

***I Vespri siciliani* in Portogallo (1857-1863): recezione verdiana e rifiuto della storia nazionale**

Lúisa Cymbron

(CESEM-Universidade Nova de Lisboa)

Il 12 marzo 1857 andò in scena al Teatro S. Carlos di Lisbona, in traduzione italiana, il *grand opéra* che Verdi aveva scritto per l'Académie Imperiale de Musique: *I Vespri siciliani*. Verdi era in quegli anni, secondo le parole di un critico, «il maestro prediletto della società lisbonense»¹ e infatti la maggior parte delle stagioni del teatro italiano della capitale portoghese, a partire da quella del 1853-54, si aprirono con una delle sue opere. Inoltre, nel corso del decennio 1850-60, i ruoli dei due principali teatri portoghesi – il S. Carlos di Lisbona e il S. João di Oporto – si invertirono: se durante gli anni Quaranta le opere di Verdi arrivavano a Oporto dopo essere state presentate a Lisbona, adesso gli impresari del S. João cercavano di anticipare la capitale ricorrendo il più delle volte a versioni ‘pirata’ (orchestrate da musicisti locali sulla base di spartiti per canto e pianoforte) o a quelle che, per adattarsi alla censura dei diversi stati della penisola italiana, avevano subito modifiche nell’ambientazione, trasferendo l’azione in scenari geografici e temporali diversi.² A Lisbona si cercava invece di presentare le versioni originali, il che comportava un po’ di ritardo nelle prime: delle dieci opere di Verdi che avevano debuttato negli anni Cinquanta, cinque erano state ascoltate al S. João prima che al S. Carlos e due, *Stiffelio* e *L’assedio di Arlem* (la versione censurata di *La battaglia di Legnano*), non erano mai state rappresentate a Lisbona.

In quest’ultima città la vita intellettuale e giornalistica tipica di una capitale permetteva un confronto di idee che si rifletteva anche nella recezione verdiana. Alcuni musicisti e critici, riprendendo ciò che leggevano nella stampa internazionale, si pronunciavano sulle scelte estetiche operate dal compositore nelle sue nuove opere. È il caso, ad esempio, del pianista e futuro concertatore del S. Carlos Emílio Lami che così commentava le ultime produzioni verdiane:

La partitura della *Traviata* è l’argomento più potente che si può presentare contro coloro che accusano Verdi di mancanza di melodie; [...] La musica della *Traviata* è filosofica; Verdi mette da parte tutto ciò che vi era di vecchio nella forma e nello sviluppo dei brani; ha lasciato il tran-tran delle tradizioni, e la sua musica, invece che convenzionale [...], è diventata logica e ragionevole. È questo uno dei più importanti miglioramenti che l’arte deve al celebre compositore. Non è solo la *Traviata*, ci sono anche *Luisa Miller*, *Trovatore* e soprattutto *Rigoletto* a servire da modello per i compositori che si vogliono allontanare dalla convenzionalità.³

¹ «A Chronica dos theatros», 16 ottobre 1861.

² Si veda L. CYMBRON, *A produção e recepção das óperas de Verdi em Portugal no século XIX com alluma notas sobre a relação do compositor com o nosso país* in *Verdi em Portugal 1843-2001. Exposição comemorativa do centenário da morte do compositor*, Lisboa, Biblioteca Nacional-Teatro Nacional de S. Carlos, 2001, pp. 29-30

³ «A partitura da *Traviata* é o mais poderoso argumento que se pode apresentar contra os que accusam Verdi de falta de melodias; [...] A musica da *Traviata* é filosófica; Verdi pôs de parte tudo o que havia de velho na forma e no desenvolvimento dos trechos; saiu do ram-ram das tradições, e a sua música, em vez de ser convencional [...] tornou-se lógica e razoável. É este um dos mais importantes melhoramentos que a arte deve ao celebre compositor. Não é só a *Traviata*; ai estão *Luisa Miller*, *Trovatore*, e especialmente *Rigoletto* para servirem de

In questo brano troviamo alcuni elementi chiave per la comprensione della recezione critica di Verdi in Portogallo: il 'melodismo' contrapposto al ruolo dell'orchestra (vista come una traccia dell'influenza germanica), il concetto di 'musica filosofica' nel senso della ricerca di una più stretta relazione tra testo e musica e di una più grande elaborazione orchestrale, e infine l'opposizione tra ciò che si potrebbe considerare un'architettura convenzionale del dramma per musica, con una struttura in numeri chiusi, e un'altra più 'logica' e moderna, cioè oggetto di un pensiero e di un'organizzazione molto più flessibili.

Nella stagione 1855 il S. Carlos passa ad essere gestito direttamente dallo Stato e fino al 1860, quando ritornerà nelle mani di un impresario, vi è un notevole investimento nella contrattazione di cantanti di cartello. In questi anni arrivano le ultime opere della carriera commerciale di Verdi che vengono cantate spesso da interpreti di fama internazionale, alcuni dei quali molto vicini al compositore. Dopo la prima di *I Vespri siciliani* è il turno, nel 1860, di quella di *Un ballo in maschera*, la qual cosa rende Lisbona la prima capitale al di fuori d'Italia ad aver ascoltato quest'opera. L'anno successivo è la volta di *Simon Boccanegra*, mentre *La forza* avrebbe esordito a Lisbona solo quattro anni dopo la prima milanese del 1869.

Quando ebbe luogo la prima dei *Vespri siciliani* al Teatro di S. Carlos, la stagione del 1856-1857 volgeva al termine. Alcuni cantanti erano stanchi e malati e questo si riflesse nell'insoddisfacente risultato della rappresentazione.⁴ In verità l'impresario aveva fatto un particolare sforzo soprattutto per quanto riguarda la messa in scena: il giornale *A Civilização* affermava, infatti, che i costumi erano molto ricchi e che gli scenografi Giuseppe Rambois e Achille Cinatti avevano presentato in quest'opera la loro unica creazione interessante di tutta la stagione.⁵ Benché qualcuno avesse fatto circolare la notizia che i balletti riprendevano quelli della prima parigina, anch'essi non convinsero.⁶ Trattandosi del periodo in cui la gestione del S. Carlos era affidata ad un commissario del Governo, la stampa, cercando di esercitare una funzione di controllo, commentava spesso le scelte operate dal teatro ospitando, ad esempio, molte discussioni in merito al rinnovo o meno dei contratti di alcuni cantanti.⁷ Sembrerebbe comunque che a partire dalla terza recita si registrò un sensibile miglioramento nelle interpretazioni e che l'opera cominciò ad essere sempre più apprezzata dal pubblico.⁸

Un giornale commentò, subito dopo la prima, che «per quanto riguarda lo stile di questa partitura nella quale Verdi ha voluto essere eclettico, e forse fare tentativi per i quali molti non gli esprimono i loro elogi, essa sembra non essere piaciuta molto al nostro pubblico, anche per essere più ricca di armonie che di melodie. Eppure, questa è un'opera che ha bellissimi passaggi e cori maestosi, d'innovazione, i quali saranno certamente molto

modelo aos compositores que se quiserem afastar do convencionalismo», E. LAMI, «O Trovador», 31 ottobre 1855. Si veda anche M. V. de CARVALHO, «Pensar é morrer» ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993, p. 116.

