoi legami con l'aristocrazia milanese agli inizi della carriera. Cfr. Roger PARKER, *Verdi and the «Gazzetta Privilegiata di Milano»: An «Official» View Seen in Its Cultural Background*, in *Royal Musical Association Research Chronicle*, XVIII, 1982, pp. 51-65; Anselm GERHARD, «Cortigiani, vil razza bramata!». *Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi (prima parte)*, in *Acta musicologica*, LXXXIV, 2012, pp. 37-63.

³¹ Giampiero TINTORI, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia: opere, balletti, concerti 1778-1977*, Milano, Gutenberg, 1979, pp. 35-36.

³² Barone Anton Puchner (1779-1852), governatore civile delle provincie venete nel biennio 1849-1850; cfr. Marco MERIGGI, *Il Regno Lombardo-Veneto*, Torino, UTET, 1987, p. 355.

Avendo nel compromesso la Signora Maywood ed il Sig[no]r Ronzani fissato un termine di pochi giorni, e ciò perché stretti da proposizioni di altri teatri, si permette la Presidenza di chiedere a V[ostra] E[ccellenza] sollecito riscontro.³³

La volontà di sottolineare l'urgenza di concludere il contratto³⁴ con la prima ballerina Augusta Maywood, artista internazionale di origine americana, può essere interpretata come un espediente con il fine di smuovere la lenta e complicata burocrazia asburgica. Maywood, ballerina dalla brillante carriera,³⁵ aveva riscosso in precedenza molto successo nella capitale austriaca, suscitando quindi un forte interesse nell'amministrazione asburgica, il che, nelle speranze di Marzari, avrebbe facilitato il rapido ottenimento dei fondi necessari alla pianificazione della stagione.

Probabilmente impaziente di procedere con l'organizzazione della stagione e preoccupata di non lasciarsi sfuggire gli artisti più rinomati, la presidenza inviò una seconda richiesta il 4 febbraio 1850. In questa lettera, venivano evidenziate le problematiche in cui il teatro avrebbe potuto incorrere in caso di un ulteriore ritardo:

1) La riapertura di molti teatri per cui più scabrosa la scelta di grandi artisti, e più elevate d'assai le pretese. 2) La naturale renitenza della Società ad assoggettarsi ad una dote pari a quella in corso, la vendita dei palchi dando prodotto in proporzione non maggiore del quarto degli anni trascorsi.

Aggiungasi che gli ostacoli accennati al N. 1, cresceranno col progredire del tempo, le trattative per precipui artisti, essendo, come consta alla scrivente già da molte imprese incoate.

³³ Archivio di stato di Venezia, Atti 1849-1851, b. 25, *Sussidio Stagione 1850/51*. La lettera è contrassegnata con «Urgentissimo».

³⁴ Archivio storico del Teatro La Fenice, *Ca.Ri.Ve./7_Varie/Busta 18/01*; consultabile al link https://www.archiviosoricolafenice.org/view/cronologia/scheda_documento.php?ID=905. La copia del contratto (6 febbraio 1850) è firmata da Carlo Marzari ma non dall'artista.

³⁵ Nata a New York, Augusta Maywood (1825-1876) iniziò la sua carriera europea nel 1839 a Parigi con un debutto all'Opéra. Il suo ingresso in Italia avvenne tramite Vienna. Dopo alcuni successi nella capitale austriaca (1845), sotto la protezione della celebre ballerina Fanny Elssler, fu invitata ad esibirsi al Teatro alla Scala di Milano e al Teatro La Fenice di Venezia. Degna di nota è la sua collaborazione con i fratelli Lasina (Giovanni Battista e Giuseppe), impresari teatrali e coreografi, con cui formerà una compagnia itinerante che la portò ad esibirsi in diversi centri della penisola italiana; cfr. Maureen NEEDHAM, *Maywood, Augusta*, in *American National Biography*, <https://www.anb.org/view/10.1093/anb/9780198606697.001.0001/anb-9780198606697-e-1800811>.

La Presidenza cui incombe il dovere di alleviare possibilmente l'esposizione già grave de' Soci, e cui sta pure molto a cuore di servire al bene della Città con grandioso Spettacolo, sarebbe d'avviso di tutto predisporre sì per contratto d'appalto, che per scelta d'artisti. [...] La spesa per assicurare uno Spettacolo grandioso, con artisti di prima fama tali [...] da richiamare a Venezia molti forestieri e terrieri, precipuo scopo dell'apertura di queste scene, non può essere molto maggiore di quella pella stagione in corso.³⁶

A febbraio, due lettere di riposta negativa giunsero sulla scrivania di Marzari. Il governo centrale giustificò il rifiuto sostenendo che non avrebbe potuto farsi carico di alcuna obbligazione assunta dal teatro nei confronti degli artisti. Lo stratagemma di cui Maywood si era resa protagonista non aveva dunque sortito gli effetti sperati. Nei mesi successivi, altri tentativi con esito negativo portarono alla prospettiva di una chiusura imminente del teatro, notizia che si diffuse rapidamente tra la popolazione veneziana, giungendo all'orecchio del Barone Girolamo Fini,³⁷ vice delegato a Venezia. Nel mese di giugno, il Barone scrisse una lettera alla presidenza del teatro, esprimendo la sua preoccupazione:

[...] corresi prossimo pericolo che il Teatro della Fenice nella ventura stagione di Carnovale vada a rimanere chiuso, locche [sic] cod[est]a benemerita Presidenza ben conosce, tornerebbe di sommo pregiudizio a varie, e varie famiglie che dal Teatro medesimo ritraggono i mezzi di loro sussistenza e non solo, ma all'intera [sic] Città, ben noto essendo come d'ordinario languente sia il Carnovale di Venezia quando non accorra a ravvivarlo lo spettacolo della Fenice. Che se pure volesse ritenersi che il Teatro della Fenice si aprirà, non è a mettersi in dubbio che protraendosi a stagione tarda la formazione della

³⁶ Archivio di stato di Venezia, P. Lt., Atti 1849-1851, busta 25, *Sussidio Stagione 1850/51*.

