



FONDAZIONE
TEATRO REGIO

sovrintendente

Walter Vergnano

direttore musicale

Gianandrea Noseda

consiglio di amministrazione

presidente

Sergio Chiamparino

sindaco della Città di Torino

vicepresidente

Giovanni Zanetti

consiglieri

Fabio Corsico

Maria Luisa Cosso

Silvano Guidone

Fausto Marchionni

Vittorio Sette

Walter Vergnano *sovrintendente*

collegio dei revisori

presidente

Nadia Ribaudò

revisori


Paola Martinelli

Luigi Puddu

nell'ambito di



partner

 **Compagnia di San Paolo**

INTESA  SANPAOLO

con la partecipazione di





I VESPRI SICILIANI

DRAMMA IN CINQUE ATTI

musica di

Giuseppe Verdi

libretto di

Eugène Scribe e Charles Duveyrier



TEATRO
REGIO
TORINO

Calendario

Mercoledì 16	Marzo 2011	ore 20	Turno A
Venerdì 18		20	Dedicata al 150° dell'Unità d'Italia
Sabato 19		20	Turno Regione 1
Domenica 20		15	Turno C
Martedì 22		20	Fuori abbonamento
Mercoledì 23		20	Turno D
Venerdì 25		20	Turno Aziendale
Domenica 27		15	Turno F
Martedì 29		20	Turno B

sommario

Italiani brava gente? Una piccola rapsodia critica <i>di Carlo Majer</i>	p. 9
Verdi e la rivoluzione: «Les Vêpres siciliennes» <i>di Michele Girardi</i>	17
I Vespri siciliani come fatto storico <i>di Francesco Renda</i>	33
Una riflessione sull'Italia di oggi. I «Vespri» secondo Davide Livermore <i>a cura di Alberto Mattioli</i>	51
Un ritratto <i>a cura di Alberto Bosco</i>	57
Ritorno dal passato «I Vespri siciliani» e Torino, un legame di vecchia data	61
Altre note <i>a cura di Michele René Mannucci</i>	73
Argomento - Argument - Synopsis	83
Struttura dell'opera e organico strumentale <i>a cura di Enrico M. Ferrando</i>	93
Libretto	101



André Adolphe Disdéri (1819-1889), ritratto fotografico di Giuseppe Verdi (1813-1901) scattato a Parigi negli anni Cinquanta. New York, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester.

VERDI E LA RIVOLUZIONE: «LES VÊPRES SICILIENNES»
di Michele Girardi*

Incalzaru la briga contra li franchischi et livaru a rimuri e fforo a li armi li franchischi cum li palermitani et li homini a rimuri di petri e di armi gridandu «moranu li franchischi» et intraru in la chitati cum grandi rimuri et foru per li plazi et quanti franchischi trouavanu tutti li auchidianu infra quilli rimuri lu capitano chi era tandu per lu Re Carlu.

Rebellamentu di Sichilia, lu quale Hordinau e Fichi pari Misseri Ioanni in Prochita, contra re Carlu (1290 ca.)

se mala signoria, che sempre accora
li popoli suggetti, non avesse
mosso Palermo a gridar: «Mora! Mora!»

Par. VIII, 73-75

Nel 1852, dopo l'esperienza dell'adattamento dei *Lombardi alla prima crociata* in *Jérusalem* per le scene parigine (1847), Verdi trovò un accordo per scrivere *ex novo* un *grand opéra* da rappresentarsi nella Salle de la rue Le Peletier, il tempio della lirica francese. I contatti risalivano a un paio d'anni prima, e allora egli aveva scartato, tra le altre proposte, un soggetto "politico" come il *Don Carlo* di Schiller, che sarebbe divenuto la fonte del suo secondo *grand opéra* nel 1867. Nel contratto che gli mandò Nestor Roqueplan, direttore dell'Opéra, il 20 febbraio 1852, Verdi vide soddisfatta una condizione che aveva imposto: l'autore del libretto sarebbe stato Eugène Scribe, eventualmente aiutato da un collaboratore¹. Questo vincolo gli avrebbe consentito di misurarsi con Giacomo Meyerbeer sul suo stesso terreno, visto che Scribe era l'anima drammatica del principe del *grand opéra* fin dai tempi di *Robert le Diable* (1831). Pur di usurpare al rivale il trono parigino², Verdi dovette ingoiare parecchi rospi, e fu più volte sul punto di ritirarsi, ancor prima di ricevere il contratto e il libretto finito, che arrivò solamente il 31 dicembre 1853. Nell'ottobre del 1854, quando le prove dell'opera erano iniziate da quasi un mese, Verdi scrisse nuovamente a Roqueplan per sciogliere il proprio impegno, dopo che la *star* Sophie Cruvelli, protagonista designata, era sparita da Parigi, mettendolo in seria difficoltà. Ma prima ebbe modo di ribadire le sue intenzioni:

Maintenant il ne me reste qu'un parti à prendre: frapper un grand coup, un coup décisif et me présenter sur votre scène avec un grand'Opéra: réussir, ou en finir pour toujours!³