⁴ «Jornal do commercio», 14 e 17 marzo 1857 e «A Civilização», 8 marzo 1857.

⁵ «A Civilização», 14 marzo 1857.

⁶ «Jornal do commercio» e «A Civilização», 14 marzo 1857; «O Português», 18 marzo 1857.

⁷ «Jornal do commercio», 12 marzo 1857.

⁸ Giuseppe Beneventano, nel ruolo di Monforte, veniva elogiato senza riserve e le interpretazioni di Teresa De Giuli Borsi e di Neri Baraldi finirono per essere accettate nel corso del tempo. Si veda «A Civilização», 21 e 24 marzo 1857.

applauditi in futuro».⁹ Il pubblico, o alcuni dei suoi settori, era ancora riluttante ad accettare la nuova estetica verdiana, anche se il fatto che i negozi di musica avessero annunciato subito la vendita di molti numeri sciolti dell'opera e della partitura completa con il testo in francese o in italiano, sembrerebbe indicare che ci si aspettava che, prima o poi, avrebbe finito per apprezzarla.¹⁰

Il vero e proprio successo dei *Vespri* si sarebbe comunque registrato l'anno seguente. La stagione 1857-1858 riunì infatti un gruppo di cantanti di richiamo: Fortunata Tedesco, che a quanto pare non aveva mai cantato prima quest'opera, Settimio Malvezzi, e di nuovo, Beneventano. Questa volta la critica fu unanime nell'affermare che raramente si era ascoltata nel S. Carlos un'opera così ben cantata e messa in scena.¹¹ Tedesco l'avrebbe cantata di nuovo nel 1860 e nel 1863, legando il successo dei *Vespri* a Lisbona alla sua interpretazione. L'opera continuò, però, ad essere al centro delle consuete controversie fra impresa e cantanti al punto che, secondo il giornale *O Português*, l'impresario, non volendo rinnovare il contratto alla Tedesco e vedendo il suo grande successo in quest'opera, decise, nonostante le prevedibili conseguenze finanziarie, di non metterla più in scena.¹²

La vasta popolarità dei *Vespri* può anche essere misurata dal fatto che, nel maggio 1858, l'opera fu scelta per festeggiare le nozze del giovane re Pedro V con la principessa Stephanie di Hohenzollern, questa volta con il baritono portoghese António Maria Celestino nel ruolo di Monforte.¹³ Come era prevedibile, in quest'occasione il centro delle attenzioni non fu il palcoscenico quanto piuttosto il palco reale e infatti le descrizioni dei giornali e di alcune corrispondenze esistenti si concentrano soprattutto sulla sala e sul pubblico. L'opera, relegata al ruolo di sfondo sonoro dell'evento sociale e politico, era soltanto uno dei momenti di un vasto programma di festeggiamenti: i reali lasciarono il teatro dopo la fine del secondo atto mentre solo il padre di Pedro V, Fernando II – musicista dilettante che non molti anni dopo avrebbe sposato una cantante d'opera – rimase nel suo palco privato fino alla fine dello spettacolo.¹⁴

Da allora fino alla stagione 1863-64, *I Vespri* sono andati in scena praticamente ogni anno facendo di Lisbona una delle città europee in cui quest'opera è stata ascoltata più spesso nei dieci anni successivi alla sua prima. In seguito fu ripresa soltanto nel 1870, vedendo Marcellina Lotti Della Santa, che l'aveva già interpretata nel 1862 e continuava a mantenerla nel suo repertorio, nel ruolo di Elena. Come mostra l'analisi dei cast delle rappresentazioni che si succedettero nelle diverse stagioni (Tab. 1), la principale chiave del successo di quest'opera a Lisbona sembrerebbe risiedere nella permanenza di alcuni cantanti nei vari ruoli.

La recezione dei *Vespri*, dunque, sembrerebbe in linea con quella delle altre opere in cui Verdi operava una sintesi tra modelli italiani e francesi: all'iniziale perplessità del pubblico seguiva via via, anche grazie all'opulenza della messa in scena e all'ascendenza parigina del lavoro, una piena accettazione.

⁹ «Quanto ao estilo desta partitura em que Verdi quis ser eclético, e porventura fazer tentativas que muitos não lhe louvam, parece não ter agradado muito ao nosso público, também por ser mais copiosa de harmonias que de melodias. E contudo tem esta ópera trechos belíssimos e coros majestosos, de inovação, que de certo hão-de ser ainda muito aplaudidos», «A Civilização», 14 marzo 1857.

¹⁰ «A Revolução de Setembro», 12 e 13 marzo 1857.

¹¹ Il maestro concertatore era stato Pietro Antonio Coppola (si veda «Jornal do commercio», 28 febbraio e 6 marzo 1858 e «O Português», 2 marzo 1858).

¹² «O Português», 3 maggio 1860.

¹³ Si veda M. MOREAU, *Cantores de ópera portuguesas*, vol. 1, Lisboa, Venda Nova, Bertrand, 1981, p. 338.

¹⁴ «Jornal do commercio», 22 maggio 1858.

Tab. 1: rappresentazioni di *I Vespri siciliani* nei teatri di S. Carlos di Lisbona e S. João di Oporto.

