



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

ATTLILA



La Fenice prima dell'Opera 2004 3



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Albo dei Fondatori



Provincia di Venezia

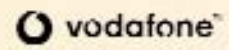


CASINÒ DI VENEZIA

 GENERALI

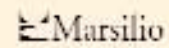
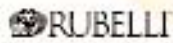


Camera di Commercio Industria
Artigianato e Agricoltura Venezia

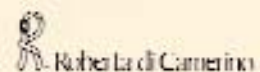
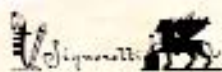


CONSORZIO VENEZIA NUOVA

COMITÉ FRANÇAIS POUR LA
SAUVEGARDE DE VENISE



Industria Chimica Rubini



Abbonati sostenitori



CONSORZIO VENEZIA NUOVA

Hotel Giorgione
Venezia

IL GAZZETTINO



BANCA DI ROMA
CAPITALIA GRUPPO BANCARIO



TECNOLOGI INDUSTRIALI



Consiglio di Amministrazione

Paolo Costa
presidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Luigino Rossi
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini
direttore musicale
Marcello Viotti

Collegio dei Revisori dei Conti

Angelo Di Mico
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA


Attila

dramma lirico in un prologo e tre atti

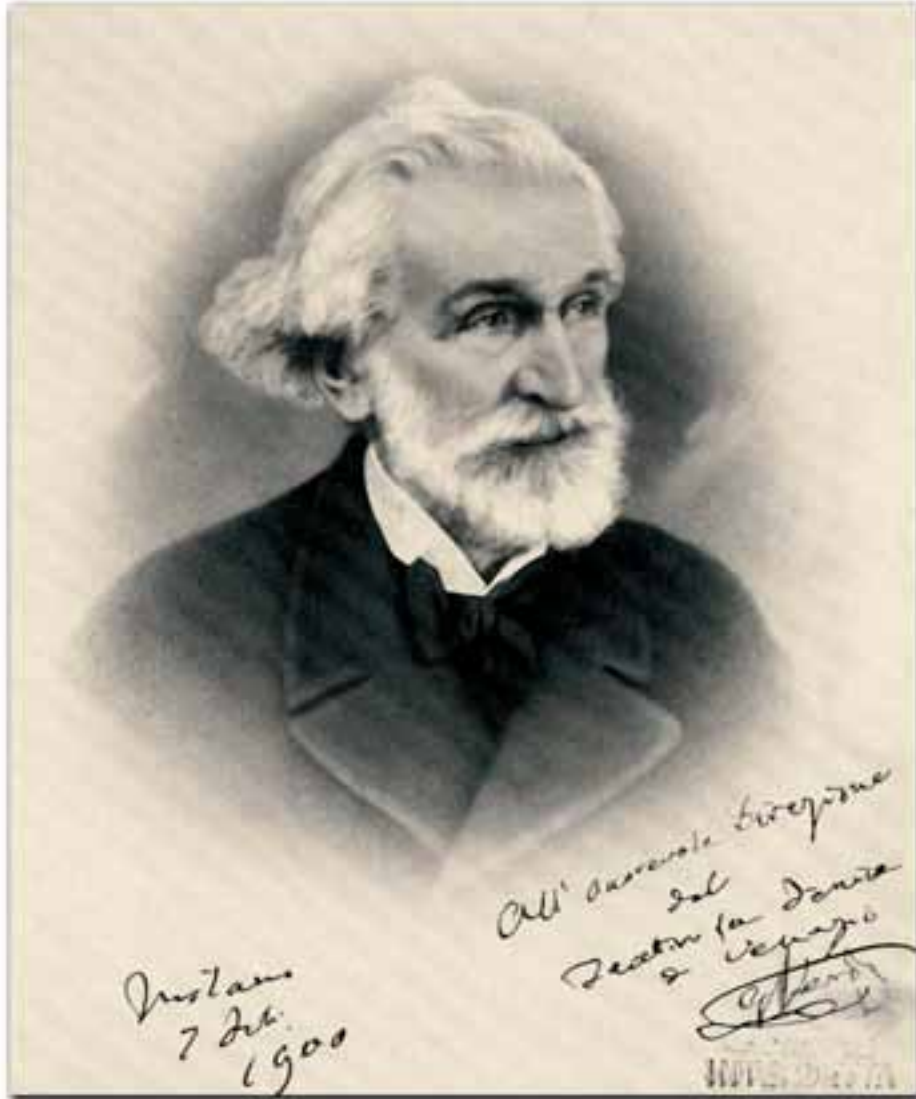
libretto di
Temistocle Solera

musica di
Giuseppe Verdi

PalaFenice

venerdì 26 marzo 2004 ore 19.00 turno A 
domenica 28 marzo 2004 ore 15.30 turni B-H
martedì 30 marzo 2004 ore 19.00 turno D
giovedì 1 aprile 2004 ore 19.00 turni E-I
sabato 3 aprile 2004 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2004 3



Ritratto fotografico di Verdi con dedica autografa alla Direzione del Teatro. Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Qual risorta fenice novella» ...
di Michele Girardi
- 9 *Attila*, libretto e guida all'opera
a cura di Marco Marica
- 57 *Attila* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 59 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 69 Marco Marica
Verdi, Mozart e l'opera del Settecento
- 83 Emanuele Senici
«Prima donna Sig.na Sofia Loewe, primo tenore Guasco»:
cantanti, caratterizzazione e scelte compositive nell'*Attila*
- 99 Guido Paduano
Il gioco delle parti nella drammaturgia di *Attila*
- 101 Lorenzo Bianconi
Risposta a Giuliano Procacci
- 117 Stefano Castelvechi
Verdi per la storia d'Italia
- 123 John Rosselli
Risposta a Giuliano Procacci
- 129 Walter Le Moli
Attila: un'esperienza di lavoro registico
- 139 Marco Marica
Bibliografia
- 151 *Online*: L'Unno nazionale
a cura di Roberto Campanella
- 161 Giuseppe Verdi
a cura di Mirko Schipilliti

Attila

dramma lirico in un prologo e tre atti

libretto di Temistocle Solera

musica di Giuseppe Verdi

personaggi ed interpreti

Attila Michele Pertusi
Ezio Alberto Mastromarino
Odabella Dimitra Theodossiou (26-28-30/3)
Elena Zelenskaya (1-3/4)
Foresto Nicola Sette
Uldino Massimiliano Tonsini
Leone Fernando Blanco

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia, scene e costumi

Laboratorio integrato di regia, scenografia e costume
coordinato da Walter Le Moli, Margherita Palli, Vera Marzot
del Corso di Laurea Specialistica in Teatro
della Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia
con la collaborazione di Claudio Coloretti (*light designer*)

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

con sopratitoli

nuovo allestimento

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>aiuto maestro di sala</i>	Ilaria Maccacaro
<i>aiuto maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>collaboratrice alla regia</i>	Karina Arutyunyan
<i>collaboratrice alle scene</i>	Barbara Delle Vedove
<i>collaboratrice ai costumi</i>	Claudia Colussi
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
	Raffaele Centurioni
	Ilaria Maccacaro
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Jung Hun Yoo
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Decorpan (Treviso)
	T.R.S. (Treviso)
	Paolino Libralato (Treviso)
<i>attrezzeria</i>	Rancati (Roma)
	Laboratorio
	Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	GP 11 (Roma)
	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

Hanno partecipato al laboratorio gli studenti Elisabetta Gustini (regia); Margherita Baldoni, Gaia Dolcetta, Serena Rocco (scenografia); Edoardo Bertulesi, Sara Caliumi, Valentina Ricci (costume).

«Qual risorta fenice novella» ...

Siamo nel 452, e gli esuli di Aquileia approdano in Rio-Alto, accolti dagli eremiti riuniti intorno al primo insediamento di quella che sarà poi Venezia: subito la loro guida profetizza la resurrezione della città, distrutta da Attila. «Qual risorta fenice novella», appunto: «ovvio il riferimento al teatro ove l'opera fu rappresentata per la prima volta, [...] che in questi versi viene in un certo senso elevato a simbolo dell'intera città», nota Emanuele Senici in questo volume, nel momento stesso in cui ci avverte, tuttavia, di come nessun intento celebrativo fosse alla base di scelte come questa, visto che l'opera era destinata anzitutto all'impresario Lanari e al *cast* di cui poteva disporre, a Firenze così come a Venezia dove poi l'opera finì poi per andare in scena.

Il condottiero, che chiama in causa in un colpo solo la perla della laguna e il suo teatro – ben al di là da venire ma già risorto una volta all'epoca della prima di *Attila* (1846) – ha nome Foresto che, per un veneziano in particolare, è sinonimo di forestiero. Non sappiamo delimitare con precisione il ruolo che il muranese Francesco Maria Piave abbia avuto nella genesi di *Attila*, tuttavia mi piace pensare che sia stato lui, a cui il libretto era inizialmente destinato, a pennellare questo ed altri particolari quando subentrò a Solera: essi rendono la seconda opera di Verdi per La Fenice 'veneziana' al di là della commissione.

Attila divide con altri titoli dei primi anni della carriera di Verdi, l'etichetta di opera risorgimentale, ma anche in questo caso, come già nel volume che abbiamo dedicato a *Nabucco* («La Fenice prima dell'Opera», 2004/1), i nostri collaboratori non concordano con le opinioni correnti. Guido Paduano, ad esempio, scrive che «si è ricorsi a un dramma ispirato dal nazionalismo germanico per esaltare un patriottismo italiano capace di accendersi pretestuosamente alla proposta di Ezio (“avrai tu l'universo, / Resti l'Italia a me”), che è invece un bell'esempio della politica mercantile e spartitoria “da basso impero”».

A sua volta John Rosselli, che ipotizza un pensiero neoguelfo da parte di Solera, interpreta al meglio il ruolo dello storico nel dibattito interdiscipli-

nare su Verdi, notando che «la famosa battuta “avrai tu l’universo, / resti l’Italia a me”, più specifica in Solera di quanto non lo fosse nella tragedia originale di Werner, non ha senso se considerata – come lo è stata dai fautori del Verdi ‘bardo’ del Risorgimento – un incitamento a un regno d’Italia totalmente indipendente». Essa «significa che la penisola avrà una larghissima autonomia sotto un imperatore molto distante, come – Gioberti lo faceva intuire nel *Primato* senza mai dirlo – sarebbe stato l’imperatore d’Austria se l’Italia avesse formato una federazione patrocinata dal Papa». Questo intervento, come quelli di Lorenzo Bianconi e Stefano Castelvechchi, sono le degne risposte alla stimolante relazione di base di Giuliano Procacci, che abbiamo ripubblicato nel volume dedicato a *Nabucco*, e completano il quadro della tavola rotonda dedicata a *Verdi nella storia d’Italia* nel convegno *Verdi 2001*, i cui esiti valeva la pena di riproporre sulle nostre pagine, allargando la cerchia dei fruitori, vista la qualità dei contributi e l’importanza del tema trattato.

Marco Marica focalizza la nostra attenzione su altre possibili letture della trama di *Attila*, quando, dopo averla ripercorsa osservandone la singolare adesione a *topoi* dell’opera settecentesca, formula un interrogativo retorico: «Dove abbiamo già sentito questa storia?». Lasciamo al lettore il piacere di leggere la sua risposta, naturalmente, avvertendolo che, se Bianconi invita a non enfatizzare «il peso, l’incidenza del fattore politico» come «nocciolo del teatro di Verdi», Walter Le Moli, regista di questa produzione veneziana (frutto di una collaborazione sperimentale fra il Teatro La Fenice e l’Istituto Universitario di Architettura), sottolinea, invece, proprio «l’innegabile forza della denuncia politica dell’*Attila*. La fine dell’Impero comporta non solo un’effettiva decadenza politica, ma anche la necessità di rimpiazzare i miti con ideali finti, ma utili alle strategie di potere. Non molto lontano da quanto accade oggi...», e anche questo è un dato di cui tener conto.

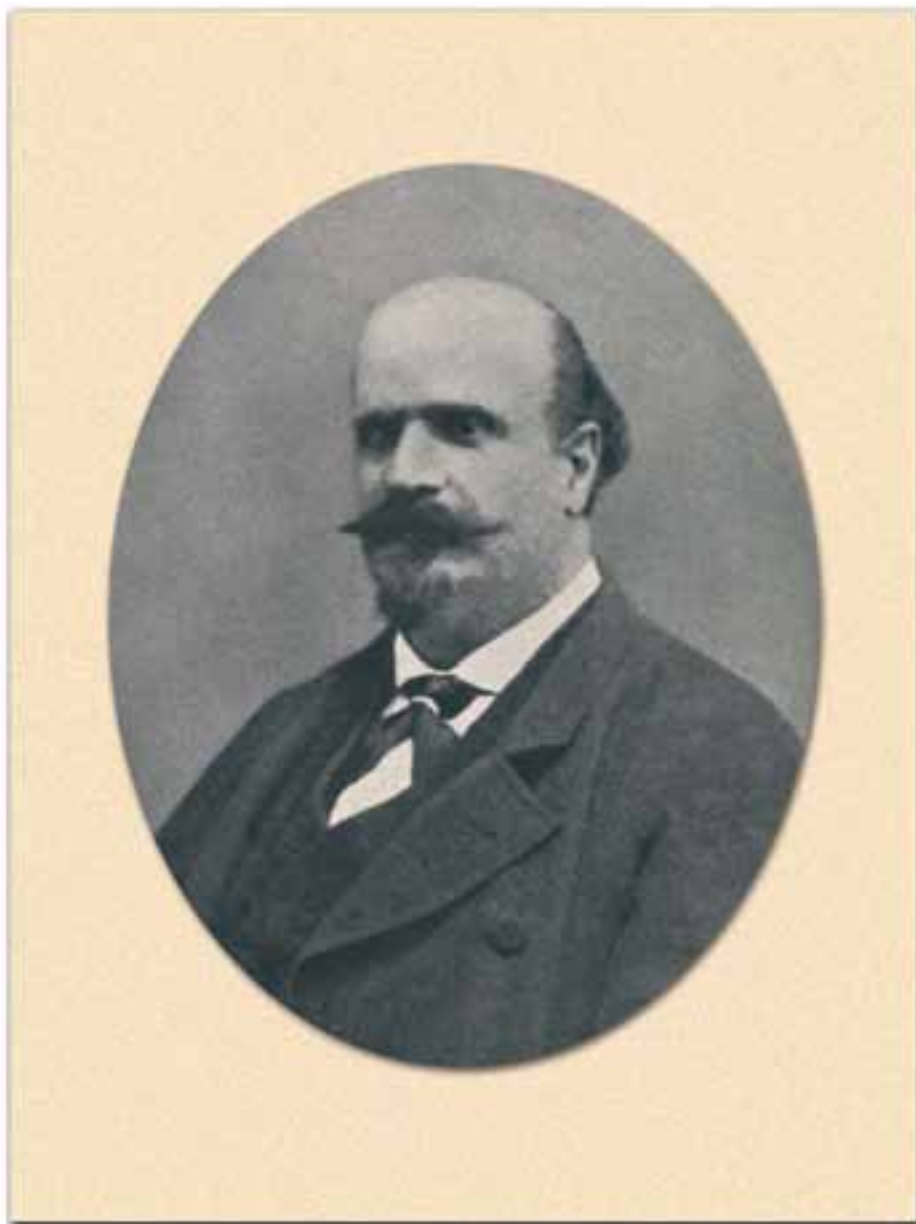
Il dibattito è aperto, dunque. Per quel che mi riguarda sono attratto da *Attila*, specie quando alza incredulo gli occhi verso la donna che lo trafigge con la sua stessa spada, e riprende scopertamente l’apostrofe di Cesare morente a Bruto, «E tu pure, Odabella?», citazione che attesta un’etica superiore rispetto al manipolo di traditori che lo circonda. «Eppure, per secoli», scrive il nostro Caronte informatico, Roberto Campanella, «il nome di *Attila* è stato associato all’idea della barbarie più crudele, della violenza più cieca e disumana, e additato a pubblico ludibrio come se azioni altrettanto orribili non fossero comunemente perpetrate anche dagli eserciti di nazioni civilissime e cristianissime, magari in nome di Dio o della civiltà!».

Michele Girardi

ATTILA

Libretto di Temistocle Solera
Musica di Giuseppe Verdi

Edizione a cura di Marco Marica
con guida musicale all'opera



Temistocle Solera (1815-1878). Scrisse per Verdi i libretti di *Oberto, conte di San Bonifacio*, *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Giovanna d'Arco*, *Attila* (completato da Piave). Fu anche compositore.

Attila

libretto e guida all'opera

a cura di Marco Marica

La grande fortuna di *Attila* nei mesi successivi alla prima veneziana del 1846 e per tutti gli anni Cinquanta dell'Ottocento, nonché il recente interesse per la produzione giovanile di Verdi, hanno fatto sì che il numero di edizioni del libretto attualmente reperibili in libreria, in biblioteca, all'interno di CD o DVD o ancora sul web sia piuttosto elevato. Purtroppo non tutte le edizioni sono accurate da un punto di vista redazionale; alcune offrono la versione del testo che si trova nella partitura, e si curano poco o affatto della metrica e della divisione in versi; altre invece sono basate su edizioni successive, e contengono varianti e refusi. Per questa ragione si è scelto di basare la presente edizione del libretto su quello pubblicato a Venezia per la prima rappresentazione dell'opera:¹ insieme al testo che si trova nella partitura autografa, esso costituisce infatti la fonte più autorevole. Dell'edizione del 1846 si sono conservati la grafia originale, la punteggiatura (salvo evidenti casi di refuso) e quant'altro concerne il testo propriamente detto; anche i rientri dei versi della presente edizione rispettano quelli della prima assoluta, in quanto si è partiti dal presupposto, oggi unanimemente condiviso dagli studiosi, che anche essi, indicando l'inizio delle strofe, la lunghezza e il tipo di versi, rappresentano una componente imprescindibile del testo poetico. È stato cambiato invece l'uso dei corsivi, impiegati in questa edizione per le didascalie, e sono stati aggiunti i due punti e le virgolette nel discorso diretto, che nell'originale compare in corsivo. Inoltre, secondo la prassi moderna, sono state trasformate in minuscole le iniziali dei versi quando non sono precedute da punti.

In taluni casi Verdi ha modificato il testo poetico di Solera per ragioni musicali o espressive, aggiungendo o sostituendo sillabe e parole, o comunque al-

¹ ATTILA / Drama lirico in un Prologo e tre atti / poesia / di Temistocle Solera / musica / di Giuseppe Verdi / da rappresentarsi / nel Gran Teatro La Fenice / nella stagione di Carnevale e Quadragesima / del 1845-46 / [fregio] / Venezia / dalla tipografia di Giuseppe Molinari / in Rugagiuffa, S. Zaccaria, n. 4879.

terando la struttura metrica originale; quando la lettera del libretto del 1846 e della partitura divergono si è scelto di conservare comunque il testo del libretto a stampa, e di riportare in appendice le varianti più significative della partitura. Non si dà conto pertanto delle varianti all'interno delle didascalie, spesso modificate dal compositore per assenza di spazio nella partitura, né delle differenze nella punteggiatura o ancora delle parole ripetute per ragioni musicali, mentre vengono segnalati tutti gli interventi, anche quelli minimi, che modificano il lessico, l'ortografia e la struttura metrica del libretto a stampa.

Per quanto riguarda la musica, la partitura di *Attila* attende ancora di essere pubblicata all'interno dell'edizione critica integrale delle opere di Verdi (*The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi*), iniziata una ventina d'anni fa dalla casa musicale Ricordi e dalla Chicago University Press. Pertanto la fonte più autorevole risulta essere a tutt'oggi la riduzione per canto e piano pubblicata da Francesco Lucca subito dopo la prima del 1846 (numeri editoriali 5901-5917) e successivamente ristampata dall'editore concorrente Ricordi, che ne acquisì i diritti. Uscito col numero editoriale 53700, quest'ultimo spartito è stato ripubblicato più volte fino a tempi recenti,² ed è attualmente l'unico spartito di *Attila* in commercio (la partitura è disponibile solo a noleggio per i teatri). A tale edizione si è fatto ricorso per la individuazione delle varianti testuali, per l'analisi e per gli esempi musicali della guida all'ascolto.

Indice

PROLOGO	p. 15
Sc. VI	p. 23
ATTO PRIMO	p. 26
Sc. III	p. 28
Sc. VI	p. 32
ATTO SECONDO	p. 34
Sc. V	p. 37
ATTO TERZO	p. 42
APPENDICE: Varianti al libretto	p. 49
<i>L'orchestra</i>	p. 52
<i>Le voci</i>	p. 54

² GIUSEPPE VERDI, *Attila*, dramma lirico in un prologo e tre atti di Temistocle Solera, prima rappresentazione: Venezia, Teatro La Fenice, 17 marzo 1846, opera completa per canto e pianoforte, riduzione di Luigi Truzzi, [Milano], Ricordi, s.d., n. ed. 53700.

ATTILA

Dramma lirico in un Prologo e tre atti
poesia
di Temistocle Solera
musica
di Giuseppe Verdi
da rappresentarsi
nel Gran Teatro La Fenice
nella stagione di Carnevale e di Quadragesima
del 1845-46

ATTILA, re degli Unni	Basso
EZIO, generale romano	Baritono
ODABELLA, figlia del signore d'Aquileja	Soprano
FORESTO, cavaliere aquilejese	Tenore
ULDINO, giovane bretone, schiavo d'Attila	Tenore
LEONE, vecchio romano	Basso

Duci, Re e Soldati, Unni, Gepidi, Ostrogoti, Eruli, Turingi, Quadi, Druidi, Sacerdotesse, Popolo, Uomini e Donne di Aquileja, Vergini di Aquileja in abito guerriero, Ufficiali e Soldati Romani, Vergini e Fanciulli di Roma, Eremiti, Schiavi.

La Scena durante il Prologo è in Aquileja e nelle Lagune Adriatiche; durante i tre Atti è presso Roma.

Epoca: la metà del quinto secolo.



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Rolandi.

PROLOGO

SCENA PRIMA¹

Piazza di Aquileja. La notte vicina al termine è rischiarata da una grande quantità di torce. Tutto all'intorno è un miserando cumulo di rovine. Qua e là vedesi ancora tratto tratto sollevarsi qualche fiamma, residuo di un orribile incendio di quattro giorni.

¹ Nei primi anni della sua carriera Verdi ha spesso alternato sinfonie e preludi iniziali; mentre le prime hanno ampie dimensioni, abbracciano in genere due o più movimenti, ed espongono motivi e temi derivati dagli atti successivi dell'opera, i secondi hanno una struttura in un unico movimento, sono piuttosto brevi, e riprendono dal resto della partitura solo uno o due temi principali. In tal modo, mentre le sinfonie tendono a 'narrare' in forma sintetica la vicenda che verrà rappresentata, i preludi stabiliscono un rapporto più intimo con l'opera, ne sintetizzano quella che Verdi chiamava la «tinta», cioè l'espressione di fondo; basta confrontare la sinfonia del *Nabucco* e il celeberrimo preludio della *Traviata* per avere un'immagine nettissima della differenza sostanziale che intercorre tra sinfonia e preludio nelle opere verdiane. Per questa ragione il compositore ha spesso guardato al preludio come a una forma più avanzata di introduzione musicale e, sebbene le ragioni della scelta dell'uno o dell'altra dipendessero in parte dalle consuetudini locali (le opere scritte per Venezia, ad esempio, hanno tutte un preludio), e quantunque anche in età avanzata abbia scritto sinfonie (l'ultima fu quella, poi ritirata dopo le prove generali, dell'*Aida*), la sua attitudine di drammaturgo, proteso a entrare *in medias res* senza troppi preamboli, lo ha spinto a ridurre progressivamente il peso dell'introduzione orchestrale, a vantaggio del preludio, fino ad abolirla del tutto nelle ultime due opere. Il preludio dell'*Attila* (n. 1, *Largo*, 4/4, Do minore) mette a fuoco la «tinta» cupa e pervasa da infausti presagi che caratterizza tutta l'opera. Il motivo iniziale (es. 1, bb. 1-2), con il suo profilo discendente che caratterizzerà molti altri punti della partitura, è derivato dal vaticinio dei Drudi nel Finale del secondo atto; fa seguito un lamentoso motivo accordale dei fiati (bb. 3-4), riconducibile a quei punti della partitura nei quali Verdi, per esprimere un'aura sacrale, ricorre alla scrittura accordale (coro degli eremiti del prologo, incontro d'Attila con Leone nel primo atto, ecc.).

ESEMPIO 1 (n. 1, preludio, bb. 1-5):

A questo primo tema si contrappone un secondo motivo doloroso in Do minore (es. 2), che non compare nell'opera, ma che ben raffigura il clima mesto di molte pagine dell'*Attila*; sebbene dunque non si riferisca a una situazione specifica, il tema può essere facilmente collegato alla sofferenza delle popolazioni italiane, costrette a patire «urli, rapine / gemiti, sangue, stupri e rovine» per colpa del Flagello di Dio.

ESEMPIO 2 (n. 1, bb. 22-25):

*La scena è ingombra di UNNI,
ERULI, OSTROGOTI, ecc.*

CORO²

Urli, rapine,
gemit, sangue, stupri, rovine,
e stragi e fuoco
d'Attila è il gioco.ⁱ
O lauta mensa,
che noiⁱⁱⁱ sì ricco suol dispensa!

Wodan non falla,
ecco il Valhalla!...

T'apri agli eroi...
terra beata, tu se' per noi.
Attila viva;
ei la scopriva!
Il re si avvanza,ⁱⁱⁱ
Wodan lo cinge di sua possanza.
Eccoci a terra,
Dio della guerra!... (*tutti si prostrano.*)

² Secondo una prassi assai diffusa tra i librettisti dell'epoca, Solera ha suddiviso la vicenda di *Attila* in un prologo e in tre atti, per giustificare il lasso di tempo che intercorre tra le varie fasi del dramma. Pertanto ciascun atto è concepito come un'unità a sé, come un grande quadro, all'interno del quale si svolge un'azione unitaria. La struttura drammatica è quella tipica del melodramma italiano degli anni Quaranta dell'Ottocento, con un quartetto di personaggi principali (Attila, Odabella, Foresto, Ezio) e due comprimari (Leone, Uldino); colpisce invece l'assenza di una seconda figura femminile e l'aspetto quanto mai guerriero dell'eroina, che fa di *Attila* l'opera più marziale di Verdi. Anche i rapporti tra personaggi seguono una costellazione abbastanza tipica per l'epoca: l'amore tra il soprano (Odabella) e il tenore (Ezio) è ostacolato da un rivale (Attila), eccezionalmente un basso anziché un baritono, mentre quest'ultimo ha insolitamente un ruolo di alleato dei due amanti. Dal punto di vista delle forme musicali Verdi si è attenuto strettamente alla tradizione italiana di quegli anni; la partitura è divisa in 'numeri', ciascuno dei quali corrisponde a un brano musicale autonomo. Ad eccezione della Romanza di Foresto, in un unico movimento, del Finale primo e del Quartetto alla fine del terzo atto, ciascuno dei restanti dieci numeri vocali che compongono la partitura è organizzato secondo la cosiddetta «solita forma», basata su due sezioni principali, la prima più lenta (cantabile) e la seconda più veloce (stretta), intervallate da una sezione di transizione (tempo di mezzo) e a volte precedute da una sezione introduttiva (una «scena» o un coro, oppure entrambi). Questa impalcatura formale si presenta dunque già nel coro del n. 2 «Urli, rapine» (*Allegro assai vivo*, 4/4, Fa minore), concepito come vera e propria «introduzione» del numero successivo, e allo stesso tempo come esposizione del soggetto drammatico. Il brano si apre con un motivo agitato (es. 3, fanfara di ottoni ed archi), che ben raffigura lo stato di eccitazione dei barbari al seguito di Attila (Unni, Eruli, Ostrogoti) per la caduta di Aquileia e per il bagno di sangue che ne è seguito.

ESEMPIO 3 (n. 2, Introduzione, bb. 7-9)

[Allegro assai vivo] con fierezza

[Coro] Ur - li, ra - pi - ne, ge - mi - ti, san - gue,
[Orch.] Ur - li, ra - pi - ne, ge - mi - ti, san - gue,

Dal punto di vista formale la struttura del coro è 'aperta', poiché a ciascuna quartina del testo poetico, basata sull'inconsueta successione di tre quinari e un doppio quinario, corrispondono un motivo musicale e una tonalità differenti. Il terzo motivo è particolarmente delicato ed è intonato all'unisono da tenori e bassi; i barbari, appena giunti in Italia, restano colpiti dalla bellezza della nuova terra, paragonandola al Valhalla dei germani. Tra la terza e quarta quartina un breve motivo orchestrale di marcia accompagna l'entrata in scena di Attila. L'effetto di concitazione e di azione in divenire di questo coro introduttivo è dunque reso efficacemente dal compositore con estrema economia di mezzi musicali e con una singolare stringatezza.

SCENA II

ATTILA *viene condotto sopra un carro tirato dagli Schiavi, Duci, Re, ecc.*

ATTILA (*scende dal carro*)³

Eroi, levatevi! Stia nella polvere
chi vinto muor.

Qui!... circondatemi; — l'inno diffondasi
del vincitor.

I figli d'Attila — vengono e vincono
a un punto sol.^{iv}

Non è sì rapido — solco di fulmine,
d'aquila vol.^v

(*egli va a sedersi sopra un trono di lance e scudi.*)

CORO⁴

Viva il re delle mille foreste
di Wodano ministro e profeta;

la sua spada è sanguigna cometa,
la sua voce è di cielo tuonar.
Nel fragore di cento tempeste
vien lanciando dagli occhi^{vi} battaglia;
contro i chiovi dell'aspra sua maglia
come in rupe si frangon gli acciar.

SCENA III

ULDINO, ODABELLA,
Vergini d'Aquileja, e detti.

ATTILA (*scendendo dal trono.*)

Di vergini straniera⁵
oh, quale stuol vegg'io?
Contro il divieto mio
chi di salvarle osò?

³ Il condottiero barbaro scende dal carro per complimentarsi coi suoi in un breve recitativo, non privo di una certa eleganza nella figurazione melodica finale. Compagno qui per la prima volta le terzine, il movimento per grado congiunto e il profilo ad arco della melodia che caratterizzeranno anche in seguito il protagonista, conferendo alla sua parte una grazia musicale che contrasta singolarmente con il suo ruolo di rude guerriero, ma che serve a caricare d'umanità il personaggio. Vi è tuttavia anche una ragione strettamente musicale per una simile caratterizzazione melodica di Attila: egli è infatti un basso, registro che nel melodramma dell'epoca veniva generalmente impiegato per figure autorevoli e ieratiche di anziani, mentre il condottiero unno è un uomo nel pieno delle forze e, come si vedrà nel numero successivo, dotato di una marcata *vis erotica*. Se dunque l'inizio del recitativo dipinge la figura austera e autorevole del guerriero, che intona un cavernoso *La*₁ sulla parola «muor», la fine ci presenta l'uomo vigoroso e appassionato, che impone il rispetto con la sua forza e prestanta fisica.

⁴ Al recitativo di Attila fa seguito un secondo intervento del coro, che corrisponde dal punto di vista formale alla stretta dell'Introduzione (*Allegro assai moderato e grandioso*, 4/4, Mi bemolle maggiore). Il tema principale (es. 4) è cantato da tenori e bassi a distanza di terza su un ritmo puntato, che riprende l'andamento della marcia orchestrale udita in precedenza. Il brano è abbastanza convenzionale, ma l'assenza della ripetizione della stretta lo rende un po' meno scontato di molte altre strette corali delle opere verdiane precedenti.

ESEMPIO 4 (n. 2, bb. 102-105)

[*Allegro assai moderato e grandioso*]

p Vi-va il re dal-le mil-le fo-re-ste di Wo-da-no mi-ni-stro e pro-fe-ta;
Vi-va il re dal-le mil-le fo-re-ste di Wo-da-no mi-ni-stro e pro-fe-ta;

⁵ La prima parte del n. 3, Scena e Cavatina Odabella, è occupata da un parlante, cioè da una sezione in cui le parti vocali (qui Attila e Uldino) si muovono come in un recitativo mentre l'orchestra esegue un motivo melodico autonomo. Formalmente questa sezione (*Allegro*, 4/4, Sol maggiore) corrisponde alla «scena», cioè alla parte dinamica – generalmente un recitativo – che precede il numero vocale vero e proprio (il cantabile e la cabaletta, con relativo tempo di mezzo). La presenza del parlante al posto del recitativo costituisce l'elemento originale di questo numero, che si salda pertanto

ULDINO

Al re degno tributo ei mi sembrò.
Mirabili guerriere
difesero i fratelli...

ATTILA

Che sento?... a donne imbelli
chi mai spirò valor?

ODABELLA (*con energia.*)

Santo di patria indefinito amor!⁶
Allor che i forti corrono
come leoni al brando
stan le tue donne, o barbaro,
sui carri lagrimando.
Ma noi, noi donne italiane^{vii}

segue nota 5

strettamente all'Introduzione, costituendo una sorta di blocco unico. Sebbene ci vorranno ancora anni prima che Verdi concepisca ampie strutture musicali abbraccianti più scene, la concatenazione di questi due numeri dell'*Attila* offre un precoce esempio della sua tendenza a concepire gli atti di un'opera sempre più in modo unitario.

⁶ L'uscita in scena di Odabella ricorda da vicino quella di Abigail nel *Nabucco*, figura alla quale la figlia del signore di Aquileia assomiglia per più versi. Anche Odabella, infatti, è una donna eroica, che usa i propri potenti mezzi vocali come una clava per colpire l'uomo – il maschio – che osi pararsi dinnanzi a lei, e anche Odabella è animata da sentimenti di vendetta e di rivalsa. A differenza della principessa assira, tuttavia, l'italiana è un'eroina positiva, che ha subito un'offesa (la morte del padre e la sconfitta del proprio popolo) e che, non potendo essere vendicata da un fidanzato alquanto imbelli (Foresto è altrettanto pavido e passivo che Ismaele), deve sbrigarsela da sola. Le armi di Abigail e Odabella sono dunque le medesime, ma le finalità sono opposte. Inoltre Odabella ha imparato da Abigail a moderare i propri mezzi vocali e a usarli con una precisione ed efficacia per così dire chirurgiche. Entra infatti in scena brandendo minacciosa la propria voce (es. 5), e in sole nove battute di recitativo, nelle quali percorre l'intero registro vocale con una vertiginosa caduta dal Do₅ al Si₂, riesce a dichiarare *coram populo* moventi (l'amore di patria), fini (la vendetta) e mezzi (vocali) della propria azione a venire. Una singolare analogia contraddistingue dunque i 'biglietti da visita' dei due protagonisti principali dell'opera: entrambi dichiarano, subito e senza mezzi termini, 'chi sono' e 'cosa vogliono', ed entrambi lo fanno in un recitativo, non attraverso *ciò che dicono*, ma per *come lo dicono*, grazie cioè alla musica.

ESEMPIO 5 (n. 3, Scena e Cavatina Odabella, bb. 21-29)

(con energia)

Odabella

San - to di pa-tria, san - to di pa-tria in-de-fi-ni-to in-de-fi-ni-to a-mor!

Alla prodigiosa esibizione vocale di Odabella dell'es. 5 segue immediatamente il cantabile della sua cavatina (*Andantino*, 6/8, Do maggiore). Il profilo melodico e ritmico dell'eroina riprende e sviluppa gli elementi dispiegati nel breve recitativo, come la tendenza ad esplorare l'intero registro vocale, le progressive ascese sui gradi principali della scala, le brusche cadute, i semplici ma potentissimi ornamenti, infine il ritmo marcato.

ESEMPIO 6 (n. 3, bb. 31-34)

Andantino

declamato

Odabella

Al - lor - che i for - ti cor - ro - no co - me le - o - ni al bran - do

cinte di ferro il seno sul fumido terreno sempre vedrai pugnar.	O valorosa, chiedimi grazia che più ti aggrada.
ATTILA	ODABELLA
Bella è quell'ira, o giovane, ^{viii} nel scintillante sguardo;	Fammi ridar la spada!...
Attila, i prodi venera, abbomina il codardo...	ATTILA
	La mia ti cingi!...
	ODABELLA
	(Oh acciar!!)

segue nota 6

Ne risulta rafforzata l'immagine di donna dal carattere ferreo, fiera e decisa a sfidare il condottiero unno. La struttura della frase *a a' b a c b a* è insolitamente allargata rispetto alle consuetudini dell'epoca – lo schema tipico sarebbe infatti *a a' b a* – e rispetto a quanto Verdi aveva scritto finora, a sottolineare la complessità del carattere di Odabella; le quattro battute corrispondenti a *b*, chiave di volta della melodia nella cosiddetta «forma lirica» dell'opera italiana ottocentesca, presentano un tema «grandioso e fiero», destinato a entusiasmare il pubblico dell'Italia risorgimentale (es. 7), ma che per ironia della sorte furono cantate per la prima volta dalla tedesca Sofia Loewe.

ESEMPIO 7 (n. 3, bb. 39-40)

grandioso e fiero

Odabella

ma noi, don - ne i - ta - li - che,

Tanto valore non passa inosservato agli occhi di un guerriero come Attila, che intona un breve perichino di commento durante le quattro battute della sezione *c* (es. 8).

ESEMPIO 8 (n. 3, bb. 46-47)

Attila

Bel - - la è quel-li - ra, o ver - gi-ne,

A prima vista la melodia cantata da Attila sembra un po' fuori luogo, con quelle eleganti e 'civilizzate' terzine da borghese parigino. L'effetto è tuttavia assai coerente con la situazione: il condottiero unno, che non ama svenevolezze romantiche e vergini in crinolina, pregusta già il 'bocconcino' piccante che si è venuto ad aggiungere all'harem delle sue schiave, e cerca a suo modo di fare il galante. Le terzine, impiegate largamente anche da Odabella nella cavatina, fanno parte inoltre del suo lessico sin dall'inizio, ed esprimono il suo lato umano, seducente; nulla di più coerente, dunque, che egli ne faccia uso in questa circostanza per avvicinarsi alla donna, mostrando per così dire ciò che entrambi hanno in comune, cioè forza e grazia.

Da te questo or m'è concesso,⁷
o giustizia alta, divina!
L'odio armasti dell'oppresso
coll'acciar dell'oppressor.
Empia lama, l'indovina
per qual petto è la tua punta?^{ix}
Di vendetta l'ora è giunta...
Fu segnata dal Signor.
(*Odabella e donne partono.*)

ATTILA
(Qual nell'alma, che struggere anela
nuovo senso discende improvviso?...
Quell'ardire, quel nobile viso
dolcemente mi fiedono il cor!)

CORO
Viva il re, che alle terra rivela
di quai raggi Wodano il circonda!

Se flagella è torrente che inonda;
è rugiada se premia il valor.

ATTILA
»Schiava non già ma del mio campo gemma
»rimani, e fulgi nel real corteggio,
»siate voi tutte ancelle
»a lei ch'io vesto della luce mia.

ODABELLA
»(Fingasi! Oh lampo di celeste ajuto! —
»Oh patria!... Oh padre! Oh sposo mio perduto!)^x

ATTILA
Uldino, a me dinanzi⁸
l'inviato di Roma ora si guidi... (*Uldino parte.*)
Frenatevi, miei fidi,
udirsi dee, ma in Campidoglio poi
risposta avrà da noi.

⁷ Nel breve tempo di mezzo Odabella ottiene da Attila la spada; non una spada qualsiasi, ma la *sua* spada, con una valenza simbolica che oggi ci porterebbe a interpretazioni freudiane e sconfinamenti nella sfera erotica, ma che per Verdi e il pubblico dell'epoca aveva un carattere più strettamente legato alla retorica melodrammatica, all'ostensione cioè di oggetti scenici (lettere, fazzoletti e, appunto, spade) davanti al pubblico, come elementi catalizzatori di una situazione drammatica. Ne segue un'irruente cabaletta (*Allegro moderato*, 4/4, Mi bemolle maggiore), il cui motivo principale è di stampo tradizionale (es. 9), ma nella quale Odabella ha modo di dispiegare ulteriormente i propri mezzi vocali, lanciandosi in una serie di vorticose scale ascendenti e discendenti e di volatine. La forma è quella canonica, con l'immane ritmo di polacca nell'accompagnamento degli archi, la ripetizione integrale del tema principale (cioè quella che tecnicamente si chiama 'cabaletta', termine con cui per metonimia viene spesso indicata l'ultima parte di un'aria italiana ottocentesca), il duplice intervento del coro e una coda in tempo più rapido (*Poco più mosso*).

ESEMPIO 9 (n. 3, bb. 90-94)

Allegro moderato

Odabella

Date que - sto or m'è con - ces - so, o giu - sti - zia al - ta, di - vi - nal

⁸ Il travolgente numero di Odabella, collegato direttamente all'Introduzione, ha finito per relegare in un ruolo di comprimario il protagonista. Attila ha dunque la prima occasione di dispiegare appieno la sua ricca personalità nel successivo incontro con Ezio (n. 4, Duetto Ezio e Attila). Una serie di accordi ritmati dell'orchestra durante il recitativo consente ad Ezio di Entrare in scena con la solennità che spetta a un ambasciatore di Roma, e a tutti gli astanti di uscire.

SCENA IV

EZIO, *Ufficiali romani, e detti.*

EZIO

Attila!

ATTILA

Oh, il nobil messo!

Ezio!... Tu qui? — sia vero?^{xi}L'altissimo guerriero^{xii}degnò nemico d'Attila,
scudo di Roma e vanto...

EZIO

Attila, a te soltanto
ora chied'io parlar.

ATTILA

Ite! (*escono tutti.*)

SCENA V

ATTILA, ed EZIO

ATTILA

La destra porgimi...

Non già di pace spero
tuoi detti...

EZIO

L'orbe intero

Ezio in tua man vuol dar.

Tardo per gli anni, e tremolo⁹

è il regnator d'Oriente;

siede un imbecille giovine

sul trono d'Occidente;

tutto sarà disperso

quand'io mi unisca a te...

Avrai tu l'universo,

resti l'Italia a me.

⁹ La prima parte del duetto presenta una forma inconsueta, attraverso la quale Verdi riesce a caratterizzare i due personaggi in maniera efficace, collocandoli su due piani distinti; il risultato è che in un primo momento il 'barbaro' appare il romano, e l'unno il civilizzato, o quantomeno la figura positiva tra i due. Il cantabile (*Andante piuttosto mosso*, 4/4, Fa maggiore) è composto in maniera asimmetrica, con due motivi basati su tonalità opposte (Fa maggiore/Fa minore); quello di Ezio (es. 10) ha un carattere fiero e un po' rigido, dalla forma tradizionale *a a' b c*.

ESEMPIO 10 (n. 4, Duetto Ezio e Attila, bb. 45-48)

Andante piuttosto mosso

Nelle ultime tre battute (*c*) il baritono intona un'ampia frase ascendente (es. 11), destinata a creare le premesse per la lettura risorgimentale dell'opera.

ESEMPIO 11 (n. 4, bb. 58-61)

ATTILA (*severo.*)

Dove l'eroe più valido¹⁰
è traditor, spergiuro,
ivi perduto è il popolo,
e l'aere^{xiii} stesso impuro;
ivi impotente è il Dio,
ivi è codardo il re...
Là col flagello mio
rechi Wodan la fè!

EZIO (*rimettendosi.*)

Ma se fraterno vincolo
stringer non vuoi tu meco,
Ezio, ritorna ad essere
di Roma ambasciator.

Dell'imperante Cesare
ora il voler ti reco...

ATTILA

È van! — Chi frena or l'impeto
del nembo struggitor?
Vanitosi!... Che abbietti e dormenti¹¹
pur del mondo tenete la possa,
sopra^{xiv} monti di polvere ed ossa
il mio baldo corsier volerà:
spanderò la rea cenere ai venti
delle vostre superbe città.

EZIO

Fin che d'Ezio rimane la spada,
starà saldo il gran nome romano:

¹⁰ Il tema di Attila (es. 12), che pure riprende il profilo iniziale dell'es. 10 una terza sotto, appare caldo e mesto, raffigurandoci un eroe valoroso e schietto, che si rammarica del tradimento altrui. La forma è la medesima del tema di Ezio, ma qui la perorazione finale della sezione *c* appare ancora più efficace grazie alla modulazione a La bemolle maggiore e la conclusione inaspettata su Fa maggiore. ESEMPIO 12 (n. 4, bb. 61-64)

¹¹ Nel tempo di mezzo Ezio, di fronte al rifiuto di Attila a stringere un patto con un traditore, rientra nel suo ruolo di ambasciatore, riacquistando il tono altezzoso del recitativo iniziale del duetto. La stretta (*Allegro giusto*, 4/4, Do maggiore) ha una struttura regolare, con un tema (es. 13) caratterizzato da volitive scale ascendenti sul ritmo di terzine e intonato prima da Attila e poi da Ezio una terza sopra. Nella ripresa Verdi evita la monotonia di una nuova doppia esposizione integrale del tema facendolo intonare ad entrambi i cantanti contemporaneamente, in quei tipici 'spalla a spalla', a distanza di terza o sesta, che costituiscono un po' l'essenza di tutte le strette dei duetti ottocenteschi. ESEMPIO 13 (n. 4, bb. 123-126)

di Chalons lo provasti sul piano
quando a fuga ti aperse^{xv} il sentier.
Tu conduci l'eguale masnada,
io comando gli stessi guerrier.
(partono entrambi da opposte parti.)

SCENA VI¹²

Rio-Alto nelle Lagune Adriatiche. Qua e là sopra palafitte sorgono alcune capanne, comunicanti fra loro per lunghe asse sorrette da barche. Sul davanti sorge in simile guisa un altare di sassi dedicato a San Giacomo. Più in là scorgesi una campana appesa ad un casotto di legno, che fu poi il campanile di San Giacomo. Le tenebre vanno diradandosi fra le nubi tempestose: quindi a poco a poco una rosea luce, sino a che (sul finir della scena) il subito raggio del sole inondando per tutto, riabbella il firmamento del più sereno e limpido azzurro. Il tocco lento della campana saluta il mattino.

*Alcuni EREMITI escono dalle capanne
e s'avviano all'altare.*

I
Qual notte!

II
Ancor fremono l'onde al fiero
turbo, che Dio d'un soffio suscitò.

I
Lode al Signor!

II
Lode al Signor!

UNITI
L'altero
elemento Ei sconvolse ed acquetò.
Sia torbida o tranquilla la natura,
d'eterna pace Ei nutre i nostri cor.¹³
L'alito del mattin già l'aure appura.

I
Preghiam!

¹² Il secondo quadro del prologo (n. 5, Scena e Cavatina Foresto) si apre con una lunga introduzione strumentale a scena vuota (*Allegro*, 4/4, Do minore), durante la quale l'orchestra descrive un violento temporale, attraverso una vera orgia di tremoli, settime diminuite e un fragoroso intervento della macchina del tuono.

ESEMPIO 14 (n. 5, Scena e Cavatina Foresto, bb. 1-5)

Allegro

Alcuni Eremiti escono dalle capanne e s'avviano all'altare

L'orchestra si placa ed entra in scena un coro di eremiti, che intonano, in una sorta di recitativo accompagnato da lunghi accordi tenuti dagli archi, il loro canto di lode al Signore.