Anche se Verdi perseguì il suo scopo in un cammino creativo tormentato dai dubbi, il successo arrivò puntualmente. Articoli entusiastici salutarono il debutto delle *Vêpres siciliennes* il 13 giugno 1855, mentre i resoconti periodici apparsi su «La France musicale» registrarono incassi e presenze da record⁴. Persino Hector Berlioz, mai tenero verso gli artisti di altri paesi in cerca di gloria a Parigi, tributò un peana al nuovo lavoro:

Sans vouloir rabaisser le mérite de son *Trovatore* et de tant d'autres émouvantes partitions, il faut convenir que dans *Les Vêpres* l'intensité pénétrante de l'expression mélodique, la variété somptueuse, la sobriété savante de l'instrumentation, l'ampleur, la poétique sonorité des morceaux d'ensemble, le chaud coloris qu'on voit partout briller, et cette force passionnée mais lente à se déployer qui forme l'un des traits caractéristiques du génie de Verdi, donnent à l'œuvre entière une empreinte de grandeur, une sorte de majesté souveraine plus marquée que dans les productions précédentes de l'auteur⁵.

Tuttavia l'opera non guadagnò mai un posto preminente tra i capolavori del maestro. L'editore Ricordi acquistò la partitura, che non poteva circolare in Italia per via dell'argomento basato sull'insurrezione armata di un popolo italiano, specie dopo il faticoso Quarantotto. Fu lo stesso Scribe, che aveva rifiuto il proprio libretto *Le Duc d'Albe* nelle *Vêpres*, a suggerire gli opportuni cambiamenti che portarono alla *Giovanna de Guzman*, titolo col quale *I Vespri* viaggiarono per la penisola fino al 1861 (con l'Unità d'Italia ripresero quello originale):

Il [Verdi] m'a demandé ce qu'il fallait faire. Je lui ai proposé alors un troisième déménagement [...]. Le Duc d'Albe, qui était devenu à Paris Charles de Montfort, est devenu en Italie Vasconillos. Le bagage du duc d'Albe a été transporté à Lisbonne; Procida est devenu Pinto, et la conspiration est devenue celle du duc de Bragançe contre les Espagnols⁶.

Colpisce la disinvoltura con cui Scribe proietta una trama nello spazio e nel tempo – dalle Fiandre del *Duca d'Alba* nel 1567 alla Sicilia del 1282 fino al Portogallo del 1640 – e contrappone due popoli nel ruolo di oppressi e oppressori – prima fiamminghi e spagnoli, in seguito italiani e francesi, e infine portoghesi e ancora spagnoli –, purché a qualificare gli offesi vi sia un elemento caratteristico, come la tarantella nel finale secondo dei *Vespri*, che diventa danza nazionale portoghese nella *Giovanna de Guzman*, mantenendo inalterata la musica. Ma il librettista non

fece che applicare la ricetta del successo infallibile del “suo” *grand opéra*: un conflitto ambientato in uno sfondo storico che si rifà a una situazione reale, senza badar troppo all’esattezza dei dettagli⁷.

Nella lettera sopra citata, Scribe menziona il personaggio eponimo della fonte delle *Vêpres*, il libretto del *Duc d’Albe* scritto nel 1838 per Halévy e in seguito girato a Donizetti, che non lo portò mai a termine. Quando *Il duca d’Alba*, completato da Matteo Salvi, andò in scena nel 1882, Verdi dichiarò: «Io non ho mai saputo che Scribe si fosse servito del *Duca d’Alba* per fare i *Vespri siciliani*», anche se in realtà non era così⁸. Proprio la mancanza di originalità, unita a un’apparente idiosincrasia per le trame farraginose di Scribe, sarebbero state le cause principali dello scarso riscontro dei *Vespri*, secondo molti specialisti, in testa a tutti Massimo Mila. Tuttavia, già dagli anni Settanta del secolo scorso, la parte della critica verdiana più sensibile alle ragioni drammatiche del *grand opéra* e alla sua funzione di stimolo per gli artisti provenienti da altre tradizioni, aveva contestato questa opinione diffusa⁹. L’acquisizione di un fondo cospicuo di lettere del compositore a Scribe, pubblicate da Andrew Porter, divulgò giudizi di tutt’altro segno formulati da Verdi, che più volte dichiarava al letterato la sua ammirazione per le occasioni che aveva saputo offrire a Meyerbeer, e in particolare per la scena dell’incoronazione nel successo più recente della coppia, *Le Prophète* (1849)¹⁰. Tanto che Julian Budden ha potuto legittimamente ventilare l’ipotesi che la dichiarazione di Verdi del 1882 fosse dovuta a un moto di sorpresa, non tanto per le coincidenze tra le due trame, quanto per il numero dei versi davvero ingente che erano trasmigrati dalle Fiandre in Sicilia¹¹.