Rappresentazioni Teatro S. Carlos	Cast (Elena, Arrigo, Monforte, Procida)
1856-57	Teresa De Giuli-Borsi, Neri-Baraldi, G. Beneventano, Llorens
1857-58	Fortunata Tedesco, Settimio Malvezzi, G. Beneventano, Bouché
1859-60	Fortunata Tedesco, Gaetano Fraschini, Ottavio Bartolini, Antonucci
1861-62	Luigia Bendazzi, Gaetano Fraschini, Giovanni Guicciardi, Della Costa
1862-63	Marcella Lotti Della Santa, Pietro Mongini, G. Beneventano, Antonucci
1863-64	Fortunata Tedesco, Pietro Mongini, Francesco Pandolfini, Medini
1870-71	Marcella Lotti Della Santa, Ugolini, Sterbini, J. Petit
Rappresentazioni Teatro S. João	Cast (Elena, Arrigo, Monforte, Procida)
1857-58	Antonietta Ortolani, Francesco Mazzoleni, Vitti, Manfredi
1863	I. Alba, G. De Antoni, A. De Antoni

Più complesso, invece, il quadro che emerge dall'analisi della partitura e delle parti d'orchestra utilizzate al S. Carlos e conservate oggi presso la Biblioteca Nacional de Portugal. La partitura d'orchestra, che alcuni indizi rivelano essere stata usata fin dal 1857, contiene infatti la versione *Giovanna de Guzman*, anche se con passaggi cancellati e modificati al fine di essere messa in scena come *I Vespri siciliani*. Il fatto che questo insieme di materiali sia stato preparato come *Giovanna de Guzman* dimostra la sua origine italiana, probabilmente milanese, il che è in linea con i tradizionali canali di flusso operistico, esistenti fin dall'inizio del secolo, tra la capitale portoghese e la Lombardia.¹⁵

Analizzando la partitura si nota che i cambiamenti non si limitano ai nomi e ai luoghi che, ovviamente, dovevano essere modificati in modo che l'azione potesse passare dal Portogallo del 1640 alla Sicilia del XIII secolo e, di conseguenza, che i personaggi portoghesi e spagnoli si trasformassero in siciliani e francesi. Si capisce, osservando la collocazione del testo, posto al di sotto della musica, che vi erano due differenti versioni (fig. 1). Il problema è dunque quello di tentare di identificare la fonte utilizzata per la traduzione italiana del testo francese e quella utilizzata per le altre modifiche. Che testi sono questi? Partiamo dunque da esempi concreti, come il coro iniziale del 1° atto, uno dei passaggi più modificati nella partitura, e dall'inizio del secondo atto, provando a confrontarli con gli altri libretti di precedenti produzioni italiane.¹⁶

¹⁵ Non ho trovato però nessun indizio che permetta di dire che essi provengano da Ricordi, e dunque non si può escludere una loro origine non autorizzata. Inoltre lo spartito per canto e pianoforte utilizzato dal suggeritore riporta il timbro dell'editore Lucca.

¹⁶ La prima italiana ebbe luogo a Parma, il 26 dicembre 1855, seguita da Torino, il 5 gennaio 1856, Milano,

Fig. 1: partitura orchestrale di *Giovanna de Guzman* con le modifiche necessarie in modo che l'opera fosse trasformata nuovamente in *I Vespri siciliani* (P-Ln, Fondo Teatro S. Carlos, cortesia della Biblioteca Nacional de Portugal).



Per quanto riguarda il coro del primo atto, il testo della partitura del S. Carlos – che coincide con quello del libretto pubblicato nel 1857 –¹⁷ si differenzia, a prima vista, dalla maggior parte dei libretti delle produzioni italiane realizzate nel 1856, con l'eccezione di quella di Torino (tabella 2).¹⁸ Lo stesso testo è anche abbastanza simile al manoscritto che si conserva presso l'Archivio Ricordi (la cui paternità, secondo Claudio Toscani, non si può ancora stabilire con sicurezza)¹⁹ nonché al libretto pubblicato dalla stessa Ricordi nel 1863-64, già nella versione *I vespri siciliani*.²⁰ Il cambiamento principale è nelle ultime due quartine, assegnate al gruppo dei siciliani, le quali, nella partitura di Lisbona, sono state completamente riscritte. Una delle parti del coro mostra chiaramente che il testo originale di questo passaggio è identico a quello che appare nella maggior parte dei libretti delle produzioni italiane, a partire da quella di Milano del 1856.

Venezia e Verona, il 4, 6 e 26 febbraio, Roma e Firenze, il 6 e 15 Aprile, Ancona e Genova, il 20 e 22 maggio, ecc.

¹⁷ *As Vésperas sicilianas. Opera em 5 actos para se representar no Real Theatro de S. Carlos*, Lisbona, Typ. de E. J. da C. Sanches, 1857.

¹⁸ *Giovanna de Guzman (Musica de Vespri Siciliani), opera-ballo in 5 atti [...] da rappresentarsi nel Teatro Regio nel Carneval-Quaresima 1855-56*, Torino, Dalla Tipografia e Litografia di Giuseppe Fodratti, [1856].

¹⁹ Informazione gentilmente cedutami da Claudio Toscani, che ringrazio.

²⁰ *I Vespri siciliani, dramma in cinque atti [...] da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala il Carnevale 1863-64*, Milano, Regio Stabilimento Musicale Tito Di Gio. Ricordi, [s.d.].

Tab. 2: Coro del 1° atto, confronto tra differenti versioni.

<i>I Vespri Siciliani</i> , Partitura e libretto, Lisbona, 1857 ²¹	<i>Giovanna de Guzman</i> Libretto ms. (Ricordi) e Torino, 1856 ²²	<i>Giovanna de Guzman</i> Libretto Venezia, 1856 ²³	<i>I Vespri Siciliani</i> Libretto Milano, 1863 ²⁴
<i>Tebaldo, Roberto e i soldati Francesi, a sinistra, ad alta voce.</i>	<i>Carlo, Mendez, soldati spagnuoli e popolo portoghese</i>	<i>Idem.</i>	<i>Idem.</i>
A te cielo natio, Con dolce desio, Torni il mio pensier Fra i canti e i bicchier. Con fronde d'alloro, Col vino e coll'oro Del pro' vincitor Premiate/ Si premii il valor (alzando il bicchiere).	Al cielo natio, Sorriso di Dio, Voliam col pensier Tra/Fra i canti e i bicchier. Con fronde d'alloro, Col vino e coll'oro Del pro' vincitor Si premii il valor.		
<i>Siciliani e siciliane, a dritta, a mezza voce</i>	<i>Portoghesi (a diritta ed a mezza voce)</i>		
Con empio desio Al suolo natio Insultan gl'iniqui/Scherni lo stranier Fra i canti e il bicchier. Giorno di vendetta, Men lento t'affretta, Ridesta il valor Ai vinti in cor	Con empio desio Al suolo natio Insulti o stranier/Insultan gl'Iberi Fra canti e bicchier. O di di vendetta, Men lento t'affretta, Al fero oppressor/ Ridesta il valor Foriero d'orror/ Ai vinti nel cor ²⁵ .	La facile gloria D'incerta vittoria Consacran gl'Iberi Tra canti e bichieri... Di nuovo cimento Fatale momento T'affretta il valor Rinfranca nei cor.	Con empio desio Al suolo natio Insultan gl'iniqui Fra canti e bicchier. O di di vendetta, Men lento t'affretta, Ridesta il valor Ai vinti nel cor.