³⁷ Barone Girolamo Fini (1795-1875), membro di una antica nobile famiglia veneziana che aveva conservato i propri titoli anche sotto la dominazione austriaca. La sua carriera è così riassumibile: alunno di concetto a Venezia (1815), concepista vicereale (1819), segretario di governo (1824), vice-delegato a Verona (1829-1839), Padova (1839-1843), Venezia (1843-1848), nel biennio 1848-1849 dirigente di delegazione a Venezia, e infine delegato a Padova (1851-1858); cfr. Francesco SCHRÖDER, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle provincie venete (...)*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1830, p. 327; e più in dettaglio Marco MERIGGI, *Amministrazione e classi sociali nel Lombardo-Veneto (1814-1848)*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 224, n. 47; Brigitte MAZOH-WALLNIG, *Österreichischer Verwaltungsstaat und administrative Eliten im Königreich Lombardo-Venetien. 1815-1859*, Mainz, Zabern, 1993, pp. 111-151.

Compagnia non si riuscirebbe ad aprirlo, che con mezzi del tutto inferiori alla rinomanza di questa scena. Tutto ciò considerato, la R[egi]a Delegazione mancherebbe al proprio dovere ed a quell'interessamento, di cui sentesi vivamente compresa pel maggior bene di questa Città ed ogni classe della sua popolazione, se non si rivolgesse alla Presidenza sullod[at]a invitandola col massimo fervore a voler darsi il merito di tentare ogni mezzo, onde impedire un avvenimento, che come dicevasi, ritornerebbe perniciosissimo; al quale effetto sembrerebbe forse non inopportuno, prima di annullare le già concluse scritture, o di cederle ad altri Teatri, di convocare in via di massima urgenza la Società, onde istruirla dello stato delle cose, nella speranza che volesse abbracciare un qualche partito valevole ad assicurar l'apertura del Grande Teatro.³⁸

La preoccupazione del Barone Fini, rappresentata dalla necessità di offrire uno spettacolo adeguato al prestigio della città di Venezia, convinse il teatro ad un ulteriore e più mirato tentativo, ora sicuro dell'appoggio dell'amministrazione locale. Il 15 giugno 1850, una lettera indirizzata al ministro dell'interno Alexander von Bach³⁹ lasciò la laguna diretta per Vienna. Nella supplica, Marzari illustrava il tragico stato finanziario della Società proprietaria del teatro. Tra i debiti elencati figurano alcuni ereditati dalla precedente stagione e alcuni dati da capitali privati iscritti sul teatro, unitamente al mancato affitto di alcuni palchi e al debito di lunga data nei confronti del comune di Venezia per la ricostruzione del teatro in seguito all'incendio avvenuto nel 1836. L'esorbitante totale di L. 104.799,23 spinse il teatro a proporre la seguente soluzione:

La Società acconsente a concorrere all'apertura del Teatro con L. 30.000. V[ostra] E[ccellenza] deve essere convinta, che lo fa per secondare i sentimenti filantropici che animano il Governo, ma che non può assolutamente imporsi un sacrificio maggiore.

Il teatro d'altronde, ove si voglia raggiungere lo scopo dell'utilità industriale, e del ricambio [*sic*] di forestieri non può essere aperto con dote minore di L. 150,000 a compor la quale non basta il sussidio che il Comune accorda in L. 80.000 unito alle L. 30.000 che da la Società. È indispensabile lo straordinario aiuto che si richiede al R[egi]o Erario.

³⁸ Archivio di stato di Venezia, P. Lt., Atti 1849-1851, busta 25, *Sussidio Stagione 1850/51* (7 giugno 1850).

³⁹ Alexander von Bach (1813-1893) Ministro dell'Interno dell'Impero austriaco dal 1849 al 1859 nei governi presieduti da Felix von Schwarzenberg (1848-1852) e Karl Ferdinand von Buol-Schauenstein (1852-1859).

La somma richiesta in L. 40.000 potrebbe essere ridotta a L. 30.000 dappoiché il Comune di Venezia acconsenti a ricevere nel 1850/51 sole L. 10.000 delle 20/m che gli si dovrebbero pagare in deconto del debito residuo di L. 60.000 sopra dimostrato. Ma con meno di L. 30.000 la Presidenza non ha il modo di provvedere.

Questa è somma che conosciute da lei Sig[no]r Ministro, le circostanze tutte esposte, e valutata l'importanza grande per Venezia, vedova oggi di ogni altra risorsa, dell'apertura del suo primo teatro, non potrà non essere concessa. La presidenza vive sicura, che qualunque interpellanza dirigesse l'E[ccellenza] V[ostra] agli uffici locali, non una delle dettate circostanze rimarrebbero senza caldo appoggio.⁴⁰

Al tono perentorio della supplica seguì il lungo silenzio dell'attesa. La Società si trovava a dover gestire le richieste da parte degli artisti, in attesa di essere scritturati, senza poter offrire alcuna garanzia. Non solo, il contratto per la composizione di una nuova opera, passato anch'esso attraverso una difficile contrattazione, era a quel punto già firmato con Verdi. Il compositore nel mese di luglio aveva già da tempo selezionato il soggetto ed era già alle prese con numerose idee musicali pronte ad essere messe su carta, ignaro del rischio concreto della mancata possibilità di mettere in scena la sua opera.⁴¹