Verdi sapeva dunque di non trattare un soggetto originale, ma proseguì ugualmente il suo lavoro dopo aver superato i timori iniziali. Segno evidente che il progetto lo attraeva al di là delle sue presunte debolezze. Poteva forse motivarlo inizialmente anche l’idea di onorare con un nuovo lavoro “politico” la causa dell’Unità d’Italia, dopo *La battaglia di Legnano* (non a caso l’argomento gli era già stato proposto qualche anno prima da Salvatore Cammarano)¹², magari confortato dalla recente interpretazione in chiave antiborbonica di quella storica insurrezione, dovuta allo studioso siciliano Michele Amari¹³. I dubbi più seri riguardarono lo scioglimento della vicenda nell’atto quinto, il cui interesse scemava perché nel finale quarto i conflitti legati agli affetti privati venivano risolti, lasciando scoperta la conclusione obbligata, col massacro finale. Il 3 gennaio 1855 Verdi spedì a Crosnier, subentrato nella direzione dell’Opéra a Roqueplan, una serie di riflessioni sulle *Vêpres*, alla fine delle quali rinnovava la propria volontà di risolvere il contratto parigino,

Mon cher Monsieur Scribe

Naples 27 Septembre 1852

D'après ce que vous me rappelez dans votre dernière lettre. 7 Sept vous savez quel est ce moment à Paris: par conséquent je ne puis que vous soumettre mon opinion sur tout ce que vous me demandez.

Le Duc d'Alba renferme bien certainement de très-belles choses: mais, j'espère, vous conviendrez avec moi, qu'on a tout parlé de cet opéra avant et après la mort de Donizetti, que le sujet a perdu ce parfum de fraîcheur, et ce piquant de nouveauté, qui fait pourtant si bien au théâtre.

Vous me dites d'attendre mon retour en France, et ce serait le meilleur parti, mais je ne pourrais pour le moment vous en prouver l'époque. Si toutefois il me sera possible de venir à Paris le printemps prochain je vous en prouverais à la fin de l'année suivante, en cas contraire je vous enverrais également pour prendre

Lettera di Giuseppe Verdi a Eugène Scribe del 27 settembre 1852. La missiva, ritrovata in anni recenti da Fulvio Stefano Lo Presti (cui si deve la traduzione italiana riprodotta a lato) attesta la piena consapevolezza di Verdi in merito alla provenienza del libretto dei *Vespri siciliani* dal *Duca d'Alba* per Donizetti. Bergamo, Fondazione Donizetti.

les meqmes meqmeiq. Mais en attendant considérez
c' est le Propaganda? De l'ignora... et comme il y a
un dédit / que je tiens à ne pas payer / ainsi il faut
que je sache si il n' y aura pas d'opposition de ce
côté là.

En attendant veuillez agréer l'expression de
ma profonde estime, et mes salutations affectionnez.



Mio caro signor Scribe,

Busseto, 27 Settembre 1852

Dovreste essere in questo momento a Parigi secondo quanto mi avete comunicato nella vostra ultima lettera del 7 settembre: mi affretto perciò a sottoporvi la mia opinione circa tutte le vostre richieste.

Le Duc d'Albe racchiuderà senza alcun dubbio delle cose eccellenti, ma, spero, converrete con me che, dopo tanto parlare di quest'opera prima e dopo la morte di Donizetti, il soggetto ha perduto quella fresca fragranza e quella novità piccante che invece servono egregiamente nel teatro.

Voi mi consigliate di riparlarne al mio ritorno in Francia, e sarebbe la soluzione più opportuna, solo che adesso non potrei precisarvene il periodo. Se riuscissi tuttavia a venire a Parigi nella prossima primavera non mancherei di anticiparvelo alla fine di quest'anno, in caso contrario vi scriverei lo stesso per prendere i provvedimenti necessari. Ma un tale ritardo sarebbe nell'interesse del signor Roqueplan? [direttore dell'Académie Impériale de Musique] Lo ignoro... ed essendo prevista una penale / che non desidero pagare / è necessario che io sappia se da quel lato non sorgeranno opposizioni.

Nell'attesa vogliate gradire i sensi della mia profonda considerazione con i miei saluti affettuosi.

G. Verdi

nonostante avesse composto la maggior parte della musica. Oltre a definire l'atto finale «sans intérêt», il compositore si era lamentato del fatto che Scribe non aveva mantenuto la promessa di eliminare

tout ce qui attaque l'honneur des Italiens. – Plus je réfléchis à ce sujet, plus je suis persuadé qu'il est périlleux. Il blesse les Français puisqu'ils sont massacrés; il blesse les Italiens, parce que Mr. Scribe altérant le caractère historique de Procida, en a fait (selon son système favori) un conspirateur commun mettant dans sa main l'inévitable poignard¹⁴.