Il confronto permette di rendersi subito conto che il testo della maggior parte dei libretti italiani ammorbidiva notevolmente l'espressione dei sentimenti di rabbia del gruppo che si trovava sotto la dominazione straniera ed era, quindi, molto più adatto alle esigenze della censura in zone come la Lombardia o il Veneto. Versi come «Insultan' gl'iniqui» o «Giorno di vendetta», erano stati naturalmente eliminati. Torino, invece, era, come è noto, la capitale di una monarchia costituzionale che aspirava ad essere la guida nel cammino verso l'unità

²¹ *As Vésperas sicilianas*, 1857 e P-Ln, Fondo Teatro S. Carlos, Giovanna de Guzman [partitura orchestrale].

²² *Giovanna de Guzman* (*Musica de' Vespri Siciliani*) e I-Mr, *Giovanna De Guzman/ Opera in 5 Atti/ Versione italiana*, Libr. Ms. Rari 08-05 [Manoscritto]. La versione di Barcellona (1856) ha chiaramente la stessa origine (si veda *Las Vísperas Sicilianas. Ópera en Cinco Actos [...] Para representarse en el Gran Teatro Del Liceo [...]*, Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1856, libretto gentilmente cedutomi da Víctor Sánchez Sánchez, che ringrazio).

²³ *Giovanna de Guzman, opera in cinque atti [...] da rappresentarsi al Gran Teatro la Fenice in Venezia l'Autunno 1856*, Milano, Dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Tito Di Gio. Ricordi, [1856].

²⁴ *I Vespri siciliani, dramma in cinque atti [...] da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala...*

²⁵ Il libretto manoscritto presenta due versioni in alcuni versi. Questa seconda versione, in inchiostro rosso, corrisponde al testo che è diventato comune nelle traduzioni italiane.

d'Italia: Mercedes Viale Ferrero e Claudio Toscani hanno infatti spiegato che in questa città l'opera era stata rappresentata con il titolo censurato solo per andare incontro alle esigenze di Ricordi, visto che l'ambiente politico locale era chiaramente favorevole ad una messa in scena della versione originale.²⁶

L'inizio del secondo atto ci pone invece dinanzi a problemi diversi. Essendo uno dei momenti in cui il testo riflette in modo più diretto l'azione originale, col ritorno di Procida a Palermo, esso non poteva far parte del libretto di Torino che, come abbiamo già detto, manteneva l'azione a Lisbona. Dunque, come era da aspettarsi, nel recitativo il testo è identico nei libretti di Lisbona e Torino, mantenendo i riferimenti patriottici: esso presenta parole come «esule» o «braccio» tagliate invece nelle versioni censurate.

O patria, o cara patria al fin ti veggio!
 L' **esule** ti saluta
 Dopo sì lunga assenza;
 Il tuo fiorente suolo
 Ripien d'amore io bacio,
 Reco il mio volto a te, col **braccio** e il core!

Per quanto riguarda il testo dell'aria, invece, i materiali di Lisbona furono corretti in modo da presentare la versione italiana che è diventata abituale, «O tu Palermo». Considerando che i libretti delle rappresentazioni nei teatri italiani prima del 1857 e lo spartito per canto e pianoforte pubblicato da Ricordi²⁷ non includono questa versione del testo, è estremamente probabile che esso sia stato estratto dalla partitura per canto e pianoforte, con testo in italiano, a cura di Léon Escudier (LE 1583), la cui vendita fu annunciata al pubblico nell'aprile del 1856.²⁸

P-Ln, Partitura d'orchestra

Testo originale

Testo nuovo

O sacra terra - suolo adorato	O tu Palermo - terra adorata,
Dei miei verd'anni - riso d'amor.	A me sì caro - riso d'amor,
Ah, da lunga guerra- tanto straziato	Alza la fronte - tant'oltraggiata,
Alla tua gloria- ritorna ancor.	Il tuo ripiglia - primier splendor!
Chiesi aita ad estranee regione,	Chiesi aita ad ogni franca nazione,
Ramingai per castella e città;	Ramingai per castella e città;
Ma insensibil ai ferri di sprone,	Ma insensibil al fervido sprone,
Rispondean Lusitânia	Siciliani, ciascuno dicea,

²⁶ C. TOSCANI, *Verso francese e prosodia italiana: Osservazioni sulla traduzione delle Vêpres siciliennes in Verdi 2001: Atti del Convegno internazionale*, a cura di F. Della Seta, R. Montemorra Marvin, M. Marica, Firenze, Olschki, 2003, pp. 499-517. Si veda anche il frontespizio del libretto per la produzione di Torino, che, sotto il titolo, riporta «Musica de' Vespri Siciliani?».

²⁷ *Giovanna de Guzman, Drama in cinque atti posto in musica dal maestro Giuseppe Verdi [...] Versione italiana di E.C.. Riduzione per canto con accomp.° di pianoforte di L. Truzzi e H. Potier*, Milano, Dall'I.R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Tito di Gio. Ricordi, [1855].

²⁸ *I Vespri siciliani. Opera in 5 atti di E. Scribe et Ch. Duveyrier. Parole italiane di E. C. e di S. G. Musica di Giuseppe Verdi [...]*, France et Belgique, Léon Escudier, Editeur, s.d. e «La France musicale», 20 aprile 1856.

Il tuo prigeo' valor,
Si ridesta vittoria all'onor

Siciliani, ov'è il prisco valor?
Su sorgete a vittoria, all'onor!

In merito alle modifiche apportate alla partitura, possiamo ipotizzare o che esse furono realizzate a Lisbona per recuperare la versione parigina (anche se in italiano, unica lingua consentita al S. Carlos) o che invece furono fatte in Italia prima di giungere nella capitale portoghese, come potrebbe indicare l'uso dell'inchiostro rosso (quasi mai utilizzato a Lisbona). Bisogna dire che, oltre al circuito italiano e di alcune città del Nord dell'Europa come Bruxelles, Budapest o Darmstadt, dove fu cantata in francese o in traduzioni in altre lingue,²⁹ la versione non censurata in traduzione italiana fu presentata anche in Spagna (Barcellona e Madrid) prima che a Lisbona. C'è qualche relazione fra le prime spagnole e quella portoghese? Le copisterie milanesi avranno preparato materiali della versione non censurata per l'esportazione? O, al contrario, l'adozione di questa versione sarà stata fatta localmente, basandosi su fonti di diverse provenienze?