¹³ La pagina strumentale che segue, mentre il coro tace, deve molto alla celebre sinfonia *Le Désert* di Félicien David, che Verdi ebbe modo di ascoltare a Milano nel 1845, nella quale viene descritto con la musica il sorgere del sole. Verdi impiega mezzi musicali assai semplici: un lungo pedale di settima di dominante di Do maggiore, intonato prima come arpeggio da flauti e violini in alternanza, poi via via dagli altri strumenti e a intervalli sempre più ravvicinati, infine dall'intera orchestra, fino alla risoluzione sulla tonica. L'aspetto più interessante consisteva per il pubblico dell'epoca nell'effetto di luce connesso a questa pagina, reso possibile dalla recente introduzione delle lampade a gas alla Fenice, che permettevano di illuminare gradatamente la scena. È questa una delle prime volte nelle opere di Verdi che l'aspetto visivo assume un ruolo così determinante, ed è allo stesso tempo un segno rivelatore di come egli avesse concepito *Attila* anche in funzione di una ripresa a Parigi, dove gli effetti scenografici e la scenotecnica erano più avanzati che in Italia.

II		AQUILEJESI	
	Pregiam!		Lode al Creator!
UNITI		FORESTO	
	Sia lode al Creator! ^{xvi}	Qui, qui sostiamo! — Propizio augurio	
VOCI INTERNE		n'è questa croce, — n'è questo altar. ^{xviii}	
	Lode al Creatore! ^{xvii}	Ognun d'intorno — levi un tugurio	
		fra quest'incanto — di cielo e mar.	
	SCENA VII	AQUILEJESI	
	<i>Dalle navicelle, che approdano a poco a poco, escono FORESTO, donne, uomini e fanciulli d'Aquileja, ecc.</i>	Lode a Foresto! — Tu duce nostro,	
		scudo e salvezza — n'eri tu sol...	
EREMITI		FORESTO	
	Quai voci!... Oh tutto ¹⁴	Oh! ma Odabella!... — Preda è del mostro,	
	di navicelle — coperto è il flutto!...	serbata al pianto, — serbata al duol.	
	Son d'Aquileja! — Certo al furor	Ella in poter del barbaro! ¹⁵	
	scampan dell'Unno. —	Fra le sue schiave avvinta!	
		Ahi che men duro ^{xix} all'anima	

¹⁴ Si vedono arrivare delle barche con gli abitanti di Aquileia scampati al massacro di Attila e guidati da Foresto, mentre l'orchestra raffigura con un motivo cullante del basso l'ondeggiare dei legni. ESEMPIO 15 (n. 5, bb. 128-134)

Bassi

Allegro moderato

Oh tut - to di na - vi - cel - le

¹⁵ In questa lunghissima «scena» che precede l'aria di Foresto per tre volte l'orchestra ha dipinto dunque altrettanti fenomeni naturali (il temporale, l'alba, il mare), seguiti ogni volta da un canto di lode al Signore degli eremiti. L'efficacia drammatica di questa introduzione viene un po' indebolita dall'arrivo in scena del tenore. Il suo recitativo è quanto mai convenzionale e anodino, e la sua presentazione musicale appare di conseguenza meno efficace di quella di Attila e Odabella. Anche il cantabile che segue (*Andantino*, 3/4, Fa diesis maggiore), con la sua struttura regolare e il coro che si limita a fare da cassa di risonanza dei sentimenti del tenore con brevi pertichini, appare stranamente scollato dalla scena introduttiva del numero.

ESEMPIO 16 (n. 5, bb. 183-186)

Andantino

Foresto

El - la in po-ter del bar-ba-ro! fra le sue schiave av-vin-ta!

fora il saperti estinta!
Io ti vedrei fra gli angeli
almen ne' sogni allora,
e invocherei l'aurora
dell'immortal mio di.

TUTTI

Spera!... l'ardita giovane^{xx}
forse al crudel sfuggi.

EREMITI

Cessato alfine il turbine,
più il sole brillerà.

FORESTO

Sì, ma il sospir dell'esule
sempre Aquileja avrà...^{xxi}

Cara patria, già madre e reina¹⁶
di possenti magnanimi figli,
or macerie, deserto, ruina,
su cui regna silenzio e squallor;
ma dall'alghè di questi marosi,
qual risorta fenice novella,
rivivrai più superba, più bella
della terra, dell'onde stupor!

CORO

Sì dall'alghè^{xxii} di questi marosi,
qual risorta fenice novella,
rivivrai, nostra patria, più bella
della terra e dell'onde stupor!^{xxiii}

segue nota 15

Ciononostante si tratta di una pagina molto bella, che ha il pregio di essere priva di inutili ripetizioni o fronzoli melodici, e che in sole trenta battute tratteggia egregiamente il carattere di un tenore debole e appassionato allo stesso tempo. Il problema dal punto di vista drammatico è piuttosto la presenza del coro. Se Foresto fosse stato un personaggio eroico forse il ruolo secondario del coro avrebbe disturbato di meno, ma all'inizio del prologo si è già visto un vero condottiero saldamente al capo dei suoi seguaci, mentre la prima parte di questo numero ha presentato in scena un coro pavido e titubante, in cerca di una guida spirituale. Foresto invece non sembra avere alcuna intenzione di fare il *leader*, e si presenta al pubblico tormentato unicamente dal proprio dramma personale (il rapimento dell'amata Odabella da parte di Attila), accompagnato da un coro scialbo e somnesso, che se da un lato esprime bene lo stato d'animo dei profughi di Aquileia, dall'altro appare poco in sintonia con colui che dovrebbe guidarlo.

¹⁶ Uno dei pregi dell'aria di Foresto è il fatto che il tempo di mezzo, musicalmente la sezione meno interessante della forma tradizionale, è qui occupato interamente dal coro. Il tenore può dunque riprendere per così dire il canto da dove l'aveva lasciato. Se nel cantabile Foresto si presenta come l'amante infelice, nella cabaletta (*Allegro assai moderato*, 4/4, Do maggiore) egli gioca la carta del patriota indomito, pronto a far rinascere la sua città sulla laguna. Il tema presenta (es. 17) tutti i pregi e i difetti delle cabalette del primo Verdi: trascinante e orecchiabile da un lato, schematica e un po' monotona dall'altro.

ESEMPIO 17 (n. 5, bb. 235-239)

Allegro assai moderato
cantabile con espressione

Foresto

Ca-ra pa-tria, già ma-dre e re-i-na di pos-sen-ti ma-gna-ni-mi fi-gli,

Il testo poetico contiene una smaccata *captatio benevolentiae* nei confronti del pubblico della prima rappresentazione, che si sarà sentito lusingato nel riconoscere l'allusione al proprio teatro nelle parole «qual risorta fenice novella» e avrà pensato con orgoglio allo splendore della propria città, sorta «dall'alghè di questi marosi».

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA¹⁷

Bosco presso il campo d'Attila. È notte; nel vicino ruscello bulicano i raggi della luna.

ODABELLA *sola.*

ODABELLA
Liberamente or piangi...

Sfrenati, o cor. — La queta ora, in che posa
han pur le tigri, io sola
scorro di loco in loco,
eppur sempre quest'ora attendo, invoco.
Oh! nel fuggente nuvolo¹⁸
non sei tu, padre, impresso?...
Cielo!... ha mutato immagine!...
Il mio Foresto è desso. —
Sospendi, o rivo, il murmure,
aura, non più fremir...

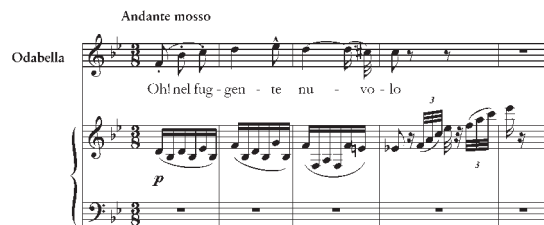
¹⁷ Il n. 6, Scena e Romanza Odabella, con cui si apre il primo atto è preceduto da una breve introduzione strumentale di appena dodici battute, che tuttavia sono sufficienti a tratteggiare l'atmosfera mesta ed afflitta della scena. La linea discendente dei violini (es. 18), che nella ripetizione riprende il vecchio *topos* sei-settecentesco della discesa cromatica di quarta, presenta inoltre una certa affinità con l'es. 2 del preludio.

ESEMPIO 18 (n. 6, Scena e Romanza Odabella, bb. 1-6)



¹⁸ Il motivo dell'es. 18 serve da accompagnamento per il recitativo di Odabella, prima dell'inizio della Romanza. Questa (*Andante mosso*, 3/8, Si bemolle maggiore) riprende una vecchia convenzione del melodramma italiano, quella cioè di presentare all'inizio del secondo atto o del secondo quadro del primo (nel caso di un'opera in tre atti) un'aria solistica della primadonna. La forma in questo caso non è quella bipartita, bensì quella altrettanto tipica ABA' in un unico movimento, derivata dall'opera seria del secolo precedente. L'aspetto ancora un po' settecentesco della Romanza di Odabella è accentuato – o forse determinato – dal testo poetico, due quartine di settenari con finale sdrucchiola di sapore metastasiano, con l'eroina che si rivolge alla natura per dare sfogo al proprio dolore. Ciononostante Verdi usa un materiale musicale assai moderno per l'epoca, grazie all'orchestra che interloquisce con la parte vocale con delicati interventi dell'arpa e il corno inglese che raddoppia alla terza la parte del canto. La forma ad arco, che caratterizza molti temi di *Attila*, viene qui assunta a paradigma, ed ogni periodo termina esattamente sulla stessa nota con cui inizia. L'eleganza e la sobrietà della scrittura ricorda invece l'aria precedente di Foresto, mostrandoci il lato umano, sensibile e romantico di Odabella. Se dunque nel primo atto l'eroina doveva molto ad Abigaille, qui ella sembra precorrere piuttosto le figure femminili delle opere successive, da Luisa Miller a Leonora del *Trovatore*.

ESEMPIO 19 (n. 6, bb. 32-36)



ch'io degli amati spiriti
 possa la voce udir. —
 Qual suon di passi!¹⁹

SCENA II

FORESTO, *in costume barbaro, e detta.*

FORESTO

Donna! —

ODABELLA

Gran Dio!! ...

FORESTO

Ti colgo alfine! —

ODABELLA

Sì... la sua voce!

Tu... Tu! Foresto? — Tu, l'amor mio?

Foresto, — io manco!... mi affoga il cor?^{xxiv}

Tu mi respingi? — Tu! — Sì feroce?

FORESTO

Né a me dinanzi — provi terror?

ODABELLA (*riscuotendosi*)

Ciel! Che dicesti? —

FORESTO

T'ingingi invano:

tutto conosco, — tutto spiai! —

Per te d'amore, — furente, insano

sprezzai pericoli,^{xxv} — giunto son qui!

Qual io ti trovi — barbara il sai...

ODABELLA

Tu?... tu, Foresto, — parli così?

FORESTO

Sì, quell'io son, ravvisami,²⁰

che tu tradisti, infida:

qui fra le tazze e i cantici

sorridi all'omicida...

E la tua patria in cenere

pur non ti cade in mente...

del padre tuo morente

l'angoscia, lo squallor...

ODABELLA

Col tuo pugnol feriscimi...

non col tuo dir, Foresto;

non maledir la misera...,

Crudele inganno è questo! —

¹⁹ La scena che precede il duetto Odabella e Foresto (n. 7) è basata su un ampio parlante (*Allegro*, 4/4, Fa maggiore), con l'orchestra che riprende in forma variata la melodia dell'es. 18. Reciproci rimproveri di non essere più quelli di una volta, e l'accusa da parte di Foresto di infedeltà, rendono l'incontro tra i due amanti abbastanza convenzionale, tanto più che il libretto non spiega come sia possibile che i due riescano a incontrarsi, visto che Odabella sta seguendo Attila suo malgrado e Foresto dovrebbe essere nella laguna veneta a rifondare la patria. L'aspetto drammaticamente meno convincente sono tuttavia proprio le accuse di Foresto, che si accanisce contro l'amante, rea unicamente di seguire gli unni con l'unico scopo di uccidere Attila non appena ne avrà l'occasione.

²⁰ Dal punto di vista musicale il duetto dei due amanti segue lo schema bipartito della «solita forma». Il cantabile (*Andante*, 4/4, La minore/La maggiore) ha uno schema *a a' || b b' c || d d' e* e piuttosto inusuale, nel quale la prima parte è affidata a Foresto (*a a'*, es. 20), la seconda a Odabella con pertichini del tenore (*b b' c*, es. 21) e la terza cantata da entrambi (*d d' e*).

ESEMPIO 20 (n. 7, Scena e Duetto Odabella e Foresto, bb. 58-61)

Andante

Foresto

Sì, quello io son, rav-vi-sa-mi, che tu tra-di-sti, in-fi-da:

Andante

p

Padre, ben tu puoi leggere^{xxvi}
dentro il mio sen dal cielo...
Oh! digli tu, se anelo
d'alta vendetta in cor.

FORESTO

Va! — Racconta al sacrilego infame
ch'io sol resto a sbramar la sua fame.

ODABELLA

Deh!... pel cielo, pei nostri parenti
qui m'uccidi, o m'ascolta, crudel!^{xxvii}

FORESTO

Che puoi^{xxviii} dirmi?

ODABELLA

Foresto, rammenti
di Giuditta che salva Israel?^{xxix}
Da quel dì che ti pianse caduto
con suo padre sul campo di gloria,
rinnovar di Giuditta la storia^{xxx}
Odabella giurava al Signor.

FORESTO

Dio!... Che intendo!

ODABELLA

La spada del mostro

vedi? è questa!... Il Signor l'ha voluto!

FORESTO

Odabella... a' tuoi piedi mi prostro...

ODABELLA

Al mio sen!... Or s'addoppia il valor!^{xxxi}

FORESTO e ODABELLA

Oh t'inebria nell'amplesso,²¹
gioja immensa, indefinita!
Nell'istante a noi concesso
si disperde il corso duol!

Qui^{xxxii} si effonde in una sola
di due miseri la vita...

Noi ravviva, noi consola
una speme, un voto sol.

SCENA III

Tenda d'Attila. Sopra il suolo, coperto da una pelle di tigre, è disteso ULDINO che dorme. In fondo alla sinistra, per mezzo di una cortina sollevata a mezzo, la quale forma come una stanza appartata, scorgesi ATTILA in preda al sonno sopra letto orientale assai basso, e coperto egualmente di pelli di tigre.

segue nota 20

ESEMPIO 21 (n. 7, bb. 73-76)

Poco più animato

Odabella

Col tuo pugnale - ri - sci - mi non col tuo dir, l'o - re - sto;

Poco più animato
sottovoce

Lo schema presenta una chiara analogia col duetto tra Attila ed Ezio. Anche in questo caso, infatti, tra il tema di Odabella e quello di Foresto esiste un'affinità profonda, appena celata dal passaggio alla tonalità opposta (in La maggiore quello di Odabella, es. 21). Inoltre in entrambi i casi le sezioni di sviluppo *c* ed *e* sono lunghe quasi il doppio delle precedenti. Ciò conferisce al duetto una struttura 'aperta', che sottolinea il mutare d'animo dei protagonisti nel corso del loro incontro.

²¹ Nel tempo di mezzo l'equivoco che ha portato Foresto e Odabella a scontrarsi si chiarisce, ed essi si possono finalmente riconciliare nella stretta (*Allegro brillante*, 4/4, Re bemolle maggiore). Qui l'inevitabile canto per terze e seste viene anticipato sin dall'esposizione del tema principale (es. 22) e occupa l'intera sezione, a simboleggiare l'avvenuto riavvicinamento dei due amanti. In omaggio alle consuetudini formali dell'epoca il tema della stretta viene ripetuto integralmente.

m'apparve immane un veglio,^{xxxiii}
 che mi afferrò la chioma...
 Il senso ebb'io travolto,
 la man gelò sul brando;
 ei mi sorrise in volto,
 e tal mi fe' comando:
 «Di flagellar l'incarco

contro ai mortali^{xxxiv} hai sol:
 t'arretra!... or chiuso è il varco;
 questo de' numi è il suol!»
 In me tai detti suonano
 cupi, fatali ancor,
 e l'alma in petto ad Attila
 s'agghiaccia pel terror.

segue nota 23

ESEMPIO 24 (n. 8, bb. 31-34)

Andante piuttosto mosso
 sottovoce

Attila

Men - tre con - fiar - si l'a - nima pa - re - a dian - ti a Ro - ma,

p

Tuttavia, dopo le prime tre frasi *a a' b*, quando ci si aspetterebbe una frase *a' o a*, Verdi inserisce inaspettatamente un blocco tematico del tutto nuovo e autonomo rispetto al resto del cantabile (es. 25).

ESEMPIO 25 (n. 8, bb. 38-45)

tuonante

Attila

Di flag - gel - lar l'in - car - co con - tro i mor - ta - li hai sol: T'ar - re - tra!... or chiu - so è il var - co; que - sto de' Nu - mi è il suol!

ff

sottovoce

morendo

pp

morendo

Di per sé la triplice ripetizione dell'inciso delle bb. 38-39, ogni volta un tono sotto, fa parte dei codici melodrammatici del tempo, impiegati in casi analoghi di vaticini o predizioni. L'aspetto originale consiste nel fatto che Verdi spezza la struttura fraseologica tradizionale del cantabile per inserire la voce di Leone che gli ha parlato nel sonno, e nel fatto, ancora più originale, che la figurazione del basso, con l'inquietante intervallo di seconda aumentata, è la stessa che si è ascoltata alle bb. 2-6 del

ULDINO
Raccapriccio! Che far^{xxxv} pensi?

se alfin me vindice
il mondo avrà.

ATTILA (*riaccendendosi.*)
Or son liberi i miei sensi!
Ho rossor del mio spavento.
Chiama i druidi, i duci, i re.
Già più rapido del vento,
Roma iniqua, io movo a te.^{xxxvi}

SCENA V

ULDINO, *Druidi, Duci, Re e detto.*

CORO²⁵
Parla, imponi.

ATTILA
Le ardite^{xxxix} mie schiere
sorgan tutte alle trombe guerriere,
è Wodano che or Roma mi addita:^{xl}
moviam tosto.

CORO
Sia gloria a Wodan.
Allo squillo, che al sangue ne invita,
pronti ognora i tuoi fidi saran.
(*Le trombe squillano tutto d'intorno: succede subito ed esce la seguente religiosa armonia di*)

SCENA IV

ATTILA *solo.*²⁴
Oltre quel limite^{xxxvii}
ti attendo,^{xxxviii} o spettro!
Vietarlo ad Attila
chi mai potrà?
Vedrai, se pavido
io là m'arretro,

segue nota 23

recitativo iniziale. In altri termini, mentre Attila dormiva il pubblico veniva informato dall'orchestra che stava avendo un incubo, il cui contenuto diviene finalmente esplicito nel cantabile attraverso il racconto di Attila. L'ultima sezione del cantabile, in Fa maggiore, corrisponde alla parte *c* della «forma lirica»; in tal modo il racconto delle parole di Leone viene letteralmente a inserirsi come un corpo estraneo nel bel mezzo di una struttura altrimenti tradizionale, come se fosse messo tra virgolette. Se dunque i mezzi musicali impiegati per dar voce a Leone sono riconducibili a *topoi* collaudati, è il loro impiego come elemento estraneo in una struttura codificata a darci la dimensione del genio drammatico di Verdi, e della sua capacità, sin dai primi anni della carriera, di usare o modificare a fini espressivi le strutture formali tradizionali.

²⁴ A dispetto di una forma così originale del cantabile, il breve tempo di mezzo e la lunga stretta (*Allegro*, 3/4, Fa maggiore) si inseriscono nuovamente nell'alveo della tradizione. Il tema della cabaletta è quanto di più 'cabalettistico' si possa immaginare anche qui ritroviamo il consueto ritmo di polacca dell'accompagnamento e la forma è quella prevedibile con la ripetizione integrale.

ESEMPIO 26 (n. 8, bb. 85-88)

Attila

[Allegro]

Ol - tre quel li - mi - te r'at - ten - do, o spet - tro!

[Allegro]

²⁵ La tenda di Attila si popola improvvisamente di Unni, il cui breve coro dal tempo di marcia (*Allegro assai vivo*, 2/4, Do maggiore) costituisce il tempo d'attacco del Finale primo.

VOCI *interne lontano*

Vieni... Le menti visita,²⁶
o spirito creator;
dalla tua fronte piovere
fanne il vital tesor.

ATTILA

Che fia! Non questo è l'eco
delle mie trombe! Aprite, olà!...

SCENA VI

*Il campo d'Attila. Dalla collina in fondo vedesi
avanzare, preceduta da Leone e da sei Anzia-
ni, processionalmente una schiera di vergini e
fanciulli in bianche vesti recanti palme.*

*La scena è ingombra dalle schiere d'ATTILA in
armi. Fra la moltitudine appare FORESTO con
visiera calata, ODABELLA e detti.*

segue nota 25

ESEMPIO 27 (n. 9, Finale primo, bb. 29-32)

con tutta forza

CORO

Sia glo - ria a Wo - dan, sia glo - ria a Wo - dan,
Sia glo - ria a Wo - dan, sia glo - ria a Wo - dan,

²⁶ Fino al coro degli Unni il Finale segue una forma tradizionale; tuttavia da dietro le quinte, «in-terno e lontano», si ode un coro di vergini e fanciulli che intonano una sorta di corale a cappella (*Largo*, 4/4, Do maggiore, es. 28), versione italiana del «Veni creator Spiritus».

ESEMPIO 28 (n. 9, bb. 63-66)

Largo

Vergini e fanciulli (*interno e lontano*)

Vie-ni, le men-ti vi-si-ta, o spir-to cre-a-tor:—

Sono i fedeli che seguono in processione papa Leone. Attila riconosce la figura che ha turbato il suo sonno e vuole attaccarlo in armi, ma questi ripete le minacciose dodici battute dell'es. 25. La forma del tempo d'attacco a questo punto ha preso una direzione improvvisa ed è interamente diluita nel dramma; è il dramma a costituire da impalcatura formale, e non più, come avrebbe voluto la convenzione, la struttura formale preconstituita a fornire l'impalcatura musicale del dramma.

ESEMPIO 29 (n. 9, bb. 111-115)

Largo

declamato sottovoce

Attila

Largo No!, non è so-gno ch'or'al-ma in-va-del son due gi-gan-ti che in-ve-ston l'e-tra...

ATTILA

Chi vien?^{xli}CORO (*di Vergini e fanciulli sempre avanzandosi.*)

I guasti sensi illumina,
spirane amor in sen.
L'oste debella e spandasi
di pace il bel seren.

ATTILA (*commovendosi a poco, a poco.*)

Uldino! è quello il bieco
fantasma!... Il vo' sfidar... Chi mi
[trattien?^{xlii}

LEONE

«Di flagellar l'incarco
contro i mortal hai sol.
T'arretra!... Or chiuso è il varco;
questo de' numi è il suol.»

ATTILA

Gran Dio! le note stesse
che la tremenda vision m'impresse.
(*Egli leva la testa al cielo sopraffatto da subito*

terrore. Tutti restano sorpresi, e smarriti.)

(No!... non è sogno — ch'or l'alma invade!²⁷
Son due giganti — che investon l'etra...
fiamme son gli occhi, — fiamme le spade...
le ardenti punte — giungono a me.
Spiriti, fermate. — Qui l'uom si arretra,^{xliii}
dinanzi ai numi — prostrasi il re!)

CORO *ed* ULDINO

(Sordo ai lamenti — par de' fratelli,^{xliv}
vago di sangue, — di pugne sol.)^{xlv}
(La flebil voce — di pochi imbelli
qual nuovo senso — suscita in me?...
Qual possa è questa — prostrato al suol^{xlvi}
la prima volta — degli Unni il re!)

LEONE, ODABELLA, FORESTO, VERGINI

Oh dell'Eterno — mira virtute!
Da un pastorello — vinto è Golia,
da umil fanciulla — l'uomo ha salute,
da gente ignota — sparsa è la fè...
Dinanzi a turba — devota e pia
ora degli empì — s'arretra il re!

²⁷ Il concertato che segue è un ulteriore esempio di come Verdi non esiti a sacrificare le convenzioni formali dell'epoca a vantaggio dell'efficacia drammatica. Il Finale avrebbe previsto infatti a questo punto un ampio concertato, un tempo di mezzo e una stretta conclusiva. Di questa impalcatura formale resta solamente il concertato (*Largo*, 6/8, Fa minore/La bemolle maggiore), costruito interamente su due temi contrastanti. Il primo è costituito dalla melodia spezzata di Attila, dalla forma *a a b* (la cosiddetta *Barform*), la cui sezione *b* porta a un'improvvisa svolta al relativo maggiore (La bemolle) e la transizione dal canto spezzato alla melodia distesa (es. 30), a simboleggiare il mutamento d'animo avvenuto nel protagonista, non più il guerriero smarrito, ma l'uomo che si piega dinanzi al rappresentante di Pietro in terra.

ESEMPIO 30 (n. 9, bb. 120-123)

canto spiegato

Attila

Spir - ti, fer - ma - te. Qui l'uom s'ar - re - tra;

Il secondo tema del concertato è affidato invece ai restanti personaggi e al coro (es. 31). Da un lato dunque c'è Attila, con il suo nuovo sentimento di *pietas* religiosa, dall'altro la massa degli unni attoniti e i cristiani (Odabella, Foresto, Leone e i fedeli). Con mezzi interamente musicali Verdi riesce a far coincidere due azioni parallele, l'una esteriore – l'impeto guerriero di Attila si arresta – l'altra interiore, col condottiero barbaro che per la prima volta vacilla ed esita: da quel momento, che coincide con l'esatta metà dell'opera, inizia la sua parabola declinante.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA²⁸

Campo d'Ezio. Scorgesi in lontananza la grande città dei sette colli.

EZIO solo. *Egli esce tenendo in mano un papiro spiegato e mostrando dispetto.*

EZIO

«Tregua è cogli Unni.^{xlvii} — A Roma, Ezio, tosto ritorna... a te l'impone Valentinian». — L'impone!... e in cotal modo, coronato fanciul, me tu richiami?... Or, or, più che del barbaro le mie schiere paventi!... Un prode guerrier canuto piegherà mai sempre dinanzi a imbelle, a concubino servo?

segue nota 27

ESEMPIO 31 (n. 9, bb. 127-130)

Odabella, Donne
Oh del l'É - ter - no mi - ra vir - tu - del

Foresto, Uldino, Tenori
Sor - do ai la - men - ti pur de' fra - tel - li,

Leone, Bassi
Sor - do ai la - men - ti pur de' fra - tel - li,

La scelta di far terminare il Finale con il concertato assume dunque un preciso significato drammatico. Una volta che Attila è stato fermato da Leone, l'azione non può più proseguire. L'aggiunta di un tempo di mezzo e di una stretta avrebbero comportato l'inserimento di eventi capaci di imprimere una svolta alla situazione, ma questo avrebbe inficiato l'efficacia dell'improvviso ravvedimento del condottiero unno. Verdi, probabilmente pensando all'usanza del *tableau* alla fine degli atti del *grand-opéra* parigino, mirava invece a un effetto statico, di sospensione dell'azione. Ciò spiega anche perché fosse così interessato alla raffigurazione che Raffaello aveva dato nelle stanze vaticane dell'incontro di Attila e papa Leone. Da un lato, dunque, egli mirava a creare un analogo musicale di un celebre affresco, con San Pietro e San Paolo che fiancheggiano il pontefice brandendo spade di fuoco, dall'altro voleva corredare la sua opera di tutti i requisiti che l'avrebbero resa facilmente presentabile sulle scene francesi, vero traguardo di ogni operista italiano dell'epoca.

²⁸ L'ampio concertato con cui si è concluso il primo atto segna la fine della parabola ascendente di Attila, e costringe l'azione a ripartire da capo nell'atto successivo. Alla prima metà dell'opera, costruita come un unico grande climax fino all'incontro tra il condottiero unno e il pontefice, corrisponde nella seconda metà un altro grande arco drammatico in funzione di anticlimax. Ciò spiega l'inizio un po' statico del secondo atto, con l'azione che deve nuovamente prendere l'avvio; purtroppo la scelta di inserire a questo punto l'aria del generale romano – difficile stabilire se sia provenuta da Solera o da Verdi – è quanto mai infelice dal punto di vista drammatico, poiché non vi è alcuna ragione per riallacciare i fili della trama partendo proprio dal più scialbo e meno coerente dei quattro protagonisti principali. Ezio infatti spiega in maniera alquanto pretestuosa nel suo assolo (n. 10, Scena ed Aria Ezio) perché voglia nuovamente tradire il suo imperatore, e ancora una volta è un estraneo (Foresto) a fargli cambiare idea e spingerlo a comportarsi da vero romano. Viene dunque il sospetto che Verdi abbia inserito l'aria di Ezio a questo punto solo perché era l'unico dove essa non avrebbe disturbato troppo; visto che non godeva ancora di un sufficiente potere contrattuale per imporre *sic et simpliciter* l'eliminazione di un'aria di un personaggio principale, Verdi optò per il male minore, collocandola nel momento drammaticamente meno teso dell'intera opera. Nessuna delle altre arie solistiche, né le due rispettivamente di Odabella e Foresto – per convenzione solo la coppia di amanti nell'opera di quel periodo ha diritto a due arie – né quella di Attila appaiono così superflue ri-

Ben io verrò... Ma qual s'addice al forte,
il cui poter supremo
la patria leverà da tanto estremo!
Dagli immortali vertici²⁹
belli di gloria, un giorno,

l'ombre degli avi, ah, sorgano:
solo un istante intorno! —
Di là vittrice l'aquila
per l'orbe il vol spiegò...
Roma nel vil cadavere

segue nota 28

spetto allo svolgimento del dramma; il triste primato dell'inutilità spetta dunque all'assolo di Ezio. Il recitativo che precede l'aria ha un sapore vagamente settecentesco, con la lettura della lettera di Valentiniano su un pedale degli archi, e con un accompagnamento quasi madrigalistico dell'orchestra, che cerca di infondere attraverso il ritmo puntato degli accordi un po' di vigore marziale a un personaggio, che appare invece sempre più un imbecille traditore anziché un valoroso patriota romano.

²⁹ Anche l'aria che segue, rigorosamente modellata sulla «solita forma» in due tempi, sembra risentire della debolezza drammatica di questa scena. Verdi, il cui genio musicale si accendeva sempre in presenza di «posizioni» – cioè situazioni drammatiche – interessanti, scrive in questo caso una pagina senz'altro elegante e pregevole, ma che potrebbe figurare in un manuale di composizione dell'epoca piuttosto che in un'opera viva e pulsante, che trae linfa vitale e sostanza drammatica proprio dalle deroghe e dalle infrazioni al manuale. Il tema del cantabile (*Andante*, 4/4, La bemolle maggiore) è quanto di più regolare si possa immaginare, con una fraseologia esemplare *a a' b a* di sedici battute e un'altrettanto regolare coda di dodici battute, con cadenza vocale finale.

ESEMPIO 32 (n. 10, Scena ed Aria Ezio, bb. 42-45)

Anche l'ampia frase conclusiva *a*, nella quale dovrebbe esprimersi tutto l'ardore patriottico di Ezio (es. 33) al fine di scaldare gli animi degli ascoltatori italiani dell'epoca, non riesce ad ottenere la stessa efficacia dell'assai più breve e incisivo «Resti l'Italia a me» del Prologo (es. 11), sebbene sia costruita alla stessa maniera, con un'ampia ascesa al Fa₃.

ESEMPIO 33 (n. 10, bb. 54-57)

Musicalmente più originale è invece il tempo di mezzo (*Allegro mosso*, 4/4, Fa minore/Re bemolle maggiore), sebbene l'insistente figura di accompagnamento del parlante iniziale, con l'incalzante ritmo anapestico e lo staccato ad imitazione della marcia concitata dei soldati, appartengano a un repertorio di formule d'accompagnamento sin troppo abusato.

chi ravvisare or può?
Chi vien?

il barbaro profano
oggi vedrai morir.

SCENA II

*Preceduto da alcuni soldati romani presentasi
uno stuolo di schiavi di Attila, e detto.*

CORO

Salute ad Ezio,
Attila invia per noi.
Brama che a lui convengano
Ezio, ed i primi suoi. —

EZIO

Ite! — Noi tosto al campo
verrem. —

SCENA III

*Tra gli Schiavi che partono uno è rimasto.
Egli è FORESTO.*

EZIO

Che brami tu?

FORESTO

Ezio al comune scampo
manca la tua virtù.

EZIO (*sorpreso.*)

Che intendi?... Oh chi tu sei?

FORESTO

Ora saperlo è vano;

EZIO

Che narri?...

FORESTO

Allor tu dei

l'opera mia compir.

EZIO

Come?...

FORESTO

Ad un cenno pronte

stian le romane schiere,

quando vedran dal monte

un fuoco lampeggiar,

prorompano, quai fiere,^{xlvi}

sullo smarrito branco!^{xlvii}

Or va...

EZIO

Di te non manco

saprò vedere, e oprar.

(*Foresto parte rapidamente.*)

SCENA IV

EZIO *solo.*

EZIO

È gettata la mia sorte;³⁰

pronto sono ad ogni guerra;

s'io cadrò, cadrò da forte,

³⁰ Una volta 'rimesso in carreggiata' da Foresto, che lo invita al banchetto di Attila per assalire gli unni coi suoi soldati al momento opportuno, e rivestiti i panni di emulo dei Gracchi e degli Scipioni, Ezio attacca la sua quanto mai 'cabalettistica' cabaletta (*Allegro giusto*, 4/4, Si bemolle maggiore); ciò dimostra ancora una volta come Verdi fosse tuttora strettamente legato alle convenzioni formali del suo tempo, da un lato, e come, dall'altro, avesse bisogno di un forte stimolo – di una situazione drammatica originale, non convenzionale, particolarmente coinvolgente, ecc. – per tagliare senza remore i ponti col passato e battere strade nuove.

ESEMPIO 34 (n. 10, bb. 129-133)

Allegro giusto

Ezio

È get - ta - ta la mia sor - te, pron - to so - no ad o - gni guer - ra;

Allegro giusto

pp

e il mio nome resterà.
Non vedrò l'amata terra
svenir lenta e farsi a brano...
Sopra l'ultimo romano
tutta Italia piangerà.

SCENA V³¹

Campo d'Attila come nell'Atto I, apprestato a solenne convito. La notte è vivamente rischiarata da cento fiamme che irrompono da grossi tronchi di quercia preparati all'uopo.

Unni, Ostrogoti, Eruli, ecc. Mentre i guerrieri cantano, ATTILA, seguito dai Druidi, dalle

Sacerdotesse, dai Duci e Re, va ad assidersi al suo posto, ODABELLA gli è presso in costume d'Amazzone.

CORO

Del ciel l'immensa volta,
terra, ai nemici tolta,
ed aere¹ che fiammeggia
son d'Attila la reggia.
La gioia delle conche
or si diffonda intorno;
di membra e teste tronche
godremo al nuovo giorno!

(uno squillo di tromba annuncia l'arrivo degli ufficiali romani preceduti da Uldino.)

³¹ La struttura tradizionale del finale d'atto, con tempo d'attacco, il concertato, il tempo di mezzo e la stretta con coro, che invano abbiamo ricercato nel Finale primo, compare invece in modo assolutamente regolare in questo Finale secondo. Il tempo d'attacco è occupato da alcuni episodi musicali distinti; il primo è un coro all'unisono di unni e ostrogoti (*Allegro maestoso*, 4/4, Fa maggiore, es. 35), dal ritmo volutamente squadrato e marziale, come si addice del resto a una soldatesca che si bea unicamente di «stupri» e «rapine».

ESEMPIO 35 (n. 11, Finale secondo, bb. 17-20)

Unni e Ostrogoti
Allegro maestoso
Del ciel l'im-men-sa vol-ta, ter-ra, ai ne-mi-ci tol-ta

Il secondo episodio (*Largo*, 4/4, Sol minore/La bemolle maggiore) è una singolare e quanto mai inquietante profezia dei Druidi, formata da due frasi distinte: la prima, una sorta di ammonimento, si basa sul tema del basso dell'es. 1, la seconda, la profezia vera e propria (es. 36), viene formulata *recto tono* secondo la tradizione melodrammatica, con un inquietante semitono ascendente Sol – La^b dell'oboe, che simboleggia «l'inafausto grido» di «sinistri augelli» – gufi, upupe o quant'altri inquietanti rapaci notturni che popolano il melodramma ottocentesco italiano in funzione di uccelli del malaugurio.

ESEMPIO 36 (n. 11, bb. 64-70)

Druidi
Di si-ni-stri au-gel-li misto all'in-fau-sto gri-do dalle mon-ta-gne ur-lo lo spir-to in-fi-do!

SCENA VI

EZIO *col seguito*. ULDINO, FORESTO, *che nuovamente in abito guerriero si frammischia alla moltitudine, e detti.*

ATTILA (*alzandosi.*)

Ezio, ben vieni! Della tregua nostra
fia suggello il convito.

EZIO

Attila, grande

in guerra sei, più generoso ancora
con ospite nemico.

(*alcuni Druidi, avvicinandosi ad Attila, gli dicono sottovoce.*)

DRUIDI

O re; fatale

è seder collo stranio.

ATTILA

E che?

DRUIDI

Nel cielo

vedi adunarsi i nubi.

Di sangue tinti... Di sinistri augelli
misto all'inafausto grido

dalle montagne urlò lo spirito^{li} infido!

ATTILA

Via, profeti del mal!

DRUIDI

Wodan ti guardi.

ATTILA (*alle sacerdotesse.*)

Sacre figlie degli Unni,
percuotete le cetre, e si diffonda
delle mie feste la canzon gioconda.

(*Tutti si assidono. Le sacerdotesse, schieratesi nel mezzo, alzano il seguente canto:*)

SACERDOTESSE

Chi dona luce al cor?... Di stella alcuna³²
dal cielo il vago tremolar non pende;
non raggio amico di ridente luna
alla percossa fantasia risplende...
Ma fischia il vento, rumoreggia il tuono,
sol dan le corde della tromba il suono.

(*In quel mentre un improvviso e rapido soffio procelloso spegne gran parte delle fiamme. Tutti si alzano per natural moto di terrore. Silenzio e tristezza generale. Foresto è corso ad Odabella. Ezio s'è avvicinato ad Attila.*)^{lii}

³² Il terzo episodio del tempo d'attacco è una graziosa danza delle sacerdotesse accompagnate dall'arpa (*Allegro*, 6/8, Sol maggiore, es. 37), della quale forse Verdi si ricordò a distanza di un quarto di secolo, al momento di comporre il coro di schiave all'inizio del secondo atto di *Aida*.

ESEMPIO 37 (n. 11, bb. 103-106)

Allegro assai moderato

Sacerdotesse

Chi do - na lu - ce al cor?... Di stel - la al - cu - na

Allegro assai moderato

Il vento che soffia nel campo, preannunciato verso la fine del coro delle sacerdotesse da rapidi trilli e volatine ascendenti dei violini, spegne improvvisamente tutte le torce, facendo gridare di terrore gli astanti. In questo caso Verdi si è limitato a raffigurare il fenomeno naturale in maniera piuttosto convenzionale, con una rapida scala ascendente in Mi minore e una lunga discesa cromatica degli ottoni su un tremolo degli archi nella stessa tonalità. Come già nell'alba del prologo, l'effetto qui doveva risiedere tutto nell'improvviso spegnimento delle torce; il fatto però che quelle di sego impiegate alla Fenice la sera della prima avessero impostato la sala di fumo maleodorante, diede lo spunto ai critici per riferire sarcasticamente sui giornali che Attila, nell'opera di Verdi, si era rivelato un vero «flagello dei nasi».

FORESTO (*ad Odabella.*)

O sposa, t'allieta,³³
 è giunta la meta;
 dei padri lo scempio
 vendetta otterrà.
 La tazza là mira
 ministra dell'ira,
 al labbro dell'empio,
 Uldin l'offrirà.

ODABELLA (*fra sé.*)

(Vendetta avrem noi
 per mano de' suoi?...
 Non fia ch'egli cada
 pel loro tradir.
 Nel giorno segnato,
 a Dio l'ho giurato,
 è questa la spada
 che il deve colpir.)

³³ Il grande concertato del Finale secondo (*Andantino*, 3/8, Mi minore/Mi maggiore) è dal punto di vista musicale la pagina più lunga e complessa dell'intera opera. Per sottolineare l'atmosfera di sgomento e di sospensione, dovuta al fenomeno soprannaturale del vento improvviso, Verdi ha impiegato per più di venti battute un canto a cappella, con l'accompagnamento orchestrale limitato a un tremolo dei violini, a mo' di citazione della raffica di vento. Anche nel resto del concertato l'orchestra si limita ad eseguire accordi assai sobri, e a ribadire, attraverso il tremolo e le rapide scale ascendenti, il legame esistente tra lo sgomento degli astanti e il vento misterioso. Per differenziare tuttavia gli stati d'animo dei singoli personaggi, Verdi ha fatto sì che i solisti e il coro cantino ciascuno un motivo differente, sia dal punto di vista melodico che ritmico: il motivo del coro (es. 38a) è un tipico esempio di canto spezzato, cioè di melodia sillabica tutta costellata di pause.

ESEMPIO 38a (n. 11, bb. 176-179)

Andantino

Lo spir - to de' mon - ti ne rug - ge al - le fron - ti,
 Lo spir - to de' mon - ti ne rug - ge al - le fron - ti,
 Lo spir - to de' mon - ti ne rug - ge al - le fron - ti,

Ezio intona invece una melodia irrigidita sul Si₂ (es. 38b), che solo le terzine e la breve ascesa finale distinguono da un recitativo vero e proprio – l'ascesa per moto congiunto sembra inoltre essere la cifra espressiva di Ezio, scontata e prevedibile, così come ipocrita e fittizio è l'eroismo di questo eroe di cartapesta.

ESEMPIO 38b (n. 11, bb. 179-187)

Rammen-ta imici pat-ti, con E-zio com-batti del vech-chio guer-rie-ro la ma-no non spre-zat,

Dal canto suo Foresto tiene fede al suo lirismo tenorile, esibendosi in un semplice ed elegante tema sillabico.

ESEMPIO 38c (n. 11, bb. 180-186)

O spo-sa t'al-lic-ta, è giun-ta la me-ta, de' pa-dri lo scem-pio ven-det-ta ot-ter-rà

Odabella torna invece a vestire i panni dell'amazzone, e con una caparbietà degna del suo carattere ostinato si accanisce sulla nota Mi₄, che tramuta in immagine sonora la sua idea fissa di vendicarsi dell'assassinio del padre (es. 38d); sentimento certo legittimo, ma anche un po' curioso, visto che avrebbe quanto meno da rinfacciare ad Attila lo stato di semi-prigionia in cui la tiene.

EZIO (*ad Attila.*)
 Rammenta i miei patti,
 con Ezio combatti;
 del vecchio guerriero
 la man^{liii} non sprezzar.
 Decidi. — Fra poco
 non fora più loco.
 (Del barbaro altiero
 già l'astro dispar.)

ATTILA (*ad Ezio.*)
 M'irriti, o Romano...
 Sorprendermi è vano:
 o credi che il vento
 m'infonda terror?
 Nei nemi e tempeste
 s'allietan mie feste...
 (Oh rabbia! non sento
 più d'Attila il cor!)

ULDINO (*fra sé.*)
 (Dell'ora funesta
 l'istante s'appresta...
 Uldino,^{liv} paventi?
 Breton non sei tu?)

O il cor più non t'ange
 la patria che piange?
 O più non rammenti^{lv}
 La rea servitù?)

CORO
 (Lo spirito de' monti
 ne rugge alle fronti,
 le querce fumanti
 sua mano copri...
 Terrore, mistero
 sull'anima ha impero...
 Stuol d'ombre vaganti
 nel buio appari)

(*Il cielo si rasserenava.*)

TUTTI
 L'orrenda procella
 qual lampo sparì.
 Di calma novella
 il ciel si vesti!

ATTILA (*riscuotendosi.*)
 Si riaccendan le querce d'intorno³⁴
 (gli schiavi eseguono il cenno)
 si rannodi la danza ed il giuoco...

segue nota 33

ESEMPIO 38d (n. 11, bb. 187-190)

Odabella 

Ven-det-ta, a-vrem noi per ma-no de' suoi?

Attila infine se la prende con Ezio, 'facendo il verso' alla sua melodia con un tema dal profilo affine, infarcito di terzine e di note ribattute.

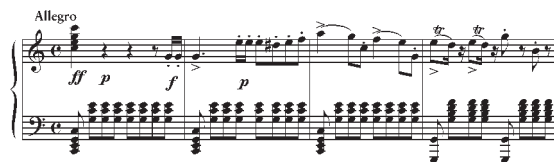
ESEMPIO 38e (n. 11, bb. 187-194)

Attila 

M'ir-ri-ti, o Ro-mano... Sor-pren-der-mi è vano: o cre-ti che il vento m'in-fon-da ter-ror?

³⁴ Passato lo sgomento, Attila cerca di rianimare la festa. Il tempo di mezzo (*Allegro*, 4/4, Do maggiore/Si bemolle maggiore) attacca dunque con un parlante, a cui fa da accompagnamento un brillante motivo orchestrale, che lascia presagire le musiche di festa delle opere successive.

ESEMPIO 39 (n. 11, bb. 273-276)

Allegro


Sia per tutti festivo tal giorno.
 Porgi, Uldino, la conca ospital.
 FORESTO (*piano ad Odabella.*)
 Perché tremi?... S'imbianca il tuo volto.
 ATTILA (*ricevendo la tazza da Uldino.*)
 Libo a te, gran Wodano, che invoco!
 ODABELLA (*trattenendolo.*)
 Re ti ferma!... è veleno!...
 ATTILA (*furibondo.*)
 Che ascolto!
 Chi 'l temprava!^{lvi}
 ODABELLA
 (Oh momento fatal!)
 FORESTO (*avanzandosi con fermezza.*)
 Io.
 ATTILA (*ravvisandolo.*)
 Foresto!
 FORESTO
 Sì, quello che un giorno
 la corona strappò dal tuo crine...
 ATTILA (*traendo la spada.*)
 In mia mano caduto se' al fine,^{lvii}
 ben io l'alma dal sen ti trarrò.

FORESTO (*in atto beffardo.*)
 Or t'è lieve...
 ATTILA (*fermandosi a tai parole.*)
 Oh mia rabbia! Oh mio scorno!
 ODABELLA
 Re, la preda niun toglier mi può.
 Io t'ho salvo... il delitto svelai...
 da me sol fia punito l'indegno.
 ATTILA (*compiacendosi del fiero atto.*)
 Io tel dono! Ma premio più degno,
 mia fedele, riserbasi a te:
 tu doman salutata verrai
 dalle genti qual sposa del re.
 Oh miei prodi! un solo giorno³⁵
 chiedo a voi di gioja e canto,
 tuonerà di nuovo intorno
 poscia il vindice flagel.
 Ezio, in Roma annuncia intanto
 ch'io de' sogni ho rotto il vel.
 ODABELLA (*con represso impeto a Foresto.*)
 Frena l'ira che t'inganna;
 fuggi, salvati, o fratello.
 Me disprezza, me condanna,
 di' che vile, infame io son...

segue nota 34

La festa è però nuovamente guastata dall'intervento di Odabella, che ferma Attila prima che beva il veleno, spingendo di conseguenza Foresto ad auto-accusarsi per salvarla da una presumibile vendetta dell'unno; come può infatti Odabella sapere del veleno, se non è coinvolta nella congiura? La situazione precipita, su una brusca modulazione a Si bemolle maggiore, e nel recitativo che segue Attila dichiara di voler premiare Odabella sposandola l'indomani stesso.