Il silenzio del governo centrale si protrasse fino a tal punto che il teatro si sentì autorizzato a inviare una velata minaccia, accusando Vienna di rendersi in quel modo complice della chiusura del teatro. Solo il 20 luglio successivo, la tanto sperata conferma dell'ottenimento della sovvenzione giunse alla presidenza della Fenice. Il ministro dell'interno, in accordo con

⁴⁰ Lettera intitolata «A S[ua] E[ccellenza] il S[igno]r Cav[alie]re Bach Ministro dell'Interno degli II. RR. Stati Austriaci Supplica della Presidenza della Società proprietaria del Gran Teatro la Fenice con cui insiste per ottenere un sussidio erariale [...] per provvedere all'apertura del Teatro nel Carnevale e Quadragesima 1850/51», in Archivio di stato di Venezia, P. Lt., Atti 1849-1851, busta 25, *Sussidio Stagione 1850/51*.

⁴¹ Il contratto fu firmato da Verdi il 28 aprile 1850. Dello stesso giorno è la lettera al librettista Piave con la proposta di adattare *Le roi s'amuse* per la Fenice; cfr. VERDI, *Rigoletto* (n. 7), p. xiii.

il ministro delle finanze, decise di concedere al Teatro La Fenice un sussidio di L. 30.000.⁴² Immediatamente venne firmato il contratto con l'impresario Lasina⁴³ e, a quel punto, nulla più ostacolava la scrittura degli artisti e l'apertura della stagione. La sera del 26 dicembre 1850, la recente *Luisa Miller* di Verdi andò in scena, seguita dal ballo *Caterina, ovvero La Figlia del Bandito*. Da rilevare è il fatto che proprio nel biennio 1850/51 la presenza di Verdi sui palcoscenici del Lombardo-Veneto aumentò sensibilmente,⁴⁴ a dimostrazione della larghissima fama di cui godeva, a metà Ottocento, nei territori italiani dell'Impero austriaco.

*

Nonostante la sicurezza finanziaria, un altro sfortunato evento era pronto a scuotere la stagione veneziana. *Luisa Miller*, accolta con molta freddezza dal pubblico della Fenice, si tradusse presto in un vero e proprio fiasco. La nuova produzione, poco convincente, alimentò il discontento, che crebbe fino al mese di gennaio, quando il teatro registrò una graduale diminuzione del pubblico. Mentre è facile immaginare la costante attenzione dell'amministrazione asburgica alla prevenzione, attraverso la censura, di qualsivoglia riferimento insurrezionale, meno nota è la medesima attenzione riposta nell'assicurarsi un'adeguata qualità degli spettacoli messi in scena nei teatri. L'anziano Generale Karl von Gorzkowski,⁴⁵ governatore militare

⁴² Decreto Governativo N. 739/R., in Archivio di stato di Venezia, P. Lt., Atti 1849-1851, busta 25, *Sussidio Stagione 1850/51*.

⁴³ Giovanni Battista Lasina (? - 1871) fu impresario presso il Teatro La Fenice nelle stagioni di carnevale e quaresima 1847/48, 1849/50, 1850/51 e 1852/53; cfr. *Il Teatro La Fenice* (n. 22), pp. 186-203.

⁴⁴ Teatro La Fenice: *Luisa Miller* e *Rigoletto*; Teatro Filarmonico di Verona: *Luisa Miller* e *Macbeth*. Teatro Nuovo di Padova: *Luisa Miller*; Teatro Riccardi di Bergamo: *Luisa Miller*, *Rigoletto*; Teatro Berico di Vicenza: *I masnadieri*; Teatro Grande di Brescia: *Nabucodonosor*, *I Lombardi alla prima crociata* e *Macbeth*; Teatro alla Scala di Milano: *Attila*, *Ernani* e *Nabucodonosor*.

⁴⁵ Karl Gorzkowski von Gorzków (1778-1858), originario della regione polacca di Przemyśl, dal 1772 sotto il dominio austriaco nel Regno di Galizia e Lodomiria, fece carriera militare nell'Impero Asburgico. Ebbe un ruolo di primo piano nella riconquista di Venezia del 1849. Venne quindi nominato Governatore militare delle provincie venete, carica che mantenne fino a pochi anni precedenti alla morte; cfr. *Gorzkowski von Gorzków, Karl in Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, II, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1959, p. 35, consultabile al link <https://biographien.ac.at/ID-0.3025530-1>.

delle province venete, prese l'iniziativa di scrivere al governatore civile Georg Otto von Toggenburg⁴⁶ le seguenti parole:

Aus Anlaß des ungünstigsten Erfolges welchen die Oper und das Ballet bei Eröffnung dieser Saison in Verona hatte, wurde die betreffende Theater-präsidenz unter Androhung, daß ihr die 2. Rate der Dotationszulage in so lange entzogen bleibt, als den obwaltenden Übelständen nicht gehoben werden, sogleich bewogen einen neuen Tenoristen zu engagiren und vortheilhafte Veränderungen im Repertoire zu veranlassen. Da nun hier die Vorstellungen in der Fenice nicht glücklicher waren, [...] so ist es mein unvorgreifliches Dafürachten, das vielleicht umsomehr ein ähnliches Vorgehen wie in Verona die Präsidenz des Theaters Fenice zu einem gewählten Engagement von Künstlern bewegen könnte, als dieselbe statt der versprochenen Sängerin Cruvelli eine weit Untergeordnetere engagirt hat.⁴⁷

Non senza sorpresa, si evince dalla lettera la competenza in materia del comandante militare, a tal punto da mostrare la conoscenza degli artisti più prominenti del tempo, quale il soprano Sofia Cruvelli.⁴⁸ Il generale

⁴⁶ Georg Otto von Toggenburg (1810-1888) proveniente da una antica famiglia nobile svizzera, fece carriera politica nell'Impero Asburgico divenendo Governatore civile delle province venete nel periodo 1850-1855. In seguito nominato Ministro del commercio nel governo centrale di Vienna (1855-1859); cfr. *Toggenburg, Georg Otto Ritter von*, in *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, XIV, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1959, p. 375, consultabile al link <https://biographien.ac.at/ID-184.5906044981660-1>; MAZOHL-WALLNIG, *Österreichischer Verwaltungsstaat* (n. 37), pp. 153-279.