Verdi mette a fuoco il problema con chiarezza, al suo solito. Ma la figura storica di Giovanni da Procida, medico della celeberrima Scuola salernitana con un ruolo diplomatico indubbiamente importante negli eventi che portarono alla rivolta siciliana (senza conseguenze, tuttavia sulla sollevazione popolare)¹⁵, non fu quella di un rivoluzionario senza macchia, visto che da ghibellino, *more italico*, fu pronto ad abbracciare per convenienza la causa guelfa, e a tornare in seguito alla fazione d'origine. Tuttavia, nell'intreccio dell'opera, il personaggio assume un ruolo decisamente negativo solamente nel finale quarto. Prima Procida appariva come un nobile proscritto, ansioso di affrancare la sua amata Sicilia dal giogo dello straniero (atto II, scene I-II), e si può accettare che, a conseguenza dell'ennesimo sfregio dei nemici (il ratto delle donne siciliane; atto II, scena VIII), sia pronto a vibrare il pugnale contro il tiranno in una congiura (atto III, scena VI), visto che si mostra altrettanto fermo nell'accettare il supplizio in nome del suo ideale (atto IV, scene III-V). Ma la prospettiva cambia nettamente dal momento in cui Monforte concede la grazia a tutti i cospiratori e impone il matrimonio fra il figlio Arrigo (che ha finalmente riconosciuto la sua paternità) e la duchessa Elena come evento di conciliazione fra oppressi e oppressori. Chi persiste nell'odio agisce d'ora in poi contro l'ideale di pace che da questo finale si proietta sull'atto successivo, ed è quello che fa Procida prima dell'attacco del coro, quando consiglia a Elena, riluttante, di accettare il vincolo in nome dell'amor di patria e della vendetta («la patria e il fratello / il vogliono»; atto IV, scena V) ripromettendosi di sfruttare l'evento matrimoniale a fini di rivolta.

Nonostante le perplessità di Verdi, Procida conservò fino in fondo il suo ruolo di "giustiziere". Nell'atto conclusivo egli annuncia il suo piano a Elena (atto V, scena IV): da qui l'opera vive nell'attesa del massacro finale, dove una valanga di siciliani armati si rovescia sui francesi inermi¹⁶. Non solo Verdi finì per accettare la soluzione, ma la rese più logica e stringente. Nel finale, dopo che Monforte ha unito le destre dei due giovani, Procida gli fa eco, con beffarda ironia¹⁷:

ESEMPIO 1 (atto V - Gran Scena e Terzetto finale, 46₁)Procida (*in piedi sugli scalini del fondo e alzando la mano*)

E voi, se - gnal fe - li - ce, bron - zi e - cheg - gia - te!

Questa frase rimanda all'uscita in scena del basso all'inizio dell'atto secondo, grazie alla sostanziale identità melodica con la sua trepida melodia cantabile:

ESEMPIO 2 (atto II - Preludio, Aria e Coro, 3₄)Procida *cantabile*

O tu, Pa - ler - mo, ter - ra a - do - ra - ta,

Nel porre queste frasi in relazione di causa ed effetto, Verdi finì per mettere in chiaro che l'esito sanguinoso si doveva all'azione del congiurato, il quale era musicalmente identificato come tale nella cabaletta del suo numero d'esordio da *tópoi* linguistici già impiegati in casi analoghi, come il tritono di «maturiam la vendetta», il fitto ostinato di crome distribuito fra il solista e il coro, staccate in pianissimo all'unisono dagli archi, ecc.¹⁸.

Verdi dipinse dunque Procida come un cospiratore (nonostante si fosse lagnato perché Scribe gli avesse attribuito proprio questo ruolo): è un buon indizio per capire la prospettiva in cui il compositore incanalò la vicenda, dopo aver provato a risolvere i problemi dell'atto quinto. L'esito creativo delle sue riflessioni si concretizza in tre brani di carattere, prima del numero risolutivo («Gran scena e terzetto finale»): il coro di amiche inneggianti all'imene in Fa maggiore, le quali accolgono Elena offrendole dei fiori, seguito dal virtuosistico bolero della protagonista in La minore (inspiegabilmente definito «siciliana» nello spartito), che trapassa senza soluzione di continuità nella «Scena e melodia» di Arrigo nuovamente in Fa maggiore, in un contesto reso vieppiù omogeneo dalla congruenza tonale fra le tre parti. Sospendendo i conflitti, Verdi concesse a Elena, consapevole della minaccia, una pace solo apparente: nella melodia sensuale e malinconica dei versi del ritornello del bolero s'affaccia infatti un presagio di sventura – «Sogno beato, caro deliro, / per voi del fato l'ira cessò. / L'aura soave che qui respiro / già tutti i sensi m'inebbriò». Il matrimonio è una pausa eccitante, ma il destino attende il suo turno.