³⁵ A questo punto il dramma ha preso una nuova direzione, e non resta che commentare l'accaduto con una stretta rapidissima (*Allegro, 2/2, Mi bemolle maggiore*). Anche qui ogni personaggio 'dice la sua' intonando un motivo differente; tuttavia solo quello di Attila è costruito come periodo pienamente compiuto (es. 40), segno che il condottiero è – apparentemente – di nuovo padrone assoluto della situazione. Gli ostinati Sib_2 dell'inizio della sua melodia presentano una singolare affinità con quelli dell'es. 38d, come a sottolineare la profonda somiglianza caratteriale tra Attila e Odabella nel perseguire con ostinazione i propri scopi.

ESEMPIO 40 (n. 11, bb. 331-338)

Ma deh fuggi... Al di novello
avrò tutto il tuo perdon.

FORESTO (*ad Odabella.*)
Parto sì, per viver solo
fino al dì della vendetta:
ma qual pena, ma qual duolo
a tua colpa si può dar?...
Del rimorso che t'aspetta
duri eterno il flagellar.

EZIO
(Chi l'arcan svelar potea?
Chi fidarlo a core amante?
Va, ti pasci, va ti bea,
fatal uom, di voluttà.
Ma doman su te festante
Ezio in armi piomberà)

ULDINO
(Io gelar m'intesi 'l sangue...
Chi tradir poteane omai?^{lviii}
Me dal fulmine, dall'angue,
tu salvasti, o pro' guerrier...
Generoso!^{lix} e tu m'avrai
sempre fido al tuo voler.)

CORO
Re possente,^{lx} il cor riscuoti...
Torna al sangue, torna al fuoco!
Su punisci, su percuoti
questo stuol di traditor!...
Non più scherno, non più giuoco
noi sarem de' numi lor.

ATTO TERZO

*Bosco come nell'Atto I, il quale divide il campo
di Attila da quello di Ezio. È il mattino.*

SCENA PRIMA³⁶

FORESTO *solo, indi* ULDINO.

FORESTO
Qui del convegno è il loco...
Qui dell'orrende nozze
l'ora da Uldino apprenderò... Nel petto
frenati, o sdegno... A tempo,
come scoppiar di tuono,
proromperò.

ULDINO
Foresto!

FORESTO
Ebben!

ULDINO
Si move

ora il corteo giulivo,
che d'Attila alla tenda
accompagna la sposa.

FORESTO
Oh mio furore!

Uldino va!... Ben sai
di là dalla foresta^{lxi}
in armi stanno le romane schiere...
Ezio a te attende sol, perché sull'empio
piombino tutte.
(*Uldino parte.*)

³⁶ Uno degli elementi distintivi di *Attila*, come abbiamo già visto, è la concezione simmetrica della struttura drammatica; se dunque il primo atto inizia con la Romanza di Odabella, l'ultimo si apre con la Romanza di Foresto, che con la primadonna condivide il rango di 'amoroso' e ha diritto dunque a due arie. Anche il tenore intona una breve romanza in un solo tempo – più breve, in realtà, di quella del soprano – preceduta da una «scena». Pure in questo caso l'introduzione orchestrale (*Largo*, 4/4, Sol maggiore) che precede il recitativo tratteggia la situazione emotiva del personaggio in scena. Si tratta di una breve frase di dieci battute (es. 41), dal carattere di corale a quattro voci, che probabilmente vuole suggerire il raccoglimento interiore di Foresto.

SCENA II
FORESTO *solo*.

Perché fai pari agli angeli
chi sì malvagio ha il sen?

FORESTO

Infida!

Il dì che brami è questo:
vedrai come ritorni a te Foresto!

Che non avrebbe il misero³⁷

per Odabella offerto?

Fino, deh, ciel perdonami,

fin l'immortal tuo serto. —

Perché sul viso ai perfidi

s'imprime il tuo seren?...^{lxii}

SCENA III

*Detto, ed EZIO, che viene frettoloso
dalla parte del campo romano.*

EZIO

Che più s'indugia?... attendono³⁸

i miei guerrieri il segno...

Proromperan, quai folgori,

tutti sul mostro indegno.

segue nota 36

ESEMPIO 41 (n. 12, Scena e Romanza Foresto, bb. 1-4)

Largo

³⁷ La Romanza di Foresto (*Andantino*, 4/4, Do minore/Do maggiore) si presenta come un brano di piccole dimensioni, dallo stile semplice ed elegante, basato su un unico tema. Il contrasto tra la prima parte in Do in minore e la seconda in Do maggiore è reso ancora più efficace dal fatto che il passaggio dall'una all'altra tonalità avviene in corrispondenza della ripresa variata delle prime quattro battute della romanza (es. 42), cioè quando ci si attenderebbe l'ultimo membro della struttura tradizionale *a a' b a* (con eventuale coda); l'aria ha invece una forma alquanto inusuale *a b c ll a' d e'*, nella quale le due metà sono costruite in modo simmetrico su tre semifrasi, con la prima frase che è simile nelle due sezioni in minore e in maggiore. La struttura è tanto più originale in quanto nulla, nelle due settecentesche quartine di settenari del testo poetico, lascia trasparire un'irregolarità formale. Verdi, evidentemente, ha cercato di agire sulla struttura musicale per evitare quel senso di prevedibile monotonia che un'aria troppo regolare avrebbe generato.

ESEMPIO 42 (n. 12, bb. 44-47)

Andantino
con dolore

Foresto

³⁸ Il breve atto finale di *Attila* è concepito come una successione senza soluzione di continuità di tre numeri distinti, il secondo e il terzo dei quali costituiscono il cantabile e la stretta di una sola unità formale. Dopo la Romanza di Foresto attacca infatti immediatamente il Terzetto Odabella, Foresto, Ezio, formato da un tempo d'attacco e da un cantabile, a cui fa seguito in funzione di stretta il Quartetto finale con i detti personaggi e Attila. La compattezza di questa struttura musicale consente di dimenticare le varie assurdit  dal punto di vista strettamente logico della conclusione dell'opera, che

FORESTO

Non un, non un de' barbari
ai lari tornerà.

CORO INTERNO

Entra fra i plausi, o vergine,³⁹
schiusa è la tenda a te;

entra, ed il raggio avvolgati
dell'esultante re.

Bello è il tuo volto candido

qual mattutino albor,

a dolce spirito è simile

ora di sol che muor.

segue nota 38

sono riconducibili agli interventi di Francesco Maria Piave, o forse allo stesso Verdi, che gli affidò il compito di terminare il libretto lasciato incompiuto da Solera (questi se ne era partito per la Spagna per seguire la *tournee* della moglie, il soprano Teresa Rosmini). Le incoerenze drammatiche sono tuttavia concentrate nel tempo d'attacco del Terzetto, quando è necessario far incontrare Foresto, Ezio e Odabella, e nel tempo di mezzo, cioè all'inizio del Quartetto, quando sopraggiunge Attila. Se infatti l'incontro tra Ezio e Foresto, che si aggira meditando nei boschi pensando all'amore perduto a quanto pare l'idea fissa di questo tenore debole e incapace d'agire è giustificato dal complotto che hanno ordito, quello cioè di attaccare gli unni mentre sono intenti a festeggiare le nozze di Attila e Odabella, assai più inverosimile è immaginarsi la sposina che lascia futuro marito e invitati a bere in suo onore, per fare una passeggiata nel bosco. Anche il fatto che Attila la vada a cercare da solo è alquanto curioso; tuttavia la musica di Verdi, nel cantabile e nella stretta, è talmente coerente con la situazione drammatica che si viene a creare, da farci dimenticare che questo incontro a quattro, in un bosco lontano dall'accampamento degli unni, si basa su premesse assai inverosimili, che avevano fatto inorridire Solera quando lesse il finale di Piave. Ma se il librettista aveva ragione a inorridire, è altresì vero che ascoltando la musica di Verdi non si percepisce più alcuna incoerenza e assurdità, e l'azione precipita con una coerenza e stringatezza da tragedia greca verso la sua conclusione ineluttabile: l'assassinio di Attila da parte di Odabella, mentre i soldati di Ezio fanno scempio degli unni.

³⁹ Come nel finale secondo, il tempo d'attacco del Terzetto è formato da varie parti autonome; la prima vede un rapido 'spalla a spalla' di Ezio e Foresto (*Allegro*, 4/4, Fa maggiore), cantato per quasi la metà a distanza di terza, come si conviene a due congiurati che stanno per attaccare insieme il comune nemico. La seconda parte (*Andante mosso*, 4/4, Fa maggiore) presenta invece un coro nuziale (es. 43), che proviene dall'interno e che viene commentato dai due solisti sulla scena. Lo stile sillabico e costellato di pause è lo stesso che abbiamo ascoltato nel coro delle sacerdotesse nel Finale secondo (cfr. es. 37).

ESEMPIO 43 (n. 13, Terzetto Odabella, Foresto, Ezio, bb. 24-27)

Andante mosso

stacc. < > *p*

En-tra fra i plau-si, o ver-gi-ne, schiu-sa è la ten-da a te, a te;

Coro interno

stacc. < > *p*

En-tra fra i plau-si, o ver-gi-ne, schiu-sa è la ten-da a te, a te;

stacc. < > *p*

En-tra fra i plau-si, o ver-gi-ne, schiu-sa è la ten-da a te, a te;

Infine la terza parte del tempo d'attacco (*Allegro molto mosso*, 4/4, Fa minore) è occupata dal sopraggiungere di Odabella, che vaga in preda a infausti pensieri, vedendo il fantasma del padre che le rimprovera le nozze con il suo assassino. L'incontro con Foresto ripropone una situazione parallela a quella del Duetto dell'atto primo, con Foresto in veste di accusatore e Odabella intenta a discolarsi.

FORESTO
Tu l'odi?... è il canto pronubo!...

EZIO
Funereo diverrà.

FORESTO
Ah scellerata!!

EZIO
Frenati.
Lo esige l'alta impresa.

FORESTO
Sposa è Odabella al barbaro!...
A' suoi voler s'è resa!!...

EZIO
La tua gelosa smania
frena per poco ancor.

FORESTO
Tutti d'Averno i demoni
m'agitano mente e cor.

SCENA IV

ODABELLA, *sempre in arnese da Amazzone, con manto reale e corona, che viene spaventata e fuggente dal campo barbaro, e detti.*

ODABELLA
Cessa, deh cessa... lasciami,^{lxiii}

ombra del padre irata...
Lo vedi?... Io fuggo il talamo...
sarai... sì... vendicata...

FORESTO
È tardo, o sposa d'Attila,
è tardo il tuo pentir.

EZIO
Il segno... il segno... affrettati,
o ci farem scoprir.

ODABELLA
Tu qui, Foresto?... Ascoltami,
pietà del mio martir.
Te sol, te sol quest'anima⁴⁰
ama d'immenso amore,
credimi, è puro il core,
sempre ti fui fedel.

FORESTO
Tropo mi seppe illudere
il tuo mendace detto!!
Ed osi ancor d'affetto
parlare a me, crudel?

EZIO
Tempo non è di lagrime,
non di geloso accento;
s'affretti l'alto evento,
sinché^{lxiv} ne arride il ciel.

⁴⁰ Il cantabile del Terzetto (*Adagio*, 4/4, Re bemolle maggiore) è un vero capolavoro di brevità ed efficacia, e annovera tra le pagine meglio riuscite dell'opera. L'attacco è asimmetrico, con Odabella che intona un tema dolce e vagamente lamentoso (es. 44), a cui fa seguito un tema di pari lunghezza di Foresto.

ESEMPIO 44 (n. 13, bb. 83-86)

Adagio con passione

Odabella

Adagio Te sol, te sol que - st'a - ni - ma a - ma d'im - men - so a - mo - re,

pp

Fin qui la situazione appare simile a quella del n. 6 (Duetto Odabella, Foresto); l'entrata di Ezio, divenuto improvvisamente una sorta di figura paterna e protettore degli amanti, porta tuttavia un caldo motivo in Re bemolle, le cui quartine di semicrome staccate (b. 2) hanno una singolare affinità con quelle che, qualche anno più tardi, intonerà Germont nel suo incontro con Violetta.

SCENA V

ATTILA, *che va dritto*
ad ODABELLA, *e detti.*

ATTILA

Non involarti, seguimi;⁴¹
perché fuggir chi t'ama?...
Che mai vegg'io?... Qui perfidi
veniste a nuova trama?

(ad Odabella)

Tu, rea donna, già schiava, or mia sposa;⁴²

(a Foresto)

tu, fellow, cui la vita ho donata;

(ad Ezio)

tu, Romano, per Roma salvata,

congiurate tuttor contro me?...

Scellerati... su voi sanguinosa
piomberà la vendetta del Re.

ODABELLA

Nella tenda, al tuo letto d'apresso,
minacciosa e tuttor sanguinante
di mio padre sta l'ombra gigante...
Trucidato ei cadeva da te!^{lxv}

(Scaglia lungi da sé la corona.)

Maledetto sarebbe l'amplesso
che me sposa rendesse del Re.

FORESTO

Di qual dono beffardo fai vanto?

Tu m'hai patria ed amante rapita;

segue nota 40

ESEMPIO 45 (n. 13, bb. 98-99)

⁴¹ Allarmato dalla sua improvvisa scomparsa, Attila si è messo alla ricerca di Odabella. Il suo arrivo in scena dà inizio alla prima parte del Quartetto finale (*Allegro*, 4/4, La bemolle maggiore), vale a dire al tempo di mezzo di quell'unico grande numero formato da Terzetto + Quartetto. L'azione è condotta da Verdi con una rapidità ed essenzialità esemplari: Attila entra su un breve parlante, basato su un'unica figura di accompagnamento di quattro battute ripetuta tre volte (es. 46); poiché scorge Ezio e Foresto insieme a Odabella, si rende conto immediatamente di essere caduto in un tranello.

ESEMPIO 46 (n. 14, Quartetto Finale Odabella, Foresto, Ezio, Attila, bb. 5-8)

⁴² Dopo poche battute di recitativo ha inizio quella che, dal punto di vista meramente formale, è la stretta del numero (*Allegro assai moderato*, 4/4, Si bemolle maggiore). L'attacco tuttavia è quanto di meno cabalettistico ci si potrebbe aspettare. Attila scaglia una triplice accusa nei confronti di Odabella, Foresto ed Ezio, ripetendo tre volte lo stesso motivo, ogni volta una terza sopra, come vuole la retorica melodrammatica in situazioni simili.

in abisso d'affanni la vita,
hai, crudele, cangiato per me!
O tiranno... con morte soltanto
può frenarsi quest'odio per te.

EZIO
Roma hai salva?... e del mondo lo sdegno
che t'impreca superna vendetta?
Ed il sangue che inulto l'aspetta

segue nota 42

ESEMPIO 47 (n. 14, bb. 28-37)

a piacere, cupo e terribile
(sottovoce ad Odabella)

(a Foresto)

(ad Ezio)

Attila Tu, rea don-na, già schia-va, or-mia spo-sa; tu, fel-lon, cui la vi-ta ho-do-na-ta; tu, ro-
Allegro assai moderato
col canto *p*

ma-no, per Ro-ma sal-va-ta, con-giu-ra-te tut-tor con-tro me?

Non solo non si tratta di un motivo di cabaletta, ma non è neppure un 'motivo' in senso stretto, bensì un semplice inciso, basato su una sorta di recitativo vocale e una progressione di accordi cadenzali nell'orchestra. Solo alla fine della sua accusa Attila intona una vera e propria linea melodica (es. 48a), corredata delle terzine così tipiche della sua parte vocale. Non si tratta tuttavia di un nuovo motivo, bensì del quarto membro di un originalissimo periodo musicale dalla forma *a a a b* (*a a a* corrisponde all'es. 47, *b* all'es. 48a), che scardina ogni regolarità metrica a vantaggio dell'efficacia drammatica, ma allo stesso tempo lascia riconoscere in profondità la struttura formale tradizionale.

ESEMPIO 48a (n. 14, bb. 38-41)

Attila

Scel-le-ra-ti su voi san-gui-no - sa piom-be-rà, piom-be-rà la ven-det-ta del Re.

Come già era avvenuto nel Finale primo, anche qui, per analogia, ogni personaggio intona un motivo differente. Quello di Odabella è ampio, arcuato e anelante:

ESEMPIO 48b (n. 14, bb. 41-45)

Odabella

Nel-la ten-da, al tuo let-to d'ap-pres-so, mi-nac-cio - sa e tut-tor san-gui-nan-te

Al contrario quello di Foresto è stringato e discendente:

ESEMPIO 48c (n. 14, bb. 49-53)

Foresto

Di qual do-no bef-far-do fai van-to? tu m'hai pa-tria ed a-man-te ra-pi-ta;

non rammenti?... Paventane, o Re.
De' delitti varcasti già il segno;
l'ira pende del cielo su te.
*(S'ode internamente il romore dell'improvviso as-
salto al campo d'Attila.)*

CORO
Morte... morte... vendetta!

ATTILA
Qual suono?

EZIO e FORESTO
Suono è questo che segna tua morte.

ATTILA
Traditori!

EZIO e FORESTO
Decisa è la sorte...
(Foresto va per trafiggere Attila, ma è prevenuto

da Odabella, che lo ferisce esclamando:)

ODABELLA
Padre!... ah padre il sacrifico a te.
(Abbraccia Foresto)

ATTILA
E tu pure, Odabella?...

SCENA ULTIMA
*Guerrieri romani, che irrompono
da ogni parte, e detti.*

TUTTI
Appien sono
vendicati Dio, popoli e re!!!

FINE

segue nota 42

Ezio infine risponde alle accuse con una semplice figura sillabica:
ESEMPIO 48d (n. 14, bb. 57-61)

Ezio

Varianti testuali

La presente edizione del libretto di *Attila* si basa su quello pubblicato a Venezia per la prima rappresentazione dell'opera: «ATTILA / Dramma lirico in un Prologo e tre atti / poesia / di Temistocle Solera / musica / di Giuseppe Verdi / da rappresentarsi | nel Gran Teatro La Fenice / nella stagione di Carnevale e Quadragesima / del 1845-46 / [fregio] / Venezia / dalla tipografia di Giuseppe Molinari / in Rugagiuffa, S. Zaccaria, n. 4879». Del libretto originale si sono conservati la grafia, la punteggiatura (salvo evidenti casi di refuso) e quant'altro concerne il testo propriamente detto; anche i rientri dei versi della presente edizione rispettano quelli dell'originale. È stato cambiato invece l'uso dei corsivi, impiegati in questa edizione per le didascalie, e sono stati aggiunti i due punti e le virgolette nel discorso diretto, che nell'originale compare in corsivo. Inoltre, secondo la prassi moderna, sono state trasformate in minuscole le iniziali dei versi quando non sono precedute da punti. In taluni casi Verdi ha modificato il testo poetico originale, aggiungendo o sostituendo sillabe e parole, o comunque alterando la struttura metrica; quando la lettera del libretto del 1846 e della partitura divergono si è scelto di conservare comunque il testo del libretto a stampa, e di riportare in appendice le varianti più significative della partitura. Non si dà conto pertanto delle varianti all'interno delle didascalie, spesso modificate dal compositore per assenza di spazio, né delle differenze nella punteggiatura o ancora delle parole ripetute per ragioni musicali, mentre vengono segnalati tutti gli interventi, anche quelli minimi, che modificano il lessico, l'ortografia, le sinalefi e gli apostrofi, e in generale la struttura metrica del libretto a stampa.

ⁱ d'Attila è gioco

ⁱⁱ che a noi

ⁱⁱⁱ Il re s'avanza

^{iv} a un colpo sol

- v d'aquila il vol.
vi dagl'occhi
vii Ma noi, donne italiche
viii o vergine,
ix per qual petto è tua punta?
x Questi sei versi non sono stati musicati da Verdi; le virgolette, che nel libretto originale li precedono, indicano che l'editore era al corrente del fatto che il musicista li aveva tralasciati e che, secondo la prassi del tempo, li virgolettò per indicare ai lettori la loro assenza in partitura.
xi fia vero?
xii Ravvisi ognuno in esso / l'altissimo guerriero
xiii e l'aer stesso
xiv sopra
xv t'aperse
xvi Lode al Creator!
xvii Lode al Creator!
xviii quest'altar
xix crudo
xx vergine
xxi sempre la patria avrà...
xxii Dall'alge
xxiii rivivrai più superba, più bella / della terra, dell'onde stupor!
xxiv m'affoga il cor?
xxv perigli
xxvi puoi tu ben leggere
xxvii deh! m'ascolta, o m'uccidi, crudele!
xxviii vuoi
xxix Israele
xxx l'istoria
xxxi Al mio seno! s'addoppia il valor!
xxxii Ah! Qui
xxxiii imman m'apparve un veglio
xxxiv contro i mortali
xxxv E che far
xxxvi Roma iniqua, volo a te.
xxxvii Oltre quel limite
xxxviii t'attendo
xxxix L'ardite
xl è Wodan che a gloria v'appella
xli Chi viene?
xlii Chi mi trattiene?
xliiii s'arretra
xliv pur de' fratelli
xlv di pugne solo
xlvi prostrato al suolo

xlvi Tregua è cogl'Unni

xlvi qual fiere

xlvi Il libretto indica erroneamente un punto interrogativo alla fine del verso; trattandosi di un evidente refuso, esso è stato qui sostituito col punto esclamativo, come compare in partitura.

l ed aer

li spirito

lii TUTTI: Ah!

liii la mano

liv Uldin

lv Questo verso non è stato musicato da Verdi.

lvi La distribuzione dei due versi tra le parti vocali è differente in partitura: lvii lvii
«CORO: che ascolto! / ATTILA (*furibondo*): Chi 'l temprava?».

Ah! In mia mano caduto se' alfine,

lviii mai

lix Ah generoso!

lx Oh re possente,

lxi di là della foresta

lxii diffondi il tuo seren?...

lxiii Cessa, deh, cessa... ah lasciami,

lxiv finché

lxv per te!

L'orchestra

2 Flauti (anche 2 Ottavini)	4 Corni
2 Oboi	2 Trombe
Corno inglese	3 Tromboni
2 Clarinetti	Cimbasso
2 Fagotti	
Timpani	Arpa
Grancassa	
Tamburino	Archi
Piatti	

Sul palco: 3 Trombe, campane

L'organico orchestrale di *Attila* rispecchia pienamente la prassi musicale italiana del tempo, che nei maggiori teatri prevedeva orchestre di dimensioni medie, con un numero di esecutori inferiore rispetto agli altri paesi europei. Verdi impiega l'orchestra secondo la tradizione italiana, prediligendo cioè il colorito brillante ed evitando gli accostamenti inusuali; tuttavia in alcuni punti della partitura, soprattutto nelle scene che precedono le arie solistiche, il compositore ha usato la tinta orchestrale in funzione espressiva. In questa fase della sua carriera egli iniziava infatti a interessarsi alla ricerca di soluzioni timbriche originali o di un uso semantico del colore orchestrale al di fuori della tradizione melodrammatica italiana, anche in vista di un debutto all'Opéra di Parigi, dove gli effetti coloristici erano assai apprezzati e costituivano uno dei requisiti indispensabili dei *grands-opéras* che vi venivano rappresentati. Il caso più interessante si trova nella scena che precede la Cavatina di Foresto (n. 5), nella quale per ben due volte l'orchestra si fa carico di raffigurare fenomeni naturali. La prima volta, all'inizio, l'orchestra

descrive un fragoroso temporale: se, dal punto di vista musicale, le figure per evocare la tempesta (accordi di settima diminuita, rapide quartine degli archi ad imitazione di raffiche di vento, movimento cromatico, impiego dei tromboni nel registro grave, tremoli) appartengono a una collaudata tradizione operistica, la macchina del tuono e, alla fine del temporale, le campane dietro le quinte, che l'ascoltatore percepisce essere quelle del piccolo tabernacolo di San Giacomo, rendono quanto mai realistica questa pagina di 'pittura sonora'. La seconda occasione in cui l'orchestra ha una funzione descrittiva si trova poco dopo, quando, anche grazie alla progressiva illuminazione della scena, viene raffigurato il sorgere del sole sulla laguna veneta. In questo caso l'elemento determinante è proprio il colore orchestrale, che descrive il fenomeno naturale attraverso un progressivo ispessirsi della compagine sonora: a due figurazioni dei violini e dei flauti, che vengono esposte alternativamente inframmezzate da pause, si vanno sommando pian piano tutti gli strumenti, che entrano a distanza sempre più ravvicinata, fino a un fragoroso crescendo. In questa circostanza Verdi si ispirò anche alla sinfonia *Le Désert* del compositore francese Félicien David, che godeva di grande fama all'epoca: egli ebbe modo di ascoltarla a Milano nel 1845. Altri effetti coloristici si trovano sparsi qua e là nella partitura di *Attila*, soprattutto nelle sezioni dinamiche; è il caso ad esempio del lamento dell'oboe durante la profezia dei Druidi nel Finale secondo (cfr. es. 36), che imita il richiamo di lugubri uccelli notturni, o della raffica di vento che, nello stesso Finale, viene simboleggiata dalle biscrome dei violini.

Al contrario, nelle sezioni statiche (cantabili e strette) l'impiego del timbro orchestrale rispecchia le consuetudini dell'epoca, e solo in qualche caso, ad esempio nella Romanza di Foresto, rivela una ricerca di effetti sonori inconsueti. Per il resto Verdi sembra attingere a un repertorio coloristico tradizionale; è il caso ad esempio dell'uso dell'arpa per accompagnare il canto delle sacerdotesse nel secondo atto, o dei tromboni che accompagnano Leone mentre nel Finale primo arresta l'avanzata di Attila su Roma. Si tratta infatti di situazioni abbastanza tipiche – canto di vergini, proclami – che prevedevano un uso codificato di determinati strumenti. Va invece segnalata l'assenza della banda dietro le quinte e in scena, che pure era stata suggerita al compositore, visto che a Venezia ve n'era una assai rinomata, ma che Verdi rifiutò in quanto considerava oramai la banda «una provincialata da non usarsi più nelle grandi città». Pertanto in *Attila* il compositore dimostra di ricorrere alla tradizione solo quando essa si concilia con la specifica situazione drammatica, ma di essere sempre pronto ad abbandonarla e a cercare idee originali, anche nella musica sinfonica, non appena la tradizione operistica non offra più soluzioni adeguate alla sua immaginazione scenica.

Le voci

The image shows six musical staves, each representing a character's vocal range. From top to bottom: Odabella (soprano, treble clef), Foresto (soprano, treble clef), Uldino (tenor, treble clef), Ezio (bass, bass clef), Attila (bass, bass clef), and Leone (bass, bass clef). Each staff has a single note with a line extending upwards, indicating the character's vocal range.

Il *cast* vocale di *Attila* rispecchia fedelmente la prassi dominante nell'opera italiana degli anni Quaranta dell'Ottocento: a un quartetto di «prime parti» (Odabella, Foresto, Attila, Ezio), ciascuna di registro differente, si affiancano due comprimari (Uldino, tenore, e Leone, basso). Alla tradizione del tempo è dovuto anche il fatto che Verdi scrisse le parti vocali in funzione degli interpreti della prima rappresentazione. Disponendo ad esempio di un «basso cantante» come Ignazio Marini, poté scrivere per Attila una parte che sfrutta ampiamente le risorse del registro acuto; allo stesso modo, la poderosa entrata in scena di Odabella sul Sol₃ tenuto si spiega col fatto che Verdi disponeva per la prima dei «polmoni d'acciaio» – questo era il suo epiteto – di Sofia Loewe.

Nel quartetto dei protagonisti spicca senz'altro la figura del condottiero unno. Sebbene disponga unicamente di un'aria, Attila è, insieme a Odabella, il motore dell'azione. Nel corso dell'opera egli vive una parabola ascendente, che, a partire dal secondo atto, diviene discendente. A ciò corrisponde una presenza in scena e una parte vocale via via minore negli ultimi due atti dell'opera. La sua voce è quella di basso, ma ha in realtà tutte le prerogative del baritono, non solo dal punto di vista del registro (scende appena un tono e mezzo sotto quello di Ezio), ma anche dal punto di vista drammatico, essendo Attila, come i baritoni verdiani, un personaggio dal duplice volto, feroce condottiero e tenero amante allo stesso tempo, terrore dei popoli e timoroso dell'aura sacrale che emana da Leone. Il registro di basso,

che nel melodramma dell'epoca veniva generalmente impiegato per figure autorevoli e ieratiche di anziani, rispecchia solo una parte del suo carattere; il condottiero unno è infatti un uomo nel pieno della forza virile, ed è un rivale, è cioè una figura di amante potenziale. Sebbene il suo timbro sia quello di basso, la sua parte è pertanto più simile a quella di Ezio, baritono, che a quella di Leone, basso, e richiede grazia e agilità nell'esecuzioni delle frequenti terzine che la caratterizzano, ma anche potenza di suono quando la sua voce si avventura nel registro sotto il Do₂. Ciò rende il ruolo di Attila, musicalmente parlando, ibrido, così come ibrida è la sua figura di barbaro, sedotto dalla ricchezza dell'Italia e intimorito dalla religione dei cristiani.

L'antagonista vocale e drammatica di Attila è Odabella, soprano di forza, che tuttavia deve saper affrontare anche situazioni tenere e appassionate. Come Attila, anche la figura e la vocalità di Odabella sono ambigue: sorella di Abigaille nelle situazioni in cui è determinata e vendicativa, ad esempio nel Prologo e nel Finale dell'ultimo atto, Odabella diviene tenera e appassionata, addirittura quasi sottomessa, quando è in compagnia di Foresto. Le sue due arie rispecchiano questa duplicità di carattere: «Allor che i forti corrono» è basata principalmente sulla forza e le colorature, mentre «Oh! nel fuggente nuvolo», da cantarsi quasi sempre sottovoce, richiede soprattutto eleganza e grazia.

La parte di Foresto, che secondo i canoni melodrammatici dovrebbe essere equivalente a quella di Odabella – entrambi hanno infatti il privilegio di cantare due arie – è al contrario assai più modesta. Foresto, il cui ruolo fu scritto per Carlo Guasco, già primo Ernani, è il tipico tenore romantico debole e patetico, col pensiero sempre rivolto all'amata assente e capace in sua presenza solo di slanci di gelosia del tutto infondati e, fortunatamente, ben poco minacciosi. Se si esclude la stretta «Cara patria», il cantabile della sua Cavatina «Ella in poter del barbaro!» e la Romanza «Che non avrebbe il misero» sono stilisticamente assai simili, e richiedono soprattutto eleganza nel fraseggio, e la capacità di resistere alla tentazione di gridare sulle note acute, visto che entrambe le pagine sono per lo più da cantarsi a mezza voce.

Ezio è forse l'unico baritono verdiano ad avere una parte modesta, a dispetto dell'aria «Dagli immortali vertici» del secondo atto, e soprattutto è l'unico a mancare totalmente di quella complessità di carattere così tipica dei baritoni di Verdi. Interpretato per la prima volta da Natale Costantini, Ezio è un personaggio il cui dissidio interiore si riduce a una deprecabile propensione al tradimento. Il suo eroismo è degno di un *miles gloriosus* anziché di un generale romano, e se non fosse per la magnifica melodia che Verdi gli affida nel corso del Finale ultimo la sua parte, a dispetto di un'ampia aria solistica bipartita, è quella di un baritono che deve soprattutto avere degli acu-

ti potenti, capaci di conferire la giusta solennità a ‘frasi ad effetto’ come ad esempio «Resti l’Italia a me» nel Duetto con Attila. Anche la parte di Ezio, come quello di Foresto, richiede tuttavia all’interprete un buon fraseggio e una certa eleganza, soprattutto in passaggi come quello indicato del Quartetto del terzo atto.

Sia Leone che Uldino sono personaggi comprimari, le cui parti non presentano caratteristiche stilistiche peculiari. Tuttavia Leone deve essere un basso profondo, non tanto perché la sua parte si spinga molto nel registro grave (la sua nota più bassa, Si₁, è la stessa della parte di Ezio), quanto per ragioni timbriche. Leone è il vero basso verdiano, dal timbro grave e austero, per il quale il compositore scrive melodie basate su valori lunghi e intervalli di quarta e quinta giuste. Infine il coro, presente a più riprese sulla o dietro la scena, ha un ruolo incomparabilmente più modesto che in altre opere giovanili di Verdi; vi predominano le voci virili, visto il carattere guerriero di molte scene corali, ma vi compaiono anche le bianche nel Finale primo.

Attila in breve

a cura di Gianni Ruffin

Affiancando *Attila* al popolare *Nabucco*, la stagione 2003-2004 del Teatro La Fenice presenta due titoli fra i più rappresentativi della collaborazione fra Giuseppe Verdi e Temistocle Solera, l'assiduo librettista della primissima stagione creativa verdiana, co-autore anche di *Oberto, conte di San Bonifacio*, de *I Lombardi alla prima crociata* e di *Giovanna d'Arco*. La rivisitazione di *Attila* consente inoltre al teatro veneziano di ripercorrere una tappa della propria storia, dal momento che l'opera, intitolata al temibile condottiero unno, esordì proprio alla Fenice il 17 marzo 1846. Tale ripresa offre altresì l'occasione ai veneziani per ricordare la propria meravigliosa storia, grazie all'ambientazione, «Rio-Alto, nelle Lagune Adriatiche», dell'intreccio dell'opera.

Nonostante il lavoro sia entrato ben presto e stabilmente in repertorio – in quanto emblema della cosiddetta 'opera patriottica' –, *Attila* non ottenne pieno successo alla prima rappresentazione, soprattutto a causa della scarsa vena degli interpreti; ma anche, e non da ultimo, per un'infelice circostanza dell'allestimento: come ci ricorda in una nota di colore la «Gazzetta Privilegiata di Venezia», il pubblico fu disturbato dall'infelice ricorso a candele che producevano un odore nauseabondo, talché «il flagello di Dio» si trasformò in sincero «flagello dei nasi»...

Limitarsi all'aneddotica è tuttavia limitativo e controproducente, giacché finisce per occultare ragioni più profonde e sostanziali. Pur essendo ben presto accolta, dunque, favorevolmente dal pubblico italiano, *Attila* presentava in verità degli aspetti di carattere innovativo, tanto in relazione all'orizzonte d'attesa del pubblico, quanto nella concezione drammaturgica e stilistica del suo stesso artefice: pare infatti che Verdi decise di mettere in musica la tragedia di Zacharias Werner *Attila, König der Hunnen* – colpito in particolare dal ruolo eponimo e da quelli di Azzio (Ezio, nell'opera) e Ildegonda (Odabella) – dopo la lettura di alcune pagine di M.me de Stäel, la celebre studiosa francese le cui idee (in particolare quelle espresse nell'*Allemagne*)

giocarono un ruolo fondamentale nella modernizzazione della cultura italiana 'primottocentesca'. Altrettanto interessante è notare come la volontà di cimentarsi con un soggetto ambizioso ed impegnativo si riflesse nell'idea, appunto accarezzata da Verdi e testimoniata dall'epistolario con l'editore parigino Léon Escudier, di trasformare *Attila* in un *grand-opéra*.

Il progetto parigino non andò in porto, ma *Attila*, delle nuove ambizioni di Verdi, reca ampie tracce: ben due furono le *ouvertures* sperimentate prima di optare per il definitivo preludio, e l'inusuale attenzione all'orchestra si nota nella spettacolarità del fragoroso uragano che apre la scena a Rio-Alto; ma anche, in tutt'altra temperie espressiva, nella raffinata strumentazione della romanza «Oh, nel fuggente nuvolo» di Odabella. Emblematica poi, anche dell'anticonformismo verdiano, è la decisione di rinunciare alla banda, ritenuta un'accozzaglia di «controsensi perpetui e frastuoni», una «provincialata» quantomeno «da non usarsi più nelle grandi città».

Per quanto concerne la volontà innovativa di Verdi su di un piano più generale, essa è testimoniata dalla formalmente complessa (e peraltro vocalmente assai impegnativa) aria di Odabella «Santo di patria indefinito amor»: un chiaro tentativo di superare, sagacemente sfruttando la 'convenienza' teatrale dell'esordio della primadonna, la drammaturgia un po' schematica perseguita fino a quel tempo; una drammaturgia che aveva trovato, a sua volta, un solido *pendant* nella sommarietà della penna di Solera. Nell'itinerario artistico verdiano, *Attila* segna dunque, non a caso, la definitiva crisi del sodalizio con il librettista che più aveva caratterizzato la prima stagione: durante la gestazione dell'opera, infatti, l'occasionale assenza di Solera dall'Italia consentì a Verdi di ricorrere a Francesco Maria Piave per alcune indispensabili modifiche, soprattutto nel terz'atto; lo stizzito disappunto dell'originario librettista avrebbe concluso con acida amarezza il sodalizio artistico fra i due, in una lettera che commenta le modifiche di Piave: «Nella chiusa che tu mi mandi non trovo che una parodia. [...] Sembranmi cose che rovinano tutto quello ch'io ho creduto infondere ne' miei personaggi. *Fiat voluntas tua*: tu solo potevi ben bene far capire che il librettista non è più mestiere per me»... Ai tempi di *Attila* Giuseppe Verdi non era (non era ancora) L'Opera Italiana: egli era però il compositore italiano più promettente nonché (e/o in quanto) il più aperto al nuovo. I contenuti drammaturgici di *Attila* ne portano una traccia, le vicende biografico-artistiche che ne accompagnano la genesi, poi, lo confermano con inappellabile chiarezza.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

PROLOGO

Metà del quinto secolo dopo Cristo. Nella piazza di Aquileia, Unni, Eruli e Ostrogoti celebrano le proprie vittorie e, rivolti al loro capo, Attila, lo magnificano come «Dio della guerra». Questi si unisce a loro coinvolgendoli in un inno di vittoria. Odabella, figlia del signore di Aquileia, alla testa di un gruppo di guerriere, esalta il patriottico coraggio delle donne italiane, suscitando l'ammirazione di Attila. Allontanatasi Odabella, interviene il generale romano Ezio, che offre ad Attila un fraterno vincolo, purché l'Italia venga risparmiata. Attila rifiuta sdegnosamente.

A Rio-Alto, nella laguna veneta, il cavaliere aquileiese Foresto guida un gruppo di scampati all'assedio degli Unni; il suo pensiero si rivolge dapprima all'amata Odabella, fatta prigioniera da Attila, quindi alla patria saccheggiata, per la quale sogna una nuova e ancor più splendida rinascita.

ATTO PRIMO

In un bosco presso l'accampamento di Attila, Odabella è assorta in una malinconica meditazione, quando la raggiunge Foresto, travestito da barbaro; avendola vista con Attila, l'accusa di tradimento. Odabella riesce a convincere l'amato d'essere, novella Giuditta, intenzionata a far giustizia, uccidendo Attila.

Nella propria tenda, Attila confida al giovane schiavo Uldino il sogno spaventoso che ha appena fatto, nel quale un vecchio gli impediva la conquista di Roma nel nome di Dio; con veemenza si riprende e riafferma la propria volontà bellicosa e conquistatrice. Uldino, druidi, duci e re si uniscono a lui, ma vengono repentinamente interrotti da una processione di donne e bambini, guidata dal vecchio romano Leone, in tutto e per tutto identico a quello apparso in sogno ad Attila. Sopraffatto dal terrore, egli suscita un sentimento di smarrito stupore nei presenti.

ATTO SECONDO

Nel proprio accampamento, Ezio legge un papiro fattogli recapitare dal fanciullo imperatore Valentiniano, che gl'impone il ritorno a Roma in seguito alla tregua accordata con gli Unni, e medita sul triste destino della già potentissima città. Soldati romani scortano uno stuolo di schiavi d'Attila, che vengono ad invitare Ezio all'accampamento unno. Appare Foresto, che suggerisce a Ezio un piano per cogliere di sorpresa il nemico, distruggendone l'accampamento. Ezio acconsente con soddisfazione, in vista dell'agognata gloria.



Eugène Delacroix (1798-1863), «Attila, suivi des ses hordes barbares, foule aux pieds l'Italie et les Arts» (1843-47). Olio e cera su intonaco. Parigi, Palais Bourbon (Assemblée Nationale).

È sera. Nel proprio campo Attila si prepara ad accogliere la legazione romana, mentre la coorte che lo circonda pregusta il massacro del giorno successivo. Sopraggiunge Ezio col proprio seguito: durante l'incontro con Attila, il cielo si annuvola ed un improvviso soffio di vento spegne le fiaccole. Nel buio Foresto avvicina Odabella, additandole la coppa avvelenata che il pur dubbioso Uldino ha porto ad Attila. La giovane però non accetta che il nemico muoia per mano d'uno dei suoi e, una volta placatosi il vento, ferma il Re unno nell'atto di sorseggiare. Con fare sprezzante Foresto s'incolpa del tentativo regicida; su di lui sta per abbattersi l'ira del condottiero barbaro, ma Odabella interviene nuovamente, facendosi affidare Foresto, grazie alla fiducia che ha ottenuto da parte di Attila e sostenendo di volerlo punire ella stessa. Attila acconsente ed annuncia le sue imminenti nozze con Odabella. Tutti inneggiano al Re unno, cui, fra sé, Uldino promette fedeltà; Ezio, fra sé, prefigura il riscatto dell'esercito romano.

ATTO TERZO

Mattino. In un bosco fra gli accampamenti di Attila e quelli di Ezio, Foresto medita, sdegnato, sulle nozze fra Attila ed Odabella. Uldino gli reca la notizia che il corteo della sposa si è mosso verso la tenda di Attila; Foresto lo invia a mobilitare le schiere romane. Giunge Ezio, che chiama a combattimento, mentre i canti matrimoniali,

provenienti dall'accampamento unno, aizzano lo sdegno di Foresto nei confronti di Odabella. Anche quest'ultima sopravviene: ella è stupita d'incontrare Foresto, ma si sforza di spiegargli la verità del proprio amore, rivolto solo a lui. In cerca della propria sposa giunge infine lo stesso Attila, che minaccia la definitiva vendetta nei confronti dei tre cospiratori. Ciascuno di costoro risponde ricordandogli i crimini commessi: Odabella rievoca l'immagine del padre ucciso, Foresto lo strazio della propria patria ed il rapimento della donna amata, Ezio il sangue versato, a fiotti, dai barbari invasori. Da fuori si ode il frastuono dell'assalto contro l'accampamento degli Unni. Foresto si avventa su Attila, ma la sua lama è preceduta da quella di Odabella: finalmente vendetta è fatta.

Argument

PROLOGUE

Au milieu du cinquième siècle apr. J.-C. Sur la place d'Aquilée, Huns, Hérules et Ostrogoths célèbrent leurs victoires et chantent les louanges d'Attila, leur chef, qu'ils acclament comme « dieu de la guerre ». Celui-ci se joint à eux et les entraîne dans un hymne de victoire. Odabella, fille du seigneur d'Aquilée, à la tête d'un groupe de femmes guerrières, exalte le courage patriotique des femmes italiennes et ainsi excite l'admiration d'Attila. Lorsque Odabella a quitté la scène, intervient le général romain Ezio, qui offre à Attila un lien fraternel, pourvu que l'Italie soit épargnée. Attila refuse dédaigneusement.

À Rio Alto, dans la lagune adriatique, arrive un groupe de réchappés du siège des Huns; ils sont conduits par le chevalier aquiléen Foresto, dont les pensées vont d'abord à Odabella, sa bien-aimée qui a été faite prisonnière par Attila, puis à sa patrie saccagée, qu'il rêve de voir renaître encore plus splendide.

ACTE PREMIER

Dans un bois près du camp d'Attila, Odabella est plongée dans une méditation mélancolique, lorsque paraît Foresto, déguisé en barbare, qui l'accuse de trahison, car il l'a vue avec Attila. Odabella parvient à convaincre son amoureux de son intention de faire justice, comme Judith le fit jadis: elle va tuer Attila.

Dans sa tente, Attila confie au jeune esclave Uldino le rêve terrifiant qu'il vient de faire, où un vieillard lui empêchait de conquérir Rome au nom de Dieu; il se ressaisit cependant avec véhémence et réaffirme sa belliqueuse volonté de conquête. Uldino, les druides, les chefs et les rois se joignent à lui, mais ils sont soudainement arrêtés par une procession de femmes et d'enfants conduite par le vieux romain Leone, tout à fait identique au vieil homme qu'Attila a vu dans son rêve. Attila, accablé de terreur, suscite la stupéfaction et le désarroi des présents.

ACTE DEUXIÈME

Dans son camp, Ezio lit un parchemin envoyé par l'empereur enfant Valentiniano, qui lui ordonne de retourner à Rome par suite de la trêve conclue avec les Huns, et médi-

te sur la sombre destinée de sa ville autrefois si puissante. Un groupe d'esclaves d'Attila, escorté par des soldats romains, vient inviter Ezio au camp des Huns. Foresto paraît et suggère à Ezio un plan pour prendre l'ennemi au dépourvu et détruire son camp. Ezio lui donne son accord avec satisfaction, en savourant déjà la gloire si convoitée.

La nuit tombe. Dans son camp, Attila se prépare à accueillir la légation romaine, alors que son entourage goûte d'avance le massacre du jour suivant. Ezio arrive avec sa suite; pendant sa rencontre avec Attila, le ciel s'obscurcit et un coup de vent éteint brusquement les torches. Dans l'obscurité Foresto s'approche d'Odabella et lui montre du doigt la coupe empoisonnée qu'Uldino, bien qu'hésitant, est en train de tendre à Attila. Mais comme la jeune femme n'accepte pas que l'ennemi meure de la main d'un des siens, le vent une fois apaisé elle arrête le roi des Huns qui est sur le point de boire. Foresto revendique fièrement la tentative de régicide; la colère du chef barbare est sur le point d'éclater sur lui lorsque Odabella intervient de nouveau et demande, grâce à la confiance que le roi lui fait, que Foresto lui soit confié, en affirmant que ce sera elle-même qui le punira. Attila consent et annonce ses prochaines noces avec Odabella. Tous chantent les louanges du roi des Huns, pendant qu'Uldino lui promet fidélité et Ezio, à part soi, préfigure la revanche de l'armée romaine.

ACTE TROISIÈME

Au petit jour. Dans le bois qui sépare le camp d'Attila de celui d'Ezio, Foresto, outré, médite sur le mariage d'Attila et d'Odabella. Uldino vient lui annoncer que le cortège nuptial est en train d'arriver à la tente d'Attila. Foresto l'envoie mobiliser les troupes romaines. Ezio arrive en battant le rappel, alors que les hymnes nuptiales provenant du camp des Huns attisent l'indignation de Foresto à l'égard d'Odabella. Elle aussi arrive et s'étonne à la vue de Foresto, mais essaye de lui faire comprendre que c'est lui seul qu'elle aime vraiment. Arrive finalement Attila lui-même, en quête de son épouse, et menace de sa terrible vengeance les trois conspirateurs. Chacun répond en lui rappelant les crimes qu'il a commis. Odabella évoque l'image de son père assassiné, Foresto le massacre de sa patrie et l'enlèvement de la femme qu'il aime, Ezio le sang répandu à flots par les envahisseurs barbares. Alors que retentit le clameur de l'assaut au camp des Huns, Foresto se rue sur Attila, mais son épée est devancée par celle d'Odabella: la vengeance est enfin tirée.

Synopsis

PROLOGUE

Mid fifth century A.D. In the piazza of Aquileia, Huns, Ostrogoths and soldiers are celebrating their victory, glorifying their leader Attila as the «God of War». The latter joins them in their hymn of victory. Odabella, the daughter of the Lord of Aquileia, is leading a group of soldiers and extols the patriotic spirit of the Italian women, thus winning Attila's admiration. Once Odabella has taken her leave, the Roman general Ezio arrives and offers Attila the hegemony of the world if Italy be left to him. With great dignity Attila refuses.