⁴⁷ «In occasione del successo più sfavorevole che l'opera e il balletto hanno avuto all'apertura di questa stagione a Verona, la presidenza del teatro interessata è stata immediatamente invitata a ingaggiare un nuovo tenore e a predisporre cambiamenti vantaggiosi nel repertorio, sotto la minaccia che la seconda rata del sussidio sarebbe stata ritirata per il tempo in cui non si fosse posto rimedio alle lamentele esistenti. Poiché le rappresentazioni alla Fenice non sono state più felici, [...] è mia opinione, senza pregiudizi, che forse una procedura simile a quella di Verona potrebbe indurre la presidenza del Teatro La Fenice a ingaggiare artisti di sua scelta, visto che al posto della promessa cantante Cruvelli ne ha ingaggiata una di rango molto minore» (trad. mia), in Archivio di stato di Venezia, P. Lt., Atti 1849-1851, busta 25, *Sussidio Stagione 1850/51* (8 gennaio 1851).

⁴⁸ Nata Sophie Johanne Charlotte Crüwell (1826-1907) fece il suo debutto al Teatro La Fenice nel 1847 nella parte di Odabella in *Attila* di Verdi. Nella stagione 1850/51 era scritturata presso il Teatro alla Scala. Fu una delle più apprezzate interpreti verdiane del suo tempo divenendo la prima Hélène in *Les vèpres siciliennes* all'Opéra di Parigi nel 1855. La sua carriera di cantante terminò nel 1856 a seguito del matrimonio con il barone Georges Vigier; cfr. Christian SPRINGER *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*,

ignorava tuttavia che la cantante ‘di rango molto minore’ – Teresa Brambilla⁴⁹ – fu ingaggiata per la stagione su diretto ordine di Verdi, il quale ne impose la scelta al teatro con l’intento di farne la prima donna in *Rigoletto*. Senza perdersi di animo, il teatro, interpellato tramite il Barone Fini, non esitò a rispondere. Solo due giorni dopo l’ammonizione di Gorzkowski, la Presidenza del Teatro La Fenice inviò la seguente lettera:

Non havvi Direzione teatrale che possa rispondere dell’esito degli Spettacoli. Gli artisti che attualmente compongono lo spettacolo d’Opera e Ballo in questo Teatro sono fuori di ogni dubbio, di primissimo Cartello. [...] D’altronde sono dessi gli artisti stessi de’ quali [...] cod[est]a I.R. Luogotenenza [...] consigliava la Presidenza a non privarsi, lorchè nell’incertezza di ottenere il sussidio erariale ne stava trattando la cessione ad altri Teatri. [...] Non era del numero la S[igno]ra Brambilla, la quale, quantunque limitata di forza, è pure di primissimo Cartello, avendo calcato con brillanti successi i primarii Teatri d’Italia [...]. Essa fu scritturata in sostituzione alla Sanchioli per consiglio del celebre Maestro Verdi, come la migliore fra le prime donne disponibili, e migliore senza paragone della sudd[ett]a S[igno]ra Sanchioli, che rinunziò volontariamente la propria scrittura. Ciò che non piace è lo Spartito Luisa Miller e il Ballo Catterina, o la figlia del Bandito. [...] Non per questo può dirsi che la colpa sia degli artisti che lo rappresentarono, dacchè [specialmente a] Genova, ove si calò la tenda prima che l’Opera fosse finita, le parti vi sono sostenute dalla Cruvelli, dal Tenore Malvezzi pel quale fu scritto lo spartito e dal Basso Gnone di bellissima fama. Il Ballo che piacque altrove eseguito dalla stessa Maywood e Borri, non piace qui. Ma che perciò? Chi risponde del gusto del pubblico?⁵⁰

Incipit e conclusione della missiva risultano emblematici di quella che può essere definita la perenne disputa ottocentesca tra un teatro e il suo pubblico.⁵¹ La Fenice non volle farsi carico del gusto del pubblico, schierandosi

Wien, Holzhausen, 2000, p. 251-253; Hiltrud BÖCKER-LÖNNENDONKER, *Sophie Crüwell (1826-1907). Königin der Pariser Oper*, Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 2020.

⁴⁹ Teresa Brambilla (1813-1895), nota per la creazione del ruolo di Gilda in una fase avanzata della carriera, fece il suo debutto a Milano nel 1831. Da non confondere con la nipote Teresina Brambilla (1845-1921), poi moglie di Amilcare Ponchielli.

⁵⁰ Archivio di stato di Venezia, P. Lt., Atti 1849-1851, busta 25, *Sussidio Stagione 1850/51* (10 gennaio 1851).