Benché non mi sia stato possibile consultare il libretto della prima madrilena, occorsa nel dicembre del 1856, analizzando quello della prima catalana, avvenuta nell'ottobre di quello stesso anno, notiamo un interessante compromesso fra varie fonti e le versioni di *Giovanna de Guzman* e *I vespri*.³⁰ D'altro canto, un'analisi del testo permette rapidamente di comprendere che la versione adottata è quella di Torino, cioè quella che, all'interno dello spazio culturale italiano, era stata meno condizionata dalla censura. Invece, fatta eccezione per adattamenti linguistici minori spesso introdotti da copisti o da librettisti nel rivedere il testo per la pubblicazione, il libretto per la prima di Lisbona mostra una significativa fedeltà a quello dello spartito di Escudier. Non è dunque ancora possibile chiarire totalmente dove sia stato fatto l'adattamento del nuovo testo alla partitura d'orchestra conservata presso la Biblioteca Nazionale del Portogallo. Tuttavia la distanza fra questo testo e quello delle altre versioni italiane, e in particolare quella utilizzata a Barcellona, fanno pensare alla possibilità di un intervento locale a partire da diverse fonti, tra cui un esemplare della partitura per canto e pianoforte di Escudier e un libretto della versione francese: nel libretto del Teatro di S. Carlos, infatti, fu inserita l'avvertenza fatta apporre da Scribe al fine di difendersi da possibili attacchi sul modo in cui aveva adattato l'episodio storico del Vespro, avvertenza che ovviamente si rendeva necessaria solo nel caso di un'ambientazione in Sicilia. Per le produzioni dell'Académie Royale de Musique, come dimostrano i casi di *Robert le diable* e *Dom Sébastien*, la prassi di fare venire testi a stampa dalla Francia a partire dai quali realizzare una versione italiana non era nuova a Lisbona.³¹

Nella capitale portoghese l'ambiente politico era abbastanza aperto: con l'insediamento della monarchia costituzionale, dopo una guerra civile che aveva lacerato il Paese tra il 1832-1834, l'azione della censura, normalmente molto limitata, lo era ancor più nei confronti di tutto ciò

²⁹ T. KAUFMAN, *Verdi and his Major Contemporaries. A Selected Chronology of Performances with Casts*, New York, Garland, 1990, pp. 429 e ss.

³⁰ Attraverso la conservazione del nome dell'eroina nella versione censurata (Giovanna), con il trasferimento dell'azione a Palermo e l'alterazione di tutti gli altri nomi ad eccezione di Tebaldo che mantiene il nome della versione francese (Thibaut). Questo testo continuò a essere utilizzato nelle produzioni del Teatro del Liceu, dal momento che verrà riproposto ancora nel libretto del 1869.

³¹ Si veda L. CYMBRON e I. GONÇALVES, *O teatro de Scribe em Lisboa após a vitória liberal (1834-1853)* in *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX. Ópera, virtuosismo e música doméstica*, Lisboa, Edições Colibri – CESEM, 2012, pp. 171- 208.

che riguardava il S. Carlos, teatro frequentato quasi esclusivamente dall'élite politica e sociale e dove, inoltre, si cantava soltanto in italiano. Non sorprende, dunque, che sia stata scelta per Lisbona una versione che rispettava più fedelmente il testo non censurato. La domanda che ci si pone, però, è per quale motivo il Teatro S. Carlos abbia intrapreso questo processo di restauro della partitura invece di rappresentare l'unica opera di Verdi che, ovviamente anche nella versione censurata, era ambientata a Lisbona.³²

La risposta deve tener conto di vari aspetti: innanzitutto la società lisbonese era fortemente affascinata da tutto ciò che proveniva da Parigi e inoltre, al contrario di Oporto, aveva sempre mostrato una speciale fedeltà a Verdi e a tutte le versioni originali delle sue opere, nella qual cosa, come vedremo più avanti, sembrerebbero aver avuto un ruolo anche motivazioni di ordine politico. Un altro aspetto è invece legato alla moda del dramma storico che Almeida Garrett - il padre della letteratura romantica portoghese - aveva cercato di incoraggiare e che, tra la fine degli anni '30 e l'inizio del quarto decennio del secolo, aveva spinto alcuni compositori portoghesi a scrivere opere liriche basate su temi desunti dalla storia nazionale. Al Teatro di S. Carlos erano state presentate opere che riprendevano episodi storici come quello della morte di Inés de Castro, amante del re Pedro I, o anche quello del secondo assedio della fortezza di Diu nel 1546, all'epoca delle conquiste portoghesi in India. Tuttavia, con l'eccezione di *Inés de Castro* - con la sua lunga tradizione nel mondo teatrale italiano - tutti questi lavori preferivano concentrarsi su ambienti e vicende storiche piuttosto che su singole figure della storia portoghese.

Sarà invece la prima parigina di *Dom Sébastien* di Donizetti nel 1843, seguita da vicino dalla stampa portoghese attraverso quella francese, a porre inequivocabilmente al centro del palcoscenico operistico la figura di un eroe nazionale lusitano.³³ Benché Scribe fosse sistematicamente attaccato a causa delle inesattezze storiche del libretto, in particolare per aver fantasiosamente ricostruito la relazione tra il re e Zaida nonché la figura del poeta Camões, l'opera sembrerebbe avere suscitato più interesse che repulsione. Il conte di Farrobo, il grande mecenate della vita musicale di Lisbona in quegli anni, decise, infatti, di presentarla in italiano all'Assemblea Filarmonica, una società di concerti lisbonese, incaricando il librettista Cesare Perini - un esule politico italiano - di prepararne la traduzione.

Il 14 dicembre 1844, *Don Sebastiano Re di Portogallo* esordì a Lisbona in versione di concerto e, in una nota introduttiva al libretto, Perini attaccava Scribe presentandolo come lo scrittore che:

col suo abito *Bleu* foderato di verde e lunga spada a fianco, siede al lato di Chateaubriant, Lamartin [sic], Willemain, Thiers, Guizot, e V. Ugo [sic] su i dorati scanni dell'Accademia-Francese; Scribe, avvezzo a capovolgere la statua di Talia per offrire nei suoi componimenti

³² Solo a Oporto era andata in scena, nell'aprile 1858, la versione *Giovanna de Guzman*, una produzione preparata probabilmente a partire da una partitura pirata che aveva come fonte principale uno degli spartiti per canto e pianoforte stampati da Ricordi. Ma l'opera era stata presentata con entrambi i titoli e nei giornali del tempo non vi è alcun riferimento né al fatto che l'azione si svolge in Portogallo, né all'episodio storico che ne era alla base. Si veda «O Braz Tisana», 27 aprile e 1 maggio 1858.