Raffaello Sanzio, *Incontro tra Attila e Leone Magno* (1573). Affresco della stanza di Eliodoro. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani.

In the Venice Lagoon, at Rio-Alto, Foresto, a knight from Aquileia is leading a group who have escaped the sacking of the Huns. First his thoughts turn to his beloved Odabella, who has been taken prisoner by Attila, and then to his ravaged homeland, dreaming of a new and even more splendid renaissance.

ACT ONE

In a wood near Attila's camp. Odabella is overcome with melancholy thoughts when Foresto arrives, disguised as a barbarian. He had seen her with Attila and accuses her of betraying him. Odabella manages to convince her beloved that she is just like the novice Judith, and her only intention is justice by killing Attila.

In his tent, Attila is telling his young slave, Uldino, about the terrible dream he just had – an old man warned him in the name of God against continuing his march on Rome. He shakes off his forebodings and repeats his orders for the march to be resumed. Uldino, druids, leaders and kings join him, but they are suddenly interrupted by a procession of women and children being led by the elderly Roman Leo, identical to the figure Attila saw in his dream. Overcome with terror, those around him watch him with bewildered amazement.

ACT TWO

In his own camp, Ezio is reading a letter from the young Emperor Valentiniano, commanding him to return to Rome after the agreement signed with the Huns. He reflects on the sad fate of his once so powerful country. Roman soldiers are escorting a legion



Antiporta di *Attila* di Pietro Andrea Ziani (libretto di Matteo Noris), Venezia, SS. Giovanni e Paolo, carnevale 1672 (sulla diffusione del «soggetto Attila», cfr. MARKUS ENGELHARDT, *Verdi und die Andere. «Un giorno di regno», «Ernani», «Attila», «Il Corsaro» in Mehrfachvertonungen*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1992).

of Attila's slaves and they invite Ezio to the Hun camp. Foresto appears and tells Ezio of a plan to overcome the enemy by destroying their camp. With great satisfaction Ezio agrees, his coveted glory in sight.

It is evening. Attila is in his camp and is making preparations to greet the Roman legion while the court around him is anticipating the victory of the following day. Ezio arrives with his own followers. During his meeting with Attila the sky clouds over and a sudden gust of wind extinguishes the torches. Foresto draws near Odabella in the dark, pointing at the poisoned goblet that Uldino brought Attila. However, the young woman will not accept that the enemy is to die at the hands of one of his own and once the wind has died down, she stops the King from drinking. With a scornful air, Foresto acknowledges that he was responsible for the attempt on the King's life; the Barbarian is about to unleash his fury on him but once again, Odabella intervenes and asks to be entrusted with his fate, since she herself wants to punish him. Attila agrees and announces that Odabella is to be his bride. The Hun is cheered while Uldino promises his loyalty, and Ezio foreshadows the liberation of the Roman army.

ACT THREE

It is morning. In a wood dividing Attila's camp from Ezio's, Foresto is still lamenting the imminent wedding between Odabella and Attila. Uldino brings him the news that the wedding procession is heading towards Attila's tent. Foresto tells him to mobilise the Roman troops. Ezio arrives and calls his soldiers to take up their arms while the wedding chorus to be heard from the Hun camp just stokes the outrage Foresto feels for Odabella. The latter arrives. She is astonished to meet Foresto but tries to explain that he is the only person she really loves. Attila himself arrives, in search of his bride; he threatens the three conspirators with death. Each of them replies by reminding him of the crimes they have suffered: Odabella recalls the murder of her very own father, Foresto the anguish of his country and the abduction of the woman he loves, and Ezio all the blood shed by the barbaric invaders. From outside the sound of the assault against the Hun camp can be heard. Foresto rushes in to stab Attila but Odabella is faster: finally, vengeance is complete.

Handlung

PROLOG

Mitte des fünften Jahrhunderts nach Christus. Auf dem Hauptplatz von Aquileia feiern Hunnen, Heruler und Ostgoten ihre Siege und verherrlichen ihren Anführer Attila als «Kriegsgott». Dieser tritt zu ihnen und stimmt eine Siegeshymne mit ihnen an. An der Spitze einer Gruppe von Kriegerinnen preist Odabella, die Tochter des Herrn von Aquileia, den patriotischen Mut der Italienerinnen, wodurch sie die Bewunderung Attilas auf sich zieht. Als Odabella fort gegangen ist, tritt der römische General Ezio auf, der Attila die Bruderschaft anbietet, damit Italien verschont werde. Attila lehnt dies verächtlich ab.

Bei Rio-Alto, in der Venetischen Lagune, führt der Ritter Foresto aus Aquileia eine Gruppe von Flüchtlingen an, die der Belagerung durch die Hunnen entgangen sind;



Francesco Guardi (1712-1793), *Il Teatro La Fenice in Campo San Fantin* (1792). Disegno a penna e acquarello. Venezia, Civico Museo Correr.

seine Gedanken kreisen zunächst um die geliebte Odabella, die von Attila genommen worden ist, dann um das geplünderte Vaterland, das in seinen Träumen herrlicher denn je wiederersteht.

ERSTER AKT

In einem Wald bei Attilas Feldlager ist Odabella in eine melancholische Meditation versunken, als der als Barbar verkleidete Foresto zu ihr gelangt; da er sie mit Attila gesehen hat, bezichtigt er sie des Verrats. Odabella gelingt es aber, ihn davon zu überzeugen, daß sie gleich einer neuen Judith die Absicht hegt, durch die Ermordung Attilas Gerechtigkeit herbeizuführen.

In seinem Zelt vertraut Attila seinem jungen Sklaven Uldino den schaurigen Albtraum an, den er eben geträumt hat: darin hat ihm ein alter Mann im Namen Gottes die Eroberung Roms verboten; entschieden faßt er sich wieder und bekräftigt seine kriegerischen Eroberungsabsichten. Uldino, einige Druiden und Herzöge sowie den Könige stimmen mit ein, werden aber von einer Prozession von Frauen und Kindern jäh unterbrochen, die der alte Römer Leone anführt, welcher dem Alten aus Attilas Traum bis aufs Haar gleicht. Von wildem Entsetzen gepackt, versetzt Attila die Anwesenden in wirres Erstaunen.

ZWEITER AKT

Ezio liest in seinem Lager eine Schriftrolle, die ihm der minderjährige Kaiser Valentinian gesandt hat; darin befiehlt er ihm infolge des Friedensschlusses mit den Hunnen die Rückkehr nach Rom und rät über das traurige Schicksal der einst so mächtigen Stadt. Römische Soldaten eskortieren eine Schar von Attilas Sklaven, die gekommen sind, um Ezio ins Hunnenlager einzuladen. Foresto erscheint und unterbreitet Ezio den Plan eines Überraschungsangriffs zur Vernichtung des feindlichen Feldlagers. Ezio willigt mit Blick auf den lange ersehnten Sieg zufrieden ein.

Am Abend. Attila trifft in seinem Lager Vorbereitungen für den Empfang der römischen Gesandtschaft, während die umstehende Kohorte sich bereits auf das Massaker des folgenden Tages freut. Ezio trifft mit seinem Gefolge ein: während des Treffens mit Attila bewölkt sich der Himmel und ein plötzlicher Windstoß bläst die Fackeln aus. Im Dunkeln nähert sich Foresto Odabella und weist ihr den vergifteten Becher, den Uldino, trotz seines offenkundigen Mißtrauens, Attila überreicht hat. Die junge Frau ist jedoch nicht damit einverstanden, daß der Feind durch die Hand seines eigenen Gefolgsmannes sterben soll, und als sich der Wind legt, hält sie den Hunnenkönig, der eben den Becher an die Lippen führt, vom Trinken ab. Mit einer verächtlichen Geste gibt sich Foresto als Urheber des versuchten Königsmordes zu erkennen; bevor ihn jedoch der Zorn des Barbarenführers treffen kann, tritt Odabella erneut dazwischen; dank des neu gewonnen Vertrauens seitens Attilas läßt sie sich Foresto unter dem Vorwand, ihn eigenhändig bestrafen zu wollen, aushändigen. Attila ist einverstanden und verkündet seine baldige Hochzeit mit Odabella. Alle singen eine Hymne auf den Hunnenkönig, dem Uldino bei sich die Treue gelobt; Ezio stellt sich die Rache des römischen Heeres vor.

DRITTER AKT

Morgens. In einem Wald zwischen den feindlichen Heerlagern denkt Foresto voller Zorn an die Hochzeit Attilas mit Odabella. Uldino überbringt ihm die Nachricht, daß sich der Brautzug in Richtung des Zeltes Attilas in Bewegung gesetzt hat; Foresto bittet ihn, die römischen Scharen zu mobilisieren. Ezio trifft ein und ruft zur Schlacht, während vom Hunnenlager Hochzeitsgesänge, herüber dringen und Forestos Zorn gegenüber Odabella schüren. Auch Letztere tritt auf: sie ist zwar überrascht, Foresto zu treffen, bemüht sich jedoch, ihm die Wahrheit über ihre Liebe zu erklären, die ihm allein gilt. Auf der Suche nach seiner Braut kommt schließlich auch Attila hinzu, der den drei Verschwörern seine endgültigen Rache androht. Jeder der drei antwortet ihm mit einer Aufzählung der von ihm begangenen Verbrechen: Odabella beschwört das Bild ihres getöteten Vaters herauf, Foresto erinnert an die Plünderung seines Vaterlandes und den Raub der Geliebten, Ezio an das von den eingefallenen Barbaren in Strömen vergossene Blut. Von ferne hört man den Lärm des Angriffs auf das Hunnenlager. Foresto stürzt sich auf Attila, aber Odabellas Schwert kommt seinem zuvor: die Rache ist endlich vollbracht.



Giannantonio Selva (1751 o 1753-1819), Modello per il concorso del nuovo teatro La Fenice (1790). Venezia, Fondazione Teatro La Fenice. Il teatro, edificato su progetto appunto del Selva, e inaugurato nel 1792 con *I giuochi di Agrigento* di Paisiello (libretto di Alessandro Pepoli), e con i balli *Amore e Psiche* e *Divertimento campestre* di Onorato Viganò, ospitò le prime verdiane di *Ernani*, *Attila*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Simon Boccanegra*.

Marco Marica

Verdi, Mozart e l'opera del Settecento

Nel panorama della produzione giovanile di Verdi *Attila* occupa una posizione del tutto particolare: opera amatissima all'indomani della sua prima rappresentazione, capace di suscitare entusiasmi risorgimentali addirittura maggiori di quelli che generalmente si attribuiscono a *Nabucco*, durò relativamente poco sulle scene italiane, e a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento seguì il triste destino di oblio della gran parte delle opere verdiane composte prima di *Rigoletto*. Anche ai giorni nostri, sebbene non appartenga a quel gruppo di lavori quali *Alzira*, *Il corsaro* o *I masnadieri*, 'riesumati' periodicamente quasi più in omaggio al nome illustre del loro autore che per il reale successo di pubblico, *Attila* non è considerata certo un'opera di cartellone, degna di inaugurare una stagione alla Scala o al Metropolitan di New York. Insomma, se non è proprio vista dal pubblico e dalla critica alla stregua di *Oberto* o di *Aroldo*, è certo che nessuno vorrebbe paragonare *Attila* a *Nabucco* o *Macbeth*. Gli studiosi, dal canto loro, sembrano sposare in pieno questo giudizio dei musicofili, a partire da uno dei più illustri, Julian Budden, che nel suo fondamentale libro in tre volumi su Verdi non esita a bollare *Attila* come

la più pesante e la più rumorosa di tutte le opere risorgimentali, brusca nello stile, impiastricciata di densi e sgargianti colori, piena di effetti teatrali senza profondità e dotata di un numero maggiore del giusto di impetuose cabalette.¹

E basta dare una scorsa alla bibliografia e alla discografia pubblicate in questo volume per constatare come l'elenco dei saggi e delle registrazioni dedicati a quest'opera verdiana sia addirittura striminzito.

Se a questo punto state meditando di restituire il biglietto al botteghino o di farvi rimborsare l'abbonamento, probabilmente non avete mai ascol-

¹ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, 3 voll., I: *Da «Oberto» a «Rigoletto»*, Torino, EDT, 1985, p. 285.

tato una sola nota di *Attila*, oppure vi fidate troppo del giudizio altrui, compreso quello di chi scrive, che – non per mera piaggeria nei confronti delle scelte artistiche della Fenice, ma per profonda convinzione – è invece da tempo un appassionato estimatore di quest’opera di Verdi. Poiché tuttavia solo la comprensione delle premesse storiche e artistiche di un’opera può aiutare ad ascoltarla senza pregiudizi, mi limiterò a fare considerazioni di questo tipo, lasciando alla musica di Verdi – com’è giusto che sia – il compito di sedurre o meno i suoi ascoltatori.

Il libro di Budden, che tra i tanti meriti ha anche quello di alternare giudizi personali, spesso ironici e spiritosi, ad acute e assolutamente obiettive analisi storiche, fornisce una chiave di lettura di *Attila* che mitiga in parte l’aspro giudizio appena riportato:

fra tutti i tentativi verdiani nel genere grandioso composti fino ad allora, nessuno rivela una così grande coerenza di linguaggio. Perfino il *Nabucco* contiene reminiscenze di Donizetti e di Rossini. Nell’*Attila* ogni frase è caratteristica, ogni aria è un archetipo della prima maniera del compositore.²

A questa coerenza stilistica, che fa dell’*Attila* – sempre nel giudizio di Budden – «un’opera di consolidamento»,³ si aggiunge un fattore altrettanto determinante, che finora non è stato valutato a dovere dalla critica: *Attila* è anche un’opera retrospettiva, che sotto molti aspetti si rifà all’opera della fine del Settecento.

Quando Verdi scrisse la celebre frase «torniamo all’antico, e sarà un progresso»⁴ alludeva, com’è noto, a un passato remoto, a Palestrina, Dante e Petrarca; difficilmente ci si potrebbe immaginare un Verdi interessato alle parucche e alle ciprie del Settecento, al cosmopolitismo – lui, così intimamente e patriotticamente italiano – del secolo dei lumi, alle battaglie di idee anziché a quelle di passioni. Come molti intellettuali italiani ed europei del suo tempo egli nutriva scarso interesse, se non addirittura una vera e propria avversione, per il XVIII secolo, considerato da molti corrotto e immorale. Anche dal punto di vista musicale il Settecento sembra aver esercitato un’influenza pressoché nulla sulle opere di Verdi. A un musicista che per tutta la vita mirò all’integrazione profonda tra dramma e musica, che era disposto ad accettare le convenzioni formali solo quando potevano servire allo sviluppo drammatico, che non esitava a indicare ai suoi librettisti numero e tipo di versi di cui

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Lettera a Francesco Florimo, Genova 4 gennaio 1871, pubblicata in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari, Alessandro Luzio, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi, 1913 (rist.: Bologna, Forni, 1968), p. 233.



Giuseppe Bertoja (1804-1873), bozzetto scenico (Piazza di Aquileia) per la prima rappresentazione di *Attila* al Teatro La Fenice di Venezia (1846). Disegno a penna e pennello, acquerellato con inchiostro grigio. Venezia, Civico Museo Correr. Da *Sorgete! Ombre serene! L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Olga Jesurum, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994.

aveva bisogno (ma a volte suggeriva persino le parole da usare), che infine era costantemente alla ricerca di soggetti originali e anticonvenzionali, profondamente 'veri' e attuali, quale interesse potevano mai offrire le diatribe sulla predominanza delle parole o della musica, i vezzi e lo strapotere delle primedonne e dei castrati, le «arie del baule», i teatri di corte, gli eroi mitologici, l'espressione codificata degli «affetti»? Anche a prescindere dal soggetto di *Attila*, così vistosamente romantico e ambientato in quel medioevo barbarico, in cui gli illuministi vedevano solo superstizione e sopraffazione, che legame potrebbe mai esserci tra un'opera così tipica degli anni Quaranta dell'Ottocento e la produzione di mezzo secolo prima?

Come sottolinea Emanuele Senici in questo volume, la scrittura vocale di *Attila* nasce essenzialmente in funzione degli interpreti della prima rappresentazione veneziana. Quella di 'cucire' su misura a mo' di abito una parte

sulla voce dell'interprete era una vecchia usanza settecentesca, che Verdi conservò praticamente fino al termine della sua carriera, quando però poteva scegliersi da solo i cantanti adatti al ruolo che aveva in mente. Inoltre, fatto eccezionale nella sua produzione operistica, nel caso di *Attila* egli acconsentì a scrivere addirittura due pezzi sostitutivi per la romanza di Foresto all'inizio del terzo atto; entrambi, come spiega Senici, furono composti tenendo conto delle peculiarità vocali degli interpreti a cui erano destinati. Ciò rappresenta un caso estremo della prassi delle «puntature», cioè della consuetudine, a cui Verdi si attenne fino agli anni Cinquanta, di adattare una parte già scritta alla voce dei nuovi cantanti quando un'opera veniva ripresa in un'altra città. A dispetto della chiara origine settecentesca di questa prassi, Verdi in realtà non si era comportato in maniera differente dai compositori suoi contemporanei, e l'eccezionalità del fatto dimostra piuttosto come egli fosse assai meno disposto dei suoi colleghi del tempo ad apportare cambiamenti nelle proprie opere dopo che erano andate in scena. Resta allora da spiegare perché lo ha fatto proprio in *Attila*, opera che Verdi non disprezzava affatto, e perché ha cambiato due volte proprio la stessa romanza di Foresto.

Una prima spiegazione ci viene dalla lettera che Verdi scrisse a Piave per chiedergli il testo della prima aria sostitutiva:

Ho bisogno d'un favore – d'una Romanza con recitativo e due strofette l'argomento sarà un amante che si lagna dell'infedeltà dell'amata (robe vecchie!) farai 5 o 6 versi di Rec.^o poi due quartine in versi ottonarj: ogni due versi vi sia il tronco che così è più facile...

Ti raccomando siano patetici e piangolosi: farai dire a quell'imbecille d'amante che egli avrebbe data la sua porzione di Paradiso e ch'Ella la [*sic*] ricompensata con... *Corni*... Evvivano sempre i corni: Benedetti!... Oh se... potessi vorrei farne sempre!...⁵

Se dunque il compositore giudicava «robe vecchie» i lamenti amorosi di Foresto, non vi era nulla di strano che egli seguisse la 'vecchia' abitudine di accontentare due celebri tenori del tempo, scrivendo per loro altrettante romanze sostitutive. Il confronto fra i tre testi, riportati e discussi da Senici, evidenzia la profonda affinità tra le diverse romanze; in tutte e tre Foresto

⁵ Lettera di Verdi a Piave, s.d. [Milano, 10 agosto 1846], pubblicata in DAVID LAWTON–DAVID ROSEN, *Verdi's non-definitive revisions: the early operas*, in *Atti del III congresso internazionale di studi verdiani* (Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972), Parma, Istituto di studi verdiani, 1974, pp. 189-237: 236-237; nuova edizione in MARCO MARICA, *Le lettere di Verdi a Piave custodite presso l'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano di Roma. Problemi dell'edizione critica del carteggio Verdi-Piave*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 299-312: 307.

si lagna non tanto – o non solo – perché Odabella l'ha tradito, come egli presume forse a ragione (almeno questa è l'opinione di Verdi, che vale la pena di tenere a mente), bensì soprattutto del fatto che, con la fine dell'amore, non gli restano altre ragioni di vita. Inoltre la romanza originale (due quartine di settenari) e quella composta per Ivanoff (due quartine d'ottonari) riprendono il vecchio *topos* del contrasto tra la beltà esteriore di Odabella e il suo animo infido. Sono tutte espressione codificate del dolore amoroso, collocate in un assolo ad inizio d'atto, che riprendono una prassi tipica dell'opera settecentesca. Del resto, Foresto è un tenore assai poco verdiano, debole e passivo, la cui sofferenza non deriva da un conflitto interiore o dall'impossibilità di conciliare gli affetti privati con il proprio ruolo sociale, come capita ad esempio ad altri due tenori 'antieroiici', Ismaele e Radamès, bensì è dovuta a una semplice e alquanto ingiustificata gelosia, che non tiene conto del fatto che Odabella è prigioniera di Attila, o quanto meno non è libera di andarsene per i fatti suoi.

Anche la dislocazione dei numeri solistici nell'opera, che segue uno schema assolutamente simmetrico, con ben tre assolo all'inizio degli atti I-III, ricorda usanze settecentesche. A farne le spese è soprattutto l'aria di Ezio «Dagli immortali vertici», che risulta superflua dal punto di vista dello svolgimento drammatico, e che sembra essere stata collocata in quel punto dell'azione giusto per consentire al generale romano, uno dei quattro personaggi principali, di avere il suo assolo. Del resto Ezio è senza dubbio il carattere meno riuscito dell'opera, anche dal punto di vista musicale; egli è sempre incline al tradimento del suo imperatore e a venire a patti coi barbari, salvo poi ravvedersi quando Attila, che disprezza la sua bassezza morale, o Foresto, che gli ricorda il comune piano di uccidere il condottiero uno, lo costringono a rientrare nel proprio ruolo. Eppure Ezio è un baritono, cioè proprio quel tipo di voce che maggiormente accendeva la fantasia verdiana, e che nelle sue opere si abbina generalmente a una personalità dilaniata da un insanabile conflitto interiore.

Persino Odabella, che nella sua cavatina del prologo scardina tutte le convenzioni drammatiche – una cavatina della primadonna, laddove ci si aspettava quella del protagonista, a cui l'eroina sottrae letteralmente la parola e la scena – e ci proietta verso il futuro, facendoci presagire la vocalità di Lady Macbeth, nella romanza «Oh! nel fuggente nuvolo» si trasforma nell'eroina indifesa di tante opere settecentesche, che all'apice del dolore non trova miglior conforto che parlare all'«aura» e al «rivo», in due regolarissime quartine metastasiane di settenari a rima alternata. Se la romanza di Foresto era «roba vecchia» dal punto di vista della situazione drammatica, ancora più a ragione si potrebbe dire lo stesso dell'aria di Odabella all'inizio del prim'at-

to. Tuttavia quest'aspetto 'settecentesco' di Odabella non è del tutto ingiustificato nell'economia complessiva dell'opera, poiché mostra una personalità doppia – l'eroina guerriera e la fanciulla delicata – che per Verdi costituiva sempre una forte ragione d'interesse drammatico. L'aspetto più interessante è tuttavia che la «coerenza di linguaggio» di cui parla Budden non viene affatto inficiata dalla duplice personalità di Odabella, ed anzi nella romanza a un testo prettamente settecentesco corrisponde una scrittura musicale quanto mai originale e moderna. L'aspetto 'retrospettivo', in altri termini, riguarda anche in questo caso la definizione del personaggio e la sua funzione drammatica, non la raffigurazione musicale.

Vi sono tuttavia numerosi momenti nella partitura, soprattutto nelle «scene» e nei tempi di mezzo, nelle quali Verdi sembra attingere a un repertorio di *topoi* musicali di chiara origine settecentesca. Finora essi non hanno attirato l'attenzione degli studiosi, in primo luogo proprio per il loro carattere convenzionale, che li rende poco interessanti da analizzare, e in secondo luogo perché nelle stesse sezioni dinamiche Verdi sperimenta alcune soluzioni drammatico-musicali nuove per il melodramma italiano del tempo. Mi riferisco in particolar modo alla lunga scena che precede la cavatina di Foresto, nella seconda parte del prologo, nella quale l'orchestra descrive prima un temporale, poi il sorgere del sole, infine il cullarsi delle barche sulle onde della laguna. Poiché Verdi non è mai stato particolarmente incline alla 'pittura sonora' fine a se stessa, al di fuori cioè di una precisa funzione drammatica all'interno di una scena, la raffigurazione dell'alba, che doveva essere accompagnata da effetti di luce particolari resi possibili dal recente impiego di lampade a gas alla Fenice, ha catalizzato l'attenzione degli studiosi, che hanno riconosciuto il modello di questa pagina orchestrale nella sinfonia *Le Désert* di Félicien David. Pertanto la raffigurazione sonora dell'alba, insieme all'uso a fini drammatici dell'illuminazione, sono stati giustamente messi in relazione col desiderio di Verdi di esordire all'Opéra di Parigi, dove la cura dell'aspetto visivo – messinscena, illuminazione, vestiario, recitazione – era assai più sviluppata che nei teatri italiani.⁶ Si potrebbe aggiungere che anche il grande *Largo* concertato al termine del primo atto, in un finale che è singolarmente privo di stretta, ricorda molto da vicino i *tableaux* del *grand-opéra*, il genere operistico allora di moda a Parigi.

Uno degli aspetti più interessanti della partitura di *Attila* è proprio il fatto che il vecchio e il nuovo convivano fianco a fianco senza nessun contra-

⁶ Si veda al proposito anche la lettera, spesso citata, di Verdi a Léon Escudier del 2 settembre 1845, riportata da Emanuele Senici alla nota 1 del suo saggio in questo volume (p. 83).



Giuseppe Bertoja (1804-1873), bozzetto scenico (Rio Alto nelle lagune adriatiche), per la prima rappresentazione di *Attila* al Teatro La Fenice di Venezia (1846). Disegno a penna e pennello, acquerellato con inchiostro grigio. Venezia, Civico Museo Correr. *Da Sorgete! Ombre serene!* cit.

sto stridente. E se sul *côté* del nuovo si possono ancora elencare i ricercati effetti strumentali della romanza di Odabella, anch'essi assai 'parigini', la danza delle sacerdotesse nel Finale secondo e la musica che accompagna lo spegnimento delle torce nel medesimo finale, sul versante del vecchio la lista dei *topoi* di origine settecentesca è altrettanto lunga. Si va dai numerosi ritmi puntati o di marcia che costellano i recitativi e le «scene», ai veri e propri 'madrigalismi', come la figura concitata nella «scena» all'inizio del second'atto, che imita lo scalpitare dei cavalli delle truppe romane, o ancora al *topos* sei-settecentesco della discesa cromatica di quarta nella romanza di Odabella, fino al profilo arcuato di gran parte delle melodie di quest'opera, che secondo Budden costituisce un po' la 'tinta' di *Attila*.

Se dalla musica ci spostiamo alla definizione dei ruoli drammatici dei personaggi il legame con l'opera settecentesca trova una puntuale conferma, ad esempio, nella scelta di affidare a un basso la parte del protagoni-

sta. Attila tuttavia non è il basso cavernoso e ieratico caro all'immaginazione romantica, bensì il basso cantante dell'opera settecentesca, ed infatti la sua parte presenta molte caratteristiche del tipico baritono verdiano, non solo per quanto riguarda la tessitura e lo stile vocale, ma anche il conflitto interiore tra la sete di conquista e il terrore un po' superstizioso nei confronti di Leone e del suo dio. Anche Odabella, amazzone e fanciulla allo stesso tempo, risente molto della caratterizzazione delle eroine settecentesche; allo stesso modo pure Ezio è un generale 'metastasiano', almeno nei momenti in cui si ricorda di comportarsi da bravo quirite. È pertanto assai curioso che proprio questo personaggio destasse gli entusiasmi risorgimentali degli italiani, dei quali in fondo simboleggiava più i vizi – l'impotenza mista a millanteria ed egocentrismo – che le virtù (l'amor di patria e l'eroismo); ma evidentemente la musica che Verdi aveva scritto per Ezio, la più orecchiabile e 'cabalettistica' dell'opera, lo rendeva caro al grande pubblico, e consentiva a questo personaggio di apparire come un corifeo del Risorgimento, piuttosto che un vigliacco e traditore.

La psicologia dei personaggi di *Attila*, or ora sommariamente sbazzata, rivela dei risvolti interessanti che vale la pena di analizzare più da vicino. Il protagonista, ad esempio, è un eroe affatto particolare: lo vediamo in azione intento solo a corteggiare gonnelle, come fa con Odabella nel prologo, o a gozzovigliare, come accade nel second'atto. Sappiamo che è un valoroso guerriero, eppure arretra di fronte a una figura apparsagli in sogno e poi incontrata nella realtà, papa Leone, il quale più che una figura in carne e ossa sembra una sorta di proiezione del super-io del protagonista e del rimorso che lo attanaglia per le stragi e gli stupri commessi. Attila inoltre canta alla pari di Ezio una sola aria, nella quale però non figura come un guerriero vincitore, bensì come un uomo superstizioso, angosciato da un sogno infausto. Nel resto dell'opera egli è spesso presente in scena, ma canta sempre in duetti o in concertati. In altri termini la sua personalità è ambigua e sfuggente, e si definisce piuttosto in funzione degli altri personaggi che per sé medesima. Odabella, dal canto suo, è ossessionata dall'immagine del padre morto, che vuole vendicare uccidendo Attila, eppure è palesemente attratta dall'unno (come rivela Verdi nella sua lettera a Piave), tanto da seguirlo nelle sue scorribande italiane – non si capisce bene se come prigioniera o come 'ospite' forzata – e a salvargli la vita, col pretesto di volergliela togliere lei stessa successivamente. L'eroina di Aquileia è invece poco affranta per via degli ostacoli che le impediscono di coronare il suo amore con Foresto; i suoi lamenti sono tutti edipicamente rivolti al padre, mai invece all'amante. Foresto invece è il tipico innamorato geloso e petulante che nessuna donna al mondo vorrebbe mai avere al proprio fianco: è sempre sul-

le tracce della sua Odabella, la quale non si capisce bene se lo evita volutamente, e ogni volta che la incontra non fa altro che ripeterle la solita solfa che l'ama, che lei è infedele, che li attende l'altare e il paradiso coniugale, ma alla fine capitola senza condizioni di fronte a una donna di gran lunga più forte di lui, moralmente e musicalmente. Perché, se ama tanto Odabella, Forresto non fa la cosa più consona al suo ruolo di giovane eroe, ovvero prendere la spada di Attila, che Odabella esibisce come un trofeo, e usarla contro colui che rappresenta l'unico ostacolo alla sua felicità amorosa?

Proviamo a ricapitolare: una donna che deve vendicare il padre, ma che è intimamente attratta da colui che l'ha ucciso; un amante geloso e insipido, che si lagna con la sua amata di quanto poco l'ami, ma non fa nulla a quanto pare per meritarsi quell'amore; un eroe amante delle donne e dei festini, che però viene redarguito e fermato da una sorta di fantasma barbuto, più una figura ultraterrena che un vecchio in carne e ossa, che l'afferra per i capelli e gli impone di tornare sui suoi passi se non vuole violare «dei numi il suol». Dove abbiamo già sentito questa storia?

In uno studio di molti anni fa Pierluigi Petrobelli ha dimostrato come la scena iniziale di *Rigoletto* sia basata, tanto dal punto di vista musicale quanto da quello drammatico, sul Finale primo del *Don Giovanni* di Mozart;⁷ l'importanza delle opere del Salisburghese, del *Don Giovanni* in particolare, è stata poi ribadita da vari studiosi del teatro verdiano, sebbene finora non sia stato chiamato in causa *Attila*. Eppure l'analogia tra i personaggi principali dell'opera mozartiana e quelli di *Attila* è sorprendente, basta analizzare la loro psicologia e soprattutto le loro funzioni drammatiche e relazioni reciproche. Il protagonista è una sorta di Don Giovanni in abiti barbarici, che uccide il padre di una donna da cui è attratto, e che viene fermato da un vecchio mandato dall'Aldilà per redimerlo. Come Don Giovanni, inoltre, Attila è un protagonista che non si definisce principalmente per *ciò che fa*, quanto per *come lo fa*, cioè per come interagisce con gli altri personaggi, e come il dissoluto mozartiano è un eroe eponimo che canta – significativamente – una sola aria.

Odabella riunisce in sé tratti di Donna Elvira e di Donna Anna: della prima possiede la vocalità virtuosistica e la *verve* della furia persecutrice, che insegue la sua vittima al solo scopo di annientarla; della seconda possiede invece la grazia femminile, l'eleganza melodica, e l'ossessione per la morte

⁷ PIERLUIGI PETROBELLI, *Verdi e il «Don Giovanni». Osservazioni sulla scena iniziale del «Rigoletto»*, in *Atti del I Congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969, pp. 232-246; rist. in ID., *La musica nel teatro: saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, pp. 35-47 (ed. originale: *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994).

del padre. Come Donna Anna, inoltre, anche Odabella nutre un sentimento di attrazione/repulsione nei confronti del protagonista, e come l'eroina mozartiana anche lei è piuttosto insensibile alle profferte d'amore del fidanzato ufficiale. Questi è sia in Verdi che in Mozart il perfetto cornuto – lo dice Verdi, non lo dico io – che non vuole arrendersi all'evidenza, al fatto cioè che la sua amata accampa scuse per ritardare il matrimonio, e che in realtà ha in mente un altro, colui che le ha donato la sua spada, vale a dire – pur lasciando da parte maliziose interpretazioni – l'uomo che le ha fornito lo strumento per esprimere il suo animo eroico. Odabella, rinchiusa in una modesta casupola della nascente Venezia e intenta a fare da moglie al suo caro Foresto, è altrettanto improbabile che Donna Anna in veste di sposa appassionata e finanche fedele di Don Ottavio. Questi e Foresto, la cui felicità dipende in entrambi i casi solo dagli umori della propria irrequieta compagna, sono due tenori lirici e piagnoni, incapaci di agire e che ci immaginiamo intenti unicamente a percorrere petrarchianamente «i più deserti campi» per dar sfogo al loro dolore, con accompagnamento di corni in orchestra.

L'unico personaggio che non trova un omologo nell'opera mozartiana è Ezio, il quale forse non a caso è proprio la figura meno interessante e drammaticamente convincente dell'opera di Verdi. Invece l'analogia più sorprendente riguarda paradossalmente un personaggio apparentemente secondario, che si vede in scena solo una volta, nel Finale del second'atto: papa Leone. Il vescovo di Roma è infatti una sorta di messo ultraterreno, che come il Commendatore svolge la funzione di porre fine alla catena di misfatti del protagonista. Se Attila, a differenza di Don Giovanni, non sprofonda negli inferi e viene ucciso da Odabella in seguito a una congiura, è pur vero che dal second'atto in poi la sua parabola è tutta discendente, e che l'eroe compare in scena solo in momenti in cui esita o è sconfitto. Di fatto l'incontro con Leone segna la fine di Attila non diversamente da come l'arrivo del Commendatore in casa di Don Giovanni segnerà la sua morte. Un'ulteriore analogia è data dal doppio incontro dei due protagonisti con i loro rispettivi super-io, ovvero con le figure che li sconfiggeranno con la sola forza del loro monito. Mi riferisco ovviamente alla scena del cimitero e al Finale secondo del *Don Giovanni*, cioè all'incontro tra il protagonista e la statua di colui che ha ucciso in duello. In Verdi il procedimento del doppio monito di Leone è più schematico, ma allo stesso tempo più efficace, visto che il primo 'incontro' avviene nel sogno, il secondo nella realtà, ed entrambe le volte la musica impiegata è la medesima.

Proprio la musica che accompagna l'apparizione di Leone rivela in maniera ancora più evidente la presenza del modello mozartiano nella partitu-

ra di *Attila*. Sia Leone che il Commendatore sono bassi, dotati però di un registro ben più cupo e profondo dei loro omologhi vocali, Attila e Don Giovanni. La statua del Commendatore e Leone si esprimono con valori larghi, mentre il profilo melodico che cantano è caratterizzato soprattutto dagli intervalli discendenti di quarta, quinta ed ottava, quasi una metafora 'madrigalistica' del gesto di comando, del dito proteso verso il basso di colui che impartisce ordini assoluti. Sia in Mozart che in Verdi, inoltre, l'accompagnamento orchestrale è come impietrito, e mette in primo piano l'aspetto e il ritmo armonico piuttosto che il profilo melodico.

ESEMPIO 1: Mozart, *Don Giovanni*, n. 24, Finale.⁸

Andante

Commendatore

Don Gio-van-ni a ce-nar-te-co m'in-vi-ta-stil e son ve-nu-to.

ESEMPIO 2: Verdi, *Attila*, n. 6, Scena ed Aria Attila.

tuonante

Attila

Di flag-gel-lar l'in-car-co con-tro i mor-ta-li hai sol: T'ar-re-tral... or chiu-so è il var-co; que-sto de' Nu-mi è il tuon!

sottovoce morendo

pp morendo

⁸ L'es. 1 viene da WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni*, ossia *Il dissoluto punito*, rid. per pianoforte di Franz Wuellner, Leipzig, VEB Breitkopf & Haertel Musikverlag, n. ed. EB 2180, p. 246. L'es. 2 è preso dallo spartito di *Attila* (cit. alla n. 2, p. 12).



Giuseppe Bertoja (1804-1873), la scena di Rio Alto per la prima rappresentazione di *Attila* al Teatro La Fenice di Venezia (1846). Litografia pubblicata ne «L'Italia musicale», 1847 (con la piantazione). Da *Verdi e La Fenice*, Firenze, Officine del Novecento, 2000.

La musica scritta da Verdi è una sorta di concentrato di quella di Mozart; inoltre il Bussetano ripete tre volte il motivo di due battute, ogni volta un tono sotto. Mozart farà lo stesso nella parte centrale del dialogo tra Don Giovanni e il Commendatore, ai versi «Pentiti cangia vita / è l'ultimo momento», ripetendo per tre volte – un tono sopra anziché un tono sotto – l'ingiunzione del Commendatore (la triplice ripetizione è uno degli elementi tipici della retorica melodrammatica in situazioni solenni e rituali come queste). Entrambi i motivi di Mozart e di Verdi sono in tonalità minore, rispettivamente Re e Re bemolle, ed entrambi presentano un movimento armonico dalla tonica alla dominante. In Mozart il percorso è più lungo, si estende per otto battute e prevede la discesa del basso per quarta; in Verdi il passaggio è più rapido, si consuma in due sole battute, e mentre la parte vocale si limita ad esporre l'intervallo discendente di quarta, il basso ascende per grado di una quinta. Tuttavia Verdi riprende dalle ultime due battute del tema di Mozart l'impiego dell'intervallo di seconda aumentata Fa-Sol \sharp (in Verdi: Fa \flat -Sol), che mette in evidenza la sensibile della tonalità della dominante. Quello di seconda aumentata è un intervallo troppo caratteri-

stico per passare inosservato all'ascolto, e il fatto che Verdi lo impieghi in un movimento per grado congiunto e con la sensibile della dominante, esattamente come fa Mozart, sembra essere una vera e propria reminiscenza. Non vi è alcuna ragione per 'colorire' armonicamente il movimento per grado congiunto del basso dalla tonica alla dominante proprio con una nota di passaggio così 'esposta' come la sensibile della dominante; il Sol_b avrebbe svolto altrettanto bene la funzione, ma sarebbe passato inosservato. La scelta del Sol₄ in Verdi non può essere dunque né casuale, né a mio avviso del tutto autonoma dal modello mozartiano.

Sebbene nella scena del cimitero dell'opera mozartiana il motivo dell'es. 1 non compaia, esso è presente nel *Don Giovanni*, esattamente come l'omologo verdiano, per ben due volte: si ascolta infatti proprio all'inizio dell'opera, nelle battute 5-12 della sinfonia, del tutto analoghe a quelle riportate nell'es. 1, ma con la differenza che nella sinfonia il basso discende cromaticamente, e di conseguenza l'armonia anziché cambiare ogni due battute muta ogni battuta. Le due esposizioni del motivo del Commendatore, nella sinfonia e alla fine dell'opera, sono assai distanti nel tempo, e solo gli ascoltatori più attenti riescono a riconoscere la citazione dopo più di due ore di musica. La scelta di Verdi pertanto da un lato è analoga a quella di Mozart, dall'altro permette all'ascoltatore di identificare con assoluta chiarezza il personaggio del sogno di Attila con Leone. Ma anche Verdi cita proprio all'inizio della sinfonia un tema che si ascolta molto dopo, quello della profezia dei Druidi (cfr. es. 1 della guida all'ascolto, p. 15), con la quale Attila veniva avvisato della minaccia che incombe su di lui. Significativamente si tratta anche in questo caso di un tema legato alla sfera del soprannaturale, o meglio, al motivo drammatico della vendetta divina. Del resto l'elemento ultraterreno, che nel *Don Giovanni* è circoscritto al Finale secondo, nell'*Attila* svolge un ruolo ben maggiore. Oltre al sogno del protagonista e alla profezia dei Druidi, è infatti ascrivibile alla sfera dell'ignoto e del magico anche il vento prodigioso che spegne le torce durante il festino del condottiero barbaro.

Nelle sue opere, soprattutto in *Macbeth*, composto subito dopo *Attila*, Verdi dimostra più volte di essere interessato ai fenomeni soprannaturali, alle apparizioni di fantasmi (si pensi anche alla conclusione del *Don Carlos*) e a tutto ciò che è misterioso e sfugge alla ragione umana. Eppure il soprannaturale in *Attila*, che si affianca singolarmente alla descrizione pittorica di fenomeni naturali, ha una connotazione ben precisa: è infatti la voce di Dio, che interviene per fermare colui che, a detta dello stesso Leone, ha mandato in terra per flagellare l'umanità corrotta. Nelle opere di Verdi non mancano le figure di rappresentanti di Dio in terra, per le quali tuttavia il compositore in generale non manifesta una grande simpatia (si pensi

al Grand Inquisiteur nel *Don Carlos* o a Ramfis in *Aida*); Leone è però qualcosa di più di un rappresentante del Cielo, è il suo *messaggero*. Attraverso la voce cavernosa di Leone, così come quella analoga del Commendatore, è il Cielo stesso a intervenire nell'azione e a condurre il dramma verso l'epilogo, cioè la disfatta e la punizione del protagonista.

È questo l'aspetto più prettamente settecentesco di *Attila*. Se infatti la religione è presente in quasi tutte le opere verdiane, in nessuna, ad eccezione di *Giovanna d'Arco*, il Cielo interviene così direttamente nella vicenda, segnando il destino del protagonista. Leone, esattamente come il Commendatore nel *Don Giovanni*, è dunque un vero e proprio *deus ex machina*; è la voce del Cielo e l'esecutore materiale della volontà divina. In tal senso egli è dunque l'equivalente degli dèi pagani, che comparivano in carne e ossa nelle opere settecentesche e condizionavano pesantemente lo svolgimento dell'azione. Il fatto che per dar voce a Leone Verdi possa essersi rifatto al *Don Giovanni* dimostra da un lato l'importanza che l'opera mozartiana svolse nella sua formazione musicale, dall'altro indica come il compositore italiano non disdegnasse affatto l'opera del passato, quando questa conteneva soluzioni drammatico-musicali che egli considerava ancora valide. In tal senso, per riprendere l'espressione di Budden, *Attila* è veramente «un'opera di consolidamento»; in essa da un lato Verdi guarda ancora al passato, ai *topoi* e alle soluzioni drammatico-musicali dell'opera settecentesca, dall'altro va sperimentando il nuovo. Un nuovo che, nel *Macbeth*, si esprimerà ancora attraverso la ricerca di soluzioni 'grand-operistiche' e alla presenza del soprannaturale, ma di un soprannaturale nel quale non si avvertirà più la voce del Cielo.

Emanuele Senici

«Prima donna Sig.na Sofia Loewe, primo tenore Guasco»: cantanti, caratterizzazione e scelte compositive nell'*Attila*

L'*Attila* non è tra le opere verdiane più note e rappresentate. Gli appassionati conoscono però per lo meno la famosa frase del duetto del primo atto tra il baritono Ezio e il basso Attila «Avrai tu l'universo, / resti l'Italia a me», che, pare, fece tanto patriottico furore nei teatri italiani, di lì a poco infiammati dalla rivoluzione quarantottesca. Se poi hanno una qualche dimestichezza con la bibliografia verdiana, questi appassionati sapranno del parlare che ivi si fa dell'importanza degli effetti scenici in quest'opera, e che costituisce una relativa novità in Verdi. Il sorgere del sole sulla laguna all'inizio del secondo quadro del prologo, accompagnato dalla musica più francamente descrittiva che Verdi avesse mai composto a questo punto della sua carriera, è particolarmente noto. Ed è sicuramente pensando all'importanza dell'elemento visivo e scenico che Verdi, in una lettera al suo editore francese Escudier, affermava: «Come sarebbe bello l'*Attila* pel *Grand Opéra* di Parigi! Vi sarebbero soltanto da aggiungere poche cose, e tutto il resto andrebbe bene. Voi, che altra volta mi scriveste per tradurre quest'anno o i *Lombardi* o l'*Ernani*, ditemi ora se non si potrebbe far l'*Attila* da qui a due anni». ¹ Infine, soprattutto se gli appassionati sono veneziani, non potranno non sapere che Verdi scrisse l'*Attila* per La Fenice, e che vi si narra nientemeno che della fondazione di Venezia ad opera di abitanti di Aquileia fuggiti nella laguna innanzi alla furia sterminatrice di Attila re degli Unni, che invase l'Italia alla metà del quinto secolo. Nelle parole di Foresto nel prologo, il luogo scelto per la nuova città è «un incanto di cielo e mar», e qui Aquileia risorgerà gloriosa e splendida: «Ma dall'alghe di questi marosi, / qual risorta fenice novella, / rivivrai più superba, più bella, / della terra e dell'onde

¹ Lettera di Verdi a Léon Escudier del 2 settembre 1845, citata in MARCELLO CONATI, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 158. Se non indicato diversamente, tutti i documenti relativi alla composizione dell'opera sono citati dal capitolo che Conati dedica all'*Attila*, pp. 141-177.

stupor!». Ovvio il riferimento al teatro ove l'opera fu rappresentata per la prima volta, La Fenice appunto, che in questi versi viene in un certo senso elevato a simbolo dell'intera città. Sarebbe del tutto giustificato chi, sulla base di queste informazioni, si immaginasse che il soggetto fu scelto alla luce della piazza dove l'opera sarebbe stata rappresentata, nello sforzo di ingraziarsi il pubblico veneziano cantando le glorie future della loro città e perfino del loro più famoso e più importante teatro.

Se però, sulla scorta delle dettagliate ricerche di Marcello Conati, ripercorriamo con attenzione la storia della concezione e composizione dell'*Attila*, ci accorgiamo che le scelte fondamentali da parte di Verdi e dei suoi collaboratori avvennero in un ordine diverso. Il primo accenno a quello che diverrà l'*Attila* si trova in una lettera di Verdi al librettista Francesco Maria Piave del 22 maggio 1844: «Sono stato scritturato da Lanari per scrivere a Venezia il Carnevale '45-'46 sempreché Lanari abbia il teatro; nel caso diverso scriverò alle stesse condizioni a Firenze». Il primo punto fermo è quindi il nome dell'impresario, il fiorentino Alessandro Lanari, e non quello della piazza, che potrebbe anche essere Firenze. Ottenuta la scrittura di Verdi, Lanari presenta alla direzione della Fenice l'usuale progetto d'appalto per la stagione, che contiene quelle che dobbiamo ritenere fossero considerate le informazioni fondamentali a questo stadio iniziale delle trattative. Quali sono queste informazioni? «La compagnia sarebbe formata, come appresso: Prima donna, o De Giuli, o Loewe, od altra da ottenersene l'approvazione. Una Comprimaria, a piacere dell'Impresa. Primo Tenore Guasco, od altro da ottenersene l'approvazione. Primo Basso Baritono da scieglersi [*sic*] fra Colini, De Bassini, Varese, Derivis, Badiali. Altro primo Basso, a piacere dell'Impresa. Altro Primo Tenore, a piacere dell'Impresa. I soliti Supplementi, e seconde Parti. L'Opera nuova sarebbe scritta dal Maestro Verdi». Prima, dunque, i cantanti principali, e poi il compositore per l'opera nuova della stagione. Si badi poi come la maggiore attenzione è riservata alla prima donna e al primo tenore: si propongono solo due nomi per la prima e uno per il secondo, e si aggiunge che, se Lanari non potesse scritturarli, dovrà ottenere l'approvazione da parte della direzione del teatro prima di scritturare altri interpreti. Per il primo baritono si può pescare tra cinque nomi e non si parla di previa approvazione da parte della direzione, mentre per il primo basso non ci sono nomi e la scelta sarà interamente a discrezione dell'impresario. Quest'ultimo dato sorprende in modo particolare, dal momento che il primo basso sarà addirittura il personaggio da cui l'opera nuova prende il titolo, *Attila* appunto.