⁵¹ L’argomento fu ampiamente discusso in un articolo intitolato *I fiaschi*, pubblicato nella *Gazzetta musicale di Milano*, IX/1, 5 gennaio 1851, in cui si riportano le diverse accoglienze riservate a *Luisa Miller*, opera d’apertura di stagione non solo a Venezia,

in difesa dei propri artisti. Il Barone Fini, facendosi tramite della risposta al governo centrale, aggiunse che «se il Teatro non fu rallegrato da quella numerosa affluenza di gente, che sarebbe stata desiderabile, non può accagionarsene la Presidenza stessa, ma bensì le poco favorevoli circostanze economiche dei Cittadini di Venezia e delle altre Provincie». ⁵² Il governo centrale si convinse quindi che la cessazione del sussidio avrebbe comportato problemi maggiori di quelli in atto. L'11 gennaio *Allan Cameron* di Pacini prese il posto della discussa *Luisa Miller* e l'11 marzo successivo, *Rigoletto* giunse sulle scene del Teatro La Fenice.

L'imperatore e il buffone

Il viaggio di Francesco Giuseppe a Venezia, avvenuto nella primavera del 1851, si svolse tra marzo e aprile. L'imperatore, partito il 21 marzo da Vienna, si stabilì a Trieste, dove il 23 marzo celebrò in pompa magna l'anniversario della Battaglia di Novara (1849) e prese parte, accompagnato dal fratello, l'Arciduca Ferdinando Massimiliano, e dal generale Radetzky, alle rappresentazioni al Teatro Grande. Durante la permanenza a Trieste, una delegazione veneziana, capitanata dal podestà Giovanni Correr e da un rappresentante della Camera di commercio, raggiunse l'imperatore per discutere delle sorti dell'economia veneziana. La conseguente decisione di intraprendere un viaggio a Venezia, in contrasto con i protocolli precedenti alla rivoluzione, fu annunciata solo un giorno prima con un dispaccio telegrafico. L'apparente spontaneità della visita veneziana fu probabilmente motivata dalla preoccupazione che una comunicazione avvenuta con largo anticipo avrebbe potuto favorire le trame di eventuali disordini organizzati da forze rivoluzionarie ancora presenti in città.

Con soddisfazione dell'I.R. direttore centrale dell'ordine pubblico, Luigi Martello, ciò non avvenne. Egli comunicò al governatore Toggenburg che non vi fu «nessun delitto, nessun inconveniente [...] da lamentare malgrado una popolazione di oltre cento mila anime, aumentata da un numero [considerevole] di forestieri». ⁵³ Unico turbamento alla quiete pubbli-

ma anche a Verona, Parma e Genova. Il tema sarà poi ripreso in un secondo articolo, intitolato *Debolezze artistiche!*, apparso nella stessa rivista (IX/15, 13 aprile 1851).

⁵² Archivio di stato di Venezia, P. Lt., Atti 1849-1851, busta 25, *Sussidio Stagione 1850/51* (26 gennaio 1851).

⁵³ Archivio di stato di Venezia, P. Lt. Atti 1849-1851, busta 94 (1 aprile 1851).

ca fu rappresentato da tre marinai inglesi in stato di ubriachezza, prontamente arrestati in Piazza San Marco. Martello concluse soddisfatto il rapporto con il racconto di un avvenimento sul Canal Grande:

Durante la improvvisata festa del Fresco [...] si osservò all'appartamento del negoziante francese Gatte abbellito il poggiuolo di tappeti di color rosso a destra e sinistra e color verde nel mezzo su cui stava una croce bianca: quei barcaioli là presenti e quella popolazione che era accorsa alla sponda per gioire della Festa emisero tali fischi, ed urli diretti all'abitazione del Gatte che quell'abbellimento tricolore dovette venire immediatamente ritirato; sebbene non l'intendesse forse di fare una dimostrazione contraria, ma solo di abbellire come fecero tutti gli altri la facciata dell'abitazione.⁵⁴

Mentre i sentimenti rivoluzionari sembravano essersi assopiti, la visita si inseriva in un delicato momento di transizione politica all'interno dell'impero asburgico. La costituzione concessa il 4 marzo 1849 come mediazione agli ideali della rivoluzione fu progressivamente ridimensionata fino a essere definitivamente abrogata con la Patente di San Silvestro (31 dicembre 1851), segnando l'inizio di un neoassolutismo più innovativo che restaurativo.⁵⁵ Già prima di questo passaggio, però, le politiche economiche avevano assunto un ruolo centrale negli sforzi di legittimazione del regime post-rivoluzionario.⁵⁶ In questo contesto va inserita la concessione del porto franco alla laguna, revocato in concomitanza con il ritorno della dominazione austriaca il 27 agosto 1849.⁵⁷

Analogamente, la decisione di garantire per due anni consecutivi un sussidio al Teatro La Fenice si inserisce in questo quadro. Per il governo asburgico, mantenere aperti i teatri significava contribuire all'ordine sociale, garantendo alla popolazione un luogo di aggregazione che rimanesse

⁵⁴ Ivi.

⁵⁵ Cfr. John DEAK, *Forging a Multinational State: State Making in Imperial Austria from the Enlightenment to the First World War*, Stanford, Stanford University Press, 2015, pp. 99-136.

⁵⁶ Cfr. Christopher CLARK, *Revolutionary Spring: Fighting for a New World, 1848-1849*, London, Allen Lane, 2023, pp. 721-722.

⁵⁷ Il comunicato fu pubblicato nella *Gazzetta ufficiale di Venezia*, n. 71 (28 marzo 1851). Per l'impatto sull'economia veneziana, cfr. Adolfo BERNARDELLO, *Venezia 1830-1866. Iniziative economiche, accumulazione e investimenti di capitale*, in *Il Risorgimento*, I, 2002, pp. 5-66.

sotto lo stretto controllo delle autorità.⁵⁸ Tuttavia, se da un lato i teatri erano strumenti di equilibrio sociale, dall'altro erano fondamentali luoghi rappresentativi in cui il sovrano incontrava il popolo. Per questo motivo, la presenza dell'imperatore a teatro durante i suoi viaggi era elemento imprescindibile a cui non si rinunciava mai. Ciò avveniva sia nei teatri di corte, come gli Imperiali e Regi teatri alla Scala e alla Canobbiana di Milano, sia nei teatri a gestione privata come La Fenice e il Teatro Apollo, entrambi visitati da Francesco Giuseppe durante il suo soggiorno veneziano.