Questa prospettiva si basa su un convincimento pessimistico, subentrato in Verdi agli iniziali entusiasmi patriottici: i conflitti che chiamano in causa l'oppressione tra popoli e il giusto desiderio di affrancamento da parte degli oppressi non possono essere risolti solo con l'amore, come tenta di fare Monforte, abiurando al ruolo di carnefice per promuovere la pace. Onde rendere più coerente la sua nuova interpretazione e comunicarla almeno per sommi capi, Verdi, oltre a riconoscere il ruolo di Procida alla fine dell'opera, disponeva di un momento canonico, prima di chiudere la partitura e andare in scena: la sinfonia, che poteva orientare lo spettatore nella materia del dramma. Egli scelse di inserire alcune melodie dell'opera in un brano trattato in forma sonata semplificata (alla Rossini), con introduzione lenta, esposizione, sviluppo, ripresa abbreviata e coda, e non di collegare in successione i temi più salienti (come nel *Ballo in maschera*), o esporre il "concetto" del lavoro in un breve preludio (come nella *Traviata*). Tale decisione è significativa, perché gli consentì di sottomettere a criteri eminentemente formali (come lo sviluppo e la ripresa alla tonica) la narrazione messa in atto dal succedersi delle melodie. Nello schema seguente propongo una sommaria analisi del brano, identificando nell'ultima colonna le melodie dell'opera e la loro collocazione:

			Introduzione - Largo, C
A	I-13	mi	Figura della morte (= FM, es. 3), «De Profundis» (atto IV, scena V: Scena e Finale quarto = F4) + FM
B	I4-33	Mi	ELENA «Deh! Tu calma, o Dio possente» (atto I, scena III: Cavatina con Cori) + FM Esposizione - Allegro agitato, C♯
C	34-71	mi	Massacro conclusivo (atto V, scena V: Gran Scena e Terzetto finale) + un ponte c'
D	72-103	Sol	MONFORTE «Mentre contemplo quel volto amato» (atto III, scena IV: Recitativo e Duetto)
E	103-120	Sol	MONFORTE e PROCIDA «l'amistà - scoppierà» (atto IV, scena V - F4, es. 5b) Sviluppo - C♯
B'	121-147	sol	«De Profundis» + c' (modulante)
F	148-163	Mi	ELENA «Addio, mia patria amata» (atto IV, scena V - F4) + FM Ripresa abbreviata
D'	164-201	Mi	
E'	201-218	Mi	
			Coda - Prestissimo
G	219-305	Mi	

In questo pezzo Verdi attua una sorta di narrazione diegetica onde imprimere nella mente dello spettatore il suo punto di vista sulla vicenda, dominata da una sorte tragica che colpisce un'utopia di pace, annientata da una violenza inutile. La morte entra in scena nelle prime battute della Sinfonia tramite la cellula proclitica scandita dagli archi e dalle percussioni, idea che trova molti esempi in Verdi, e in particolare in momenti chiave di opere recenti come *Il trovatore* (il «Miserere» corale della parte quarta) e *La traviata* («Prendi, quest'è l'immagine» di Violetta, nel finale):

ESEMPIO 3 (Sinfonia, 13A)



Questa cellula pervade l'introduzione lenta della Sinfonia, intrecciandosi a due melodie: il «De profundis» per i congiurati, intonato nell'atto quarto dal coro interno come premessa all'esecuzione di Elena e Procida, e la cavatina di sortita di Elena (secondo numero dell'atto iniziale), che canta per gl'invasori reagendo alla sollecitazione di un soldato. Se nel primo caso la cellula accresce lo spessore di un'immagine già di per sé monitoria, comprendo nel secondo ricorda che nell'opera essa risponde all'esortazione di Elena rivolta ai siciliani codardi – «Mortali, il vostro fato è in vostra man» –, segnandone l'operato.

Di morte parla anche il primo tema dell'esposizione, che anticipa il lapidario finale. In questo contesto negativo, la svolta al modo maggiore che accoglie l'ampia melodia dell'agnizione fra Monforte e Arrigo, col suo messaggio di speranza, chiama in causa un sentimento, l'amor paterno e filiale, che potrebbe riscattare tutti gli odii:

ESEMPIO 4 (Sinfonia, D)



Il terzo e ultimo tema dell'esposizione, che accende un elettrizzante *crescendo* di stampo rossiniano (es. 5a), prosegue solo apparentemente in un clima positivo, mentre in realtà elabora una frase di Monforte e Procida (es. 5b), che rimanda

ancora al nodo del finale quarto. Il richiamo a questa endiadi musicale, dove la ferma volontà del medico ribelle di perseguire la vendetta collettiva contraddice e si afferma sugli auspici del tiranno redento dall'amore, incrementa il pessimismo che impregna questo brano:

ESEMPIO 5a (Sinfonia, E)

VII

arco *tr* *tr*
pp *cresc.*

ESEMPIO 5b (atto IV, 256)

Monforte **TEMPO**

[coroni] l'a - mi - stà, le - ti pen - sieri al - le - sta - si ra - pi - sco - no o - gnì cor.
 Procida
 [vendetti] scop-pie - rà, dal ve - lodel - l'a - mo - re..... ven - det - ta..... ven - det - ta scop-pie - rà.