Ma ad *Attila* non pensa ancora nessuno. Il contratto tra Lanari e La Fenice viene stipulato il 5 giugno 1844, e quindi l'opera nuova sarà per Ve-



1. Sofia Loewe (Sophie Johanna Christina; 1816-1866). Esordì al Kärntnertotheater di Vienna (1832) in *Otto mesi in due ore* (Elisabetta) di Donizetti. Per Verdi fu la prima Elvira e la prima Oda-bella. Cantò nella prima di *Maria Padilla* di Donizetti (Maria).

2. Carlo Guasco (1813-1876), il primo Foresto. Per Verdi fu anche il primo Oronte (*Lombardi*) e il primo Ernani. Cantò nella prima di *Maria di Rohan* di Donizetti (Chalais).

nezia e non per Firenze. Più interessante è la convenzione del 4 agosto, nella quale si legge quanto segue: «Compagnia di Canto: Prima donna Sig.na Sofia Loewe benché canti nell'autunno 1845 a Trieste esclusa però qualunque altra piazza nel raggio di sessanta miglia da ora in poi fino compito il suo obbligo per Venezia a termini del Capitolato normale. Primo tenore Guasco. Primo Basso Baritono o Varesi, e de Bassini, o Collini. Primo basso Profondo da scritturarsi d'accordo colla Presid. e Co: Podestà. [...] Maestro per l'opera d'obbligo [cioè scritta espressamente] Verdi». Dopo la piazza, dunque, la seconda decisione fondamentale – in realtà ben più importante della prima – consiste nella scelta dei cantanti, e segnatamente il soprano e il tenore, su cui già a quest'altezza, e cioè un anno e mezzo prima dell'andata in scena dell'opera, non c'è più incertezza. Ancora incerto rimane invece il baritono, mentre la scelta del basso sarà ora da concordare con la presidenza del teatro.



Nicola Ivanoff (Nikolaj Kuzmič Ivanov; 1810-1877). Esordì al San Carlo di Napoli (1832) in *Anna Bolena* (Percy). Nel solco del sommo Rubini, fu un apprezzatissimo interprete belliniano e donizettiano; molto stimato anche da Rossini. Partecipò alla prima di *Marino Faliero* (Pescatore). Verdi scrisse per lui una nuova versione della romanza di Foresto nel terzo atto di *Attila*.

Dell'opera per Venezia non si parla più per alcuni mesi, dato che Verdi è impegnato altrimenti (con *I due Foscari* e *Giovanna d'Arco*). Nel gennaio del 1845 un altro punto fermo, l'editore, che sarà il milanese Lucca e non il solito Ricordi. Il documento successivo è una lettera di Verdi a Piave del 24 febbraio di quello stesso 1845: «È tempo che parliamo dell'opera per Carnevale venturo. Mi abbisogna un argomento che vi siano quattro caratteri decisi, belli, ed a tutti poca parte. Prima donna la Loeve [*sic*], Guasco, Costantini, Marini. Tutti bisogna trattarli bene con parte eguale. Preparati al soggetto e mandamelo subito; oppure fa che sia preparato quand'io verrò a Venezia». Apprendiamo dunque che la Loewe e Guasco hanno firmato, ed incontriamo i nomi nuovi del baritono Natale Costantini e del basso Ignazio Marini. Evidentemente Lanari non era riuscito ad assicurarsi né Felice

Varesi, né Achille De Bassini, né Filippo Colini, ed avrà sottoposto la scelta di Costantini alla presidenza della Fenice, che evidentemente l'approvò, come pure approvò la scelta di Marini per la parte del basso.

È solo con una lettera dei primi di aprile che Verdi comunica a Piave la scelta del soggetto: «Ho visto Maffei e Solera ed altri [...]. Maffei mi farà lo sbozzo dell'*Attila*, ed io ti manderò il dramma tedesco, e il ballo, credo, di Viganò». Gli studiosi verdiani hanno dedotto da questa lettera che il suggerimento di mettere in musica una riduzione librettistica del dramma tedesco *Attila König der Hunnen* di Zacharias Werner fosse venuta a Verdi dal conte Andrea Maffei, letterato e traduttore sia dal tedesco (Goethe e Schiller tra gli altri) che dall'inglese (Shakespeare e Milton). Un'altra lettera poco conosciuta al Maffei del 25 marzo rivela però come fu Verdi stesso a suggerire il dramma di Werner: «Se hai letto l'*Attila* di Verner [*sic*] e se credi che se ne possa cavare un buon melodramma scrivimene prontamente perché ho quasi deciso di trattare quel soggetto».² Evidentemente Maffei preparò prontamente questo «sbozzo» o «schizzo», cioè un riassunto in prosa, se Verdi lo poteva mandare a Piave il 12 aprile. Dopo aver richiamato l'attenzione del librettista su alcuni momenti particolarmente importanti dell'azione, Verdi prosegue: «Frattanto vi sono tre caratteri stupendi. – Attila che non soffre alterazione di sorta, Ildegonda [la futura Odabella] pure bellissimo carattere che cova la vendetta del genitore, fratelli e amante. Azzio [= Ezio] è bello e mi piace nel duetto con Attila quando propone di dividersi il mondo etc. – Ci sarebbe d'inventare un quarto carattere d'effetto, e mi pare che quel Gualtiero [il futuro Foresto] che crede morta Ildegonda fosse scampato e potresti farlo figurare o tra gli Unni, o tra i Romani, e dare così campo a qualche bella scena con Ildegonda: farlo giocare [= recitare, agire] forse nella scena del veleno, ma soprattutto nel quarto atto d'intelligenza con Ildegonda per far morir Attila». Ma perché ci sarebbe da inventare un quarto carattere d'effetto? Perché, ovviamente, Lanari ha scritturato per l'intera stagione quattro cantanti 'di cartello', come si diceva nel gergo d'allora, e l'opera nuova deve farne pieno utilizzo. Verdi, quindi, concepisce l'opera fin dall'inizio con ben chiara in mente la compagnia di canto, che è il primo e più importante fattore da tenere in considerazione sia per il compositore che per il librettista. Si ricordi la lettera a Piave del febbraio: «Quattro caratteri decisi, belli, ed a tutti poca parte. Prima donna la Loeve, Guasco, Costantini, Marini». In altre parole, Verdi chiede al librettista di pensare ai personaggi nei termini dei loro futuri

² Citata in MARTA MARRI TONELLI, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Riva del Garda, Museo Civico, 1999, p. 102.

interpreti, di cui evidentemente entrambi conoscono le caratteristiche sia vocali che sceniche (non siamo infatti a conoscenza nel caso dell'*Attila* di quelle affannose richieste di informazioni da parte di Verdi a proposito di cantanti a lui sconosciuti che sono tanto comuni nella corrispondenza relativa a molte altre delle sue opere). Ma chi erano dunque questi cantanti? E in che modo Verdi tenne conto delle loro caratteristiche vocali ed interpretative quando finalmente nell'autunno del 1845 si accinse a comporre l'*Attila*?

Sophie Loewe (Oldenburg, 1812-Budapest, 1866) aveva studiato a Vienna e a Milano ed esordito a Napoli nel 1831 nel *Tancredi*. Nei due decenni che seguirono cantò a Vienna, Berlino, Londra, Milano e molti altri teatri italiani (fra cui Trieste, come ci dice il contratto tra Lanari e La Fenice citato sopra), tra l'altro la prima assoluta della *Maria Padilla* di Donizetti. Verdi la conosceva bene, visto che era stata la prima Elvira dell'*Ernani*, scritto anch'esso per La Fenice nel 1844. Per la verità i rapporti tra compositore e soprano erano stati abbastanza tesi allora, e, secondo Verdi stesso, «è impossibile stonare di più di quello che fece ieri sera [alla prima] la Loewe». Ma i due si erano rappacificati qualche mese dopo a Bologna in occasione di una ripresa dell'*Ernani*. Che tipo di cantante era dunque Sofia Loewe? Ecco ciò che ne scriveva l'esperto critico milanese della «Fama» in occasione della prima della *Maria Padilla* (1841):

A Sofia Loëve [*sic*], la cui voce che ha pienezza di timbro e flessibilità, ardita ed agile si spazia nelle note acutissime e facile scende alle corde basse, se non del pari eguale e gagliarda, si conveniva esordire chetamente; educarsi, s'ei giova il detto, all'arte ed al pubblico nostro riposatamente, ed ella avrebbe rinvenuto fra noi ammiratori in buon dato d'un ingegno che non è certo lieve, e che ha tratti caratteristici, di quelli che avvisano i grandi artisti. Nella foga dell'erculea impresa essa non poté signoreggiare lo slancio, che ove non è corretto dal fren dell'arte trasmutasi in vizio; essa abbondò nel gesto, nel diporto della persona, ne' modi di canto, che accusano la diversa origine loro, né un tutto offrono semplice ed uno. Ma Sofia Loëve vinse con mirabile prontezza astruse difficoltà, delle quali a poche è dato uscir coronate, e v'ebbe plauso unanime, sincero.³

Gli altri recensori dell'opera donizettiana erano sostanzialmente d'accordo, e d'accordo rimasero i recensori degli spettacoli in cui comparì la Loewe nei sette anni che seguirono (si ritirò infatti dalle scene nel 1848). Sue caratteristiche principali erano dunque l'estensione, l'agilità e la foga interpretativa, lo «slancio» sia vocale che attoriale, mentre non brillava per uguaglianza di

³ «La Fama», 27 dicembre 1841, citato in ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano-Roma, Skira-Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1997, p. 1025.



1. Napoleone Moriani (1806 o 1808-1878). Rinomatissimo interprete donizettiano, partecipò alla prima italiana di *Marino Faliero* (Firenze, 1836; la sua prima grande affermazione), e alle prime assolute di *Pia de' Tolomei*, *Maria de Rudenz*, *Linda di Chamounix*. Famoso Ernani, Verdi scrisse per lui una nuova versione della romanza di Foresto nel terz'atto di *Attila*.

2. Natale Costantini, il primo Ezio. Alle notizie sui ruoli verdiani di Costantini nei primi anni Quaranta fornite da Marcello Conati (cfr. MARCELLO CONATI, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 175-176), si aggiungono pochi dati spigolati dai libretti conservati presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia: Rochefort (*Anna Bolena*) alla Fenice di Venezia nel carnevale 1832, Capellio (*Capuleti*) a Senigallia nel 1830 e alla Fenice di Venezia nel 1832, il Conte (*Gemma di Vergy*) alla Fenice nel 1840, Chevreuse (*Maria di Rohan*) a Parma nel 1844, Israele Bertucci (*Marino Faliero*) a Trieste nel 1837, a Roma nel carnevale 1839 e alla Fenice nel 1840.

registri e sottigliezza di espressione. Si capisce perché Verdi penserà a lei per la parte di Lady Macbeth subito dopo l'*Attila* (e, nell'impossibilità di ottenerla, si rivolgerà ad un soprano per molti versi simile a lei come Marianna Barbieri Nini).

Già nell'*Ernani* Verdi aveva messo a frutto lo «slancio», l'estensione e l'agilità della Loewe, scrivendo per lei una parte davvero infuocata, e che tutto sommato forse poco si accorda con la virginea Elvira del dramma di Hugo e in un certo senso anche del libretto di Piave. Verrebbe da dire che, almeno vocalmente, questa donna non può essere vergine: troppo sa e troppo rivela nella sua musica. Forse il momento in cui il profilo interpretativo

della cantante più influì sulla musica verdiana non è tanto nella cavatina di Elvira, ma nel duetto con il baritono che subito la segue. Si ascolti la frase «Fiero sangue d'Aragona / nelle vene a me trascorre. / Lo splendor d'una corona / leggi al cuor non puote imporre. / Aspirar non deggio al trono, / né i favor vogl'io d'un re. / L'amor vostro, sire, è un dono / troppo grande o vil per me». Le discese precipitose nel registro grave e anche gravissimo a «trascorre» e «corona» – discese di forza, si badi, in cui non si può 'barare' – si volgono nel giro di una battuta nelle impennate all'acuto – anche queste di forza – a «non puote imporre». Con questa donna non si scherza, se sa tenere testa al re di Spagna (e futuro sacro e romano imperatore) con tali scia-bolate e affondi a tutto volume.

La parte di Odabella nell'*Attila* dimostra come lo «slancio» rimanesse la qualità migliore della Loewe, almeno secondo Verdi. Mary Ann Smart ha analizzato la cavatina del soprano, «Allor che i forti corrono», nel contesto dell'espressione verbale e musicale tipica delle eroine 'attive' e battagliere del primo Verdi, da Abigaille (*Nabucco*) a Giovanna d'Arco a Lady Macbeth.⁴ Per cominciare, mentre le protagoniste femminili dell'opera italiana di questo periodo di solito si presentano sole o in compagnia di confidenti o parenti, Odabella si presenta ad Attila e le sue truppe alla testa di un manipolo di donne di Aquileia fatte prigioniere. Dato il contesto drammatico-musicale, inoltre, tutti si aspettano una cavatina per il basso, che per di più dà il titolo all'opera. Dopo poche battute di recitativo è invece Odabella che si pone al centro della ribalta:

ATTILA:
 Che sento?... A donne imbelli
 Chi mai spirò valor?

ODABELLA: (*con energia*)
 Santo di patria indefinito amor!

Allor che i forti corrono
 Come leoni al brando
 Stan le tue donne, o barbaro,
 Sui carri, lagrimando.
 Ma noi, noi donne italiche
 Cinte di ferro il seno
 Sul fumido terreno
 Sempre vedrai pugnar.

⁴ MARY ANN SMART, «Proud, Indomitable, Irascible»: Allegories of Nation in «Attila» and «Les Vêpres siciliennes», in *Verdi's Middle Period: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, pp. 227-256.

«Energia» sembra la parola d'ordine di Odabella. Il verso di recitativo attacca temerariamente su un Sol acuto forte e tenuto, e, a «indefinito», sale arpeggiando fino al Do sopra il rigo per poi scendere a precipizio per più di due ottave fino al Si sotto il rigo – e per di più tutto forte, tutto 'sfogato'. Ce n'è da che far tremare le vene ai polsi anche ai soprani più energici. Il cantabile della cavatina sfrutta poi la divisione in due strofe, mantenendosi nella regione medio-grave, intorno al Sol, per i primi quattro versi, quasi a voler rappresentare la vile immobilità delle donne barbare. Ma al primo verso della seconda strofa, «Ma noi, noi donne italiche», Odabella si scrolla di dosso il registro medio-grave e ritorna al Sol acuto del recitativo, per poi dispiegare una melodia ampia e vigorosa («grandioso e fiero» le chiede Verdi in partitura) che si mantiene tra il Do e il Sol dell'ottava superiore per i primi due versi, ma che per l'ultimo distico sale fino al Si sopra il rigo (raggiunto ancora una volta arpeggiando) e poi scende in puntute terzine fino al Si sotto il rigo, il tutto a voce spiegata e su ritmi puntati piuttosto complessi. A questo punto Attila commenta ammirato la *performance* di Odabella in alcune battute «a parte», il che la incoraggia a ripetere la seconda strofa integralmente, cui segue la coda di prammatica. Anche formalmente, quindi, questo movimento è assai avanzato per il Verdi del 1846, e tra i più estesi che egli avesse composto finora.

Se teniamo presente le descrizioni coeve delle capacità vocali e delle inclinazioni interpretative di Sofia Loewe, nonché quello che di tali capacità ed inclinazioni si può dedurre dalle parti preventivamente scritte per lei, in primo luogo Elvira nell'*Ernani*, è chiaro che Verdi le aveva ben fisse in mente quando compose questo movimento. Molte altre cantanti avrebbero considerato un'uscita in scena di tal fatta quanto meno molto rischiosa, se non addirittura un suicidio: magari non impossibile da cantare, ma dove trovare le energie per il resto della serata? Specialmente se si tiene presente che la cabaletta che segue non è da meno in quanto a difficoltà vocali (il che è più normale per una cabaletta). Ma Verdi sapeva che la signora Loewe non si sarebbe fatta intimidire, anzi, sarebbe stata stimolata a dare il meglio di sé da una tale sortita. E, a quanto ci dicono le recensioni, questo è esattamente ciò che accadde durante le rappresentazioni alla Fenice nel marzo del 1846 (la prima ebbe luogo il 17). Comporre con le caratteristiche dei primi interpreti bene in mente poteva ovviamente creare problemi agli interpreti che si sarebbero avvicinati alle parti in questione successivamente. Ma Verdi sapeva bene che le parti si potevano ritoccare, anzi lo sarebbero state di sicuro, che lui lo volesse o no. Sarà solo nella seconda parte della carriera che il compositore insisterà in modo talvolta eccessivo sull'integrità ed intoccabilità delle sue partiture. Nel 1846 comporre 'per' cantanti ben precisi non è un fastidio, ma uno stimolo creativo.



Giovanni Carnevali detto il Piccio (1806-1873), *Ritratto di Ignazio Marini*. Milano, Museo Teatrale alla Scala. Marini (1811-1873) fu per Verdi il primo Oberto, il primo Attila e il primo Alcade (*Forza del Destino*). Cantò nelle prime donizettiane di *Gemma di Vergy* (il Conte), *Maria Stuarda* (Talbot), *Adelia* (Arnoldo). Tra i suoi grandi ruoli: Mosè, Oroveso, Rodolfo (*Sonnambula*), Giorgio Valton, Bertram (*Roberto il Diavolo*), Marcello (*Gli Ugonotti*).

Degli altri primi interpreti dell'*Attila* quello più noto a Verdi era sicuramente il basso Ignazio Marini, che era stato nientemeno che il suo primo Oberto nell'ormai lontano 1839 (e che nel 1862 sarà il primo Alcalde nella prima versione della *Forza del destino* a San Pietroburgo). Ma il nome

che fin da subito era rimasto fisso nella lunga gestazione dell'opera era quello del tenore Carlo Guasco, come si è visto, e possiamo quindi essere sicuri che Verdi scrisse la parte di Foresto con lui in mente. Guasco (Soleiro, provincia di Alessandria, 1813-1876) aveva debuttato alla Scala nel 1836 nel ruolo del Pescatore nel *Guillaume Tell* ed aveva presto imbastito una carriera di tutto rispetto, tra l'altro impersonando per la prima volta Chalais nella *Maria di Rohan* di Donizetti a Vienna nel giugno del 1843. Ma nel febbraio dello stesso anno alla Scala aveva già incontrato il primo ruolo tenorile che Verdi scrisse per lui, Oronte nei *Lombardi*. L'anno seguente Guasco fu il primo Ernani alla Fenice, ma non si può dire che Verdi compose la parte per lui, dal momento che il tenore si aggiunse alla compagnia solo ai primi di gennaio, dopo prolungate trattative. Una volta data un'occhiata alla parte, però, Guasco si spaventa, è stanco, non sta bene, non vuole cantare Ernani. Alla fine acconsente, va in scena, ma canta male, è rauco, tant'è che la prevista quinta rappresentazione è cancellata per dargli tempo di rimettersi. Le ultime rappresentazioni sono però un gran successo anche per lui, e Verdi non avrà di che lamentarsi degli anni di onoratissimo servizio verdiano di questo tenore. Guasco si potrebbe definire il tipico tenore verdiano degli anni Quaranta: voce piuttosto potente ma non molto agile; estensione sicura fino al La naturale o, meno di frequente, Si \flat acuto, ma non oltre, né in petto né in falsettone; poca o punta propensione per la coloratura; fuoco ed anima e foga quando ci vogliono, ma anche dolcezza nell'espressione lirica, senza però la necessità di sostenere frasi lunghe, né forte né piano. In breve, la parte di Foresto.

Invece che cercare tracce dell'influenza di Guasco sulle scelte compositive di Verdi nella cavatina di Foresto, «Ella in poter del barbaro», vorrei concentrare l'attenzione sulla sua romanza, bellissima, che apre l'ultimo atto, «Che non avrebbe il misero», per ragioni che saranno presto chiare. Eccone il testo, preceduto dal breve recitativo che segue l'uscita di Uldino:

Infida!

Il dì che brami è questo:
 Vedrai, come ritorni a te Foresto!
 Che non avrebbe il misero
 Per Odabella offerto?
 Fino, deh, ciel perdonami,
 Fin l'immortal tuo serto.-
 Perché nel viso ai perfidi
 S'imprime il tuo seren?...
 Perché fai pari agli angeli
 Chi sì malvagio ha il sen?

Verdi mette in musica «perché sul viso ai perfidi diffondi il tuo seren?», dopo aver chiesto inutilmente a Temistocle Solera (il librettista subentrato a Piave prima che questi si mettesse al lavoro) di cambiargli il verbo «imprime». La forma musicale è articolata attorno al passaggio dalla tonica minore iniziale (Do) a quella maggiore conclusiva, via il relativo maggiore e la dominante minore. L'opposizione tra primo e secondo distico è espressa non solo con la modulazione da minore a maggiore, ma anche con l'uso di un gesto melodico diverso per «fino, deh, ciel perdonami», così che diventa difficile parlare delle usuali frasi parallele della cosiddetta «forma lirica» – almeno da un punto di vista strettamente melodico, ché il parallelismo armonico e sintattico è invece piuttosto evidente. Ciò che colpisce di più di questo pezzo è però la compattezza non solo formale, ma anche vocale. Non si sale mai oltre il La^b, e tutte le salite all'acuto – gesto melodico ricorrente e caratterizzante – avvengono non arpeggiando, ma per grado congiunto, e su ritmi semplici e ripetuti. Al tenore non si richiedono né agilità né coloratura né estensione, ma piuttosto un misto di forza e dolcezza in frasi dal respiro relativamente corto. Non ci sorprenderemo che questa scrittura vocale corrisponda esattamente alle caratteristiche di Guasco quali ce le trasmettono le critiche e ce le lasciano indovinare le altri parti per lui composte, prime fra tutte l'Oronte dei *Lombardi* ed Ernani.

Ho voluto soffermarmi sulla romanza di Foresto perché – caso unico in tutta la produzione verdiana – di questo pezzo esistono ben due versioni alternative, entrambe composte da Verdi nel 1846. La prima, «Sventurato! alla mia vita», fu richiesta a Verdi da Rossini per il tenore Nicola Ivanoff, suo protetto, che la eseguì per la prima volta al Teatro Grande di Trieste nella stagione d'autunno. Verdi compose l'altra versione, «Oh dolore! ed io vivea», per il tenore Napoleone Moriani in occasione della prima dell'opera alla Scala in dicembre.⁵ I due testi, il primo di Piave, il secondo anonimo, sono variazioni sul *topos* del lamento dell'amante tradito («Un amante che si lagna dell'infedeltà dell'amata... robe vecchie» scrive Verdi a Piave chiedendogli i versi per «Sventurato!»).

⁵ Della romanza per Moriani ho curato di recente l'edizione critica: GIUSEPPE VERDI, «Oh dolore! ed io vivea», a cura di Emanuele Senici, in *Giuseppe Verdi: gli autografi del Museo Teatrale alla Scala*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Milano-Parma, Ricordi-Istituto nazionale di studi verdiani, 2000. Delle tre versioni della romanza mi sono occupato in dettaglio in *Per Guasco, Ivanoff e Moriani: le tre versioni della romanza di Foresto nell'«Attila»*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 273-288.

Romanza per Ivanoff (Trieste, autunno 1846)

Infida!

Fatta certezza è il dubbio:
I giuri suoi smentiva! oh tradimento!
Straziata dal dolor l'alma mi sento!

Sventurato! alla mia vita
Sol conforto era l'amor!
Sventurato! or disparita
Ogni gioia è dal mio cor!
Ah! perché le diede il cielo
Tanto fiore di beltà;
Se ad un cor dovea far velo
Nido reo d'infedeltà.

Romanza per Moriani (Milano, carnevale 1846-47)

Oh dolore! ed io vivea
Sol pensando alla spergiura,
Fin l'esiglio a me pareo
Men deserto e men crudel.
Ogni colpo di sventura
Mi feria ma non nel core.
Fui beato in quell'amore
Come un angelo nel ciel.

Nella romanza per Ivanoff la duplice esclamazione «sventurato!» riceve veste musicale identica, e l'opposizione tra i due distici della prima strofa viene espressa sia dalla modulazione al relativo maggiore, sia dalla diversa divisione interna dei due membri della frase, che, pur entrambi di nove battute, si articolano in 4+5 e 7+2. È inoltre da notarsi la compattezza melodica, armonica e gestuale della musica della seconda strofa, cui risulta impossibile applicare le categorie tradizionali della «forma lirica». È vero che la melodia del terzo distico si può dividere in 2+2 battute, ma armonicamente siamo fin dall'inizio in un solido La bemolle maggiore. Il quarto distico si spiega invece su una melodia di sei battute che sale per grado congiunto fino al Si^b acuto per poi cadenzare in modo piuttosto elaborato sul La^b centrale. Tutta la seconda quartina è poi ripetuta leggermente variata nella melodia ed arricchita nell'armonia e soprattutto nell'orchestrazione, con una chiusa sul La^b acuto in diminuendo che rappresenta l'ultima e più alta sfida di un pezzo vocalmente molto arduo, strutturalmente insolito e complesso, nonché di molto il più lungo dei tre.

In confronto «Oh dolore!», la romanza per Moriani, non è solo modalmente compatta, ma anche melodicamente prevedibile, almeno nella parte iniziale. Alla coppia di frasi iniziali, entrambe di quattro battute, segue in-

fatti una sezione composta da un motivo di due battute ripetuto e variato nelle due battute seguenti. L'ultimo distico riceve un gesto melodico nuovo dal profilo discendente, ma tonalmente segna il ritorno alla tonica. Fin qui niente di strano o notevole. La sorpresa arriva con la ripetizione della melodia iniziale con il suo gesto ascendente, questa volta però sul testo del distico finale. Una cadenza d'inganno introduce un'altra ripetizione del distico, la cui linea melodica è ormai in ascesa inesorabile verso il *La* *fortissimo*. Il *Si* arriva infine nella breve coda. La ripresa della melodia iniziale nella sezione conclusiva dell'aria può essere interpretata come la definitiva messa in ombra del «dolore» nell'estasi angelica dell'Eden passato, che però l'esercizio della memoria ha per un momento reso presente. Che Foresto avesse in mente la felicità passata fin dall'inizio dell'aria è confermato da quello che è forse l'aspetto più significativo di questo pezzo, l'orchestrazione. Gli accordi iniziali dei fiati sembrano infatti suggerire una sorta di armonia celeste, così che la loro breve ricomparsa alla fine non nega, ma anzi riafferma l'ascesa al Cielo compiuta dalla voce nella sezione conclusiva con il sostegno dell'arpa – il classico suono dell'estasi mistica nella semantica timbrica verdiana. Verdi sembra voler suggerire che il ricordo della felicità passata nella miseria presente non è solo fonte di infinito dolore, ma può anche ritagliare un'oasi di calma nella tempesta delle emozioni che ci affliggono.

Una stessa situazione, il lamento dell'amante tradito, può essere dunque espressa testualmente con sfumature espressive ed affettive diverse, che quindi ricevono intonazioni appropriatamente diversificate. In base a quali considerazioni Verdi decise *come* differenziare le tre romanze? A questo punto la mia ipotesi dovrebbe essere ovvia: Verdi si ispirò alle qualità vocali ed interpretative di Nicola Ivanoff e Napoleone Moriani nel concepire le due versioni sostitutive della romanza, non solo da un punto di vista strettamente vocale e melodico, ma anche formale e retorico.

Nicola Ivanoff (Poltava, 1810-Bologna, 1880) era solo tre anni più vecchio di Guasco anagraficamente, ma molti di più per tipo vocale e stilistico. Salutato al suo apparire come imitatore di Giovanni Battista Rubini, si attenne per il resto della carriera ai canoni interpretativi degli anni Venti e Trenta, rimanendo cioè, nelle parole di Rodolfo Celletti, «un cantante dalla voce omogenea, tonda, piena e dalla tecnica impeccabile, che eseguiva le fioriture con grazia ed eleganza e sfoggiava emissioni di dolcezza paradisiaca, particolarmente suggestive in alcune opere di Pacini, di Donizetti, oppure nella *Sonnambula* e nei *Puritani*».⁶ Si capisce dunque perché Rossini lo pro-

⁶ RODOLFO CELLETTI, «Ivanov, Nikolaj», in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio d'Amico, 11 voll., Roma, Le Maschere, 1954-1968, VI, col. 702.



Pietro Rovaglia, figurino di *Attila* per un'impresicata rappresentazione alla Scala di Milano. Rovaglia fu il costumista delle due prime rappresentazioni scaligere di *Attila* (1846 e 1849).

teggesse: condividevano la stessa estetica teatrale e vocale. Non riesce difficile immaginarseli lamentare insieme il declino dell'arte del canto e scuotere la testa davanti agli spartiti di Verdi. Dallo scuotere la testa al chiedere pezzi nuovi per il suo protetto poco ci corre se si hanno i mezzi finanziari di Rossini. Verdi doveva rendersi ben conto delle ragioni tecniche, espressive ed in ultima analisi estetiche della richiesta di Rossini di arie sostitutive per Ivanoff non solo per l'*Attila*, ma anche per l'*Ernani*.

Benché fosse il più vecchio dei tre, Napoleone Moriani (Firenze, 1806 o 1808?-1878) si collocava stilisticamente a mezza via, più 'moderno' di Ivanoff ma più 'antico' di Guasco. Uno dei tenori italiani più famosi del tempo, era considerato insuperabile nel repertorio donizettiano, specialmente nelle scene di agonia – prime fra tutte quella di Edgardo nella *Lucia* e quella di

Gennaro nella seconda versione della *Lucrezia Borgia* (Milano, Scala, 1840), preparata da Donizetti proprio per Moriani – tanto è vero che era conosciuto come «il tenore della bella morte». In carriera dal 1832, nel 1846 era però già declinante. Impagabile la seguente descrizione coeva di un'agonia di Moriani: «L'ammorzarsi della vita è espresso da un canto che ha le tinte, il raccapriccio della morte; è un narciso che infranto piegasi e nel cui seno piange lamentevole l'eco che fugge».⁷

Ebbene, messo davanti a tre profili vocali ed interpretativi tanto diversi – Guasco, Ivanoff, Moriani – Verdi rispose di conseguenza: con le frasi melodiche brevi, le salite all'acuto decise e di forza e l'espansione emotiva relativamente contenuta di «Che non avrebbe il misero»; la tessitura più esposta ed acuta, le frasi lunghe ed elaborate, i brevi melismi e le smorzature in alto di «Sventurato!»; e l'estensione limitata, la vocalità prudente, ma soprattutto le lunghe frasi discendenti accompagnate dall'arpa della seconda parte di «Oh dolore!». Quello che mi sembra di particolare interesse è però che tali scelte, di ordine prettamente vocale e quindi melodico, influenzano altri parametri compositivi: la compattezza e la brevità di «Che non avrebbe il misero»; la maggior complessità gestuale, l'orchestrazione più ricca, e soprattutto l'irregolarità fraseologica di «Sventurato!»; e l'espansione dell'ultima sezione di «Oh dolore!», che altera sensibilmente le proporzioni formali della romanza, promuovendone l'ultimo distico a ragion d'essere (come nel caso di «Ah de' verd'anni miei» di Carlo nel terzo atto dell'*Ernani*, anche questo un cantabile non seguito dalla cabaletta). Semplificando di molto e tenendo a mente le predilezioni dei nostri tre tenori, si potrebbe dire che in «Che non avrebbe» Verdi compone come Verdi, in «Sventurato!» come una mistura di Rossini e Bellini, e in «Oh dolore!» come Donizetti. Ma ovviamente Verdi compone sempre «come Verdi». Che cosa significa allora comporre «come Verdi» nel 1846? In questa sede voglio solo richiamare l'attenzione sulle domande cruciali sollevate da una seria considerazione dell'apporto dei cantanti alla caratterizzazione e alle scelte compositive. In altre parole, l'*Attila* sarebbe stato assai diverso se Verdi non avesse saputo fin da subito che la prima donna sarebbe stata Sofia Loewe, che il primo tenore sarebbe stato Carlo Guasco, e che in riprese successive in cui il compositore intervenne direttamente sulla partitura Foresto sarebbe stato cantato da Nicola Ivanoff e Napoleone Moriani. Risulta sempre più chiaro che i cantanti sono più importanti per la storia del melodramma italiano dell'Ottocento di quanto finora si sia pensato. Proviamoci a dar loro lo spazio che si meritano.

⁷ Citato in RODOLFO CELLETTI, «Moriani, Napoleone», *Ivi*, VII, coll. 844-6: 845.

Guido Paduano

Il gioco delle parti nella drammaturgia di *Attila**

La debolezza strutturale dell'*Attila* risulta dall'incertezza od equivocità dell'identificazione emotiva: con ciò non intendo alludere alla capacità, tipicamente verdiana e tra i maggiori motivi di fascino del suo teatro, di approfondire le valenze umane di tutti i comportamenti e imporre la comprensione e la condivisione di situazioni opposte; alludo al contrario a un trattamento grezzo e confuso dei valori in gioco, che non consente loro di attivare opposizioni persuasive, e in ultima analisi lascia freddi in tutte le direzioni. Responsabile in parte di questo inconveniente è la scelta della fonte: in pieno clima risorgimentale si è ricorsi a un dramma ispirato dal nazionalismo germanico per esaltare un patriottismo italiano capace di accendersi pretestuosamente alla proposta di Ezio («avrà tu l'universo, / Resti l'Italia a me»), che è invece un bell'esempio della politica mercantile e spartitoria «da basso impero».

Tratti non secondari di un Attila eroe positivo sono presenti nel dramma, a cominciare dall'esaltazione della *fides* germanica, antica quanto Tacito, che brilla nella risposta a Ezio, per cui Solera ha trovato versi bellissimi: «Dove l'eroe più valido / È traditor, spergiuoro, / Ivi è perduto il popolo, / E l'aere stesso è impuro». Sulla stessa lunghezza d'onda si colloca la ripresa della mitologia cesariana per cui «E tu pure, Odabella?» mutua dall'apostrofe a Bruto il doloroso stupore dell'affetto deluso, e il disprezzo per i «profeti del mal» che lo mettono in guardia dalla congiura richiama la superiorità della *virtus* sugli avvertimenti del fato. Neppure gli si potrà negare l'autenticità dell'innamoramento («Quell'ardire, quel nobile viso / Dolcemente mi fiedono il cor»), anche se, come ogni altra apertura nell'interiorità, viene lasciato a livello embrionale: la stessa dinamica del sogno e del risve-

* Il saggio è tratto da GUIDO PADUANO, *Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001, pp. 43-45. Si ringraziano l'autore e la casa editrice per aver concesso il permesso di riprodurlo in queste pagine. Il titolo è redazionale.



Carlo Martini, figurini di Attila e Odabella per la rappresentazione a Parma, Teatro Regio, 1846. Da MARCELLO CONATI (*La bottega della musica cit.*), che annota: «si tratta dei figurini più antichi che si conoscano».

glio ha il senso di un'apologia del valore universale della verità, e non di un'esplorazione delle inquietudini. In realtà, Attila è soprattutto presentato come oggetto o vittima dell'azione altrui, lasciando priva di riscontro interno la leggenda del flagello di Dio, ove non si voglia prendere in tal senso il coro incipitario «Urli, rapine, gemiti, sangue, stupri, rovine», abbastanza vicino ai *Masnadierei* per ispirare più l'idea dei briganti da strada che non quella del demone distruttore dell'universo civile.

Se passiamo al campo dei nemici di Attila, nel definirsi l'«ultimo Romano» Ezio è attendibile quanto suggeriscono non solo le sue trame, ma la disinvoltura nel cambiare politica («Se fraterno vincolo / Stringer non vuoi tu meco, / Ezio ritorna ad essere / Di Roma ambasciator»). Quanto ad Odabella, giocatrice d'azzardo e barocca perfezionista dell'omicidio, un infelice rimaneggiamento del quarto atto, opera di Piave, ce la mostra improvvisamente angosciata come se il suo comportamento con Attila fosse ambiguo e non tattico, o meglio come se di questa tattica riuscisse a convincere se stessa meno del docile Foresto.

Lorenzo Bianconi

Risposta a Giuliano Procacci*

Giuliano Procacci, nella sua bella relazione, muove da una constatazione che, se per un verso si rifà ad un famoso passo di Gramsci, per l'altro è ampiamente avvalorata dalle ricerche e dalle analisi fornite negli anni scorsi dai pochi storici italiani che prima di lui si siano degnati di trattare come cosa seria il fenomeno del melodramma in età risorgimentale (penso *in primis* al compianto John Rosselli, ad Alberto Banti, a Carlotta Sorba). Dice Procacci:

nessuno scrittore o musicista dell'età del Risorgimento ha resistito quanto Verdi all'usura del tempo sino a divenire parte integrante della nostra identità nazionale, e nessuno ha raggiunto un pubblico così largo, da quello elitario dei teatri ottocenteschi a quello delle rappresentazioni di stalla sulle aie emiliane [...]. Stabilito questo punto di partenza, rimangono da appurare le ragioni per cui questa conquista e questa durata siano state possibili.¹

Procacci gira la domanda ai confratelli della disciplina musicale: «la risposta a questo interrogativo può esser data soltanto dai musicologi e dagli storici della musica».² Dopodiché lascia cadere il quesito e passa ad illustrare in quali forme, secondo quali orientamenti e con quale consapevolezza l'uomo Verdi – un intellettuale sostanzialmente impolitico, ma osservatore appassionato e a tratti partecipe – sia stato interessato dai processi e dalle dinamiche del Risorgimento. (L'operazione è meritoria, e coi tempi che corrono non scontata, se è vero che perfino in una regione come l'Emilia può succedere che un porporato predichi, nel 2000, essere stato il Risorgimento nul-

* Il saggio è comparso in *Verdi 2001*. Atti del Convegno internazionale, Parma-New York-New Haven, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, vol. I, pp. 205-216; ringraziamo l'autore e la casa editrice per averne concesso la riproduzione in questo volume.

¹ Vedi il saggio di GIULIANO PROCACCI, *Verdi nella storia d'Italia*, in *Verdi 2001* cit., pp. 191-204: 193; rist. in *Giuseppe Verdi*, «Nabucco», «La Fenice prima dell'Opera», 2004/1, pp. 133-146: 135.

² *Ibid.*

l'altro che un deleterio errore, uno sciagurato abbaglio della coscienza, scaturigine dei mali che tuttora affliggerebbero l'Italia. D'altra parte, lo vedon tutti che ci sono in circolazione sei o sette Verdi diversi, pronti all'uso: c'è chi lo vuole ruspante e chi urbanissimo, chi arcitaliano e chi cosmopolita, chi schillerianamente ingenuo e chi sentimentale, chi rivoluzionario e chi conservatore. Procacci non gioca il gioco del revisionismo, non cade nella trappola del relativismo postmoderno: gliene siamo grati in tanti.)

Da storico del teatro d'opera, qui posso soltanto tentare un abbozzo di risposta alla domanda che ci pone Procacci. Non senza preliminarmente enunciare l'unica, sommersa, obiezione che mi sento di muovere al suo *paper*, là dove, nell'*explicit*, la fortuna di Verdi, la sua singolare intensità e durata, vien fatta risalire ad una questione di qualità, più precisamente a quella «fusione tra azione drammatica e partitura musicale» che, «gradualmente e faticosamente» perseguita, *ipso facto* l'avrebbe distaccato dalle «opere 'cavatina' della tradizione» e gli avrebbe consentito di attingere quella «verità», quella «riduzione della condizione umana all'essenziale, che conferisce all'opera verdiana la sua forza d'impatto e di attrazione».³ Lo stereotipo è corrente, e come tutti gli stereotipi contiene del vero, ma in questo caso il teleologismo dell'evoluzione formale viene incrociato con la dinamica dei processi storici: mentre è ovvio che si tratta di ordini di problemi disparati. Lo storico dell'opera non può accettare che si declassi il tipo melodrammatico di Rossini Bellini Donizetti – autori che appartengono anch'essi al quadro storico del Risorgimento latamente inteso – onde esaltare per contrasto quello verdiano. Ogni drammaturgia ha in sé le proprie ragioni, e la valutazione della qualità artistica, altissima in tutti e quattro i nostri maggiori operisti dell'Ottocento, andrà effettuata entro il rispettivo sistema di tecniche e forme, non già comparando e classificando i sistemi. La comparazione tra drammaturgie diverse può semmai dar ragione del diverso rapporto che ciascuna di esse instaura col proprio pubblico ideale, col proprio spettatore implicito. Sottoscrivo sempre ancora la tesi di Fedele d'Amico: Verdi include nella sua drammaturgia la prospettiva del Quarto Stato, postula nel suo pubblico – che pure è di fatto un pubblico d'*élite*, prima e dopo il '48, prima e dopo il '61 – un'identità di popolo, se addirittura non la crea, e ciò attraverso una dialettica dell'ascolto che è antitetica rispetto alla poetica totalizzante di un Richard Wagner.⁴

³ PROCACCI, *Verdi nella storia d'Italia* (Verdi 2001 cit., p. 204; anche in *Giuseppe Verdi*, «Nabucco», «La Fenice prima dell'Opera», 2004/1, p. 146).

⁴ FEDELE D'AMICO, *Note sulla drammaturgia verdiana*, in *Colloquium «Verdi-Wagner»*. Rom 1969, a cura di Friedrich Lippmann, Köln-Wien, Böhlau, 1972, pp. 272-287 («Analecta musicologica», 11); rist. in ID., *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*, a cura di Franco Serpa, Torino, Einaudi, 1991, pp. 41-58.



1



2

1. Gaetano Borgo Caratti, bozzetto scenico (Accampamento di Attila). Penna e pennello; inchiostro bruno. New York, Metropolitan Museum of Arts.

2. Luigi Vacca, bozzetto scenico (Tenda di Attila) per *Attila* (Torino, Teatro Regio, 1848-1849). Milano, Raccolta Riccardo Lampugnani.

Nel rispondere a Procacci sul punto dell'efficacia del teatro verdiano, e della sua pertinenza sostanziale alla vicenda storica del nostro Risorgimento, cercherò d'individuare e di situare la singolarità di Verdi entro la prospettiva globale della storia dell'opera italiana. Prenderò dunque il giro largo; ma procederò per sommi capi. Do per assodato un presupposto: in prospettiva storico-culturale, dobbiamo considerare il melodramma alla stregua delle opere letterarie. Come la poesia, il romanzo, il teatro di parola, esso è una forma di narrazione, ancorché svolta cantando; e come tale concorre ad alimentare i quattro grandi ordini su cui si regge ogni cultura, ogni civiltà: *logos*, *ethos*, *epos* e *nomos*. E tra questi, eminentemente l'*ethos*. Come dice Northrop Frye, «voi non andreste a vedere *Macbeth* per imparare qualcosa sulla storia della Scozia: ci andate per apprendere come si sente un uomo dopo che ha guadagnato un regno ed ha perso l'anima». Il *Macbeth* serve prima di tutto a questo: vale per Shakespeare, vale per Verdi. Ho incontrato il passo di Frye (da *The Educated Imagination*, 1963) in un saggio dell'antropologo Clifford Geertz, un saggio che tratta dell'«uso dell'emozione per scopi conoscitivi».⁵ Nel caso trattato da Geertz, l'emozione è quella scatenata dal combattimento dei galli negli scommettitori balinesi; nel nostro, sarà quella che suscita l'opera in musica.

Quello che dice il combattimento di galli lo dice in un vocabolario di sentimenti – il brivido del rischio, la disperazione della perdita, il piacere del trionfo. Tuttavia non dice solo che il rischio è eccitante, la perdita deprimente, o il trionfo gratificante, banali tautologie sentimentali, ma che è con queste emozioni, così esemplificate, che la società si è costruita e gli individui sono messi insieme. Assistere a combattimenti di galli e parteciparvi è, per il Balinese, una specie di educazione sentimentale.⁶

Del pari, assistere al melodramma, e partecipare a quello spettacolo intorno allo spettacolo che è il rito dell'andare all'opera, è per l'Italiano dell'età moderna e contemporanea una specie di educazione sentimentale.

Geertz, generalizzando, dice anche:

visto che la soggettività non esiste realmente finché non è [...] organizzata, le forme artistiche generano e rigenerano quella soggettività stessa che fingono solo di evidenziare. Quartetti [d'archi], nature morte, combattimenti di galli [e melodrammi, aggiungo io] non sono semplicemente riflessi di una sensibilità preesistente, rappresentata per analogia: sono agenti positivi nella creazione e nel mantenimento di tale sensibilità. [...] È in questo preciso modo, colorando l'esperienza con la luce che

⁵ CLIFFORD GEERTZ, *Il gioco profondo: note sul combattimento di galli a Bali*, in ID., *Interpretazioni di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 383-436 (ed. originale: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973).

⁶ *Ivi*, p. 443.

esse vi gettano, e non attraverso effetti materiali che possono avere, che le arti, in quanto arti, svolgono il loro ruolo nella vita sociale. [...] La cultura di un popolo è un insieme di testi, anch'essi degli insiemi, che l'antropologo [e nel nostro caso lo storico dell'opera] si sforza di leggere sopra le spalle di quelli a cui appartengono di diritto. [...] Le società, come le vite umane, contengono la propria interpretazione.⁷

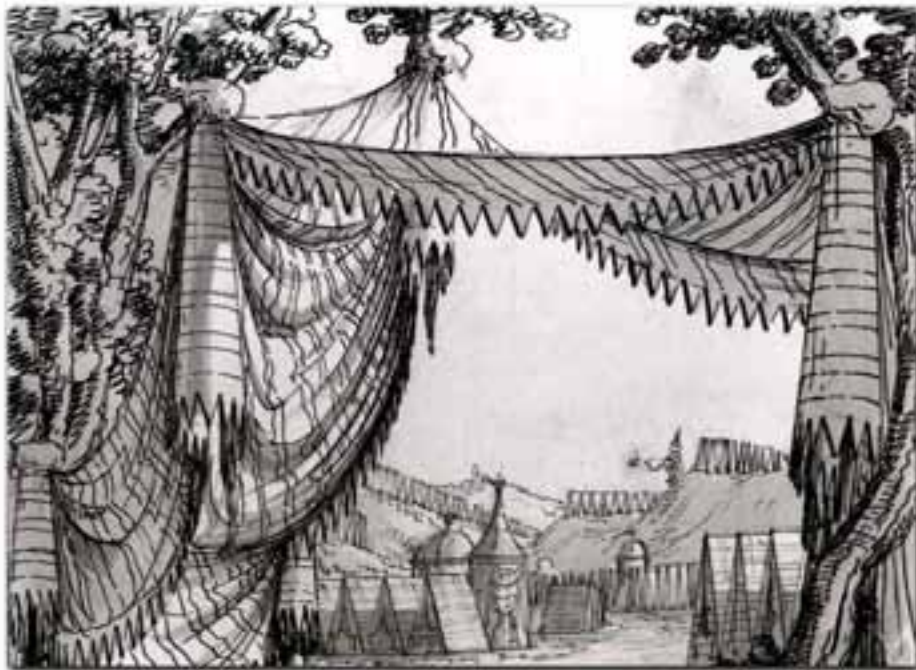
Insomma: i sentimenti, le emozioni, le passioni non sono dati di natura, bensì costrutti culturali, frutto di un'organizzazione individuale e collettiva. (Le lingue europee, pur tutto sommato così simili tra loro, ne danno quotidiana conferma, se stati d'animo come lo *spleen* o il *dolce far niente* o la *nonchalance* o la *chandra* o la *Schadenfreude* o la *Sehnsucht* hanno nomi notoriamente intraducibili, vengono cioè sentiti come caratteristici d'una data cultura.) A creare ed alimentare questo corredo di sentimenti ed emozioni e passioni socialmente condivise provvedono *in primis* le arti, in particolare quelle narrative. Esse non rappresentano per analogia un dato preesistente; fanno qualcosa di molto più importante: lo producono, lo formano, lo organizzano. Mediante narrazioni.