All'avvento del dispaccio telegrafico che annunciava l'imminente arrivo, la direzione centrale dell'ordine pubblico si attivò prontamente. La presenza di Francesco Giuseppe a teatro fu annunciata sulla locandina dello spettacolo e pubblicata sulla *Gazzetta ufficiale*, accompagnata da un avviso sulla gestione del traffico di gondole intorno al teatro. La sera del 27 marzo, sempre accompagnato dal fratello e dal generale Radetzky, l'imperatore apparve nella loggia imperiale.

Risulta evidente che l'incontro tra l'imperatore e il buffone fu il risultato di una coincidenza di fattori che portarono Francesco Giuseppe in città pochi giorni dopo il debutto dell'opera verdiana. Ciononostante, il paradosso di questo incontro, che vide il massimo rappresentante della corte assistere a un'opera fortemente critica nei confronti delle dinamiche cortigiane, è particolarmente significativo.

Nonostante la difficile fase di gestazione del libretto di *Rigoletto*, le autorità austriache, con le opportune modifiche, non ne impedirono la rappresentazione. Il generale Gorzkowski, pur opponendosi fermamente alla «ributtante immoralità ed oscena trivialità»⁵⁹ del soggetto vittorughiano, scelse infine di non impedirne l'allestimento, mosso dalla convinzione che garantire la continuità di una stagione teatrale fosse più importante del rigore della censura.⁶⁰ Lo stesso approccio era stato da lui adottato nei confronti delle problematiche legate all'esecuzione di *Luisa Miller* all'inizio della stagione. Anche in quel caso, anziché sospendere le rappresentazioni, suggerì caldamente di ingaggiare nuovi artisti con cui l'opera potesse ottenere un più meritato successo.

⁵⁸ Cfr. Carlida STEFFAN e Luca ZOPPELLI, *Nei palchi e sulle sedie*, Roma, Carocci, 2023, pp. 36-56. Per il periodo post-unitario, cfr. Jutta TOELLE, *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860-1900*, Kassel, Bärenreiter, 2007.

⁵⁹ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano CESARI e Alessandro LUZIO, Milano, Stocchi Ceretti, 1913, p. 487.

⁶⁰ Cfr. Francesco IZZO, *Censorship*, in *The Oxford Handbook of Opera*, a cura di Helen M. GREENWALD, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 817-839: 824-827.

Se, da un lato, la censura austriaca dimostrò una certa flessibilità nell'accettare compromessi per garantire il regolare svolgimento della stagione teatrale, dall'altro, la presenza dell'imperatore a teatro solleva questioni più ampie, che non si limitano alla semplice approvazione delle opere in cartellone. La serata teatrale alla Fenice può essere analizzata sotto una duplice prospettiva: il soggetto degli spettacoli rappresentati e la natura stessa degli spettacoli. Questi due aspetti rivelano elementi di continuità e rotture nelle politiche asburgiche, in relazione al cerimoniale adottato durante le visite imperiali.

Un primo elemento significativo è il repertorio proposto. In un'unica serata, Francesco Giuseppe assistette a due spettacoli tratti da opere del drammaturgo francese Victor Hugo.⁶¹ Dal breve commento alla madre, riportato all'inizio di questo scritto, si evince che l'imperatore presenziò sia alla rappresentazione di *Rigoletto* – tratta dalla controversa pièce *Le roi s'amuse* – sia al ballo *Esmeralda*, basato sul romanzo *Notre-Dame de Paris*.⁶²

Nel caso di *Rigoletto*, nonostante le modifiche imposte dalla censura e i cambiamenti nell'ambientazione, il carattere sprezzante nei confronti dell'aristocrazia espresso nella prefazione alla pièce teatrale conserva la sua dirompenza.⁶³ Questo aspetto emerge con forza, ad esempio, nell'invettiva

⁶¹ Victor Hugo, entrato nel Parlamento francese in qualità di conservatore, si mosse presto a sostegno di provvedimenti quali il suffragio universale (maschile) e la libertà di stampa, prendendo anche posizione contro la pena di morte. Inoltre, dopo un iniziale supporto all'elezione di Luigi Napoleone nel corso della Seconda repubblica cambiò rapidamente idea schierandosi contro la restaurazione dell'Impero. Nel 1851 Hugo era membro molto attivo dell'Assemblea costituente e, a seguito del colpo di stato del 2 dicembre, fu costretto a prendere la strada dell'esilio; cfr. Jonathan BEECHER, *Writers and Revolution: Intellectuals and the French Revolution of 1848*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 167-202.

⁶² Nel XIX secolo, le fonti drammatiche francesi dominavano i repertori teatrali italiani, mentre la "nazione italiana" era assente nei melodrammi; cfr. Luca ZOPPELLI, *La nazione assente nel melodramma*, in *L'Italia verso l'unità. Letterati, eroi, patrioti*, a cura di Beatrice ALFONZETTI, Francesca CANTÙ, Marina FORMICA e Silvia TATTI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011 (Storia e letteratura, 273), pp. 465-477. Un caso particolarmente emblematico è riportato in Roger PARKER, «*Arpa d'or dei fatidici vati*» (n. 12), p. 95. Nel maggio del 1848, a commento di una rappresentazione di *Nabucco* al Teatro San Carlo di Napoli, un cronista osservava che «il pubblico chiede al Verdi le tradizioni d'Italia e non dell'antico Oriente».