³³ In particolare, il «Journal des débats». I giornali portoghesi riferivano che l'opera era stata dedicata alla regina D. Maria II e che, di conseguenza, il compositore era stato insignito dell'Ordine di Nossa Senhora da Conceição di Vila Viçosa. La «Revista theatral» parlava anche di una possibile visita di Donizetti a Lisbona per montare l'opera al S. Carlos («Revista theatral», 15 e 20 ottobre 1843). Sulla recezione di *Dom Sébastien* a Lisbona si veda anche L. CYMBRON e I. GONÇALVES, *O teatro de Scribe em Lisboa após a vitória liberal (1834-1853)* in *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX. Ópera, virtuosismo e música doméstica*, Lisboa, Edições Colibri - CESEM, 2012.

qualche cosa di nuovo; Scribe, devo dirlo, ha in questo Dramma spietatamente violata la verità, mal rappresentato i caratteri, e depravata la storia!³⁴

In realtà Scribe aveva ammorbido soprattutto alcuni aspetti del dramma di Paul-Henri Foucher del 1838.³⁵ Bisogna dire che anche molti drammi storici presentati in quegli anni nei teatri secondari di Lisbona mettevano in scena l'episodio di Alcazar Quivir inventando, per lo più, triangoli amorosi senza alcun fondamento storico.³⁶ Ma essi presentavano una differenza sostanziale con il testo di Scribe: innanzitutto erano stati scritti da autori portoghesi per i palcoscenici nazionali ed inoltre evitavano sempre di coinvolgere direttamente negli intrighi amorosi il personaggio del re. Nel testo dello scrittore francese, invece, la ricostruzione di un Dom Sébastien che, con un atteggiamento quasi di codardia, lascia morire un altro al suo posto, non sembrava contribuire molto alla valorizzazione del personaggio storico nazionale.³⁷

Al tempo stesso però il rilievo che in esso veniva dato al problema religioso e al ruolo nefasto dell'Inquisizione (vedi 1° atto), facendo apparire il re come un liberale *ante-litteram* che combatteva contro il potere della chiesa, era un aspetto che sicuramente, tra il 1844 e il 1845, dovette essere particolarmente apprezzato dal pubblico portoghese. Sembrerebbe, dunque, che la critica a Scribe nella nota introduttiva di Perini non abbia avuto molte conseguenze sulla recezione dell'opera che inoltre, venendo data in versione di concerto, poneva molta meno enfasi sull'azione drammatica. La musica di Donizetti e la fedeltà del pubblico al compositore sembravano motivi sufficienti per superare il problema della verità storica. È quanto sembra confermare anche la nota introduttiva nel libretto della prima di quest'opera al S. Carlos nel maggio 1845 in cui si assume che il teatro è fantasia, e che la musica può superare qualsiasi incongruenza storica.³⁸ finalmente si guarda l'opera come dramma musicale.

Il rifiuto di vedere in scena un eroe portoghese sarebbe tornato, e in modo più evidente e finanche ridicolo, nuovamente venticinque anni dopo quando, nel 1869, si realizzò la prima lisbonese di *L'africaine* di Meyerbeer. Come ha giustamente spiegato Gabriela Cruz in *L'Africaine's savage pleasures*,³⁹ l'eventualità di vedere sul palco del teatro d'opera della capitale il navigatore Vasco da Gama – l'eroe che aveva portato, attraverso il mare, i portoghesi in India – raffigurato come un personaggio frivolo che disprezzando il suo destino storico si divideva tra l'amore di due donne, aveva indotto in quell'occasione l'impresario a spostare l'azione da Portogallo e Madagascar in Spagna e India, nonché a

³⁴ *Don Sebastiano rè di Portogallo. Dramma-lirico in cinque atti (1578) eseguito nella restaurata sala dell'Assembleia Filarmonica.* [...] Lisbona, Typ. Di António Giuseppe da Rocha, 1844, p. x.

³⁵ Paul H. FOUCHER, *Don Sébastien de Portugal, tragédie en cinq actes, par...*, Paris, Imprimerie Normale de Jules Didot L'Ainé, s.d.. La piece è andata in scena per la prima volta nel 1838.

³⁶ *O Fronteiro de África ou três noites aziagas* di Alexandre Herculano (1838), *O cativo de Fez* di Silva Abranches (1841) e *Frei Luís de Sousa* di Almeida Garrett (1843). Si veda anche A. I. T. de VASCONCELOS, *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 352 e ss.

³⁷ «O Raio theatral», 3 dicembre 1843. La suscettibilità dell'opinione pubblica portoghese su questo punto può sembrare strana in un paese che godeva di un'ampia libertà di espressione e in cui, ad esempio, lo stesso duca di Bragança, l'artefice della vittoria dei liberali nella Guerra civile, era stato insultato pubblicamente nel 1834 durante una recita nel S. Carlos o dove anche si era congiurato più volte, negli anni successivi, contro sua figlia, la regina D. Maria II.

³⁸ *D. Sebastião Rei de Portugal. Drama Lyrico em 5 actos para se representar no R. T. de S. Carlos*, Lisbona, Typographia de P. A. Borges, 1845.

³⁹ *L'Africaine savage pleasures: Operatic listening and the Portuguese historical imagination*, «Revista Portuguesa de Musicologia», n. 10, 2000, pp. 151-180.

cambiare il nome di Vasco da Gama in un altro che, per non creare problemi di prosodia, avrebbe dovuto avere lo stesso numero di sillabe: la scelta era caduta su Guido d'Arezzo e solo l'ignoranza in storia della musica del pubblico non fece esplodere uno nuovo scandalo. I giornali, ripetendo le stesse dinamiche di venticinque anni prima, parlarono ancora della proverbiale ignoranza storica di Scribe.⁴⁰

Tornando a *Giovanna de Guzman* va però detto che in quest'opera il problema di porre in scena un eroe nazionale non esiste. Come è noto, l'azione, che sostituisce l'episodio medievale del 'Vespro' si concentra sulla rivolta che mise fine alla dominazione spagnola in Portogallo non mettendo in scena nessuna figura di primo piano della storia nazionale ma soltanto alcuni personaggi di fantasia: il nuovo re, D. João IV, e sua moglie, la spagnola D. Luísa de Guzmán, sono infatti totalmente assenti. Inoltre quest'episodio, fin dai primi anni dell'Ottocento, era stato sfruttato sia in pittura che in teatro ed era quindi già presente nell'immaginario del pubblico lisbonese della fine degli anni '50:⁴¹ il pittore Vieira Portuense, ad esempio, aveva immortalato Filipa de Vilhena (una nobildonna e vedova portoghese che aveva armato i propri figli esortandoli a partecipare alla rivolta, fig. 2) mentre Garrett aveva scritto nel 1840 una *pièce* con lo stesso argomento.⁴²

Fig. 2: Vieira Portuense, D. Filipa de Vilhena armando i propri figli (1801), dipinto distrutto da un incendio.