Nel suo ruolo di scuola del sentimento, il teatro d'opera è immensamente favorito dall'isomorfismo che corre tra musica e passione. Il linguaggio musicale si concepisce come movimento e come durata; alla stessa stregua parliamo dei moti dell'animo e della persistenza delle passioni. (In realtà la questione è più intricata di così: la discute Étienne Darbellay in un articolo fresco fresco.⁸) Quest'isomorfismo dota il melodramma di una risorsa che nessun'altra arte può esibire con tanta intensità, ossia la capacità di rappresentare il sentimento nella sua flagranza, di raffigurarlo come se, in una perenne ipotiposi, lo provassimo *hic et nunc*. Al risentire la cavatina di Cherubino, anche l'ottuagenario rivive in sé la fregola dell'adolescenza; e anche un sedicenne può conoscere con esattezza l'angoscia della morte temperata dalla consolazione del compianto, se ascolta l'ultima scena del *Simon Boccanegra*.

Nell'Italia moderna e contemporanea, diciamo fino all'avvento del cinematografo, il teatro d'opera è stato appunto una scuola del sentimento, una palestra dell'educazione sentimentale. Lo è stato anche fuori d'Italia, là dove il modello italiano ha attecchito in proprio o ha fecondato tradizioni locali o nazionali specifiche. Ma si può dire che in Italia il teatro d'opera inteso come vivaio collettivamente adibito alla coltura dei sentimenti si è presto elevato al rango di quei fattori – l'arte l'artigianato la cucina la poesia la

⁷ *Ivi*, p. 445 sgg.

⁸ ÉTIENNE DARBELLAY, *Émotion, arbitre de l'ordre – musique, exorciste du chaos*, «Il Saggiatore musicale», IX, 2002, pp. 147-175.



Romolo Liverani (1809-1872), bozzetto scenico (Accampamento di Attila) per il ballo *L'Attila ossia La distruzione di Aquileja* di Giacomo Serafini (Senigallia, 1825). Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli. Il soggetto era già entrato nel campo della danza con *l'Attila* di Gasparo Angiolini (Miano, Teatro alla Scala, Carnevale 1781) e l'omonimo di Domenico Ballon (Venezia, Teatro San Cassiano, 1793).

piazza cittadina i giochi di carte le feste il culto dei santi le imprecazioni... – che fin dalla prima età moderna, secondo la nota tesi di Ruggiero Romano, anche in assenza di un assetto politico nazionale hanno fatto del ‘Paese Italia’ un’entità nazionale riconoscibilissima.⁹

All’atto pratico, l’educazione sentimentale così assiduamente impartita dall’opera in musica agli Italiani si è fissata precipuamente sull’amore, e sui mille affetti ad esso collegati, lasciando però fuori una quantità di sentimenti e passioni in quanto non sian riconducibili alla sfera erotica. Questa fissazione è stata il bersaglio dei tanti moralisti che hanno criticato il melodramma, dal Muratori a De Sanctis. Ma l’amore nei melodrammi non è una bagatella. Un antropologo alla Clifford Geertz direbbe che il melodramma, da metà Seicento ai primi del Novecento, ha insegnato ai giovani maschi italiani come corteggiare le giovani femmine; o viceversa alle giovani femmine come selezionare il maschio giusto per l’accoppiamento e la procreazione. Il tema ha un’importanza decisiva per l’individuo e per la società, per la continuazione della specie come per la costituzione del consorzio civile. Alimenta dunque anche il senso dell’appartenenza a quella società, che si riconosce in quella determinata concezione degli affetti amorosi e famigliari. (E ciò indipendentemente dal fatto che, all’atto pratico, l’amore non è un ingrediente né scontato né indispensabile del matrimonio, nelle società moderne.) Attraverso gli intrecci amorosi, l’opera in musica ha dato una rappresentazione del mondo, e dell’uomo nel mondo, che, se anche non è completa, è però articolata e profonda.

Molto all’ingrosso, possiamo dire che negli intrecci dei drammi per musica di metà Seicento prevale il gioco dell’illusorietà: la vita dell’uomo è esposta alle mille insidie e traversie del caso, dell’inganno, della finzione, della dissimulazione; le intenzioni falliscono il segno, gli accidenti lo colpiscono. In questo gioco, il punto di maggior vulnerabilità è dato proprio dal sentimento amoroso: l’esperienza della realtà è intrisa di fallacia e di mendacio, ma le perturbazioni della passione amorosa hanno, o acquistano grazie alla musica (per esempio nei lamenti), il timbro dell’autenticità, rappresentano dunque, paradossalmente, un’ancora morale per l’animo sbalottato dalla fortuna e dall’arbitrio in un mondo illusorio. Nel finale, l’ordine dell’armonia e della concordia – lo scioglimento del garbuglio sentimentale – scaturisce dal rapido disinganno dei sensi.

Gli intrecci dei drammi per musica del primo Settecento si concentrano viepiù sulla rappresentazione vivida degli affetti in tumulto, e sul loro diffi-

⁹ RUGGIERO ROMANO, *Paese Italia: venti secoli di identità*, Roma, Donzelli, 1994.

cile ma necessario governo. La stessa aria col daccapo è adibita a dominare secondo un certo ordine il dissesto delle passioni, nell'atto stesso di sonorizzarle. Predica il Metastasio:

Son pur le umane passioni i necessari venti co' quali si naviga per questo mar della vita; e perché sien prosperi i viaggi non convien già proporsi l'arte impossibile d'estinguerli; ma quella bensì di utilmente valersene, restringendo ed allargando le vele ora a questo ora a quello, a misura della loro giovevole o dannosa efficacia nel condurci al dritto cammino o nel deviarcene.¹⁰

Ora, gli intrecci drammatici – e qui m'interessano, lo sottolineo, non gli intrecci in sé bensì gli intrecci «musicalmente realizzati», per dirla con Dahlhaus, ossia le narrazioni svolte in musica – sempre presentano un certo numero di censure e di tabù. Nel Seicento, poniamo, la regola del punto d'onore esclude, in linea di principio, l'infedeltà femminile – se compare, si rivela illusoria –, addirittura inconcepibile giacché attenterebbe all'ideale della purezza del sangue. Del pari, la rappresentazione della vecchiaia è problematica: nel teatro d'opera del Seicento, i vecchi, se compaiono, sono oggetto di dileggio e ludibrio; in quello del Settecento, hanno nel dramma la funzione di depositari della legge o del sapere (sovrani, sacerdoti, vecchi pastori), sono cioè dispositivi drammatici utili a dirimere gl'inganni e ad arrecare l'agnizione. È altresì notevole che nella drammaturgia del Metastasio manchino del tutto le donne anziane, e manchi affatto la rappresentazione della maternità. Simili censure e simili tabù si osservano anche nel teatro d'opera dell'Ottocento: è essenziale che il tenore, seppur creda d'essere tradito, di fatto non lo sia; è essenziale, cioè, che la prima donna sia innocente, quand'anche possa o debba apparir colpevole. (Le rarissime eccezioni, come lo *Stiffelio*, confermano la regola.)

Ma la conseguenza che qui mi preme mettere in luce, in questa fissazione selettiva della drammaturgia operistica sulle passioni amorose, è un'altra. Il melodramma italiano è essenzialmente un teatro di giovani uomini e giovani donne che gioiscono e patiscono nella morsa dell'amore. Per dirla con d'Amico, la differenza capitale tra Sette e Ottocento starà nel fatto che dall'equazione illuministica amore=piacere si passa all'equazione romantica amore=dolore: ma la sfera sentimentale è sempre quella.¹¹ In ogni caso, la dimensione del tempo che passa, dell'età che avanza, è assente; se c'è, è un

¹⁰ PIETRO METASTASIO, *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, II, Milano, Mondadori, 1947, p. 1031.

¹¹ FEDELE D'AMICO, «voce» *Canto*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio d'Amico, 11 voll., Roma, Le Maschere, 1954-1968, II, coll. 1667-1699.

accessorio della narrazione, non viene tematizzata. Anche in questo senso, si conferma l'assunto di Dahlhaus: l'opera in musica all'italiana è un dramma del 'presente assoluto'. E questo presente senza età si suppone giovane.

Certo, nell'Ottocento il quadro si complica. Nella drammaturgia di Rossini, prevalendo pur sempre la sfera delle passioni amorose, l'interesse drammatico si sposta volentieri su un contrasto dialettico tra natura e cultura, o diciamo più banalmente tra natura e artificio: nei soggetti drammatici, nelle forme musicali, nello stile di canto. Dal candore ignaro della cavatina di Tancredi o della serenata di Lindoro germogliano inopinati contrasti e conflitti, che culminano nel parossismo meccanizzato del finale I (quadro di stupore e stretta forsennata), e si sedano infine nella riconquistata concinnità del finale II: che decanta una serenità appagata, un'aurora di certezze sentimentali. Ci sono eccezioni: il profeta Mosè, la madre incestuosa e assassina Semiramide; il dramma celebra allora, in forme mitiche ma sostanzialmente ricalcando sempre quel decorso ideale, la fondazione della nazione o la rigenerazione dello stato. (Sarà, a Parigi, ancora e soprattutto il tema del *Guillaume Tell*, di un'opera che culmina sonorizzando l'apoteosi della libertà conquistata, la giovinezza d'un popolo.) In Donizetti prevale piuttosto la dialettica tra l'efferatezza della politica e la smania della passione, tra le costrizioni dell'etichetta e l'irruenza devastante del sentimento individuale: «Voglio amore, ché senza questo i soggetti sono freddi, e amor violento».¹² La ribellione dell'individuo ne decreta la rovina, che suscita una commozione tanto straziante quanto inane. Dice bene Luigi Baldacci: la drammaturgia di Donizetti ci dipinge al vivo la ferocia insensata della storia.¹³ Nel suo teatro, struggente di tenerezza eppur così crudele, sentiamo che, morta Bolena, Enrico VIII sciuperà ancora una lunga serie di regine; morta Stuarda, morto Devereux, Elisabetta I persisterà nel suo delirio di potenza politica e d'impotenza sentimentale. Alla base, il melodramma del primo Ottocento continua ad essere un teatro del 'presente assoluto', un teatro senza il fattore 'tempo'. Il tempo celebra sì la riconquistata letizia, oppure miete vittime e semina lutti, ma non passa, non scorre: accade, c'è. Il melodramma di Rossini Bellini Donizetti è più che mai un teatro di giovani eroi infelici, prede di strazianti patemi, un teatro che non conosce e non celebra la saggezza né i tormenti della vecchiaia.

¹² Lettera di Donizetti all'impresario Giuseppe Consul, Napoli, 21 luglio 1835 (GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche, 1948, p. 379).

¹³ LUIGI BALDACCI, *Donizetti e la storia*, in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi donizettiani*. Bergamo, 22-28 settembre 1975, a cura di Pieralberto Cattaneo, Bergamo, Azienda autonoma di Turismo, 1983, pp. 5-17.



1



2

1. Romolo Liverani (1809-1872), bozzetto scenico (Le rovine di Aquileia) per un'impresicata (ma circa 1850-1851) rappresentazione di *Attila*. Penna e acquarello verde e grigio. Milano, Museo Teatrale alla Scala. Da *Romolo Liverani scenografo*, a cura di Marcella Vitali, Faenza, F.lli Lega Editori, 1990.

2. Romolo Liverani (1809-1872), bozzetto scenico (Rio Alto) per *Attila*. Fano, 1850. Penna e acquarello nero. Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli (*Ibid.*).

Con Verdi, non è più così. (Lo ripeto: non mi sto occupando delle trame nude e crude, non sto confondendo il lavoro degli operisti con quello dei librettisti. Penso all'azione drammatica musicalmente rappresentata: che è altra cosa dal semplice *plot*, dalla storia narrabile come risulta dal mero dialogo verbale; è il dramma come lo svolge la musica.)

Verdi per primo offre agli Italiani un teatro a dulto, un teatro di virtù morali e civili, un teatro – più semplicemente – dove il tempo passa, e non passa invano, lascia il segno, incide sui personaggi. Un teatro dove sull'amore, ed anche nell'amore, predomina la volontà: nella ricerca del bene contro il male, volentieri la volontà s'inganna e perlopiù si spezza e soccombe, ma infine arreca un sacrificio che, se si configura come una sconfitta esistenziale, al tempo stesso celebra una vittoria morale. Martiri, circondati dal compianto dei sopravvissuti: i quali attraverso quel martirio, e in quel compianto, nell'attimo bruciante del finale, conquistano la consapevolezza d'una verità alla quale eran ciechi. (Questa descrizione del tipico *tableau* finale d'un melodramma verdiano ha precisi correlati tecnico-musicali, che David Rosen ha egregiamente analizzato.¹⁴)

Cadono acconce due precisazioni. La prima. Non credo che cogliamo il nocciolo del teatro di Verdi se enfatizziamo il peso, l'incidenza del fattore politico. Le opere, o le singole scene, che tematizzano le problematiche del potere sono, tutto sommato, una manciata. L'incastro tra i tumulti dei destini individuali e i congegni impietosi del potere è beninteso un motivo frequente, proprio come in Donizetti, e in generale nel teatro d'opera di metà Ottocento: non è però una specialità di Verdi, e non lì si consumano le tragedie dei suoi eroi. La seconda osservazione. Non credo che vada sopravvalutata l'incombente immagine del Padre, che pure nella drammaturgia verdiana ha una presenza singolarmente forte, come hanno variamente argomentato Baldacci, Lavagetto, Baroni. Una spiegazione – quella 'politica' – che lasci fuori *La traviata* non è una spiegazione sufficiente; un'interpretazione – quella 'paterna' – che lasci fuori *Il trovatore* o *Un ballo in maschera* non è un'interpretazione convincente. Insisto nel sostenere che la vera novità del teatro di Verdi, straordinaria rispetto all'intero arco storico dell'opera italiana precedente, sta nell'aver introdotto la percezione, musicalmente realizzata, del tempo che passa, dell'età che avanza, di quella maturità e di quella vecchiaia insomma che il melodramma delle generazioni

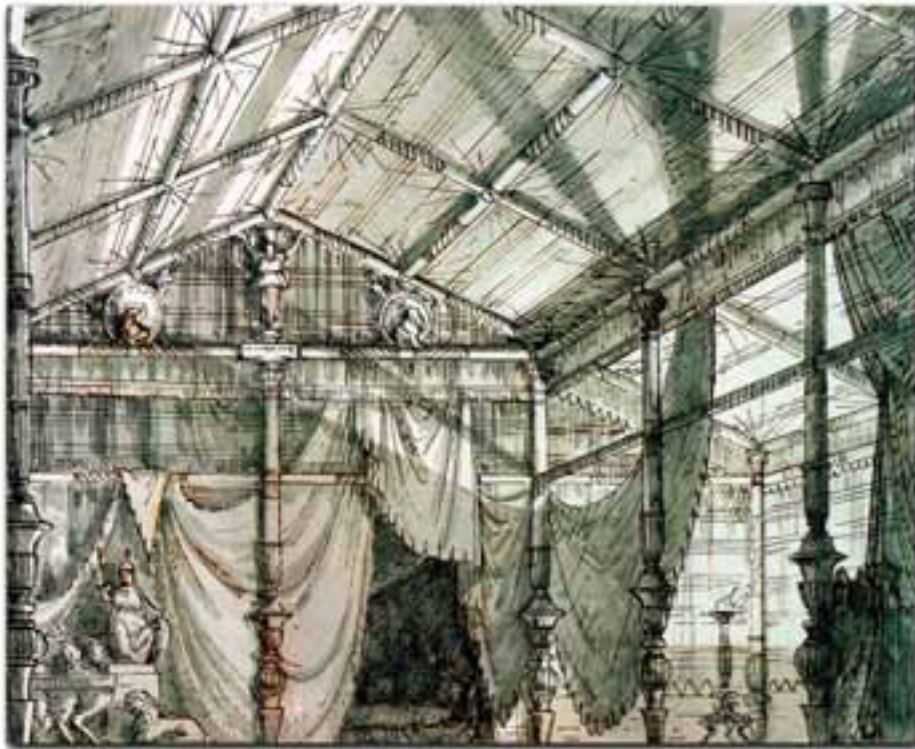
¹⁴ DAVID ROSEN, *How Verdi's Serious Operas End*, in *Atti del XIV congresso della Società internazionale di Musicologia*. Bologna, 27 agosto - 1° settembre 1987. Ferrara-Parma, 30 agosto 1987, a cura di Angelo Pompilio, Lorenzo Bianconi, Donatella Restani e F. Alberto Gallo, III, *Free Papers*, Torino, EDT, 1990, pp. 443-450.

precedenti aveva censurato, o semplicemente ignorato, e che Verdi affronta a viso aperto.

Farò tre rapidi esempi.¹⁵ *Ernani* è stato spesso inteso come un'opera politica. Anche i censori la videro così. Nel 1850 a Roma, per dire, il ministro dell'Interno intima che, «qualora dagli impresari teatrali nella Capitale si presentasse per l'approvazione lo spartito musicale *l'Ernani*, deve questa venire assolutamente negata».¹⁶ Strana cosa invero. La scandalosità che rendeva improponibile al pubblico teatrale di Roma *l'Ernani* stava da un lato, genericamente, nell'indecenza del soggetto di Victor Hugo (un'indecenza comunque tanto edulcorata nel melodramma da aver superato il controllo della censura austriaca); dall'altro, e più sonoramente, nel coro dei congiurati, «Si ridèsti il leon di Castiglia». Ma non v'è chi non veda che la congiura dell'*Ernani* è cosa risibile: fallisce sul nascere, troncata peraltro non già da un eroe invitto bensì da un reuccio scodellato di fresco, un bellimbusto che fino a un momento prima sfarfalleggiava in incognito a caccia d'avventure galanti. Non c'è dubbio che il coro dei congiurati, nella musica di Verdi, sprigioni un elevato potenziale incendiario: ma nella drammaturgia complessiva della scena serve più che altro per contrapposto, per fornire un ironico pretesto al vero soggetto dell'atto III, che è la maturità del giovane imperatore: la cui investitura morale si compie nell'esercizio della clemenza, sentimentalmente magnificato dalla musica (Finale III). Quest'investitura è attuata secondo una dialettica (musicale) complessa, che riassume il senso profondo dell'opera. Il paradosso dell'*Ernani* sta infatti in una vendetta proclamata ma fallita. La vendetta di Ernani e Silva contro Carlo, solennemente giurata nel Finale II, non può consumarsi, proprio perché Carlo nell'assurgere al soglio acquista non solo un diritto supremo sui due antagonisti, ma può esercitare la virtù regia della clemenza. Questo gesto – la peripezia fondamentale del dramma – viene innescato da tre fattori, due esterni a Carlo ed uno interiore. Ernani si palesa, si consegna dunque alla condanna capitale che Carlo ha comminato agli insorti: lo fa per orgoglio e per senso dell'onore, ma anche perché, vanificato il proposito di vendetta suo e di Silva, sa bene che Silva sarebbe inesorabile con lui; e preferisce morire per mano dell'imperatore anziché soccombere al rivale in amore. Elvira, dal canto suo, con lo slancio irruente della sua supplica (la melodia lunga lunga lunga, e rapinosa, «Ah signor, se t'è concesso / il maggiore d'ogni trono») impetra da Car-

¹⁵ Ho tratto più d'uno spunto dei capoversi seguenti da lunghe conversazioni con mia moglie Giuseppina La Face, che amorosamente ringrazio.

¹⁶ Cit. da ANDREAS GIGER, *Social Control and the Censorship of Giuseppe Verdi's Operas in Rome (1844-1859)*, «Cambridge Opera Journal», XI/3, 1999, pp. 233-265: 244.



Romolo Liverani (1809-1872), bozzetto scenico (Tenda d'Attila) per un'impresata ripresa di *Attila* (circa 1850). Penna ed inchiostro nero, acquarellato. Da *Sorgete! Ombre serene! L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano cit.*

lo la clemenza per Ernani e la ottiene: crede di salvarlo, di fatto lo consegna, ignara, alla vendetta di Silva. Carlo, infine, è ormai fuori dal groppo micidiale d'amore e onore che nei primi due atti lo attanagliava insieme col tenore, il soprano, il basso: adulto per rango se non per età, ha compiuto quel passo fuori dall'ardore della giovinezza che ad Ernani è tragicamente precluso; la clemenza è la manifestazione della sua interiore maggioranza. Nel salvar la vita ad Ernani crede di essere clemente (e soggettivamente lo è), è invece lo strumento inconsapevole della sua morte. Il fallimento del patto stipulato con Silva consegna Ernani tanto più inesorabilmente all'artiglio del vecchio: un vecchio che in forza della vampa d'amore prova in sé tutto il vigore cocente d'un indomito giovane, e tanto più soffre lo smacco della vetustà. Non la vicenda politica, non la paternità vicaria di Silva nei confronti d'Elvira, bensì il cimento della maturità nel contrasto delle generazioni fornisce la stoffa dell'*Ernani*.

Simon Boccanegra è un'altra opera che si suole esaminare in prospettiva eminentemente politica, in particolare per via della splendida superfetazione del Finale I nella versione di Boito (1881). Non sono convinto che *Simon Boccanegra* rappresenti il dramma del potere che avvelena la vita degli uomini. Certo, il quadro dato all'intreccio è la lotta per il dominio di Genova. Ma il vero tema del dramma musicalmente realizzato sta nel feroce contrasto tra il corsaro Simone e il patrizio Fiesco, tra il baritono che incarna la forza irresistibile dell'amore e il basso che gli oppone la marmorea inflessibilità dell'odio. Diciamo di più. Nel *Simon Boccanegra* la sfida che contrappone Fiesco e Simone per un interminabile quarto di secolo tematizza un quesito assai serio, che prima o poi ci riguarda tutti: come invecchiare bene, come invecchiare male. Simone muore male, sì, ma muore contento; è invecchiato bene, perché ha ben operato per tutti e perché ha inseguito per sé un sogno d'amore, infine appagato. *In extremis*, riconosciuto Fiesco, può spirare mantenendo il patto; salda i conti col passato, e sulle labbra gli fiorisce un fioco sorriso di serena letizia (l'opera finisce in una quinta vuota, un accordo di La bemolle che, spentosi il Do centrale del baritono, non sappiamo se sentire maggiore o minore). Fiesco invece è invecchiato male, nella sua alterezza ha covato l'odio, il livore, la brama di rivalsa, il rancore (nel dramma di García Gutiérrez la parola più frequente è *encono*, che vale il francese *rancune*): il riconoscimento di Maria nell'attimo stesso della morte di Simone è per lui insieme una grazia insperata e il fomite d'un rimorso che lo perseguiterà in sempiterno. Il tema dell'invecchiare bene o invecchiare male non dev'essere stato l'ultima delle attrattive che l'enigmatico dramma spagnolo esercitò su Verdi. Nel 1857, Verdi è nei suoi quarantacinque anni: stando all'inventario del guardaroba del 1857, ha la stessa età di Fiesco nel



Francesc Coberta Rovirosa Soler (1836-1900) e Joan Ballester Ayguals (1835-1868), bozzetto scenico (Accampamento di Attila) per *Attila*. Barcellona, Teatro Principal, 1855. Da ISIDRE BRAVO, *L'Escenografia Catalana*, Diputació de Barcelona, 1986.

prologo, la stessa età di Simone morente; nelle condizioni biologiche di metà Ottocento, è un uomo sulla soglia della vecchiaia. Nel 1881, ventiquattr'anni dopo, Verdi è sessantanovenne: ha l'età del decrepito Fiesco. I due duetti tra Simone e Fiesco, nel Prologo e nell'ultimo atto, non subirono alcun ritocco tra il 1857 e il 1881: lì, credo, si annida il senso profondo dell'opera.

Poche parole infine sul terzo caso. Nel *Trovatore* non c'è politica – l'intreccio guerresco del dramma di García Gutiérrez è sbiadito affatto nella conversione melodrammatica – e non c'è decrepitudine. Non c'è neanche un padre, bensì una madre, non vecchia: in una prima fase del progetto avrebbe dovuto dare il titolo all'opera. Ci sono piuttosto tre giovani disperati, irretiti in un triangolo amoroso di rara violenza. Ma l'interesse precipuo del dramma starà invero nel fatto che i due contendenti maschi, Manrico e Luna, sono nel contempo irretiti, e non lo fanno, in un secondo triangolo, parentale stavolta, che ha per vertice l'altra prima donna, Azucena. (All'atto pratico, l'inenarrabile libretto del *Trovatore* non presenta alcuna difficoltà di

comprensione neanche per lo spettatore più sprovveduto, sol ch'egli colga – e lo coglie anche il melomane ingenuo – che l'opera, disponendo di due prime donne dal peso perfettamente eguale, si regge appunto sulla contrapposizione di due triangoli in sé affatto canonici, prima donna/tenore/baritono, e che però soltanto uno dei quattro personaggi, la prima donna nel triangolo parentale, ha l'esatta cognizione della natura di questo secondo triangolo: donde il meccanismo a orologeria della fine cruenta coi tre cadaveri in scena.) Il vero tema del *Trovatore* – un dramma in cui gran parte dell'azione sta nel narrare e rinarrare ciò che fu – sarà dunque quello dei disastri arrecati da un passato che non passa mai e semina errori, da un retaggio di orrori che il tempo non ha potuto né saprebbe digerire. Quando il breve tempo del dramma avrà consumato le sue vittime, nulla sarà mai più come prima: vale nei feudi del conte di Luna come nel Palazzo degli Abati, in casa Germont come nella dimora del buffone che infine può piangere, nel governatorato di Boston come nelle lande della Scozia o nelle stanze di Amneris.

Ho detto che Verdi per primo offre agli Italiani un teatro adulto, tessuto sulla trama dolorosa del tempo che passa. Avrei dovuto dire per primo e per ultimo. Col suo teatro di uomini adulti, o che lottano per esserlo, proposto agli spettatori d'Italia come scuola di un sentimento civile e virile, Verdi è e resta un'eccezione, nell'arco storico dell'opera italiana. Nel febbraio del 1893, il vecchio Falstaff con pacato disincanto si asciuga addosso i panni al solicello tiepido che batte sull'Osteria della Giarrettiera; otto giorni prima, Puccini ha celebrato nella *Manon Lescaut* lo scatenamento della lussuria giovanile come istinto primordiale e distruttore; e tre anni dopo decanterà lo strazio d'un impossibile addio alla spensieratezza della gioventù. In questo senso, per la robusta struttura di una stoffa morale e civile e laica, nella prospettiva di uno scorrere del tempo che interviene come fattore decisivo nel pilotare il destino degli uomini e delle donne, Verdi rappresenta un'eccezione nella storia dell'opera italiana: un'eccezione che, nell'atto stesso di confermare il ruolo che il teatro d'opera ha sempre svolto da noi come scuola del sentimento, fornisce un modello d'uomo inconsueto per l'Italia, e congeniale agli ideali del Risorgimento.

Stefano Castelvechi

Verdi per la storia d'Italia *

Come ha scritto Giuliano Procacci, Verdi sembra vedere la storia in termini di grandi fatti e grandi personalità – vale a dire in termini operistici. Del resto, nella storia a lui contemporanea, ciò che impressionò Verdi, in momenti e in modi diversi, furono appunto grandi figure come Garibaldi, Mazzini, Cavour: la storia e la politica di Verdi sembrano insomma risolversi, più che in un culto della personalità, in un ‘culto del personaggio’. Nel desiderio espresso da Verdi di vedere in politica «un Uomo, un *Uomo!*»¹ non è difficile riconoscere l’atteggiamento che il compositore tenne sempre nella sfera della drammaturgia musicale. Verdi si ritrae, deluso, di fronte alle miserie della politica quotidiana (che è forse l’unica politica possibile), ed aspira, nelle parole di Procacci, ad una politica «allo stato puro, ridotta alla sua essenza [...]. Una politica che non esiste».² Dobbiamo naturalmente aggiungere: non esiste, se non sulla scena del teatro d’opera.

Ora, di fronte al tema «Verdi nella storia d’Italia» lo stesso Procacci sembra essersi comportato in modo, per così dire, verdiano: ha trattato cioè la questione in termini di «grandi uomini», in termini «operistici». Una delle sue conclusioni è, ad esempio, che lo studio del rapporto tra Verdi e la storia d’Italia può contribuire a mettere a fuoco la personalità dell’artista. Senza negare questa possibilità, vorrei semplicemente suggerire altre direzioni possibili, e suggerire in primo luogo che lo studio del rapporto tra Verdi e la

* Il saggio è comparso in *Verdi 2001*. Atti del Convegno internazionale, Parma-New York-New Haven, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, vol. I, pp. 217-221; ringraziamo l’autore e la casa editrice per averne concesso la riproduzione in questo volume.

¹ Lettera di Verdi a Opprandino Arrivabene, Genova, 27 dicembre 1877, in *Verdi intimo, Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, a cura di Anibale Alberti, Milano, Mondadori, 1931, p. 205.

² Vedi il saggio di GIULIANO PROCACCI, *Verdi nella storia d’Italia*, in *Verdi 2001* cit., pp. 191-204: 202; rist. in *Giuseppe Verdi, «Nabucco»*, «La Fenice prima dell’Opera», 2004/1, pp. 133-146: 145.

storia d'Italia può contribuire a mettere a fuoco anche la storia d'Italia (penso anche in termini di storia culturale, e magari di quella che i francesi chiamano «storia delle mentalità»).

È vero, come scrive Procacci, che «il *cliché* di un Verdi 'vate' del Risorgimento o bardo italiano non trov[a] conferma nella sua biografia politica»;³ ma allora ci si può domandare: dove, e perché, si è formato quel *cliché*? E come si è formato il *cliché* più vasto (e più vago) della associazione tra il nome di Verdi e l'Italia in generale? Ne vedo una recente e chiarissima traccia, ad esempio, in un articolo pubblicato di recente in un settimanale francese, dove si legge tra l'altro che l'Italia ha in Verdi ciò che Francia, Spagna e Germania hanno rispettivamente in Hugo, Cervantes e Goethe («L'Express», 4 gennaio 2001). Insomma, come è stato inventato un Verdi per l'Italia? (Uso 'inventare' nel senso in cui Eric Hobsbawm parla di «invenzione della tradizione», di «tradizioni inventate».)⁴ E che cosa quella cangiante immagine di Verdi potrebbe dirci sulla storia della società e della cultura italiane?

Procacci spiega, ad esempio, che al momento dell'unificazione gli italiani avevano una identità, ma non erano una nazione: occorre «nazionalizzare» le masse. Ci si può chiedere allora se e come Verdi sia stato usato in quel contesto: se il suo mandato parlamentare non costituisca anche l'inizio dell'utilizzazione del compositore ai fini della storia d'Italia (il che sarebbe peraltro confermato dalle parole di Cavour citate da Procacci⁵). Quell'utilizzazione, quell'«invenzione» di un Verdi-figura politica nazionale è un processo al quale, nelle prime fasi, si offrì in una qualche misura lo stesso musicista (del resto, come ha scritto Pierluigi Petrobelli, l'interesse di Verdi per l'unità d'Italia sembra più forte dopo il 1861);⁶ ma la misura della partecipazione personale di Verdi a questo processo è, in un certo senso, irrilevante ai fini del nostro discorso.

Si tratta insomma di guardare alla questione anche da un punto di vista complementare: vale a dire Verdi nella storia d'Italia non solo dal punto di vista di Verdi, ma anche da quello della storia d'Italia.

È un lavoro che è stato in buona parte avviato da studiosi come Birgit Pauls e Roger Parker, almeno per ciò che riguarda il binomio Verdi/Risorgimento; co-

³ PROCACCI, *Verdi nella storia d'Italia* (Verdi 2001 cit., p. 201; anche in *Giuseppe Verdi, «Nabucco», «La Fenice prima dell'Opera»* cit., p. 144).

⁴ ERIC HOBSBAWM, *Introduction: Inventing Traditions*, in *The Invention of Tradition*, a cura di Eric Hobsbawm e Terence Ranger, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 1-14.

⁵ Cfr. PROCACCI, *Verdi nella storia d'Italia*, in *Verdi 2001* cit., p. 192 (anche in *Giuseppe Verdi, «Nabucco», «La Fenice prima dell'Opera»* cit., p. 134).

⁶ PIERLUIGI PETROBELLI, *On Dante and Italian Music: Three Moments*, «Cambridge Opera Journal», II/3, 1990, pp. 219-249: 235.



Pier Luigi Pizzi, bozzetti scenici (1.2, sopra e 1.3, sotto) per *Attila* (Maggio Musicale Fiorentino); regia di Sandro Sequi (allestimento ripreso al Teatro La Fenice di Venezia nel 1976).

sì che ora sappiamo che il mito di un Verdi rivoluzionario-risorgimentale è in buona parte un'invenzione retrospettiva, a sua volta parte di un processo che raggiunge il suo apogeo attorno al cambio di secolo, cioè più o meno alla morte del compositore.⁷ È pure entro il 1900 che sembra cristallizzarsi, più in generale, l'immagine internazionale di Verdi come rappresentante dell'italianità in musica. Non so se ha ragione Richard Taruskin quando sostiene che non si sente quasi più lodare l'«italianità» di Verdi;⁸ se ha ragione, comunque, ce l'ha probabilmente soltanto per ciò che concerne il ristretto ambito dei musicologi. La mia impressione, avendo vissuto una dozzina d'anni fuori d'Italia, è che, quanto al rappresentare l'idea di Italia all'estero, Verdi sia forse secondo soltanto alla pizza. E l'immagine non sembri irriguardosa: il lavoro recente di storici della cultura ha mostrato che – quali che siano le tensioni irrisolte nella nostra storia interna, quale che sia la fragilità o complessità dell'unità d'Italia – all'estero l'idea di una cucina italiana *unitaria* ha contribuito a creare e tenere in vita l'immagine immediatamente riconoscibile di un'Italia *unita*.⁹

Così, si è finito per far svolgere a Verdi varie e complementari funzioni: entro la storia e la politica italiane, come supporto alla costruzione di un'identità nazionale 'diffusa'; e più in generale all'estero, in un'associazione tra Verdi e l'Italia che va ben oltre il solo Risorgimento, e fa di lui un padre della patria (come si è visto nel settimanale francese citato, e come lo stesso Verdi fece con Dante e Palestrina). Il prezzo che l'immagine del compositore ha dovuto pagare, per diventare un'icona culturale, è stato quello di essere usata nei modi più vari; si pensi ad esempio a quella tardo-ottocentesca *Aida* «da stalla», in cui la trama dell'opera è «sovversivamente» riformulata alla luce dei recentissimi fatti d'Abissinia¹⁰ – e questo non molto prima delle varie celebrazioni del compositore alla morte, nel 1901, e al centenario della nascita, nel 1913.

L'era fascista ci fornisce l'esempio forse il più notevole dell'appropriazione politico-culturale di Verdi anche a fini e per interessi divergenti.¹¹ Il composi-

⁷ BIRGIT PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*, Berlin, Akademie Verlag, 1996; ROGER PARKER, «Arpa d'or de' fatidici vati»: *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 1997.

⁸ RICHARD TARUSKIN, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. xvi.

⁹ ALBERTO CAPATTI-MASSIMO MONTANARI, *La cucina italiana. Storia di una cultura*, Bari, Laterza, 2000; vedi ad es. p. xv e segg.

¹⁰ ROBERTO LEYDI, *Diffusione e volgarizzazione*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vi: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 301-392: 352-354.

¹¹ Molti dei dati che qui seguono, a proposito del periodo fascista, sono tratti da PAULS, *Giuseppe Verdi* cit., pp. 306-309, e da FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, più particolarmente pp. 24, 141-144 e 347.

tore è già mitizzato negli anni Venti (dai testi scolastici, e da studiosi come Alessandro Luzio, che associa Verdi ai «valori nazionali»); nel 1932, Verdi è uno dei punti di riferimento in una lettera-manifesto dell'ala (moderatamente) xenofoba e passatista dei musicisti del ventennio (tra questi Respighi e Pizzetti); d'altro canto, la reazione di Bontempelli a quel manifesto vede in Verdi un personaggio «rivoluzionario» e «antitradizionale». Analogamente, se Verdi è un punto di riferimento per figure avverse al regime (si pensi a Gramsci e Toscanini), la sua funzione entro la propaganda fascista raggiunge un picco nel biennio 1940-1941, in occasione di celebrazioni la cui enfasi può parere un po' sospetta, un po' fuori misura data la natura della ricorrenza (un quarantennale). Il Duce decreta, curiosamente, «che la figura e le opere di Giuseppe Verdi siano messe maggiormente in luce nella vita musicale italiana» (nella quale la loro salute andava comunque molto bene, e davvero non c'era bisogno di scomodarsi). Il musicologo Giazotto si lascia prendere la mano:

Verdi è una realtà assoluta per il nostro tempo fascista [...]. Oggi l'operaio con la tuta ancora intrisa di grassi e lubrificanti, e le mani che sanno di metalli; oggi il rurale che porta addosso i segni della mota e del terriccio o l'odore della stalla, vanno al loro Verdi.¹²

e conclude «L'Italiano fascista sente nella musica di Verdi il sapore della sua terra [...]. Quella di Verdi è musica tutta nostra».¹³ Intanto, il compositore Adriano Lualdi pubblica un opuscolo per l'anniversario verdiano, e lo dedica «Al Duce l'Uomo' auspicato da Verdi».¹⁴ Prevedibilmente, raggiunge ora il suo apice anche l'idea, più generale, che la musica di Verdi faccia tutt'uno con l'anima del popolo italiano (come scrive, ad esempio, Federico Ghisi nel 1941¹⁵). Carlo Gatti cura il celebre volume *Verdi nelle immagini*, pubblicato «in ottemperanza agli ordini impartiti dal Duce, antico e illuminato ammiratore di Giuseppe Verdi» (l'ampia rassegna iconografica verdiana si conclude con un'immagine del Duce che ascolta un concerto verdiano¹⁶). Stando a Gatti, Verdi è fedele alla «sostanza tradizionale della musica italiana»; in lui si possono discernere «i caratteri essenziali della nostra musica»; e, non senza connotazioni razziali, per Verdi l'arte è «presidio e difesa delle virtù fondamentali della stirpe»; infine, il rapporto di Verdi con Parigi e la musica francese viene descritto in termini mi-

¹² Cit. in NICOLodi, *Musica e musicisti* cit., p. 24, n. 12.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ivi*, p. 347.

¹⁵ Cit. in PAULS, *Giuseppe Verdi* cit., p. 309.

¹⁶ CARLO GATTI, *Verdi nelle immagini*, Milano, Garzanti, 1941, p. xv.

litareschi («patria», «supremazia», «conquista», «vittoria»), dando una lettura ultranazionalistica di un aspetto in cui andrebbe semmai riconosciuto il cosmopolitismo del compositore.¹⁷

E così, il presente centenario (che ci accingiamo ad inaugurare, qui a Parma, alla presenza del Presidente della Repubblica) continuerà a porci di fronte al quesito: a chi appartiene Verdi? È possibile distinguere tra l'inevitabile (e legittimo) uso di Verdi come icona politico-culturale ed un suo possibile abuso? (Per inciso, si sarà notato come questi 'usi' di Verdi siano generalmente distanti dal mondo del suo dramma musicale, quando non totalmente alieni a quel mondo.)

In conclusione, se Verdi non contribuì in modo diretto al processo dell'unificazione d'Italia, dal momento dell'unificazione il compositore ha iniziato, volente o nolente, a dare il suo contributo a quell'Italia che era ancora «da fare»; da allora, non abbiamo più smesso di inventare e reinventare l'idea di Verdi, così come non abbiamo mai smesso di inventare e reinventare anche quell'idea di Italia che è ancora, e permanentemente, «da fare».¹⁸

¹⁷ *Ivi*, pp. XIII, I e IV; spaziati miei.

¹⁸ «Massimo d'Azeglio non scrisse mai la frase che gli viene usualmente attribuita circa l'Italia fatta e gli italiani da fare.» (PROCACCI, *Verdi nella storia d'Italia*, in *Verdi 2001* cit., p. 191 (anche in *Giuseppe Verdi*, «Nabucco», «La Fenice prima dell'Opera» cit., p. 133).

John Rosselli

Risposta a Giuliano Procacci*

Commentare la relazione del prof. Procacci mi mette in una situazione nel contempo piacevole e alquanto imbarazzante. Infatti la sua analisi mi trova quasi interamente d'accordo; buona parte di quel che dice corrisponde a ciò che ho scritto nella mia breve *Life of Verdi*,¹ che egli ovviamente non ha potuto vedere, così come io scrivendola non conoscevo il suo parere in materia. Si tratta, come spesso accade, di una convergenza dovuta allo stato generale delle ricerche. Desidererei quindi in primo luogo indicare le linee principali dell'analisi del prof. Procacci che mi trovano consenziente, e in secondo luogo cogliere due o tre punti che il relatore ha sorvolato o che si potrebbero interpretare alquanto diversamente.

L'identificazione di Verdi come «impolitico», coinvolto nella storia d'Italia del suo tempo solo in modo «intermittente» e spinto dalla sua «emotività», mi pare fuori dubbio per chiunque esamini seriamente la sua carriera e le molte testimonianze pervenuteci, in primo luogo le lettere di Verdi stesso. Oltre al passaggio dal temporaneo entusiasmo mazziniano al *juste milieu* cavouriano e poi all'identificazione con la Destra storica, del resto abbastanza normale per un uomo che invecchiava e nel contempo si arricchiva, è difficile trovare nel Verdi del periodo post-1848 una coerente visione politica; la sua, si potrebbe dire, è quella del lettore di giornale che si indigna o si commuove a seconda degli avvenimenti, e non si chiede se la sua reazione di oggi sia coerente con quella di ieri l'altro.

* Il saggio è comparso in *Verdi 2001*. Atti del Convegno internazionale, Parma-New York-New Haven, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, vol. 1, pp. 223-226; ringraziamo la casa editrice di averne concesso la riproduzione in questo volume, occasione per un più vasto pubblico di rileggere lo scritto del compianto storico italo-inglese.

¹ JOHN ROSSELLI, *The life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 («Musical Lives»).

Si potrebbe tutt'al più ipotizzare che il nazionalismo culturale di Verdi, che il relatore giustamente individua nel suo proporre un «ritorno all'antico» diretto a recuperare i valori d'una Italia smembrata e decaduta, fosse soprattutto un atteggiamento posteriore all'unità del Paese. Infatti, stando alle testimonianze, esso scaturisce dalla reazione di Verdi contro il cosmopolitismo promosso dagli Scapigliati, dalle nuove Società del Quartetto, dal nascente interesse per la musica sinfonica, tutti fenomeni dei primi anni 1860; ma potrebbe anche essere un aspetto di un più generale nazionalismo costruito, come spesso accade nella storia, *a posteriori*, quando la nazione come entità politica è appena stata fondata. Vi erano indubbiamente motivi personali per quest'atteggiamento di Verdi, conservatore oltre che nazionalista – al momento dell'Unità il più grande compositore italiano si trovava attaccato dai giovani – ma il suo nazionalismo potrebbe essere, come l'identità nazionalista dei suoi celebri cori, soprattutto un prodotto dell'unità politica.

Molto attento all'atteggiamento politico di Verdi sotto l'Italia unita, il relatore si sofferma meno sul periodo degli «anni di galera», per non parlare dell'apprendistato bussetano. Egli – mi pare – non considera la possibilità di un giovane Verdi democratico e repubblicano (ma non necessariamente nazionalista in senso unitario), e liquidava un po' troppo presto l'idea di un Verdi anticlericale. Gli indizi che fanno pensare a un Verdi democratico negli anni 1830 sono pochi ma precisi, soprattutto i nomi dati ai suoi figli, Virginia e Icilio, tutt'e due nomi di martiri della Roma repubblicana e icone della tradizione giacobina italiana. Che Verdi fosse anticlericale mi pare difficile negare, se si considerano la sua partecipazione alla nota 'guerra' bussetana attorno al posto di maestro di musica, e le espressioni di ostilità al clero in generale e a quasi tutti i preti suoi vicini. Nel primo Ottocento è diffusa in Europa l'ostilità ai re e ai preti visti come agenti della tirannide; basti citare i poeti Blake e Shelley. Nei paesi latini l'anticlericalismo non ha mai impedito di provare un sentimento di riverenza per un uomo 'santo' come Manzoni, né di fare un'eccezione per un prete 'buono' come fece Verdi a S. Agata per don Avanzi; il prete 'buono' non scusa gli altri.

Può sembrar strano a questo punto prospettare un Verdi forse tentato dalla visione neoguelfa degli anni 1843-1846. Anche qui gli indizi sono pochi, però si può pensare che il librettista Temistocle Solera abbia accennato alla visione di Vincenzo Gioberti nell'*Attila* del marzo 1846. Infatti la famosa battuta «Avrai tu l'universo, / resti l'Italia a me», più specifica in Solera di quanto non lo fosse nella tragedia originale di Werner, non ha senso se considerata – come lo è stata dai fautori del Verdi 'bardo' del Risorgimento – un incitamento a un regno d'Italia totalmente indipendente. Ezio invita Attila a impossessarsi di tutto l'impero romano, a oriente e occidente, Italia ov-



1



2

Attila al Teatro La Fenice di Venezia (1976); regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi (allestimento ripreso dal Maggio Musicale Fiorentino). Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice. 1. in scena: Francisco Ortiz (Foresto); 2. in scena: Odabella (Maria Parazzini) e Foresto (Francisco Ortiz).

viamente compresa: «resti l'Italia a me» significa che la penisola avrà una larghissima autonomia sotto un imperatore molto distante, come – Gioberti lo faceva intuire nel *Primato* senza mai dirlo – sarebbe stato l'imperatore d'Austria se l'Italia avesse formato una federazione patrocinata dal Papa. Il sospetto che ci sia questo nell'*Attila* si rafforza se notiamo che il libretto, scritto per la prima rappresentazione a Venezia, contiene anche un complimento alla Repubblica veneziana, la cui fondazione viene messa in scena; nell'*Ezio* di Metastasio, lontano progenitore e anch'esso destinato a Venezia, lo stesso episodio viene descritto in un recitativo. Il patriottismo dell'*Attila* (che precede di due anni la rivoluzione in nome della Repubblica) è soprattutto veneziano, come noi forse meglio dei nostri bisnonni possiamo capire.

Di quei versi «Avrai tu l'universo» Verdi chiese a Solera una spiegazione, da mostrare a certi «talentoni» che «trova[va]no a dire»: «Io», gli scrisse, «capisco cosa vuoi dire». ² Possibile che Verdi, come tanti altri, in quel momento condividesse le speranze destinate dal farraginoso libro di Gioberti? Solera almeno – mi pare – ne era influenzato; trovate come quella di affiancare agli Unni gli Eruli e Ostrogoti (dei quali non parla Werner) sanno di Gioberti col suo enciclopedismo pressapochista.