⁶³ Cfr. Victor HUGO, *Le roi s'amuse*, in *Œuvres complètes de Victor Hugo. Drame*, V, Paris, Renduel, 1836, pp. 1-16: 6: «Triboulet hait le roi parce qu'il est le roi, les seigneurs parce qu'ils sont les seigneurs, les hommes parce qu'ils n'ont pas tous une bosse sur le dos. Son seul passetemps est d'entreheurter sans relâche les seigneurs contre le

pronunciata dal protagonista contro i «Cortigiani, vil razza dannata», accusati del rapimento della figlia, creduta sua amante. Così, come viene mantenuto il disprezzo per la corte, anche l'elemento tragico della morte di Gilda viene preservato. La giovane muore tra le braccia del padre, vittima della seduzione fatale del Duca, il cui canto, privo di scrupoli morali, risuona inquietante e impunito.

Sebbene il tentativo di celare la fonte vittorughiana fosse evidente dal punto di vista della censura, la *Gazzetta ufficiale di Venezia* non si preoccupò di omettere il legame con la fonte francese. Il giorno successivo al debutto, nella recensione in appendice, si legge che il soggetto fosse «*Le Roi s'amuse* di Vittor [sic] Hugo, netto e schietto, con tutti i suoi peccati». Successivamente, si riportò che il personaggio immaginario del Duca di Mantova «sotto ai suoi panni asconde il Francesco I di Francia, così ben conciato da Vittor Hugo nel *Roi s'amuse*». ⁶⁴

Nelle carte d'archivio relative alla visita dell'Imperatore non se ne conserva alcuna che menzioni l'eventuale scarsa pertinenza dello spettacolo offerto per l'occasione. Eppure, l'amministrazione asburgica non esitava a intervenire in questioni organizzative, anche nei teatri privati come La Fenice, come dimostrano i documenti precedentemente citati.

Inoltre, un confronto con l'ultima visita di un imperatore austriaco al Teatro la Fenice evidenzia differenze sostanziali. Nel 1838, Ferdinando I, durante il viaggio in concomitanza con la sua incoronazione a Milano come re del Regno Lombardo-Veneto, assistette a uno spettacolo dal chiaro tono celebrativo, con un'azione lirica appositamente scritta per l'occasione:

Ite pur tutti: al crine
componetegli il serto,
chè non potrebbe a Lui l'Olimpo intero
omaggio tributar maggior del merto. ⁶⁵

roi [...]. Il déprave le roi, il le corrompt, il l'abrutit; il le pousse à la tyrannie, à l'ignorance, au vice; il le lâche à travers toutes les familles des gentilshommes, lui montrant sans cesse du doigt la femme à séduire, la sœur à enlever, la fille à déshonorer». Per una analisi della ricezione verdiana di Hugo; cfr. Julian BUDDEN, *The Operas of Verdi, I (From «Oberto» to «Rigoletto»)*, London, Cassell, 1973, pp. 478-480; trad. it.: *Le opere di Verdi, I (Da «Oberto» a «Rigoletto»)*, Torino, EDT, 1985, pp. 522-524.

⁶⁴ Cfr. *Gazzetta ufficiale di Venezia*, n. 59 (12 marzo 1851) e n. 66 (21 marzo 1851).

⁶⁵ Giovanni PERUZZINI, *Al fausto arrivo di Ferdinando Primo imperatore e Re nel Gran Teatro della Fenice plaudiva con questa lirica azione, da Gio[vanni] Battista Ferrari di musicali note vestita*, Venezia, Antonelli, 1838, p. 7.

Lo stesso avvenne per Francesco I, per il quale furono composte numerose cantate celebrative in occasione delle sue visite nel Lombardo-Veneto, nel 1816 e nel 1825, a dimostrazione del fatto che l'incoronazione di Ferdinando I non rappresentasse un'eccezione. Al contrario, per Francesco Giuseppe non fu preparata alcuna rappresentazione dedicata. Complice da una parte il suo arrivo inaspettato ma, come dimostreranno i suoi successivi soggiorni nel Lombardo-Veneto, era questo un segno di profondo cambiamento nelle politiche culturali della Monarchia asburgica. Particolarmente emblematico è il fatto che, durante la visita del 1851, i versi pronunciati sulla scena, a riferimento di un'autorità regnante, fossero:

Sì, vendetta, tremenda vendetta
di quest'anima è solo desio...
di punirti già l'ora s'affretta,
che fatale per te tuonerà.
Come fulmin scagliato da dio,
il buffone colpirti saprà. (Atto II, scena 8)

Questo confronto mostra come un medesimo evento, svoltosi nello stesso luogo, abbia avuto una realizzazione profondamente diversa in due momenti storici distinti, ottenendo tuttavia lo stesso risultato: la celebrazione della presenza dell'imperatore a teatro.

Francesco Giuseppe, assiduo frequentatore dei teatri del suo regno,⁶⁶ la sera successiva al suo arrivo presenziò ad una serata di gala al Teatro Apollo, dove il cartellone includeva *Belisario* di Gaetano Donizetti. Quest'opera, debuttata nel 1836 al Teatro La Fenice e ambientata nell'Impero Bizantino narrava le sorti del generale Belisario e dell'Imperatore Giustiniano, meglio si adattava all'intervento dell'Imperatore. Il libretto contiene numerosi passaggi in cui il melodramma funge da veicolo di elementi celebrativi, in contrasto con l'approccio più critico alle dinamiche di corte presente nell'opera verdiana. Nel primo atto, l'eroe Belisario entra in scena tra squilli di trombe, acclamato dall'Imperatore Giustiniano, a cui segue una scena di trionfo (Atto I, scena IV, «O nume degli eserciti, a te sia laude eterna»), in netto contrasto con l'apparizione del Duca di Mantova, caratterizzata dal noto canto libertino e sensuale.