Questa visione di una fatalità funesta frutto di scelte indivisibili, che domina e ipotoca l'azione, viene confermata dallo sviluppo che attacca in Sol minore, basato quasi per intero sul tema del «De profundis». Puntualmente la narrazione trova il suo corrispettivo nella logica formale: il movimento sinfonico di progressioni si arresta, mettendo in enfasi la frase di Elena in procinto di essere consegnata al boia (che nell'opera declamerà trepidante «Addio, mia patria amata»), mentre la figura della morte torna implacabile a rafforzare questa metafora. Infine, nella ripresa abbreviata, vengono ricondotti alla tonica Mi, e dunque collegati più saldamente, solo la melodia dell'agnizione, che rappresenta la speranza, e la frase che, riunendo le attese del tiranno e la volontà annientatrice del cospiratore, delude le chimere e ipotoca la conclusione fatale.

Le difficoltà incontrate nell'elaborazione di una drammaturgia coerente con l'idea di partenza, funsero dunque da cartina di tornasole, catalizzando un mutamento di prospettiva al tempo stesso etico e politico di Verdi sulla natura delle

rivoluzioni, anche se combattute per una giusta causa. Di ciò danno conto il trattamento riservato alla figura del “congiurato” Procida e il coordinamento tra alcuni scorci dell’opera e la sua Sinfonia, così satura di segnali di morte affatto generici, ma tutti collegati ad altrettanti snodi della vicenda. Nel soggetto dei Vespri siciliani il compositore colse al principio la possibilità di trionfare sulle scene francesi con un argomento a lui congeniale, tornando all’opera storica (come gli richiedeva il genere del *grand opéra*) che già aveva esplorato fino a *Luisa Miller*. Ma il Verdi risorgimentale era finito con *La battaglia di Legnano* (1849) e *I Vespri s’impongono* alla sua attenzione creativa nel momento in cui si sente ancora in debito verso la “rivoluzione” italiana. Tuttavia, nell’analizzare più attentamente la trama di Scribe, e nel reagire ad essa, Verdi scoprì un impianto drammaturgico che gli offriva altre *chances*, più in armonia con la sua mutata visione artistica del mondo sociale e politico, oramai lontana dal Quarantotto e dalle sue illusioni.

Si guardi anche alla costellazione dei personaggi: Arrigo, di indole fragile e mutevole, è più vicino al suo primo tenore in chiaroscuro, il borghese Stiffelio dell’opera omonima, che agli eroi senza macchia né paura i quali sacrificano tutto in nome della causa, e anticipa un personaggio dal carattere ombroso e brillante al tempo stesso, come Riccardo del *Ballo in maschera*. Nella romanza «Giorno di pianto» (atto IV, scena I), il Si acuto de «la morte è men crudel» suona come un’esclamazione enfatica in un contesto patetico, dunque velleitaria, e l’eroismo del tenore si traduce poi nel pronunciare suo malgrado la parola «padre», e solo per salvare la donna che ama. Elena, a sua volta, è un’innamorata tiepida, anche perché di rango superiore a quello del suo spasimante. Ella esprime il suo slancio affettivo maggiore intonando nel «Gran Duetto», in risposta alla confessione del giovane, «Arrigo, tu parli a un cuore» (atto IV, scena II), melodia struggente che riflette piuttosto la sua impotenza ad amare, di fronte alla morte che l’attende.

Se gli innamorati non sembrano uniti da una passione palpitante, Monforte è un tiranno nobilitato dall’amore paterno fin dalla sua prima apparizione, dopo aver risparmiato la vita al figlio inconsapevole (atto I, scena V). Il suo sentimento esce allo scoperto nel grande scorcio che lo vede protagonista assoluto all’inizio dell’atto terzo (scene I-III), e particolarmente nel grande monologo «In braccio alle dovizie» in Fa diesis minore-maggiore, che anticipa (nel sentimento di desolazione dovuto alla solitudine), alcuni tratti del futuro Filippo II. Ma a differenza del re spagnolo, il governatore francese vede e desidera fortemente una via d’uscita alle sue sofferenze, che trova nel successivo duetto con il figlio l’espressione più convin-

cente di tutta l'opera (cfr. es. 4). In quello slancio melodico, che sfavilla e palpita con eleganza all'interno della Sinfonia, Verdi ha tradotto quel senso del riscatto dai propri errori che è l'auspicio più sincero che affidò alla sua partitura.

* Michele Girardi, veneziano, insegna Drammaturgia musicale nella Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia. Le sue ricerche vertono principalmente sulla musica dei secoli XIX e XX, e in particolare sul teatro musicale *fin de siècle* (saggi su Massenet, Puccini, Berg, Verdi, Boito e altri). La sua opera più rappresentativa è la biografia critica *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (Marsilio, Venezia 1995, 2000²), che ha vinto il primo premio letterario «Massimo Mila» nel 1996, ed è apparsa in traduzione inglese (riveduta e ampliata) con il titolo *Puccini: His International Art* (The University of Chicago Press, Chicago 2000, 2002²). Dirige la serie «La Fenice prima dell'opera» (2003-), ed è socio fondatore del Centro studi Giacomo Puccini di Lucca (1996-). Il suo ultimo libro è *Pavarotti. «La bohème», testi di Michele Girardi* (con testimonianze di Claudio Abbado, Renata Scotto, Franco Zeffirelli), FMR-ART'È, Milano 2008. È presidente dell'Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini, istituita dal Ministero per i beni e le attività culturali nel 2007.