Questi sono dettagli. In senso molto più ampio, mi pare che si possa riaffermare l'identità di Verdi come compositore risorgimentale se si guarda allo slancio, alla alta carica di energia e alle emozioni viscerali convogliate dalle sue opere, specie quelle scritte prima dei quarant'anni, dall'*Oberto* al *Trovatore*. Ciò significa, ovviamente, guardare alla musica molto più che ai libretti. Partendo da questo criterio potremmo concludere che le opere più 'risorgimentali' di Verdi sono l'*Ernani* e il *Trovatore*, scritte su libretti che nulla hanno a che fare col nazionalismo o con l'Italia, anziché *La battaglia di Legnano*, dichiaratamente scritta come opera nazionalista per la Repubblica romana di Mazzini, ma musicalmente affine al gusto parigino e solo qua e là ispirata a quell'anelito al grandioso e all'eroico (talvolta sull'orlo del grottesco) che troviamo nel *Nabucco*, nei *Lombardi*, e nell'*Attila*.

Il Risorgimento fu voluto e vissuto, tra l'altro, come ricupero di virilità in un paese considerato effeminato. In questi termini – oggi disqualificati, ma allora molto sentiti da un buon numero di italiani colti che non se ne facevano un problema – Verdi fu indubbiamente un artista non solo risorgimentale, ma al centro del Risorgimento. L'importante è sfrondare questa sua

² Verdi a Solera, 25 dicembre 1845, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913 (rist.: Bologna, Forni, 1968), p. 440.

caratteristica da una cosiddetta dedizione all'Italia unita, e soprattutto all'Italia unita tramite l'espansione della monarchia piemontese, dedizione che quasi sicuramente, prima del 1859, non ci fu (ci fu sì la vampata mazziniana del Quarantotto, sulla quale sono d'accordo col relatore; negli ultimi anni 1850 Verdi può, come altri moderati, aver dato la preferenza al Piemonte, unica risorsa capace di conseguire l'indipendenza senza incorrere in una rivoluzione sociale, ma non vi sono indizi che lo confermino). Conviene dunque non lasciare, come forse troppo modestamente fa il prof. Procacci, ai «musicologi e storici della musica» il compito di spiegare il Verdi figura «nazionalpopolare»³. Come quella di Leopardi o persino di Manzoni, la sua parte nel Risorgimento è invero tanto più importante in quanto è più indiretta e meno specifica; ma per misurarla occorre uno sforzo comune atto a coglierne tutti i rilievi, politici, sociali e artistici.

³ Vedi il saggio di GIULIANO PROCACCI, *Verdi nella storia d'Italia*, in *Verdi 2001* cit., pp. 191-204: 193; rist. in *Giuseppe Verdi*, «Nabucco», «La Fenice prima dell'Opera» cit., pp. 133-146: 135).



Attila, modelli di studio per il prologo. *Attila* a Venezia (PalaFenice, 2004); laboratorio integrato di regia, scenografia e costume coordinato da Walter Le Moli, Margherita Palli, Vera Marzot del Corso di Laurea Specialistica in Teatro della Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia. Laboratorio di scenografia, foto di Barbara Delle Vedove.

Walter Le Moli

Attila: un'esperienza di lavoro registico¹

Una delle ragioni d'interesse dell'*Attila* che va ora in scena a Venezia è che dà l'occasione di aprire una vitale collaborazione tra la Fondazione Teatro La Fenice, in veste di committente, e il Corso di Laurea in Scienza e Tecnica del Teatro (CLAST) della Facoltà di Design e Arti, in qualità di esecutore: nella Facoltà nata dall'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) valutare le necessità del committente è un obbligo professionale, oltre che didattico. E in questo contesto il lavoro 'pratico' diventa fondamentale, per mettere in guardia gli studenti dalle molte idee 'romantiche' sulla creazione teatrale, da illusioni che si riveleranno quasi sempre perdenti.

La prospettiva di collaborazione tra un'istituzione storica come il Teatro La Fenice e una Facoltà universitaria proietta Venezia in una posizione decisamente all'avanguardia in Europa. E mi piace indicare questo lavoro come frutto del 'laboratorio integrato', che conduco con Margherita Palli e Vera Marzot, e al quale collaborano i corsi di regia, scenografia e costumistica della Facoltà. Il coordinamento è come quello di una *équipe* scientifica: analizziamo un progetto e sezioniamo la materia, individuando ed evidenziando con nettezza le intenzioni dell'autore. La valutazione considera, ovviamente, tutto quanto attiene il rapporto di noi 'contemporanei' con l'artefatto storico. L'analisi, quindi, muove da una ricognizione complessa degli studi, musicologici e letterari, spingendosi sino alla fonte originale del libretto, prendendo in esame anche i costumi culturali del pubblico dell'epoca di riferimento.

Contemporaneamente, si lavora all'analisi e ai rilievi sullo 'spazio' della rappresentazione: su quali siano le caratteristiche del luogo, quale la sua storia – nel caso del PalaFenice si tratta di una storia molto speciale... – quale il rapporto con le rappresentazioni che si sono susseguite lì, quali le trasfor-

¹ Il testo è stato raccolto ed elaborato da Andrea Porcheddu.



Attila, prologo, preludio. *Attila* a Venezia (PalaFenice, 2004). Modello dell'impianto scenico, laboratorio di scenografia, elaborazioni computerizzate di Sara Caliumi.

mazioni subite dal lavoro. Parte integrante di un simile percorso è lo studio approfondito del concetto e della prassi della regia, così come si è approfondito, per l'occasione, lo studio sull'evento storico di riferimento, ossia l'invasione degli Unni e il loro rapporto con i Romani. Sulla base di questo lavoro preparatorio si poggia la parte creativa. Il nostro 'laboratorio integrato' si è dunque indirizzato ad un prioritario lavoro di orientamento e studio, per poi passare alla fase immaginativa e infine a quella realizzativa.

Il costante riferimento, l'interfaccia, ad ogni fase di lavoro non è stato il libretto ma la partitura. Reputo un simile approccio fondamentale, anche per trasmettere l'idea che nel teatro d'opera è sempre la partitura la fonte primaria di ogni indicazione: la parola, da sola, non è nulla. Ma lavorare in modo 'integrato' significa anche procedere in maniera necessariamente armonizzata: in questa visione, si tratta di coordinare la complessità della ricerca e stabilirne la direzione di marcia; questo, oggi, non può essere realizzato in romantica solitudine, pertanto è con Vera Marzot e Margherita Palli che è stata condivisa la responsabilità artistica e didattica.

Tale prassi risulta efficace sia dal punto di vista didattico sia da quello artistico. Abituarsi al lavoro in gruppo, mettere continuamente in discussione il proprio pensiero, misurare scientificamente le differenze tra realtà e possibilità, valutare concretamente le necessità del committente, considerare tutti gli apporti necessari per arrivare a una decisione sono già proposte formative. Allo stesso tempo, avere concretamente la possibilità di rendersi conto della grande mole di lavoro che sottende le scelte è una scuola insostituibile. Quasi un anno di lavoro serio, di studio e di pratica, fa capire che quello del teatro non è davvero un mestiere da improvvisare e che bisogna conoscere nei dettagli le macchine che si vorrebbero guidare. Esser pronti è tutto, diceva Shakespeare, e un'affermazione del genere si può declinare con successo nel lavoro teatrale. Penso che il lavoro su *Attila* sia stato e sarà un'esperienza formativa e artistica unica: un'esperienza possibile solo grazie alla Facoltà di Design e Arti di Venezia e all'entusiasmo del Teatro La Fenice.

Anche sul piano della realizzazione registica, il risultato è frutto del lavoro d'*équipe*: per Margherita Palli, Vera Marzot, e me, *Attila* è un'opera che offre diverse possibilità di lettura. Vi è innanzitutto l'interpretazione storica, cioè la storia del condottiero barbaro durante la caduta dell'Impero Romano. C'è poi una visione 'risorgimentale', che Verdi tratteggia a un livello simbolico, ma che irrompe prepotentemente attraverso la musica e l'intreccio politico. Anche se – a volte – sembra quasi che Verdi sia schierato con lui... Infine, c'è una possibile lettura 'contemporanea' che vede questa riedizione di

Attila come capitolo conclusivo di un periodo trascorso al PalaFenice, dopo la dolorosa perdita dello stesso Teatro che ha visto la prima di quest'opera.

Ma esiste un altro piano di lettura possibile, che ci interessa molto ed è legato al rapporto di questo titolo con il Romanticismo: nell'*Attila* si avvertono strane suggestioni, un clima decisamente legato ad atmosfere dichiaratamente romantiche che emerge, soprattutto, dalle molte sfaccettature del personaggio di Odabella. Si avverte, diffusa, una continua tensione tra realtà e sogno, tra visibile e invisibile, tra mondi oscuri che si confrontano e si sfidano.

Anche le innegabili connotazioni politiche dell'*Attila*, comunque presenti, mettono in luce l'attenzione di Verdi per un momento storico caratterizzato da un senso di diffusa e dolorosa precarietà: la caduta dell'Impero Romano comporta una violenta trasformazione del mondo – anche politico –, un periodo che vede un sanguinoso conflitto tra popoli trasformarsi in tavolo di trattative tra condottieri. È un mutamento nell'arte della guerra che possiamo ritrovare, pressoché immutato, anche nel Risorgimento italiano, quando i principi fondamentali della Rivoluzione Francese, attribuiti a movimenti popolari, si trasformano in ideologie nazionalistiche che si svilupperanno, con ben note e tragiche conseguenze, durante la prima metà del Novecento.

Verdi racconta un mondo in cui gli ideali si sono definitivamente dissolti in una realtà cruda, fatta di giochi di potere. La distorsione del destino di tutti i personaggi è causata dalla mutazione della morale che percorre i tempi, caratterizzati da radicali trasformazioni ideologiche. Ecco, allora, l'innegabile forza della denuncia politica dell'*Attila*. La fine dell'Impero comporta non solo un'effettiva decadenza politica, ma anche la necessità di rimpiazzare i miti con ideali finti, ma utili alle strategie di potere. Non molto lontano da quanto accade oggi...

È un mondo in cui anche la semplice comunicazione delle proprie intenzioni cade nel vuoto: i personaggi, coinvolti in inutili dialoghi, si ritrovano sempre circondati da un incombente silenzio, rinchiusi in una devastante solitudine. Ne è un esempio l'incontro, durante il prologo, tra Attila ed Ezio, i due condottieri: che, invece di parlarsi o battersi, si concentrano accanitamente sui loro stessi pensieri in un crescente, isolato contrasto che li oppone durante il duetto. Il ritmo spezzettato del racconto, poi, contribuisce sensibilmente a marcare i singoli personaggi. Eppure, in questa apparente discontinuità dell'opera, si profila il chiaro filo conduttore dell'evento naturale come denominatore comune del destino di ogni singolo uomo. Domina la Notte: una notte tormentata dalla tempesta, una notte da *Sturm und Drang*, animata da grandi fuochi, disturbata dal vento e dalle intemperie. La natu-



Attila, prologo, scena prima. *Attila* a Venezia (PalaFenice, 2004).



1



2



3

Attila, atto primo, scena seconda (1); atto secondo, scena seconda (2); atto terzo (3). *Attila* a Venezia (PalaFenice, 2004).

ra sembra non risparmiare nessuno, neanche gli eroi; soprattutto non risparmia quelli che agiscono confondendo il dovere con l'ambizione personale. Anche in questo contesto, dunque, si svela l'aspetto perduto, ossia la scintilla romantica.

In questa tragedia collettiva, di confronto con una civiltà al tramonto, si insinua dunque la tragedia personale. *Attila* è una ricca trama di storie che si intrecciano, di gesti politici che diventano sfide individuali: dopo la visione di Papa Leone, infatti, Attila non minaccia più Roma e non intende continuare la sua avanzata sull'Impero. Vengono meno, dunque, i motivi politici e militari, le ragioni oggettive che lo rendono un pericolo. Addirittura, con la conversione, l'Unno potrebbe diventare il nuovo imperatore, il salvatore dell'Impero. La nuova situazione, allora, potrebbe dunque rendere inutile l'eliminazione del barbaro conquistatore.

E invece il passato vince sul presente e sul futuro: l'uccisione di Attila diventa una vendetta personale consumata proprio in nome di un passato che non trova più coerenza nel nuovo stato. La tensione verso interessi personali, invece che verso il bene comune, porta ad un malessere della coscienza, ad un degrado morale e sociale che si manifesta con chiarezza negli incubi di tutti i protagonisti. Tutti sembrano avere scopi precisi, ma si rivelano invece fragili, privi di un reale impulso emotivo, in quanto ognuno di loro agisce per conto di forze che trovano una possibile giustificazione solo nel passato. Non è solo Attila ad avere incubi, ad avere visioni: anche Ezio ha l'incubo di Valentiniano, cioè del potere ufficiale di una Roma che conta su di lui, per ritardare la disfatta definitiva; Foresto ha l'incubo della gelosia, cioè della contaminazione razziale della sua donna con il capo di gente straniera...

Odabella, forse innamorata di Attila, agisce condizionata dall'incubo di suo padre, morto per mano del barbaro conquistatore: è lei il personaggio che mi interessa maggiormente. La sua è una vendetta biblica o un gesto passionale? Insomma, Odabella non esita a paragonarsi a Giuditta, e ha a che fare con il suo Oloferne che è Attila. Un amore, dunque? E che tipo di amore? La stessa Odabella affermerà che può uccidere Attila, senza odiarlo: un omicidio che si consuma nella completa solitudine, quasi d'impulso e sorretto soltanto dalle rapidissime battute che chiudono l'opera, senza alcuna soddisfazione. La fine del dramma non consente alcun riscatto: *Attila* è una tragedia senza nemmeno la speranza di una catarsi.

Attila è normalmente considerata affine alla temperie risorgimentale, ma proviamo a considerare la possibilità della scintilla d'amore, che scatta tra Odabella e Attila. Lei è effettivamente ostacolata dal suo tempo, dalla sua realtà, e dall'ombra incombente del padre che chiede vendetta, mentre Atti-



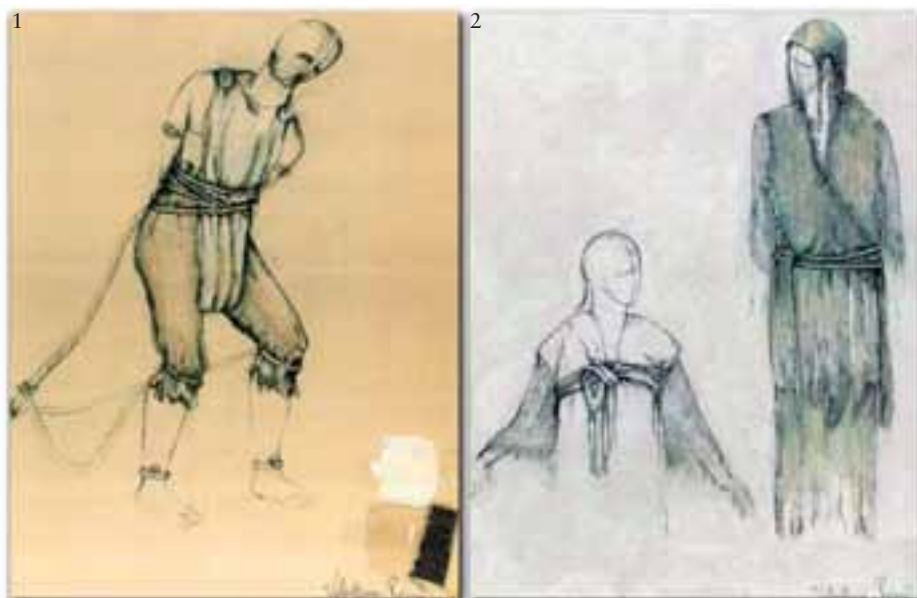
Attila, figurini di Edoardo Bertulassi: Attila (1), Odabella (2), Uldino (3); figurini di Sara Caliumi: Foresto (4), amazzone (5). *Attila* a Venezia (PalaFenice, 2004); laboratorio di costume.

la, invece, è più modernamente spregiudicato... Ci sono due momenti nell'opera, che hanno suscitato la mia curiosità. Nella scena in cui Odabella gira, di notte, da sola, alla luce della luna, evidentemente si esprime una situazione e uno stato d'animo tipici del Romanticismo. Il secondo momento, davvero interessante, è quando Odabella salva Attila dal veleno. Un atteggiamento piuttosto curioso, misterioso, che denuncia la congiura ai danni di Attila e che lei giustifica con una scusa speciosa. In realtà, nel finale, lei decide di uccidere Attila proprio perché lui non ha più scampo, è perduto. Ecco la temperie romantica: lei uccide per amore. Una storia d'amore tra Odabella e il barbaro invasore!

Questo è il nodo dell'opera, e un tale aspetto si è perduto uscendo dalla stagione del Romanticismo: anche perché Verdi non mette in piena luce questo tema, ma lo usa quasi in sordina, anche se era un tema chiarissimo per il pubblico dell'epoca. Noi l'abbiamo dimenticato, ma la storia, vista in questa chiave, diventa più drammatica. Altrimenti la tragedia di *Attila* si ridurrebbe ad una semplice questione di 'tattica': di decidere quale sia il momento migliore per uccidere. Più interessante, allora, riflettere su una possibile o impossibile storia d'amore tra due nemici...

Il luogo che abbiamo immaginato per *Attila* è uno spazio «sopravvissuto». Un teatro bruciato, come La Fenice, o uno spazio devastato da una guerra. Una memoria, insomma, di un mondo che è stato e non è più. Durante i sopralluoghi effettuati dal gruppo di lavoro al PalaFenice abbiamo fatto alcune considerazioni. La prima è scaturita dall'ambientazione generale: il PalaFenice, infatti, vive in mezzo alla laguna che rimanda, senza bisogno di alcuna mediazione, alle atmosfere evocate nella vicenda dell'opera. La struttura 'a tendone', poi, dà al luogo un senso di evidente precarietà: il PalaFenice ha il sapore del provvisorio, del 'sostituto sostituibile', di qualcosa che non è destinato a durare nel tempo. Questa contraddizione piuttosto palese diventa molto utile se la si trasferisce alla visione dell'*Attila*: anche i luoghi e, soprattutto le situazioni presentate nell'opera, sono del tutto precarie, quasi evanescenti...

Per Margherita Palli, Vera Marzot e me, la storia non si basa su presupposti definitivi e tutto viene messo in discussione in ogni momento: quella di *Attila* è la realtà di una guerra devastante che, in fondo, non conosce né vincitori né vinti. Chi resta annientato, semmai, è la civiltà: tutto è sopraffatto, tutto si perde in un diffuso degrado morale e culturale. E questa atmosfera di decadenza generalizzata si poteva ben collocare in un luogo che si auto-definisce come temporaneo, costruito per rispondere in qualche modo ad uno scempio immane, che ha colpito la città nel cuore antico...



Attila, figurini di Valentina Ricci: schiavo di Attila (1), eremita (2). *Attila* a Venezia (PalaFenice, 2004).

Per quel che riguarda la regia, gli accorgimenti scenografici e dei costumi, è diventato allora necessario non nascondere ma ‘denudare’, svelare quanto più possibile la struttura che ospita l’opera, spogliandola da ogni richiamo ad un teatro vero e proprio e dichiarandone la sua natura, così temporanea e nomade. Il luogo teatrale allora non è solo la tradizionale scena, ma tutto lo spazio, al punto che artisti e spettatori sono coinvolti in un’esperienza comune. Proprio come è condiviso il destino di tutti i personaggi, barbari o romani, uomini o donne, condottieri o politici, che animano l’*Attila*...

Marco Marica
Bibliografia

Come si può facilmente immaginare la letteratura critica su Verdi, il compositore italiano più celebre ed eseguito al mondo, è a dir poco sterminata. Basta dare un rapido sguardo al volume bibliografico di Harwood,¹ alla voce *Verdi* del Grove² o alla sezione intitolata *Bibliografia verdiana* della rivista «Studi verdiani»,³ punti di partenza obbligati per una ricognizione su ciò che è stato scritto fino ad oggi su di lui, per capire quanto sia difficile compiere una selezione.

All'imbarazzo del recensore viene in soccorso una congiuntura favorevole: il centenario della morte del compositore nel 2001 ha infatti riversato sugli scaffali delle librerie una messe di titoli nuovi e riedizioni di studi meno recenti, molti dei quali in italiano. Con poche centinaia di euro il lettore o la lettrice, melomane ma non necessariamente col tempo o la vocazione dello studioso, può così formarsi una piccola biblioteca verdiana di tutto rispetto, recandosi una sola volta in libreria oppure puntando il *browser* su uno degli innumerevoli siti di librerie virtuali operanti in Internet.

Per questa ragione vengono qui indicati i libri più recenti o comunque ancora in commercio, privilegiando quelli in italiano o in inglese e limitandoci a qualche saggio apparso su riviste specializzate o in miscellanee, più difficili da reperire. A volte è stato necessario segnalare pubblicazioni più antiche, che

¹ GREGORY HARWOOD, *Giuseppe Verdi. A Guide to Research*, New York, Garland, 1998. Si tratta di un indice bibliografico organizzato per soggetti e contenente ben 1036 titoli, corredati di un breve commento, che offre un panorama assai vasto, sebbene incompleto, della letteratura verdiana in inglese, italiano, francese, tedesco e spagnolo.

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001².

³ Pubblicata con scadenza annuale dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma a partire dal 1982 (il numero più recente è il 15, uscito nel 2001), la rivista contiene, oltre a importanti saggi di argomento verdiano, un'ampia rassegna bibliografica su Verdi, i suoi collaboratori e la musica dell'Ottocento e una sezione dedicata alla discografia verdiana.



1



2

Santuzza Cali, figurini (1: Attila e Odabella; 2: Fanciulle e Donne di Aquileia) per *Attila* al Teatro La Fenice di Venezia (1986 e 1987); regia di Gianfranco De Bosio, scene di Emanuele Luzzati. Venezia, Archivio Storico del Teatro la Fenice.

richiedono una visita in biblioteca e che raccomandiamo ai lettori desiderosi di approfondire le proprie conoscenze su Verdi e su *Attila* in particolare.

Il centenario verdiano ha prodotto nel mercato librario italiano un fenomeno quanto mai raro: editori piccoli e grandi, in genere alquanto restii a investire in un settore 'minore' come quello della musicologia, hanno fiutato aria di affari e deciso di occupare già dalla fine degli anni Novanta una nicchia di mercato finora trascurata. Sono stati così pubblicati libri un po' per tutti i gusti: a studi improvvisati, che nel migliore dei casi affrontano aspetti secondari della vita di Verdi,⁴ fanno riscontro pubblicazioni rigorosamente scientifiche e atti di convegni musicologici.

Colpisce invece il fatto che in Italia la parte del leone non sia stata svolta, come altrove, dalle biografie verdiane, forse perché in italiano ne esistono già molte, da quelle 'storiche' di Monaldi,⁵ Gatti⁶ e Abbiati,⁷ alle più recenti, di livello assai diseguale: da quella esemplare di Walker,⁸ ai libri di Marchesi,⁹ Mila¹⁰ e Casini¹¹ (fa eccezione l'ultima pubblicazione di Marcello Conati, tra gli studiosi verdiani uno dei più prolifici¹²). Al loro posto sono comparse invece utili ristampe di alcuni 'classici' della ricerca verdiana,

⁴ Si veda, a titolo di esempio, il filone delle pubblicazioni 'culinarie': GUSTAVO MARCHESI, *Buon appetito, Maestro. A tavola con Giuseppe Verdi*, Parma, Battei, 2001; *Giuseppe Verdi un goloso raffinato. Una raccolta di saggi*, a cura di Andrea Grignaffini, Giampaolo Minardi, Corrado Mingardi, Mariangela Rinaldi Cianti e Raimonda Rocchetta Valesi, Parma, Associazione Italiana per la Ricerca sul Cancro, Delegazioni di Parma e Piacenza, 2001. A questo genere di pubblicazioni 'leggere' si può affiancare il libro dell'economista PAOLO PANICO, *Verdi businessman*, Coggiola (Biella), Atman, 2002.

⁵ GINO MONALDI, *Verdi, 1839-1898*, Torino, 1899 (rist.: Milano, Fratelli Bocca, 1951⁴); si tratta di una biografia spesso inaffidabile.

⁶ CARLO GATTI, *Verdi. L'esordio. Le opere e i giorni. La fine*, 2 voll., Milano, Alpes, 1931 (rist.: Milano, Mondadori, 1951, 1981²).

⁷ FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959; lavoro monumentale, basato su lettere di Verdi e dei suoi corrispondenti oggi in gran parte inaccessibili.

⁸ FRANK WALKER, *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964¹; 1978² (ed. originale: *The Man Verdi*, London-New York, Dent-Knopf, 1962¹; 1982²); a tutt'oggi una delle migliori biografie verdiane.

⁹ Tipica figura di 'studioso locale' residente a Parma, più attento ai particolari biografici, Marchesi ha pubblicato tra l'altro numerose monografie verdiane, tra cui *Giuseppe Verdi*, Torino, UTET, 1970 e *Verdi. Anni, opere*, Parma, Azzali, 1991.

¹⁰ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, 1978².

¹¹ CLAUDIO CASINI, *Verdi*, Milano, Rusconi, 1982, forse il titolo più debole tra quelli qui citati.

¹² MARCELLO CONATI, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, ETS, 2003. Nell'occasione del settantesimo compleanno, allo studioso milanese è stato dedicato il volume «Una piacente estate di San Martino». *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, che contiene saggi verdiani di Engelhardt, Osthoff, Petrobelli, Powers, David Rosen.

segno evidente che l'editoria del Belpaese ha preferito investire su titoli per così dire sicuri. Si va dunque dalla riedizione dello storico libro di Basevi, primo studioso di drammaturgia verdiana in assoluto,¹³ alla ristampa della biografia 'aneddotica' di Pougin¹⁴ e di quella 'giornalistica' di Radius;¹⁵ dalla raccolta di tutti gli scritti verdiani di Massimo Mila,¹⁶ alla riedizione della monografia di Osborne;¹⁷ dalle interpretazioni verdiane di due *outsider* come Barilli¹⁸ e, soprattutto, di Baldini,¹⁹ fino alle due pubblicazioni di carattere biografico a cura di Conati, basate su lettere o testimonianze coeve su Verdi e i suoi corrispondenti.²⁰

Il panorama delle edizioni italiane per il centenario non si esaurisce tuttavia con le riedizioni e presenta una ricca selezione di titoli nuovi rivolti a lettori assai differenti. Tra le pubblicazioni prettamente musicologiche, destinate prevalentemente (ma non solo) agli specialisti, oltre agli atti dei numerosi convegni scientifici,²¹ e alle miscellanee di vario genere,²² sono stati

¹³ ABRAMO BASEVI, *Studi sulle opere di Giuseppe Verdi*, nuova edizione critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001 (ed. originale: Firenze, Tofani, 1859; rist. anastatica: Bologna, Forni, 1978).

¹⁴ ARTHUR POUGIN, *Vita aneddotica di Verdi, con note aggiunte di Folchetto*, prefazione di Marcello Conati, Firenze, Passigli, 2001 (ed. originale: Milano, Ricordi, 1881; rist.: Firenze, Passigli, 1989).

¹⁵ EMILIO RADIUS, *Verdi vivo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001 (1951¹).

¹⁶ MASSIMO MILA, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Rizzoli, 2000; contiene tutti gli scritti verdiani di Mila.

¹⁷ CHARLES OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi*, Milano, Mursia, 2000² (ed. originale: *The Complete Operas of Verdi*, London, Gollancz, 1969¹; trad. italiana: *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1975¹).

¹⁸ BRUNO BARILLI, *Il paese del melodramma. Con un saggio di Fedele d'Amico*, Milano, Adelphi, 2000 (ed. originale: Lanciano, Carabba, 1930; rist. a cura di Luisa Viola e Luisa Avelini, Torino, Einaudi, 1985).

¹⁹ GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele d'Amico, con una prefazione di Piero Rattalino, Milano, Garzanti, 2001 (1970, 1983²).

²⁰ *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, nuova edizione rivista da Marcello Conati, con un'intervista immaginaria a Giuseppe Verdi di Giovannino Guareschi, Milano, Rizzoli, 2001 (ed. originale, sotto lo pseudonimo di Carlo Graziani, Verona, 1941; nuova ed. ampliata, Milano, 1951; nuova ed. a cura di Marcello Conati, Milano, Rizzoli, 1981); MARCELLO CONATI, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000 (ed. originale: *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Emme Edizioni, 1980¹; Milano, Il Formichiere, 1981²).

²¹ Tra tutti segnaliamo in particolare *Verdi 2001*, un 'superconvegno' in due sessioni organizzato dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni Verdiane, dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, dall'American Institute for Verdi Studies di New York e dalla Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale University, tenutosi dal 24 al 26 gennaio 2001 (sessione di Parma) e dal 29 gennaio al 1 marzo 2001 (sessione di New York e New Haven), pubblicato a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003.

²² *40 per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001.

pubblicati con qualche anticipo rispetto alla ricorrenza del centenario l'importante volume di Pierluigi Petrobelli,²³ e il primo CD multimediale scientificamente qualificato su un operista italiano, curato da Della Seta.²⁴

A questi titoli si affiancano studi penetranti sulla drammaturgia verdiana in forma apparente di semplici guide all'ascolto, come quello di Paduano,²⁵ o volumi di carattere divulgativo, anche deludenti come quello di Mula,²⁶ l'utile *Who's who* di Rescigno,²⁷ che viene a integrare quello precedentemente edito da Mioli²⁸ e i dizionari operistici di Gelli²⁹ e Porzio.³⁰ Ad essi vanno aggiunte due nuove edizioni integrali dei libretti verdiani e una selezione di lettere,³¹ tutt'e tre rivolte al grande pubblico.

In questo panorama multicolore non poteva mancare ovviamente anche uno studio su Verdi e il cinema,³² ma il vero *boom* editoriale ha riguardato i libri a carattere iconografico, tipologia che col centenario ha assunto risonanza nazionale: da un lato questo genere di pubblicazioni manifesta un intento (auto)celebrativo, quello cioè di far conoscere il rapporto tra Verdi e un luogo dove visse o operò, e infatti spesso si tratta di edizioni di lusso, a cura di un ente lirico o di un'amministrazione provinciale; dall'altro lato si tratta invece di una legittima curiosità intorno a un personaggio che rappresenta una delle icone più familiari per noi italiani. Si va dunque dal bel catalogo della mostra su Verdi allestita nel 2001 a Palazzo Reale a Milano,³³ senz'altro la

²³ PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro: saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998 (ed. originale: *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994); in gran parte raccoglie e rielabora testi pubblicati altrove dall'autore nel corso di trent'anni. Saggi verdiani di Cymbron, Marica, Quatrocchi, David Rosen, Senici, Staffieri, sono usciti anche in *Pensieri per un Maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, dedicato all'illustre musicologo in occasione del settantesimo compleanno.

²⁴ *Giuseppe Verdi: l'uomo e le opere*, CD-ROM a cura di Fabrizio Della Seta, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1998.

²⁵ GUIDO PADUANO, *Tutto Verdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001.

²⁶ ORAZIO MULA, *Giuseppe Verdi*, Bologna, Il Mulino, 1999.

²⁷ EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario verdiano. Le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milano, RCS Libri, 2001.

²⁸ PIERO MIOLI, *Il teatro di Verdi. La vita, le opere, gli interpreti*, Milano, Rizzoli, 1997.

²⁹ *Dizionario dell'opera*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, 2001², 2002³.

³⁰ MICHELE PORZIO, *Dizionario dell'opera lirica*, Milano, Mondadori, 1997.

³¹ *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, introduzione di Gustavo Marchesi, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1996; *Giuseppe Verdi. Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 2000 (I: *Libretti*; II: *Lettere 1835-1900*).

³² *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, a cura di Massimo Marchelli e Renato Venturilli, Recco, Le mani, 2001.

³³ *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Skira, 2000.



1



2

Emanuele Luzzati, Modellino (1: Bosco presso il campo di Attila; 2: Rio Alto), per *Attila* al Teatro La Fenice di Venezia (1986 e 1987); regia di Gianfranco De Bosio, costumi di Santuzza Cali. Venezia, Archivio Storico del Teatro la Fenice.

più prestigiosa tra le molte organizzate un po' ovunque, all'agile libriccino di Sartorio;³⁴ dall'economica galleria di ritratti verdiani di Bagnoli³⁵ al volume di scenografie edito dalla Fenice,³⁶ cui fa da *pendant* l'analoga pubblicazione – più corposa, ma meno lussuosa – del Teatro alla Scala;³⁷ e ancora dal succinto libro iconografico di Pulcini³⁸ all'accurato volume di raffigurazioni rare e a volte inedite del musicista e del suo *entourage*, oltre che di bozzetti e scenografie originali, edito dall'Istituto nazionale di studi verdiani.³⁹ Tale istituto si distingue ulteriormente per l'edizione in facsimile e in trascrizione moderna degli autografi verdiani presso il Museo teatrale alla Scala.⁴⁰

Negli altri paesi europei il 2001 ha portato in libreria un gran numero di biografie nuove, soprattutto in Germania, dove si assiste a una seconda e impressionante *Verdi-Renaissance* (la prima fu negli anni Venti e Trenta del Novecento). Non tutte sono encomiabili,⁴¹ in compenso sono apparse utili guide all'ascolto⁴² e, in particolare, alcune delle più importanti miscellanee musicologiche e/o atti di congressi su Verdi degli ultimi anni.⁴³ Tutto ciò testimonia il desiderio della musicologia tedesca di recuperare il tempo perduto e di riappropriarsi degnamente della musica di Verdi.

In Francia al contrario, che pure fu, in senso musicale, la «seconda patria» di Verdi, solo pochi studiosi si dedicano alla drammaturgia del grande operi-

³⁴ *Immagini di Giuseppe Verdi*, nota introduttiva di Matteo Sartorio, Milano, Museo teatrale alla Scala, 2000.

³⁵ *Le opere di Verdi*, a cura di Giorgio Bagnoli, Milano, Mondadori, 2001.

³⁶ *Verdi e La Fenice*, Firenze, Officine del Novecento, 2000.

³⁷ *Verdi alla Scala*, Milano, Teatro alla Scala-RCS Rizzoli, 2001.

³⁸ *Giuseppe Verdi*, a cura di Franco Pulcini, Torino, De Sono, 2000.

³⁹ *Per amore di Verdi, 1813-1901. Vita, immagini, ritratti*. Iconografia a cura di Marisa Di Gregorio Casati. Testi di Marco Marica. Ricerca scenografie e figurini di Olga Jesurum, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani-Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, 2001.

⁴⁰ GIUSEPPE VERDI, *Gli autografi del Museo teatrale alla Scala / The autographs of the Museo teatrale alla Scala*, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Museo teatrale alla Scala, 2000.

⁴¹ Tra i vari titoli si segnalano: BARBARA MEIER, *Giuseppe Verdi*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000; JOHANNES JANSEN, *Giuseppe Verdi*, München, DTV, 2000; CHRISTOPH SCHWANDT, *Giuseppe Verdi: eine Biographie*, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel, 2000; CHRISTIAN SPRINGER, *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien, Holzhausen, 2000.

⁴² ROLF FATH, *Reclams kleiner Verdi-Opernführer*, Stuttgart, Reclam, 2000; HARALD GOERTZ, *Verdi für Opernfreund. Längsschnitte von Aida bis Zaccaria*, Wien, Böhlau, 2000.

⁴³ *Verdi-Theater*, a cura di Udo Bernbach, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1997; *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghard Döhring, Wolfgang Osthoff, München, Ricordi, 2000; *Verdi Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard, Uwe Schweikert, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2001; *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, a cura di Markus Engelhardt, Laaber, Laaber, 2001; *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca. Tagung im Centro tedesco di Studi veneziani, Venedig 20-21 November 1997*, a cura di Daniela Goldin Folena, Wolfgang Osthoff, Laaber, Laaber, 2002.

sta italiano (fra questi spicca De Van⁴⁴); ciò spiega perché i nuovi contributi sono essenzialmente di stampo biografico, come i lavori di Milza (tradotto anche in italiano)⁴⁵ e Gefen.⁴⁶ Anche nei paesi anglosassoni, dove non mancano né le buone (e a volte ottime) biografie verdiane⁴⁷ né gli studi di drammaturgia musicale,⁴⁸ l'anno verdiano ha prodotto prevalentemente studi biografici, tra i quali spicca quello eccellente di Rosselli, a cui si devono alcune delle più brillanti e originali indagini del sistema produttivo operistico italiano nel Sette-Ottocento.⁴⁹ Sempre in lingua inglese, si segnalano ancora l'originale miscellanea di studi dedicati alla prassi esecutiva a cura di Latham e Parker,⁵⁰ e il sintetico dizionario dei personaggi verdiani di Lewsey.⁵¹

Procedendo a ritroso negli anni, il titolo che non può mancare in una biblioteca verdiana è il basilare studio sulla musica di Verdi di Budden,⁵² universalmente riconosciuto come il libro di riferimento per chi si voglia accostare, da semplice amatore o da studioso, alle opere verdiane. Per un inquadramento generale di Verdi nella cultura musicale dell'Ottocento si con-

⁴⁴ GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. italiana di Rita de Letteriis: *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994).

⁴⁵ PIERRE MILZA, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001 (trad. italiana: *Verdi e il suo tempo*, Roma, Newton Compton, 2001).

⁴⁶ *Verdi par Verdi. Textes choisis, traduits et présentés par Gérard Gefen*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2001.

⁴⁷ MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (poderosa, ma non sempre attendibile).

⁴⁸ Per limitarci ai titoli più recenti segnaliamo, tra le miscellanee: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate, Roger Parker, Berkeley, University of California Press, 1989, e *Verdi's Middle Period. 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997; tra le monografie: FRITS R. NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, M. Nijhoff, 1977 (rist.: Oxford, Oxford University Press, 1990²; trad. italiana: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993), e ROGER PARKER, «*Arpa d'or de' fatidici vati*». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997; ID., *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

⁴⁹ JOHN ROSSELLI, *The life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 («Musical Lives»).

⁵⁰ *Verdi in Performance*, a cura di Alison Latham, Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001.

⁵¹ JONATHAN LEWSEY, *Who's Who in Verdi*, Aldershot-Burlington-Singapore-Sydney, Ashgate, 2001.

⁵² JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-1981 (rist.: Oxford-New York, Clarendon Press-Oxford University Press, 1992): I: *From «Oberto» to «Rigoletto»*; II: *From «Il trovatore» to «La forza del destino»*; III: *From «Don Carlos» to «Falstaff»* (trad. italiana: *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988; I: *Da «Oberto» a «Rigoletto»*; II: *Dal «Trovatore» alla «Forza del destino»*; III: *Da «Don Carlos» a «Falstaff»*).



Attila al Teatro La Fenice di Venezia (1986 e 1987); regia di Gianfranco De Bosio, scene di Emanuele Luzzati, costumi di Santuzza Calì. In scena: Samuel Ramey (Attila). Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice.

sigliano invece il volume di Della Seta⁵³ e il volumetto di storia sociale, prima ancora che di storia dell'opera, di Rosselli.⁵⁴ Interessanti spunti di riflessione possono venire inoltre da libri sull'opera dell'Ottocento nei quali figurano capitoli dedicati a Verdi, come quello, particolarmente originale, di Gerhard.⁵⁵ Per ulteriori approfondimenti sono disponibili le pubblicazioni dell'Istituto nazionale di studi verdiani,⁵⁶ fra cui spiccano gli atti del convegno sulla realizzazione scenica⁵⁷ e l'edizione critica dei carteggi, fondamen-

⁵³ FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 (*Storia della musica*, a cura della Società italiana di musicologia, 9).

⁵⁴ JOHN ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London-Portland (OR), Batsford-Amadeus, 1991 (trad. italiana: *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992).

⁵⁵ ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. inglese: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998).

⁵⁶ *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, 31 luglio-2 agosto 1966, a cura di Marcello Pavarani, Pierluigi Petrobelli, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969; *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, 30 luglio-5 agosto 1969, a cura di Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971; *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, 12-17 luglio 1972, a cura di Mario Medici, Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974.

⁵⁷ *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: atti del congresso internazionale di studi: Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica «A. Boito» 28-30 settembre 1994*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996.

tale strumento di conoscenza dell'uomo e dell'artista,⁵⁸ che colma le vaste lacune lasciate sinora dalle precedenti pubblicazioni.⁵⁹ Le uscite più recenti sono una riproduzione in facsimile, accompagnata da trascrizione, delle varie stesure del libretto *Re Lear*, opera che Verdi non compose mai, ma a cui pensò più volte nel corso della sua carriera, un quaderno che illustra la sensibilità sociale di Verdi e Giuseppina, e gli atti di un convegno sul rapporto fra il compositore e la cultura tedesca.⁶⁰ Ha preso avvio, inoltre, un progetto riguardante le fonti della drammaturgia verdiana.⁶¹

La bibliografia relativa a *Attila*, una delle opere di Verdi più amata in Italia durante gli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento, ma successivamente sprofondata nell'oblio fino a tempi relativamente recenti, non è vasta; alcuni importanti saggi si trovano tuttavia nelle miscellanee che abbiamo ricordato nelle righe precedenti. Poiché il successo ottocentesco di *Attila* fu un buona parte basato sull'interpretazione risorgimentale delle figure di Oda-bella ed Ezio, un punto di partenza per una storia della ricezione dell'opera è il volumetto di Parker, che fa finalmente luce sulla ricezione delle opere cosiddette 'risorgimentali' di Verdi da parte della stampa contemporanea, dimostrando in maniera inequivocabile che la lettura in chiave patriottica della produzione giovanile verdiana fu successiva al 1848 e fu soprattutto un

⁵⁸ *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici, Marcello Conati, con la collaborazione di Marisa Casati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978; *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1988; *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi, Marisa Di Gregorio Casati, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994; *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1853*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001. Infine, di prossima pubblicazione, il *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, e il *Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)*, a cura di Angelo Pompilio e Madina Ricordi.

⁵⁹ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari, Alessandro Luzio, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi, 1913 (rist.: Bologna, Forni, 1968); ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-1947.

⁶⁰ *Per il Re Lear*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2002; *La sensibilità sociale di Giuseppe e Giuseppina Verdi*, a cura di Franca Cella e Davide Daolmi, Milano-Parma, Casa di riposo per musicisti-Fondazione «Giuseppe Verdi»-Istituto nazionale di studi verdiani, 2002, «Quaderni dell'Istituto di studi verdiani, 6»; *Verdi e la cultura tedesca. La cultura tedesca e Verdi, Atti del convegno internazionale (Villa Vigoni, 11-13 ottobre 2001)*, a cura di Markus Engelhardt, Pierluigi Petrobelli, Aldo Venturelli, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani-Centro italo-tedesco tedesco Villa Vigoni, 2003.

⁶¹ Il progetto prevede la pubblicazione dei libretti insieme alle loro fonti e i due titoli in programma prossimamente sono *Otello*, a cura di Livio Aragona, e *Falstaff*, a cura di Massimiliano Locanto, che usciranno anche nell'ambito del progetto di ricerca universitario *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, diretto da Guido Paduano (Università di Pisa). Tra le novità imminenti figura anche *La retorica del melodramma* di Marco Beghelli, vincitore del Premio Internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi» nel 1987.

mito post-risorgimentale.⁶² Alcune osservazioni fondamentali su questo argomento si trovano ancora in una raccolta di saggi di Parker,⁶³ e in alcune pubblicazioni che affrontano il rapporto di Verdi con l'indipendenza italiana; tra queste si segnalano il saggio di Tschuggnall,⁶⁴ il libro della Pauls⁶⁵ e quello più pettegolo di Tomasini,⁶⁶ infine gli atti del convegno genovese del 2001 dedicato a questo argomento.⁶⁷

Non mancano, sebbene siano poco numerosi, anche i saggi dedicati specificatamente ad *Attila*, in parte presenti nei vari volumi di atti di convegni citati nelle pagine precedenti;⁶⁸ tra quelli pubblicati in altre sedi ricordiamo in ordine cronologico l'articolo scritto a quattro mani da Noiray e Parker,⁶⁹ che si occupa di questioni stilistiche relative all'Introduzione e alla Cavatina di Odabella, l'ampio saggio esegetico di Mila,⁷⁰ il primo a studiare gli aspetti formali dell'opera, e gli articoli di Gossett⁷¹ e Senici,⁷² dedicati rispettivamente alle due romanze sostitutive di Foresto «Sventurato! alla mia vita» e «Oh dolore! Ed io vivea»; sia Gossett che Senici pubblicano inoltre nei loro saggi la trascrizione delle due nuove romanze. Molte penetranti osservazioni di tipo analitico-formale si trovano nella dissertazione dottorale di Balthazar,⁷³ in

⁶² ROGER PARKER, «*Arpa d'or de' fatidici vati*». *The Verdian patriotic chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997, 142 pp. (Premio internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi», 2).

⁶³ ROGER PARKER, «*Va pensiero*» and the insidious mastery of song, in *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 20-41.

⁶⁴ PETER TSCHUGGNALL, «*Verhüllt euch in Trauer...*». *Giuseppe Verdis «Nabucco» im Kontext einer Schoab*, in «*Weine, weine, du armes Volk!*», Anif-Salzburg, Müller-Speiser, 1995, vol. I, pp. 335-349 («*Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge*, 28»).

⁶⁵ BIRGIT PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*, Berlin, Akademie Verlag, 1996, 353 pp.

⁶⁶ DANIELE TOMASINI, *Verdi e il Risorgimento: ricerche e contributi*, Piacenza, Editrice Farnesiana, 1999, 107 pp.

⁶⁷ *Suona la tromba. Verdi, la musica e il Risorgimento*, a cura del Comitato delle Celebrazioni Verdiane Genova 2001, Genova, Comitato Celebrazioni Verdiane, 2001, 95 pp. Contiene saggi di M. Benedetti e F. Della Peruta.

⁶⁸ Si segnala in particolare il saggio di MARY ANN SMART, «*Proud, Indomitable, Irascible*»: *Allegories of Nation in «Attila» and «Les Vêpres siciliennes»*, in *Verdi's middle period* cit., pp. 227-256 (cfr. nota 48).

⁶⁹ MICHEL NOIRAY-ROGER PARKER, *La composition d'«Attila»: Étude de quelques variantes*, «*Revue de musicologie*», 62, 1976, pp. 104-123.

⁷⁰ MASSIMO MILA, *Lettura dell'«Attila» di Verdi*, «*Nuova rivista musicale italiana*», 17, 1983, pp. 247-276.

⁷¹ PHILIP GOSSETT, *A new romanza for «Attila»*, «*Studi verdiani*», 9, 1993, pp. 13-53.

⁷² EMANUELE SENICI, *Romanza «Oh dolore! Ed io vivea» (1846)*, in *Gli autografi del Museo teatrale alla Scala* cit. (cfr. nota 40).