⁶⁶ Prendendo come esempio il viaggio a Venezia, l'imperatore si recò a teatro per ben cinque volte, nelle sei serate che passò in città. Tre di queste sono al Teatro La Fenice, con *Rigoletto*, una al Teatro Apollo con *Belisario* di Gaetano Donizetti e una al Teatro San Benedetto in cui la Compagnia Lombarda diretta da Francesco Bon mise in scena il dramma *L'importuno e l'astratto* e la commedia *Un ballo del gran mondo*.

Infine, non ci sono prove di particolari adattamenti nelle prime rappresentazioni di *Rigoletto*, cosa che avverrà solo successivamente quando l'opera inizierà a circolare nella penisola italiana. Le diverse versioni ulteriormente censurate – *Viscardello*, *Lionello* e *Clara di Perth*, ad esempio – furono rappresentate nei teatri dello Stato Pontificio e del Regno Delle Due Sicilie, ma mai nei teatri del Regno Lombardo-Veneto. Né tantomeno alla corte viennese, quando nel 1852 l'opera fu rappresentata al Kärntnertortheater durante la stagione di opera italiana.⁶⁷

*

Volendo proporre una prospettiva alternativa sul coinvolgimento dell'amministrazione asburgica nella vita teatrale del Regno Lombardo-Veneto, questa indagine ha preso in considerazione una dimensione imperiale, e non esclusivamente nazionale. Ciò ha rivelato le complesse dinamiche messe in atto dall'amministrazione asburgica, che, se osservate nei differenti livelli della municipalità, della provincia, e dell'Impero – tramite figure quali il barone Fini, il generale Gorzkowski e il ministro Bach – mostrano le modalità con cui il governo centrale enfatizzò l'importanza di offrire uno spettacolo che rispecchiasse il prestigio della città di Venezia. Il Teatro La Fenice, considerato uno dei teatri più prestigiosi delle provincie imperiali, assunse così, insieme all'opera italiana, un ruolo simbolico fondamentale nella rappresentazione dinastica degli Asburgo. Questo ruolo risulta più rilevante e meglio documentato rispetto a quello ricoperto durante l'insurrezione quarantottesca, quando il teatro si limitò ad offrire pochi concerti sporadici. A seguito dei moti rivoluzionari, sebbene le richieste di sussidio dovessero essere rinnovate ogni stagione, i documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia testimoniano che il sistema di finanziamento divenne presto una consuetudine.

La scelta di rappresentare *Rigoletto* in presenza dell'Imperatore rivela inoltre una profonda trasformazione nelle politiche culturali asburgiche relative alla celebrazione dei momenti dinastici. Mentre nella maggior parte dei viaggi di corte pre-rivoluzionari nel Lombardo-Veneto, gli imperato-

⁶⁷ Lo spettacolo andò in scena dal 12 maggio 1852, per sei rappresentazioni; cfr. *Theaterzettel der beiden k.k. Hoftheater und des k.k. priv. Theaters an der Wien und ihrer Nachfolgerinstitutionen*, consultabile al link <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18520512>. Sfogliando le locandine si può vedere come nella stessa stagione, assieme a *Rigoletto*, vennero messe in scena anche *Macbeth*, *Ernani* e *Luisa Miller*.

ri venivano accolti con l'esecuzione di cantate celebrative, Francesco Giuseppe partecipò invece sempre a serate teatrali più comuni. Questo dimostra come una serata a teatro non rappresentasse solo un momento di incontro della società, ma anche una occasione in cui il sovrano incontrava il popolo, in un cerimoniale al quale gli Asburgo non si sottraevano mai.

L'interculturalità emersa dalla serata al Teatro La Fenice – rappresentata dal sottotesto di Hugo, dal libretto di Piave, dalla musica di Verdi e dalla presenza di Francesco Giuseppe – trasformò uno spettacolo nato come aperta critica nei confronti della corte e delle sue ipocrisie, rendendolo parte integrante della celebrazione di un viaggio di corte. Per Vienna, l'opera rappresentò uno strumento fondamentale per consolidare l'unità culturale e politica dell'Impero, rafforzando i legami con le sue province. L'opera italiana, in particolare, non era vista come espressione di un'identità nazionale, ma come preziosa componente del patrimonio imperiale, capace di celebrare e legittimare la dinastia asburgica in una dimensione sovranazionale.

Summary

The article examines the political and cultural significance of Emperor Franz Joseph's presence at a performance of Verdi's *Rigoletto* at the Teatro La Fenice in Venice in 1851, situating the event within the broader context of Habsburg rule in the Kingdom of Lombardy-Venetia. Drawing on archival sources held at the State Archive in Venice, the study reconstructs how the Habsburg administration – at municipal, provincial, and imperial levels – supported La Fenice through repeated financial subsidies, transforming the theatre into a prominent site of dynastic representation in the wake of the 1848-49 revolutions. The 1851 premiere of Verdi's *Rigoletto*, an opera adapted from Victor Hugo's controversial play, exemplifies how a potentially subversive work gained a significant role in imperial politics of culture. The case study shows that rather than suppressing Italian opera as a symbol of national identity, the Austrian government used theatre as a tool to increase its political legitimacy and cultural prestige. Franz Joseph's 1851 visit to Venice marked a shift from pre-revolutionary ceremonial traditions towards more informal yet symbolically meaningful events taking place at the theatre, with opera serving as a vital medium for reinforcing unity across the monarchy.