- 1 Traggo le informazioni sulla genesi delle *Vêpres siciliennes* da *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Milano 1913, che documentano la trattativa nelle sue fasi principali (il contratto si legge a p. 139).
- 2 Secondo Piave, che si lagnava con Tito Ricordi dell'assenza di Verdi dalle prove per la ripresa della *Traviata* al San Benedetto del

maggio 1854, il compositore, trattenutosi a Parigi per *Les Vêpres*, «rinuncia al trono offertogli dall'Italia, per sedersi sopra una panca di Francia!» (lettera del 5 maggio 1854, in Franco Abbati, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Ricordi, Milano 1959, II, p. 271).

- 3 *I copialettere* cit., lettera cxlv del 28 ottobre 1854, pp. 154-155: 154. [«Ora non mi resta altro da fare: tentare un colpo spettacolare, decisivo, e presentarmi sulla vostra scena con un *grand opéra*: farcela o smettere per sempre!«].
- 4 «Il n'y a pas d'exemple d'un résultat pareil dans les annales du théâtre de l'Opéra depuis sa fondation» [«A partire dalla sua fondazione, non vi sono altri esempi di un risultato simile negli annali dell'Opéra»], in «La France musicale», 18 novembre 1855, p. 366.
- 5 *Théâtre de l'Opéra* [...] «*Les Vêpres siciliennes*», feuilleton del «Journal des Débats», 2 ottobre 1855. [«Senza nulla togliere al merito del suo *Trovatore* e di tante altre toccanti partiture, si deve convenire che nei *Vespri* la penetrante intensità dell'espressione melodica, la sontuosa varietà, la sobrietà sapiente della strumentazione, l'ampiezza, la poetica sonorità dei pezzi d'assieme, quel colore caldo che si vede ovunque brillare, e quella forza appassionata, ma lenta a dispiegarsi, che costituisce uno dei tratti caratteristici del genio di Verdi, conferiscono all'opera intera una dimensione di nobile grandezza, come una regale maestosità, più spiccata che nelle precedenti produzioni dell'autore«].
- 6 Lettera di Scribe a «Mister X» (Charles Nuitter, secondo Andrew Porter, cfr. nota 10), s.d. [giugno-luglio 1855?], seguita

- dal «déménagement» abbozzato in forma di scenario dallo stesso Scribe, pubblicata in Paul Bonnefon, *Les métamorphoses d'un opéra. Lettres inédites d'Eugène Scribe*, in «Revue des Deux Mondes», LXXXVII, 41, 1917, pp. 877-899; 894-895, 896-898. L'autore segue con attenzione le vicende del *Duc d'Albe* grazie alla corrispondenza inedita di Scribe, custodita presso la Bibliothèque Nationale a Parigi. [«[Verdi] m'ha chiesto cosa si dovesse fare. Gli ho proposto allora un terzo trasloco [...]. Il Duca d'Alba, che a Parigi era diventato Charles de Montfort, in Italia è divenuto Vasconillos. Tutto l'armamentario del Duca d'Alba è stato trasferito a Lisbona; Procida è diventato Pinto, e la cospirazione è divenuta quella del Duca di Braganza contro gli Spagnoli.»]
- 7 Secondo il grande storico inglese Steven Runciman (*I Vespri siciliani. Storia del mondo mediterraneo alla fine del tredicesimo secolo* [1958], Dedalo, Bari 1971, 1986², p. 6): «è sperabile che nessuno cerchi di studiare la storia sul libretto che Scribe preparò per Verdi».
- 8 Cfr. la lettera di Verdi a Giuseppe Piroli del 16 gennaio 1882, in *Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, 4 voll., Reale accademia d'Italia - Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1936-1947, III, p. 152. Recentemente è emersa una missiva [qui riprodotta alle pp. 20-21] che il compositore indirizzò a Scribe da Busseto il 27 settembre 1852, quando ancora si stava discutendo del soggetto; essa attesta la piena consapevolezza di Verdi in merito alla provenienza del nuovo libretto dal *Duca d'Alba* per Donizetti (cfr. Fulvio Stefano Lo Presti, «*Mon cher Monsieur Scribe...: una lettera sconosciuta di Verdi*», in «The Donizetti Society Journal», 7, 2002, pp. 423-458: 423).
- 9 Oltre al fondamentale capitolo sui *Vespri siciliani* nella monografia di Julian Budden (*Le opere di Verdi* [1978], 3 voll., Edt, Torino 1986, II, pp. 185-264) si veda, in particolare, il saggio di Anselm Gerhard, «*Cinquième Act sans intérêt: preoccupazioni di Scribe e di Verdi per la drammaturgia de «Les Vêpres siciliennes»*», in «Studi verdiani», 4, 1986-1987, pp. 65-86.
- 10 Cfr. Andrew Porter, «*Les Vêpres siciliennes: new letters from Verdi to Scribe*», in «19th-Century Music», vol. II, 2, 1978, pp. 95-109.
- 11 Budden, *Le opere di Verdi* cit., p. 192.
- 12 Cfr. lettera di Cammarano a Verdi del 20 aprile 1848, in *Carteggio Verdi Cammarano (1843-1852)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2001, pp. 19-21: 20.
- 13 Michele Amari, *Un periodo delle storie siciliane del secolo XIII*, Poligrafia Empedocle, Palermo 1842¹; rist. aggiornata: *La guerra del Vespro siciliano*, Le Monnier, Firenze 1851⁴. Alle radici del successo ottocentesco del mito è la *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge* (1809-1818) di Jean-Charles-Léonard Sismondi, tradotta in italiano fra il 1817-1819, da cui Hayez trasse direttamente lo spunto per il dipinto esposto a Brera nel 1822 (*Un nobile palermitano*), primo di alcuni quadri sullo stesso argomento.
- 14 Lettera CXLVIII del 3 gennaio 1855, in *I copialettere* cit., pp. 157-159. [«... tutto ciò che costituisce un attacco all'onore degli Italiani. – Più rifletto su questo soggetto, più mi persuado che è pericoloso. Offende i Francesi, poiché vengono massacrati; e offende gli Italiani, perché il sig. Scribe, alterando il carattere storico di Procida, ne fa (com'è suo uso) un comune cospiratore, mettendogli in mano l'inevitabile pugnale»].
- 15 «Frugando la leggenda del beato Giovanni di Procida, alla quale io credea come ogni altro, e guardando il Vespro da vicino, il protagonista rimpiccioli, il popolo si fece più grande; si dileguarono la congiura e il tradimento; l'eccidio si presentò come cominciamento e non fine di una rivoluzione» (Amari, *La guerra del Vespro siciliano* cit., p. xi). Procida non era nemmeno a Palermo il giorno in cui l'insurrezione scop-