⁴⁰ Si veda G. CRUZ, *L'Africaine savage pleasures*, pp. 153-155.

⁴¹ L'episodio ha avuto almeno altri tre adattamenti teatrali nell'Ottocento: *D. João IV ou a independência de Portugal* di João José Mole (1842); *Os dois proscritos ou o jugo de Castela*, di Licínio Carvalho (1850) e *As duas orfãs portuguesas* di António Pereira Aragão, 1857. Per una panoramica di questi argomenti nel teatro portoghese si veda M.C. M. PEREIRA, *A pena em vez da espada – Teatro e questão ibérica*, «Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional», vol. II, Oporto, Dep. de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras, 2004, pp. 71-101.

⁴² José-Augusto França ritiene improbabile che Garrett abbia mai visto il dipinto di Vieira Portuense e pensa dunque che il tema sia giunto dal XVIII secolo, attraverso il Conte di Ericeira, che aveva raccontato questa scena patriottica nella sua *História do Portugal restaurado* (J.-A. FRANÇA, *Os dois quadros de Garrett*, «Camões. Revista de letras e culturas lusófonas», n. 4, Janeiro-Março, 1999).

Se a ciò si aggiunge la particolare situazione politica portoghese di quegli anni, il rifiuto della versione *Giovanna de Guzman* a Lisbona appare ancora più strano. Si era infatti in un periodo in cui si stavano diffondendo, soprattutto dopo la pubblicazione di *Iberia* del diplomatico spagnolo Sinibaldo de Mas (che aveva ricevuto tre edizioni a Lisbona tra il 1852 e il 1855), le nuove idee del cosiddetto 'iberismo'.⁴³ Nell'ambito di questo movimento, proprio durante il decennio in cui l'opera *I vespri siciliani* esordì e ebbe successo a Lisbona, si registravano, secondo Francesca Di Giuseppe, due grandi tendenze che si manifestavano in parallelo ed avevano una speciale eco in Portogallo: un iberismo liberale e repubblicano, ispirato dagli scritti di Mazzini e che esaltava gli ideali di federazione e repubblica, ed un altro monarchico e centralizzato, che proponeva l'unione tra le case reali peninsulari nell'ambito di una monarchia costituzionale (secondo un modello simile a quello che si concretizzerà di lì a poco con l'unificazione italiana).⁴⁴ Quest'ultimo, che finì con il preoccupare lo stesso re D. Pedro V, non smise di diffondersi fino al 1861, anno in cui venne costituita la Associação Nacional 1.º de Dezembro de 1640 con il fine esplicito di supportare le posizioni degli anti-iberisti. Questa nuova società, nata come movimento della classe media guidato principalmente da commercianti, aveva finito per vedere ben presto nelle sue file quaranta discendenti dei nobili che avevano partecipato alla rivolta del 1640 e per ricevere finanche il sostegno di un governo presieduto dal marchese di Loulé. Uno dei suoi obiettivi era infatti proprio quello di celebrare degnamente il primo dicembre, anniversario della rivolta, giorno che sarà poi proclamato festività nazionale. In questo contesto, essendo il teatro amministrato dal Governo, l'opera di Verdi avrebbe potuto anche essere usata come strumento politico in chiave anti-iberista.

Tuttavia il Teatro S. Carlos, pur avendo sempre svolto funzioni politiche (ospitando i principali momenti di rappresentazione pubblica dello Stato, come ad esempio i matrimoni reali) ed essendo sempre stato visto, dalla casa reale e dai successivi governi, come una sorta di barometro della normalità della vita politica della capitale, vedeva realizzarsi al suo interno, in un certo senso, un divorzio tra ciò che accadeva in sala e quanto si svolgeva sul palcoscenico. Così, se nel palco reale il re poteva e doveva apparire per essere applaudito (e qualche volta anche insultato), sul palcoscenico la storia portoghese era praticamente vietata, al contrario di quanto accadeva nel resto dell'Europa ed in particolare nei paesi più periferici e desiderosi di un'affermazione politica e culturale. Come ha rilevato Gabriela Cruz a proposito dell'accoglienza di *L'africane*, il pubblico si concentrava sul piacere dell'ascolto di un repertorio cosmopolita che lo faceva sentire più vicino ai grandi centri urbani e di cultura, astraendosi dal messaggio politico o ideologico insito in ciò che veniva rappresentato sul palcoscenico.⁴⁵ Anche il Governo, che amministrava il teatro nel periodo in cui si colloca la prima dei *Vespri*, sembrava soddisfatto di questa situazione: la scarsa documentazione rimastaci relativa alla gestione statale del S. Carlos sembrerebbe infatti indicare che si fosse più interessati agli aspetti finanziari e alle scelte in merito ai cantanti che al tentativo di incentivare un particolare modello estetico o ideologico.

Bisogna allora pensare che la scelta deliberata di servirsi di una versione dei *Vespri siciliani* che utilizzava un testo non censurato sia stata forse anche il risultato di un particolare

⁴³ Si veda *A Iberia. Memoria escripta em lingua hespanhola por um philo-Portuguez, e traduzida em lingua portugueza por um philo-Iberico*, Lisbona, Typ. de Castro & Irmão, 1852 cit. in M. da C. M. PEREIRA, *Sinibaldo de Más: a difusão da Ibéria em Portugal e do iberismo no oriente*, «População e sociedade», n. 8, 2002, pp. 213-230.

⁴⁴ Si vedano F. DI GIUSEPPE, *Idee di nazione nell'Europa post-napoleonica. Il Risorgimento e la questione Iberica*, «Estudos italianos em Portugal», n. 6, 2011, pp. 31-46 e M. F. MÓNICA, *D. Pedro V*, s.l., Círculo de Leitores, 2005, p. 136.