⁷³ SCOTT L. BALTHAZAR, *Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi, 1810-1850*, PhD University of Pennsylvania, 1985.

parte poi confluite in un suo articolo pubblicato sulla rivista «Current Musicology»,⁷⁴ mentre la sezione dedicata ad *Attila* del libro di Conati⁷⁵ ricostruisce in modo dettagliato la genesi dell'opera. Se il capitolo su *Attila* del libro di Engelhardt si occupa del rapporto con opere coeve sullo stesso soggetto,⁷⁶ altri articoli si dedicano all'analisi della figura di singoli personaggi; è il caso del saggio dei due Edwards, che tratta della figura di Ezio,⁷⁷ e di quello di Rhodes su Odabella.⁷⁸ Trattano infine di versioni censurate dell'opera il saggio di Pestelli⁷⁹ e il brevissimo contributo di Fairtile.⁸⁰ In tempi recenti, tuttavia, la ricerca musicologica ha tralasciato la produzione del giovane Verdi, per incentrarsi su quella del periodo centrale e maturo. Prova ne è che non esiste una guida all'ascolto su *Attila*, e che ancora si attende la pubblicazione dell'edizione critica dell'opera.

⁷⁴ SCOTT L. BALTHAZAR, *The Rhythm of Text and Music in «Ottocento» Melody. An Empyricaal Reassessment in Light of Contemporary Treatises*, «Current Musicology», 49, 1992, pp. 5-28.

⁷⁵ MARCELLO CONATI, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

⁷⁶ MARKUS ENGELHARDT, *Verdi und andere. «Un giorno di regno», «Ernani», «Attila», «Il corsaro» in Mehrfachvertonungen*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1992 (Premio internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi», 1).

⁷⁷ GEOFFREY EDWARDS RYAN EDWARDS, *A Reconsideration of Verdi's Early Musical Characterization: Ezio in «Attila»*, «The Opera Journal», 23 (June 1990), pp. 2-12.

⁷⁸ TERRY ELLEN RHODES, *Love vs. Duty: A Study of Odabella in Verdis' «Attila»*, «The Opera Journal», 25 (June 1992), pp. 12-29.

⁷⁹ GIORGIO PESTELLI, *L'opera al Teatro Regio di Torino durante il Regno di Carlo Alberto*, «Opera & Libretto», I, Firenze, Olschki, 1990, pp. 253-264.

⁸⁰ LINDA FAIRTILE, *Censorship in Verdi's «Attila»: Two Case Studies*, «Verdi Newsletter», 24, 1997, pp. 5-7.

Online

a cura di Roberto Campanella

L'unno nazionale

Tra le figure storiche più controverse e spesso ingiustamente giudicate – soprattutto nei paesi neolatini, dove preconcetti e racconti leggendari contribuiscono ancor oggi a diffonderne un'immagine estremamente negativa – vi è quella di Attila, *alias* Etzel (come lo chiamano i tedeschi, per i quali, invece, è una sorta di eroe nazionale), il condottiero degli Unni, che, intorno alla metà del V secolo d. C., inferse un colpo mortale all'ormai decrepito impero romano d'Occidente, mettendone a nudo l'estrema debolezza. Questo avvenne, peraltro, dopo che il re barbaro aveva provocato l'umiliazione dello stesso imperatore di Costantinopoli Teodosio II, il quale s'era ridotto a trattare una pace disonorevole quanto gravosa per le finanze dello stato, piuttosto che affrontare in battaglia l'orda tumultuosa degli Unni. A nulla era valsa la vittoria riportata su di lui nel 451 in Gallia – dove nel frattempo varie città erano cadute sotto la sua furia distruttrice – da Ezio, patrizio romano nonché massima autorità militare dell'impero occidentale (ma anch'egli di origine unna), al comando di un esercito composto in gran parte da barbari. L'anno dopo, infatti, più forte di prima, Attila, varcate le Alpi Giulie, entrava in Italia mettendo a ferro e fuoco molte fiorenti città del Nord-Est e innescando quel flusso migratorio cui tradizionalmente si attribuisce la nascita di Venezia: la prima fu Aquileia, una grande metropoli militare che, per la sua tenace resistenza, fu saccheggiata e rasa al suolo. La stessa sorte toccò a Concordia ed Altino, ma distruzioni e saccheggi sconvolsero tutta la regione transpadana fino a Pavia. L'onda d'urto dell'immenso popolo guerriero sembrava incontenibile: al di là del Po, tutto il resto della penisola, la stessa Roma (da cui l'imperatore Valentiniano III – che temeva la vendetta del fatale unno per avergli rifiutato più d'una volta la mano della sorella Onoria – s'era già affrettato a fuggire, fornendo un 'malo' esempio imitato, molto dopo, anche da altri) era in balia degli invasori. Eppure Attila si ferma e se ne torna in Pannonia, dove di lì a poco muore proprio durante la prima notte delle sue nuove nozze: viene trovato esanime nella sua

tenda, accanto alla bellissima Ildico (l'ultima delle sue mogli), soffocato da un'emorragia nasale, un'affezione di cui soffriva da tempo.

Questa la ricostruzione della morte del «Flagello di Dio» secondo lo storico del VI secolo Jornandes (o Jordanes),¹ ma una leggenda – tra le tante che lo riguardano – vuole che sia stato trucidato da una donna mandata dall'amico-nemico Ezio. Del resto la figura di Attila eccitò grandemente la fantasia dei suoi contemporanei, cosicché le vicende di cui è stato protagonista culminano spesso in racconti inverosimili, attraverso cui i potenti dell'epoca (non ultima la Chiesa) non esitarono a fare del re degli Unni una manifestazione di Satana, il fondatore di uno dei tanti 'Imperi del Male', ad arte evocati anche in altre fasi storiche per meglio far risaltare i 'buoni' della situazione e magari dare nuovo smalto al loro carisma. Così, ad esempio, il suo recedere improvviso dalla conquista dell'Italia venne attribuito ad un intervento miracoloso di papa Leone I, che avrebbe osato sbarrare la strada al truce condottiero, protetto dal solo crocifisso, mentre la ricerca storiografica ci insegna che questa decisione fu, molto più probabilmente, dettata da esigenze concrete: in primo luogo l'incapacità dei suoi soldati di adattarsi al clima dell'Italia e soprattutto alle sue abitudini alimentari (con conseguenze nefaste, a livello gastro-intestinale, per una popolazione avvezza a cibarsi fondamentalmente di radici – ecco il motivo, tra l'altro, per cui al suo passaggio ... «non cresceva più l'erba»!); in secondo luogo il pericolo, tutt'altro che remoto, di un intervento armato da parte del nuovo ed energico imperatore d'Oriente Marciano in difesa della penisola. È chiaro che questo modo di agire non è quello di un barbaro assetato di sangue, bensì di un condottiero oculato e pragmatico.

Eppure, per secoli il nome di Attila è stato associato all'idea della barbarie più crudele, della violenza più cieca e disumana, e additato a pubblico ludibrio come se azioni altrettanto orribili non fossero comunemente perpetrate anche dagli eserciti di nazioni civilissime e cristianissime, magari in nome di Dio o della civiltà! Vi è, però, qualche insigne eccezione: «Homo subtilis, antequam arma gereret, arte pugnabat» («Uomo dall'ingegno sottile, prima di prendere le armi, combatteva con l'astuzia»), afferma il già citato Jornandes,² che lo reputa, altresì, «consilio validissimus» («un consigliere di grande autorevolezza»)³. Sulla stessa linea il tragediografo francese Pierre Corneille, che nella prefazione al suo *Attila, roi des huns* tiene a sottolineare che:

¹ JORNANDES, *De Getarum rebus gestis*, cap. XLIX.

² *Ivi*, cap. XXXVI.

³ *Ivi*, cap. XXXV.

Le nom d'Attila est assez connu, mais tout le monde n'en connaît pas tout le caractère. Il était plus homme de tête que de main, tâchait à diviser ses ennemis, ravageait les peuples indéfendus, pour donner de la terreur aux autres et tirer tribut de leur épouvante.⁴

Come si vede tutt'altro che il ritratto di un barbaro rozzo e sanguinario, visto che, tra l'altro, si atteneva al 'saggio' principio romano del *Divide et impera*. Analogamente Voltaire, nell'*Essai sur les mœurs*, prima di dare la sua interpretazione, ovviamente dissacrante, del 'miracolo' di Leone I, sottolinea la grandezza del re unno, cui contrasta la meschinità dei 'romani':

Il était si grand, et les empereurs Théodose et Valentinien III si petits, que la princesse Honoria, sœur de Valentinien III, lui proposa de l'épouser. Elle lui envoya son anneau pour gage de sa foi; mais avant qu'elle eût réponse d'Attila, elle était déjà grosse de la façon d'un de ses domestiques.

Lorsque Attila eut détruit la ville d'Aquilée, Léon, évêque de Rome, vint mettre à ses pieds tout l'or qu'il avait pu recueillir des Romains pour racheter du pillage les environs de cette ville dans laquelle l'empereur Valentinien III était caché. L'accord étant conclu, les moines ne manquèrent pas d'écrire que le pape Léon avait fait trembler Attila; qu'il était venu à ce Hun avec un air et un ton de maître; qu'il était accompagné de saint Pierre et de saint Paul, armés tous deux d'épées flamboyantes, qui étaient visiblement les deux glaives de l'Église de Rome. Cette manière d'écrire l'histoire a duré, chez les chrétiens, jusqu'au XVI^e siècle sans interruption.⁵

Più stereotipata risulta l'immagine dell'Attila verdiano – complice involontario il drammaturgo tedesco Zacharias Werner,⁶ uno spirito incline al misticismo, appartenente alla prima generazione romantica,⁷ dalla cui tragedia, *Attila, König der Hunnen* (1808), Temistocle Solera ha tratto, alquanto sommariamente, il libretto dell'opera, poi rimaneggiato da France-

⁴ La citazione è tratta dalla prefazione «Au lecteur» con cui si apre la prima edizione della tragedia, datata 1668, reperibile nel sito della *Bibliothèque Nationale de France* al seguente indirizzo: <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?E=0&O=N070404>.

⁵ VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs*, Chap. XI : «Causes de la chute de l'empire romain», reperibile nel sito contenente le opere complete del filosofo: http://www.voltaire-integral.com/Html/11/09ESS_11.htm.

⁶ Un'ampia notizia biografica (in tedesco), seguita da una vasta bibliografia si trova all'indirizzo: http://www.bautz.de/bbkl/w/werner_f_1_z.shtml. Più breve il profilo del drammaturgo contenuto in un altro sito: <http://www.germanistik.rwth-aachen.de/Kleist/Seminar/gruppe03/1809-1811/zachwernerbio.html>.

⁷ Sulla religiosità di Werner si consulti il sito dedicato a M.me de Staël, fondatrice del *Groupe de Coppet*, di cui il drammaturgo faceva parte (http://www.stael.org/article.php?id_article=93). Vi si potrà leggere, tra l'altro, quanto segue: «Werner est sur la voie tumultueuse qui l'amènera à devenir catholique et prêtre. Il est l'un de ceux qu'amène à Coppet une grande vague de mysticisme qui déferle entre 1805 et 1809, en un temps où les principaux membres du Groupe, tous préoccupés des questions religieuses, connaissent des périodes d'angoisse».



1



2

Attila al Teatro La Fenice di Venezia (1986 e 1987); regia di Gianfranco De Bosio, scene di Emanuele Luzzati, costumi di Santuzza Cali. In scena: 1. Veriano Luchetti (Foresto); 2. Samuel Ramey (Attila) e Giovanni Antonini (Leone). Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice.

sco Maria Piave su richiesta del Maestro.⁸ I primi versi del testo musicato da Verdi («Urli, rapine, / Gemiti, sangue, stupri, rovine, / E stragi e fuoco / D'Attila è gioco»⁹) bastano da soli a configurare il ritratto a tinte fosche del barbaro condottiero, che poco oltre – dopo aver rifiutato con disprezzo la proposta del 'diplomatico' Ezio («Avrai tu l'universo, / Resti l'Italia a me»¹⁰) – rivolge ai romani la sua terribile minaccia: «Spanderò la rea cenere ai venti / Delle vostre superbe città».¹¹ Temporaneamente distratto – dopo un angoscioso sogno premonitore e il successivo incontro con Leone – dal demoniaco proposito di profanare la sacra terra di Roma, che «de' numi è il suol»,¹² il «mostro»¹³ verrà trucidato dalla fiera aquileiese Odabella, che il giorno prima lo aveva salvato dal veleno dell'amante Foresto, per poter vendicare di sua mano la morte del padre. Come si vede, si tratta fondamentalmente di un 'cattivo', che nell'ottica risorgimentale ha la funzione di far meglio risaltare le italiche virtù guerriere; tanto più se ad esprimerle è una fanciulla, che parla in nome delle sue conterrane («Ma noi, donne italiche, / Cinte di ferro il seno, / Sul tumido terreno / Sempre vedrai pugnar»¹⁴), inserendosi in una tradizione di virginale attaccamento alla patria terra, che risale al personaggio virgiliano di Camilla, ricordato anche da Dante nei celebri, appassionati versi della *Divina Commedia*, che profetizzano la venuta del Veltro: «Di quella umile Italia fia salute, / per cui morì la vergine Camilla, / Eurialo e Turno e Niso di ferute».¹⁵

Più problematica la lettura del personaggio verdiano proposta da Pierluigi Pizzi, che ha curato la regia, le scene e i costumi per l'edizione realizzata dal Teatro Comunale di Bologna nella stagione lirica 1998-99, della quale il *Portale Giuseppe Verdi*¹⁶ documenta in un video alcuni momenti delle prove, in un confronto continuo con la recita vera.¹⁷ Secondo il regista, Attila «è il personaggio più nobile, più onesto, tutti gli altri essendo ambigui, infidi, traditori»: da Odabella, «che fa il doppio gioco», a Foresto, che si trova «a dover difendere il suo onore e a lottare per la libertà del suo popolo», e soprattutto ad Ezio, «che, essendo un politico, è ancora più ambiguo». Una

⁸ Il libretto si può trovare ad esempio nel sito della RAI: http://www.radio.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio_2001/eventi/2001_10_27_attila/libretto.htm.

⁹ Prologo, scena I, coro.

¹⁰ Prologo, scena I, duetto Attila-Ezio.

¹¹ Prologo, scena I, duetto Attila-Ezio.

¹² Atto I, scena II, aria di Attila e atto I, scena III, imprecazione di Leone.

¹³ Prologo, scena II, aria di Foresto.

¹⁴ Prologo, scena I, aria di Odabella.

¹⁵ *Inferno*, canto I, vv. 106-108.

¹⁶ www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=168&IDSezione=741&ID=20732.

¹⁷ Il protagonista era Michele Pertusi: lo stesso dell'attuale allestimento del Teatro La Fenice.

visione certamente suggestiva. Tuttavia, se è vero che Verdi, com'era suo costume, si sforzò di conferire al protagonista una certa complessità psicologica, che ne facesse un personaggio credibile con qualche tratto di nobiltà, e non una semplice incarnazione del male, non si può negare che – pur con tutte le loro debolezze – i personaggi 'positivi' sono altri: quando tramano o fanno il doppio gioco, hanno come scopo precipuo la libertà del loro popolo. Così almeno ritenne il pubblico della prima nel 1846, che non seppe contenere l'entusiasmo patriottico suscitato dalla già citata implorazione di Ezio: «Avrai tu l'universo, / Resti l'Italia a me».

Oltre ad una serie di video storici d'argomento verdiano, tratti dal programma televisivo *Verdi docet* (di cui fa parte anche quello appena citato, relativo all'*Attila*) il medesimo portale, nella sezione *Suoni e immagini*,¹⁸ ne propone un buon numero anche sui momenti più significativi del *Vapensiero day* (l'evento Internet realizzato in collaborazione con gli italiani nel mondo), insieme a una galleria di immagini dei luoghi legati al Maestro e ad alcuni brani operistici eseguiti da interpreti internazionali. Altrove (*La Vita e le Opere*) troviamo una breve, ma incisiva biografia verdiana¹⁹ di Pierluigi Petrobelli, nonché la cronologia di tutte le composizioni²⁰ con la precisazione della corrispondente età del Maestro. Per ognuna delle opere²¹ viene fornito il libretto insieme ad una serie di informazioni sul librettista,²² la trama, la fonte letteraria e la prima rappresentazione. Di alcune, inoltre, è possibile ascoltare qualche esempio musicale.²³ Nulla purtroppo per l'*Attila*. Si può consultare anche il repertorio dei personaggi,²⁴ che offre una sintetica esposizione delle vicende drammatiche che riguardano da vicino ogni componente di questa nutrita schiera. Nelle pagine dedicate alle *Terre Verdiane*²⁵ si trovano, invece, testi e immagini riguardanti la casa natale e Busseto, nonché Parma e dintorni. Al di là dei luoghi più cari al Maestro, si propongono vari itinerari tematici nel Parmense, alcuni dei quali non hanno molto a che fare con Verdi, mentre assomigliano un po' troppo a promozioni turistico-commerciali, come l'appetitosa *Via dei Sapori*, che percorre tutte le specialità enogastronomiche della zona, tra cui, ovviamente, il famosissimo culatello. Decisamente più in tema la *Documentazione*, comprendente diversi

¹⁸ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=168>.

¹⁹ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=573>.

²⁰ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=573&ID=19591>.

²¹ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=580>.

²² <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=582>.

²³ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=168&IDSezione=744&ID=19734>.

²⁴ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=746>.

²⁵ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=165>.

giudizi critici su Verdi da parte di musicisti contemporanei,²⁶ una bibliografia completa²⁷, un'altrettanto esauriente discografia,²⁸ una ricca galleria di immagini legate al Maestro²⁹ o alle opere³⁰ e una serie di *link*,³¹ più o meno interessanti, oltre ad una breve nota ad un racconto di Dino Buzzati, che ironizza, in tono beffardamente surreale, sulla retorica delle celebrazioni verdiane (ovviamente quelle del 1951).³²

Sempre per quanto riguarda i siti monografici, quello intitolato *Giuseppe Verdi, l'uomo, l'opera, il mito*,³³ altamente patrocinato e sponsorizzato, costituisce una sorta di museo virtuale, diviso in ventiquattro sale, ognuna delle quali – con l'ausilio di un breve testo e di una o più immagini – illustra luoghi e aspetti salienti dell'esperienza umana ed artistica del Maestro, nonché il contesto storico-culturale di riferimento. La visita alle varie sale è piacevole e interessante.³⁴

Rilevante anche *Verdi's Flavours*, che contiene, nella sezione *L'Uomo, il Genio*, un'articolata biografia,³⁵ divisa in quattordici periodi ed arricchita da foto. A questa fanno seguito informazioni sulle opere³⁶ (personaggi e ruoli vocali, nonché qualche curiosità sulla prima rappresentazione), i testi di alcune lettere³⁷ e la cronologia dei più importanti avvenimenti contemporanei alla vita di Verdi.³⁸ Altre sezioni riguardano rispettivamente: un singolare 'calendario'³⁹ con immagini di vita del Maestro, le opere di beneficenza⁴⁰ da

²⁶ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=764>. Si tratta di giudizi, apparsi su «La fiera letteraria» del 22 aprile 1951, alcuni dei quali, risultano, per certi versi, piuttosto singolari: merita ricordare soprattutto quello di Benjamin Britten, che, per sottolineare la profondità emotiva e la forza musicale della *Traviata*, vi contrappone «la modestia e l'inconsistenza» (*sic*) della musica della *Bohème* pucciniana, e quello di Dimitri Šostakovič, che vede in Verdi quasi un paladino del realismo socialista.

²⁷ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=574>.

²⁸ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=584>.

²⁹ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=586>.

³⁰ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=587>.

³¹ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=657>.

³² <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=765>.

³³ <http://www.verdi-2001.com>.

³⁴ Oltre a vedere una serie di ritratti, quadri, foto e pagine autografe, è anche possibile compiere una visita virtuale alla stanza da letto della Villa di Sant'Agata (sala 6) e al monumento di Parma, ricostruito come copia in scala ridotta (sala 24). Inoltre si possono ascoltare due *files* audio, con brani, rispettivamente, dal «Dies Iræ», diretto da Victor De Sabata, a creare l'atmosfera adatta alle immagini relative alla scomparsa del Maestro (sala 9), e dalla scena trionfale dell'*Aida*, diretta da Arturo Toscanini, a commento della sala 19, dedicata a quest'opera e al Verdi regista.

³⁵ <http://www.verdisflavour.com/Biografia/framebioverdi.htm>.

³⁶ <http://www.verdisflavour.com/Le%20opere/frameopere.htm>.

³⁷ http://www.verdisflavour.com/Lettere/lettere_di_giuseppe_verdi.htm.

³⁸ <http://www.verdisflavour.com/Avvenimenti%20contemporanei/frameavvenimenti.htm>.

³⁹ <http://www.verdisflavour.com/calendario/frame%20calendario%202003.htm>.

⁴⁰ <http://www.verdisflavour.com/beneficenza/framebeneficenza.htm>.



1



2

1. *Attila* al Teatro La Fenice di Venezia (1986 e 1987); regia di Gianfranco De Bosio, scene di Emanuele Luzzati, costumi di Santuzza Cali. In scena: Linda Roark Strummer (Odabella), Veriano Luchetti (Foresto) e, a terra, Samuel Ramey (Attila). Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice.

2. *Attila* (scena della piazza di Aquileia) al Teatro La Fenice di Venezia (1986 e 1986); regia di Gianfranco De Bosio, scene di Emanuele Luzzati, costumi di Santuzza Cali.

lui generosamente realizzate (con allegati alcuni documenti, tra cui il testamento), le manifestazioni⁴¹ realizzate nel comune di Busseto a partire dal 2001 e – tanto per far ‘girare’ l’economia – alcuni prodotti alimentari⁴² (aceto balsamico di Modena, culatello di Zibello e parmigiano reggiano), acquistabili *online* con carta di credito.

Fondamentale anche la bella, ipertestuale monografia proposta dal portale *Geocities*,⁴³ ricca di foto e documenti, contenente anche dovizia di informazioni sulle opere, comprese quelle strumentali (con la possibilità, per le più importanti, di ascoltare qualche brano musicale⁴⁴), oltre a un giudizio di Rubens Tedeschi sulla ‘popolarità’ del melodramma ottocentesco⁴⁵ e alla citazione di un curioso testo poetico di Italo Calvino, *Cantastorie*,⁴⁶ scritto per Luciano Berio, che contiene una sorta di catalogo di situazioni ‘melodrammatiche’.

Documenti e notizie sulla vita e le opere si possono trovare, analogamente, all’interno del sito della *Karadar Classical Music*, in particolare nella sezione intitolata *Giuseppe Verdi Tribute 1813-1901*⁴⁷ la quale comprende ben seicentoventiquattro *files* MP3⁴⁸ e trenta *files* MIDI⁴⁹ (peraltro, attualmente inaccessibili), una biografia⁵⁰ in cinque lingue, l’elenco delle opere,⁵¹ con i relativi libretti, dei cosiddetti ‘*Lieder*’,⁵² con i relativi testi, e un ricchissimo archivio iconografico.⁵³ Quanto all’*Attila*, il sito offre quattro immagini (la copertina della prima edizione del libretto, l’interno della Fenice, oltre a due ritratti di Gaetano Fraschini e Marietta Gazzaniga in abiti di scena).

Per i discofili un sito veramente interessante è *Verdi's disco*,⁵⁴ realizzato da W. G. Busse, un appassionato collezionista, che ha raccolto la discografia completa delle opere. Selezionando il nome di un’opera, il motore di ricerca interno identifica le incisioni disponibili, partendo dalla più antica. Per

⁴¹ <http://www.verdisflavour.com/Manifestazioni/frame%20manifestazioni%20verdiane.htm>.

⁴² <http://www.verdisflavour.com/Prodotti/frame%20prodotti.htm>. Il *team* di *Verdi's Flavours* (emulo della generosità del Maestro) si impegna a devolvere in beneficenza un dollaro per ogni prodotto venduto.

⁴³ http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/verdi_sommario.htm.

⁴⁴ <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/ascolto.htm>.

⁴⁵ http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/teatro_popolare_gramsci.htm.

⁴⁶ http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/calvino_cantastorie.htm.

⁴⁷ <http://www.karadar.com/verdi/>.

⁴⁸ <http://www.karadar.com/verdi/mp3.htm>.

⁴⁹ <http://www.karadar.com/verdi/midi.htm>.

⁵⁰ <http://www.karadar.com/verdi/life.htm>.

⁵¹ <http://www.karadar.com/verdi/operas.htm>.

⁵² <http://www.karadar.com/verdi/lieder.htm>.

⁵³ <http://www.karadar.com/verdi/photo.htm>.

⁵⁴ <http://www.verdisdisco.de>.

ognuna di esse viene fornito il *cast*, l'etichetta o le etichette che contrassegnano la registrazione, il tipo o i tipi di supporto (CD o LP), nonché le fonti, in base alle quali è stata compilata la discografia. Un asterisco distingue le incisioni in esclusivo possesso del curatore del sito. A fondo pagina, cliccando sull'icona di un altoparlante si ha accesso a una ricchissima scelta di brani dall'opera, proposti in varie registrazioni, *live* o da studio, da quelle storiche alle più recenti. L'*Attila* è rappresentato da un'antologia comprendente ventuno brani. Questo sito propone anche una breve serie di foto di grandi interpreti, tratta dalla collezione privata di Willi Bosse.⁵⁵

Meritano d'essere consultate anche le pagine del portale *Lycos.fr*, che propongono (in francese) un'ampia sintesi dell'*Attila*, e delle altre opere di Verdi, nonché una breve biografia del Maestro.

Una buona sintesi in italiano dell'opera si può trovare nella versione *online* del *Dizionario dell'Opera* (Baldini & Castoldi), che offre, in più, notizie sulla genesi e le fonti letterarie, oltre alla trama e ad una breve analisi drammaturgico-musicale.⁵⁶

Chi volesse approfondire la conoscenza delle vicende storiche riguardanti il re unno ha a disposizione vari siti (anche in italiano), che offrono notizie sulla sua vita, talora accompagnate da qualche documento iconografico.⁵⁷ Per un quadro storico più completo sarà utile consultare il vasto sito storiografico *Cronologia.it*, articolato in vari periodi e temi.⁵⁸

Già «Di navicelle coperto è il flutto»?⁵⁹ Buona fortuna!

⁵⁵ <http://www.verdisdisco.de/html/photos.html>. Le foto ritraggono: Ettore Bastianini, Maria Callas, Mario Del Monaco, Anton Dermota, Gottlob Frick, Erika Köhl, James McCracken insieme a William Dooley e Cesare Siepi.

⁵⁶ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=2247.

⁵⁷ Ne citiamo alcuni: <http://www.sergiodigiacomone.net/storia/links/attila.html>, http://spazioinwind.libero.it/popoli_antichi/altro/battaglia-attila.html, <http://members.tripod.com/~davidbotti/CAP040.htm>, <http://www.univ.trieste.it/~zuglio/all/storia/roma.impero.invasioni-2.html>, <http://digilander.libero.it/roccioso/roma/simbiosi41de1.htm>.

⁵⁸ <http://www.cronologia.com/storia/tabelle/aa434.htm>.

⁵⁹ *Attila*, prologo, scena II, coro di eremiti.

Giuseppe Verdi

a cura di Mirko Schipilliti

Conviene inoltre che gli artisti cantino non a loro modo, ma al mio; che le masse, che pure hanno molta capacità, abbiano altrettanto buon volere; che infine tutto dipenda da me; che una volontà sola domini tutto: la mia. Ciò vi parrà un po' tirannico... ed è forse vero; ma se l'opera è di getto, l'idea è una, e tutto deve concorrere a formare quest'uno.

GIUSEPPE VERDI

- 1813 Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nasce il 10 ottobre alle Roncole, frazione di Busseto nel ducato di Parma, figlio di Carlo Verdi (1785-1867), oste rivenditore di vini, e Luigia Uttini (1787-1851). I nonni appartenevano a famiglie contadine e di commercianti che si erano insediate presso Parma nel XVIII secolo.
- 1822 Già allievo di don Pietro Baistrocchi, organista e maestro elementare alle Roncole, prosegue gli studi con Lorenzo Gagliardi a Busseto. Suona durante le funzioni religiose e canta nel coro di Madonna dei Prati.
- 1823 Iscritto al ginnasio dei padri Gesuiti, studia contrappunto e composizione con Ferdinando Provesi, compositore d'opere, organista e maestro di cappella nella cattedrale di Busseto, nonché direttore della scuola di musica municipale.
- 1828 Compone musica vocale e strumentale per la locale Società Filarmonica di Busseto, dove rimane fino al 1832; gode dei favori del presidente Antonio Barezzi, musicista dilettante e commerciante, che lo ammira finanzia i suoi studi. Conosce così sua figlia Margherita (1814-1840), cui dà lezioni di canto e pianoforte.
- 1832 Viene bocciato all'esame di ammissione al conservatorio di Milano, sia per ragioni musicali (scorretta impostazione pianistica e immatura conoscenza del contrappunto), sia per il superato limite d'età e per

la sua provenienza da fuori provincia. Studia con Vincenzo Lavigna. L'aria per due tenori e orchestra *Ch'io la vidi* (1833) è fra le prime che ci siano pervenute.

- 1834 Frequenta la Società Filarmonica milanese diretta da Pietro Massini, concertando al cembalo l'oratorio *La creazione* di Haydn. Alla morte di Provesi concorre ma non ottiene il posto di organista né alla cattedrale di Busseto, né a Monza.
- 1836 Insegna canto, cembalo, pianoforte, organo, composizione alla scuola di musica di Busseto. Partecipa ad accademie, in cui è eseguito il suo *Tantum Ergo* per voce e organo. Sposa Margherita Barezzi, dalla quale avrà due figli: Virginia Maria Luigia (1837-1838) e Icilio Romano Carlo Antonio (1838-1839).
- 1839 È presentato a Bartolomeo Merelli, impresario della Scala, che promette di rappresentare una sua opera. Si trasferisce a Milano con la famiglia. Dopo la pubblicazione delle Sei romanze per canto e pianoforte nel 1838, il 17 novembre debutta felicemente alla Scala con *Oberto, conte di San Bonifacio*: Giuseppina Strepponi (1815-1897) è tra gli interpreti.
- 1840 Vive una serie di gravi lutti familiari: dopo la morte dei due figlioletti, anche quella della moglie. Inoltre, la seconda sua opera, che è il melodramma giocoso *Un giorno di regno*, cade alla Scala dopo la prima rappresentazione. Merelli gli propone *Nabucodonosor*: diverrà *Nabucco*. Iniziano anni di intensissima attività («Dal *Nabucco* in poi non ho avuto, si può dire, un'ora di quiete. Sedici anni di galera!»).
- 1842 *Nabucco* è il primo grande successo, con cinquantasette repliche e una serie di rappresentazioni in Europa e America fino al 1851. A Milano frequenta i salotti di Giuseppina Appiani, del poeta Andrea Maffei e della contessa Clara, ove conosce politici liberali ed esponenti dell'alta società. A Bologna incontra Rossini.
- 1843 Alla Scala va in scena *I Lombardi alla prima crociata*, trionfo tuttavia non confermato appieno nel successivo allestimento a Venezia.
- 1844 Il conte Mocenigo, presidente degli spettacoli al Teatro La Fenice, gli propone una nuova opera. Verdi compone *Ernani*, da Victor Hugo, che ottiene subito grande successo. Suo assistente e copista, e unico allievo, è il bussetano Emanuele Muzio (1825-1890). Al Teatro Argentina di Roma viene rappresentata *I due Foscari*. Acquista i primi poteri intorno a Busseto.

- 1845 Dopo il successo di *Giovanna d'Arco*, rompe con La Scala e per ventiquattro anni non concederà più prime esecuzioni al teatro milanese. *Alzira* viene applaudita al San Carlo di Napoli. A Busseto acquista palazzo Dordoni, in cui si stabilirà dal 1849, e la tenuta di Sant'Agata, dove vivrà dal 1851.
- 1846 La seconda opera per il Teatro La Fenice è *Attila*, acclamata dalla propaganda risorgimentale, salutata con favore anche in numerose altre città italiane.
- 1847 Al Teatro La Pergola di Firenze debutta *Macbeth*, *I Masnadieri* riscuotono grande successo a Londra, dove Verdi incontra Mazzini (su proposta di quest'ultimo compone l'inno rivoluzionario *Suona la tromba* di Mameli). A Parigi segue l'allestimento di *Jérusalem*, rifacimento dei *Lombardi*. Qui rivede Giuseppina Strepponi, che diverrà la sua compagna e gli sarà accanto, preziosa consigliera, anche in questioni artistiche.
- 1848 A Parigi firma una petizione a favore del governo provvisorio lombardo: è il suo primo gesto politico. Al Teatro Grande di Trieste debutta *Il Corsaro*.
- 1849 *La battaglia di Legnano*, unica opera di Verdi di taglio propagandistico, va in scena al Teatro Argentina di Roma. Va a Napoli con Barezzi per le recite di *Luisa Miller*, ancora un successo al Teatro San Carlo.
- 1850 *Stiffelio* viene rappresentata al Teatro Grande di Trieste, con scarsi esiti. Sono anni di frenetica attività, che a Verdi non risparmiano tensione nervosa e problemi di salute.
- 1851 Nonostante la censura austriaca *Rigoletto* è un successo al Teatro La Fenice. Vanno e vengono progetti per un *Re Lear* mai realizzato. Trasferisce la sua residenza a Sant'Agata, dove tuttavia abiterà stabilmente solo dal 1857, dopo frequenti soggiorni in Francia. L'ambiente bussetano, ostile alla sua convivenza con la Strepponi, non gli fu mai gradito.
- 1853 *Il trovatore* trionfa al Teatro Apollo di Roma, mentre *La traviata* cade alla Fenice: l'insuccesso è riscattato l'anno seguente dal favore con cui è accolta l'opera al teatro veneziano di San Benedetto.
- 1855 *Les vêpres siciliennes* vanno in scena all'Opéra di Parigi fra grandi entusiasmi. Verdi cura con attenzione i suoi lavori («Io ho il diritto che le mie opere, come da contratti, vengano eseguite come le ho scritte»).

- 1857 *Simon Boccanegra* va in scena con esiti scarsi alla Fenice, così come *Aroldo* (rifacimento di *Stiffelio*) a Rimini. Verdi conduce una vita abbastanza isolata a Sant'Agata, mantenendo rapporti solo con Barezzi. Si alza alle quattro e mezzo, gestisce la corrispondenza e compone, dopo pranzo si occupa della tenuta.
- 1859 *Un ballo in maschera* debutta al Teatro Apollo di Roma, e le grida di «Viva VERDI» (acronimo di Vittorio Emanuele Re D'Italia) si mescolano agli applausi. Verdi esulta per Garibaldi, condivide i moti rivoluzionari italiani e raccoglie fondi per le famiglie dei caduti. Dopo undici anni di convivenza sposa la Strepponi.
- 1861 Viene nominato alla Camera dei Deputati nel neonato Parlamento italiano, ma dopo la morte di Cavour frequenterà saltuariamente le sedute parlamentari, fino a dimettersi dalla carica nel 1865.
- 1862 Partecipa all'esposizione universale di Londra con l'*Inno delle nazioni* su versi di Boito, occasione del primo incontro con il giovane scapigliato. Visita Mosca e San Pietroburgo, dove debutta *La forza del destino*.
- 1867 All'Opéra di Parigi *Don Carlos* viene accolto senza entusiasmo, mentre a Bologna, nella versione in italiano, riscuote vivo successo. Si reca periodicamente in villeggiatura a Genova, sua residenza invernale. Adotta col nome di Maria la figlia di un cugino paterno: sarà la sua erede universale.
- 1868 Alla morte di Rossini progetta una Messa di requiem scritta dai «più distinti maestri italiani» dell'epoca per l'anniversario della scomparsa: non verrà eseguita, ma il *Libera me* confluirà nella *Messa da requiem* in memoria di Manzoni.
- 1869 Alla Scala va in scena con successo una nuova versione di *La forza del destino*, occasione per incontrare il direttore d'orchestra Franco Faccio, futuro interprete verdiano di riferimento.
- 1871 Si dedica ad *Aida*, commissionata dal viceré d'Egitto in occasione dell'apertura dello stretto di Suez, e partecipa attivamente alla stesura del libretto («Per parola scenica intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione»). Dopo la prima al Cairo, l'opera debutta trionfalmente alla Scala nel 1872. Le incomprensioni artistiche e personali col direttore d'orchestra Mariani, causate dalle voci di una relazione tra Verdi e il soprano Teresa Stolz (ex amante del di-

- rettore e interprete sia di *Aida* che della *Messa da requiem*), segnano l'inizio e il seguito di un periodo di silenzio operistico. In Francia viene insignito della Legion d'onore.
- 1873 A Napoli per le recite di *Don Carlo* e *Aida*, sospese le prove per imprevisti, compone il Quartetto d'archi in Mi minore.
- 1874 Dirige la *Messa da requiem* nella chiesa di San Marco a Milano, e poi la porta in *tournee* europea.
- 1879 Ricordi cerca di riavvicinarlo all'opera proponendogli *Otello*: in novembre è pronto il libretto di Boito. Shakespeare gli suscita riflessioni sulla poetica del 'vero' («Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio»).
- 1880 In ritiro a Sant'Agata, si dedica all'amministrazione delle campagne. Scrive un *Pater noster* a cinque voci e un'*Ave Maria* per soprano e archi. Ricordi propone la revisione di *Simon Boccanegra*, ormai uscito dal repertorio, con interventi di Boito sul libretto di Piave, in vista della realizzazione di *Otello*.
- 1881 Impegna generosamente parte dei guadagni in opere benefiche (l'ospedale di Villanova d'Arda, la bonifica di terreni, la costruzione di case coloniche per i contadini, legati per istituti per bisognosi). La revisione di *Boccanegra* è un successo alla Scala.
- 1884 Nuova versione italiana di *Don Carlos* alla Scala, in quattro atti. Boito presenta Puccini a Verdi, che stimerà anche altri giovani compositori, come Franchetti e Catalani.
- 1887 Il 5 febbraio *Otello* va in scena trionfalmente alla Scala, con un tale successo da far soprannominare Milano 'Otellopolis'. Una folla lo acclama presso la sua residenza milanese, i maggiori artisti ameranno la nuova opera.
- 1889 A cinquant'anni dall'*Oberto* la carriera di Verdi viene festeggiata in una sorta di Giubileo, mentre Boito inizia la stesura del libretto di *Falstaff*, entusiasmando Verdi, da tempo interessato a un'opera comica. Acquista un terreno alla periferia di Milano per l'edificazione di una casa di riposo per musicisti su progetto dell'architetto Camillo Boito, fratello di Arrigo (verrà inaugurata nel 1902).
- 1893 *Falstaff* va in scena alla Scala con grande successo. Sarà molto apprezzato da Richard Strauss, che invierà a Verdi la partitura della sua prima opera, *Guntram*, «in segno d'omaggio ed ammirazione». Un

balletto per l'edizione francese di *Otello* è la nota conclusiva alla lunga carriera operistica.

- 1897 Si dedica allo studio della musica antica, e con lo *Stabat Mater* per coro e orchestra completa i *Quattro pezzi sacri*. Muore la Strepponi. Abbandonata la composizione, segue le produzioni delle sue opere in Italia.
- 1900 Disapprova che gli si intitolino alcuni conservatori, rifiuta il Collare dell'Annunziata offertogli da re Umberto, mentre l'imperatore d'Austria gli conferisce un'onorificenza per meriti intellettuali.
- 1901 Il 21 gennaio all'Hotel de Milan un ictus cerebrale lo rende emiplegico e incosciente. Le autorità inviano telegrammi, una folla attende notizie sotto il suo appartamento, per non disturbare le sue ultime ore la strada viene cosparsa di paglia per attutire ogni rumore e viene impedito il passaggio dei veicoli. Muore alle 2.50 del 27 gennaio. Gli era accanto, fino all'ultimo, Arrigo Boito («Povero Maestro, com'è stato coraggioso e bello fino all'ultimo momento. Non importa, la vecchia mietitrice ha dovuto portar via la sua falce ben sbrecciata [...] Ho perduto nella vita persone che idolatravo, il dolore è sopravvissuto alla rassegnazione, ma non mi sono mai sorpreso in un sentimento d'odio verso la morte, e di disprezzo contro questa potenza misteriosa, cieca, stupida, trionfante e vile. Ci voleva la morte di questo nonagenario, per risvegliare in me quest'impressione»). Il 30 gennaio una folla numerosa assiste al trasferimento della salma al cimitero monumentale di Milano, semplici i funerali, secondo le sue volontà («Non voglio nessuna partecipazione della mia morte colle solite formole»). Il giorno seguente Toscanini dirige alla Scala un solenne concerto commemorativo. Il 27 febbraio le salme di Verdi e della moglie, seguite dalle autorità e da circa trecentomila persone, vengono traslate all'oratorio della casa di riposo per musicisti, mentre novecento esecutori diretti da Toscanini cantano «Va, pensiero» dalla gradinata del Fanedio.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello, *sovrintendente*

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini, *direttore*

DIREZIONE MUSICALE

Marcello Viotti, *direttore*

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE

Tito Menegazzo, *direttore*

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot, *direttore*

DIREZIONE PERSONALE

Paolo Libettoni, *direttore*

**DIREZIONE PRODUZIONE E
ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA**

Bepi Morassi, *direttore*

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini
direttore artistico

Marcello Viotti
direttore musicale

Maestri collaboratori

Giuseppe Marotta ¹ Stefano Gibellato ¹
Pierpaolo Gastaldello ¹ Jung Hun Yoo ¹ Silvano Zabeo ¹
Raffaele Centurioni ¹ Ilaria Maccacaro ¹

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
Gisella Curtolo ³
Nicholas Myall •
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volkaert
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Francesco Lattuada • ¹
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
Emanuele Silvestri • ¹
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Gabriele Garofano
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi
Loris Balbi ¹

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Marco Petruzzi
Ennio Dalla Ricca
Walter Garosi
Giulio Parenzan
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari ¹

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Guido Fuga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Loris Antiga

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Enrico Roccatto ¹

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Piero Monti

direttore del Coro

Ulisse Trabacchin

aiuto maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Anna Maria Braconi ¹

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Cristian Bonnes ¹
Carlo Mattiazzo ¹
Dario Meneghetti ¹
Domenico Menini ¹
Andrea Siragusa ¹

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacom
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Fabio Bonavita ¹

Personale area artistica

Cristiano Beda
Gianluca Borgonovi
Salvatore Guarino
Santino Malandra
Luisa Meneghetti
Andrea Rampin
Susanne Schmidt
Gianfranco Sozza
Francesca Tondelli

**Personale area
amministrativa**

Gianni Bacci
Rossana Berti
Simonetta Bonato
Elisabetta Bottoni
Nadia Buoso
Stefano Callegaro
Domenico Cardone
Andrea Carollo
Giovanna Casarin
Giuseppina Cenedese
Walter Comelato
Laura Coppola
Antonella D'Este
Liliana Fagarazzi
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Gianni Mejato
Anna Migliavacca
Fernanda Milan
Barbara Montagner
Elisabetta Navarbi
Gilberto Paggiaro
Ruggero Peraro
Lorenza Pianon
Vladimiro Piva
Cristina Rubini
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Marica Tileti
Anna Trabuio

Roberto Urdich
Lorenza Vianello
Irene Zahtila

Personale area produzione

Massimo Checchetto,
*responsabile allestimenti
scenici*
Paolo Cucchi,
direttore di palcoscenico
Lucia Cecchelin
Valter Marcanzin
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Lorenzo Zanoni

Personale area tecnica

*Macchinisti,
 falegnameria, magazzini*
Vitaliano Bonicelli,
capo reparto
Michele Arzenton
Massimiliano Ballarini
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Giuseppe Daleno
Dario De Bernardin
Luciano Del Zotto
Paolo De Marchi
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari

Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Carlo Melchiori
Andrea Muzzati
Adamo Padovan
Pasquale Paulon
Mario Pavan
Arnold Righetti
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Massimo Senis
Luciano Tegon
Federico Tenderini
Mario Visentin
Fabio Volpe

Elettricisti e audiovisivi

Vilmo Furian,
capo reparto
Fabio Baretin,
vice capo reparto
Costantino Pederoda,
vice capo reparto
Alessandro Ballarin
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Michele Benetello
Marco Covelli
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava

Marino Perini
Roberto Perrotta
Alberto Petrovich
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen

Attrezzzeria e calzoleria

Roberto Fiori,
capo reparto
Sara Valentina Bresciani,
vice capo reparto
Marino Cavaldoro
Salvatore De Vero
Oscar Gabbanoto
Romeo Gava
Vittorio Garbin
Nicola Zennaro

Interventi scenografici

Giorgio Nordio
Marcello Valonta

Sartoria

Rosalba Filieri,
capo reparto
Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Sandra Tagliapietra

A.C. FENICE



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale - sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001 e nel 2003 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, intende con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da Kronos, Kele & Teo Tour Operator srl; Cassa di Risparmio di Venezia; Transport Service; Bullo Tecnologie e Servizi srl; Regazzo Strumenti Musicali; Arti Grafiche Venete - La Tipografica srl; Damatherm srl; Markas; Green Computer; Guerrato SpA.

Programmi di sala del Teatro La Fenice
a cura di Michele Girardi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 2002/1, 220 pp., ess. mus.: saggi di Daniel Hearz, Luca Fontana, Maria Giovanna Miggiani

David Parsons Dance Company, 2002/2, 40 pp.: saggi di Rita Zambon

GIOACHINO ROSSINI, *La scala di seta*, 2002/3, 132 pp.: saggi di Marco Beghelli, Emilio Sala, Carlida Steffan

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 2002/4, 220 pp., ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica

GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale*, 2002/5, 208 pp., ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Francesco Bellotto

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 2002/6, 184 pp.: saggi di John Rosselli, Gabriele Dotto, Andrea Chegai, Gabriella Biagi Ravenni, Massimo Acanfora Torrefranca

RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, 2002/7, 252 pp., ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2002/8, 188 pp.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano

LEON MINKUS, *Don Quichotte*, 2002/9, 55 pp.: saggi di Rita Zambon, Andrea Toschi

ADRIANO GUARNIERI, *Medea* di 2002/10, 184 pp.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Ettore Cingano, Giordano Ferrari

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2002-2003
a cura di Michele Girardi

JULES MASSENET, *Thaïs*, 1, 146 pp., ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 2, 124 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Fabrizio Della Seta, Guido Paduano

LEOŠ JANÁČEK, *Kát'a Kabanová*, 3, 140 pp., ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Alessandro Roccatagliati, Paul Wingfield, David Pountney

GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 4, 116 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Francesco Bellotto

RICHARD STRAUSS, *Ariadne auf Naxos*, 5, 156 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Virgilio Bernardoni, Davide Daolmi, Giovanni Guanti

UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, 6, 148 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Giovanni Guanti, Cecilia Palandri

GILBERT & SULLIVAN, *The Mikado*, 7, 124 pp. ess. mus.: saggi di Jesse Rosenberg, Carlo Majer, Andrea Chegai

GAETANO DONIZETTI, *Marino Faliero*, 8, 172 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Paolo Fabbri, Francesco Bellotto, Guido Paduano, documenti inediti

DANIEL AUBER, *Le domino noir*, 9, 236 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Hervé Lacombe

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2004
a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 1, 186 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Marco Capra, Claudio Toscani, Guido Paduano, Giuliano Procacci

BENJAMIN BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, 2, 222 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Julien Budden, Davide Daolmi, Guido Paduano, Benjamin Britten, Cecilia Palandri

La Fenice prima dell'Opera
2004 3

Responsabile musicologico
Michele Girardi

Redazione
Michele Girardi, Cecilia Palandri
con la collaborazione di
Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche
Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica
Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa

stampa
L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

Supplemento a
LA FENICE
Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. CRISTIANO CHIAROT
aut. trib. di Ve 10.4.1997
iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare
nel mese di marzo 2004

€ 10,00