- più (per una ricostruzione obiettiva della sua biografia, cfr. *ibid.*, pp. 80-83 e 86-90).
- 16 Le proteste di Verdi portarono almeno, tra l'altro, all'eliminazione di alcuni versi di Montfort nelle battute conclusive, che mettevano in enfasi la vigliaccheria dell'attacco: «MONTFORT (à Hélène qu'il relève) / Non! non! pour nous la mort! (*montrant Procida et les Siciliens*) Pour eux! Honte éternelle!... / Succumber par la trahison / vaut mieux que de vaincre par elle!» (una trascrizione della versione sostitutiva dell'atto quinto dovuta a Scribe, si legge in Gerhard, «*Ce cinquième Act sans intérêt*» cit., pp. 79-86: 86).
- 17 Gli esempi sono tratti dalla riduzione per canto e pianoforte dei *Vespri siciliani*, Ricordi, Milano s.d. (rist. 1998), e vengono identificati mediante l'atto, la denominazione del brano e il numero di battute che precedono (a pedice sulla sinistra) o seguono (sulla destra) la cifra o lettera di richiamo.
- 18 Abramo Basevi (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, tip. Tofani, Firenze 1859, p. 250) notò che «La cabaletta [«Nell'ombra e nel silenzio»] però non corrisponde troppo al *Largo* [«O tu, Palermo»]; ed oltre di ciò non ha il pregio della novità, essendo una servile imitazione, per la forma, dell'aria del secondo atto del *Trovatore*; in effetti l'articolazione è la medesima di «Tutto è deserto» del Conte di Luna (*Il trovatore*, atto II, scena III): a un movimento lento dal carattere appassionato, segue una cabaletta divisa fra il solista e il coro dei suoi sgherri, in cui il Conte esplode con veemenza («per me ora fatale»), proprio come Procida («Santo amor, che in me favelli»), dopo un misterioso ostinato cantato sottovoce. Questa similitudine paliese non è segno di stanchezza creativa, ma attesta che Verdi percepì una certa affinità tra le due situazioni, e dunque attribuì a Procida una caratterizzazione negativa.

Edizioni della Fondazione Teatro Regio di Torino

Pubblicazione a cura della Direzione Comunicazione e Pubbliche Relazioni

Coordinamento scientifico e editoriale

Simone Solinas

Redazione

Sara Dapino

Ricerca iconografica

Gabriella Olivero

con la collaborazione di Piero Robba

Progetto grafico, editing e impaginazione

N.d.R. - Servizi redazionali

www.ndr-redazione.it

Grafica copertina

Phoenix Advertising

www.phoenix-adv.it

Pubblicità

AP srl, Torino

www.apsrl.com

*Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale di Torino della Croce Rossa Italiana
e i medici volontari per l'assistenza durante gli spettacoli.*

Finito di stampare nel mese di marzo 2011

presso la tipografia Tipo Stampa - Moncalieri (TO)

© Copyright, Fondazione Teatro Regio di Torino

ISSN 1825-3504

COPIA OMAGGIO