⁴⁵ Si veda G. CRUZ, *L'Africaine savage pleasures*, pp. 156-157.

clima che si respirava all'interno dell'ambiente teatrale cittadino, dovuto per lo più a quel nutrito gruppo di italiani, molti dei quali esuli politici, che da anni lavoravano nel S. Carlos: dall'impresario Vicente Corradini, un Carbonaro che aveva combattuto nelle fila dei liberali,⁴⁶ a compositori come Angelo Frondoni e Pietro Antonio Coppola, quest'ultimo concertatore dei *Vespri* almeno nel 1858, o scenografi come Giuseppe Cinatti, che dipinse alcune nuove scene per la prima di quest'opera;⁴⁷ da uomini di lettere come il lucchese Cesare Perini,⁴⁸ il genovese Antonio Prefumo, o il siciliano Luigi Arceri,⁴⁹ tutti librettisti e traduttori, fino ad orchestrali come Gaetano Fontana o a modesti coristi come Agostino Castellani.⁵⁰

Oltre al fascino esercitato dalle produzioni parigine sull'ambiente portoghese e alle simpatie per la causa italiana (dimostrate, ad esempio, attraverso gesti come l'accoglienza data a Carlo Alberto in esilio o, pochi anni dopo, la celebrazione delle nozze tra il giovane re Luís I e la principessa Maria Pia di Savoia, figlia del primo re dell'Italia unita), sono questi italiani attivi nel S. Carlos a sembrare interessati a vedere sul palcoscenico del teatro un'opera come *I Vespri Siciliani*, concepita da Verdi come messaggio nazionalistico italiano per il pubblico parigino.⁵¹

Concludendo, dunque, possiamo ritenere che quest'opera si sia affermata a Lisbona soprattutto grazie ai cantanti e al fatto di essere un'opera di Verdi legata a Parigi.⁵² A Lisbona come in Spagna, paesi che avevano già regimi costituzionali, si optò per la versione non censurata. Tuttavia, obbedendo alla prassi produttiva, i materiali erano venuti dall'Italia e, con molta probabilità, furono adattati localmente, basandosi su un variegato insieme di fonti, alcune delle quali di provenienza francese. Il confronto fra i libretti di Barcellona e Lisbona permette di escludere la possibilità di un legame diretto fra queste due produzioni e mostra che, nel periodo tra il 1856 e il 1857, i teatri d'opera iberici funzionarono come una specie di laboratorio dove si sperimentavano diverse approssimazioni alla versione parigina in un

⁴⁶ E. de NORONHA, *O Conde de Farrobo e a sua época*, pp. 237-41. Nato in Romagna intorno al 1800, sembra che il suo nome autentico fosse Piro Borato. Dopo la vittoria liberale, si stabilì a Lisbona come direttore di palcoscenico del Teatro S. Carlos, posto che mantenne fino a quando, tra il 1844 e il 1850, diventò impresario distinguendosi non solo per la sua capacità, anche in tempi di crisi, di affrontare gli ambienti teatrali portoghesi e italiani, ma soprattutto per la protezione economica datagli dal conte di Farrobo. Morì improvvisamente nel 1861 (si veda L. CYMBRON, *A Ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo nos teatro de S. Carlos e de S. João*, Tesi di dottorato, Universidade Nova de Lisboa, 1998, p. 71).

⁴⁷ Sia Frondoni che Coppola erano venuti a Lisbona negli anni '30 ed erano rimasti nella capitale portoghese soprattutto per motivi politici. Frondoni compose l'opera *I profughi di Parga* (1844), sul tema dell'esilio immortalato da Giovanni Berchet e Francesco Hayez, e nel 1865 aveva pubblicato un testo, a proposito della morte di Abramo Lincoln, in cui difendeva le sue scelte politiche (E. VIEIRA, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, vol. 1, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, pp. 433-438). Coppola, pur non avendo mai espresso apertamente le sue convinzioni, nel 1853 rifiutò la carica di direttore del Conservatorio di Palermo, forse a causa della sua avversione al regime borbonico (*Ivi*, vol. 1, p. 292).

⁴⁸ J. B. REIS, «O Occidente», n.132, 1882, pp. 186-87.

⁴⁹ Avvocato, nato a Palermo, arrivò in Portogallo nel 1843. Trovò lavoro nel Teatro de S. Carlos come direttore di scena e traduttore di libretti (*Novo systema elementar de pronuncia da lingua italiana*, Lisboa, 1862, p. 12). Dopo avere lasciato il teatro nel 1860, si guadagnò la vita come insegnante di italiano e di questioni giuridiche. Malato da tempo, morì suicida nel 1870 (*Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. III, p. 129). È l'autore del libretto di *Sampiero*, un testo di forte impronta risorgimentale, ispirato all'eroe della Corsica e messo in musica dal compositore portoghese Francisco Xavier Migone.

⁵⁰ P. MIDOSI, *Verdores da mocidade II*, «Diario de noticias», 15 dicembre 1881.

⁵¹ Si veda M. A. SMART, *Proud, Indomitable, Irascible: Allegories of Nation in Attila and Les Vêpres Siciliennes* in M. CHUSID (a cura di), *Verdi's Middle Period. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, pp. 231-232.

⁵² È interessante notare anche che quest'opera sparisce dal palcoscenico del S. Carlos proprio nel periodo in cui le opere di Meyerbeer entrano stabilmente nel repertorio del teatro.

periodo in cui questa era bandita dai teatri italiani. Tuttavia il libretto del Teatro di S. Carlos è quello che sembrerebbe più preoccupato a riprodurre fedelmente la versione originale, il che appare in contrasto con la possibilità di mettere in scena, con molto meno sforzo, la versione censurata e dunque l'unica opera di Verdi con un'azione ambientata in Portogallo. Se in Spagna, per ovvie ragioni, la versione *Giovanna de Guzman* non sarebbe stata accolta bene, in Portogallo, al contrario, per di più in un'epoca in cui soffiavano forti venti di iberismo, la reazione sarebbe stata presumibilmente opposta. Bisogna però tenere conto del proverbiale divorzio fra palco e sala che caratterizzava il S. Carlos della metà del XIX secolo e della paura di vedere sulla scena le grandi figure della storia portoghese trasformate, anche se da drammaturghi e compositori stranieri molto apprezzati come nel caso di Verdi, in semplici oggetti di finzione. Anche se questa attitudine può esser considerata come una manifestazione del timore di mettere in discussione noi stessi attraverso i nostri eroi, essa, di fatto, sorge soprattutto nella sfera produttiva, tra impresari e traduttori di libretti, mentre il pubblico sembra interessato piuttosto ad abbandonarsi al piacere dell'ascolto, come dimostra il successo di opere come *Dom Sébastien* o *L'africaine*.

Comunque, nel presentare la versione non censurata, Lisbona si dimostra, *lato senso*, una città liberale, rispondendo così sia alle particolari esigenze e aspirazioni di quegli italiani che lavoravano nel suo ambiente teatrale, sia a quelle del Governo e di gran parte del pubblico. L'affermazione di un cosmopolitismo liberale - si potrebbe anche dire di un certo senso di contemporaneità - sovrapponendosi completamente all'interesse per la storia nazionale, diviene così un elemento essenziale per comprendere la recezione dei *Vespri siciliani* nella Lisbona dell'Ottocento.