

Comporre *Attila*  
Riverberi di un mito nell'Italia risorgimentale

## RICERCA E DIDATTICA

Quaderni dell'Istituto Statale "Virgilio"

1. Paolo Bozzo, *La parola e il suo doppio*
2. Maurizio Magnini, *Tre lezioni. I "Sepolcri" nella personalità del Foscolo. Appunti per una lettura dell' "Adelchi". L'Islamismo*
3. AA.VV., *Sperimentazioni alla prova*
4. AA.VV., *Una storia nella Storia. Il "Virgilio" 1934-46*
5. AA.VV., *Il "Virgilio" rilegge gli anni Sessanta*
6. AA.VV., *Poesia malgrado tutto. Testi vincitori del concorso "Magnini" 1998-2006 con interviste a poeti*

Direzione:

Roberto Garroni

QUADERNI DEL VIRGILIO

7

**Comporre *Attila***  
**Riverberi di un mito nell'Italia risorgimentale**

Tracce di un'esperienza didattica e culturale

PRINCIPATO

Il Liceo Virgilio e il Liceo Agnesi in rete hanno partecipato al bando del Piano triennale delle arti del MIUR presentando un progetto dal titolo “Comporre *Attila*: riverberi di un mito nell’Italia risorgimentale” che è risultato meritevole di finanziamento da parte dell’Ufficio scolastico della Regione Lombardia.

Molte istituzioni ed esperti esterni hanno sostenuto il Progetto nelle sue diverse fasi, nonché contribuito alla realizzazione delle visite ai musei e all’allestimento della narrazione multimediale per PoliCultura: Archivio Storico Ricordi; Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Giovanna Mori, Mauro Alberti, Antonella Casali; Direzione Centrale Cultura, Area Soprintendenza Castello, Musei Storici e Musei Archeologici, Civico Archivio Fotografico, Claudio A. M. Salsi, Silvia Paoli, Nadia Piccirillo, Giuseppina Simmi; Galleria d’Arte Moderna, Civiche Raccolte Storiche, Palazzo Moriggia | Museo del Risorgimento Ilaria De Palma, Patrizia Foglia, Staff didattica; Archivio fotografico Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, Roma, Cristiana Collu, Paolo Di Marzio; Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Maria Ida Biggi; Fondazione Musei Civici di Venezia, Museo Correr, Dennis Cecchin; Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino | Archivi della Musica, Moreno Bucci; Gallerie d’Italia; Grand Hotel et de Milan, Riccardo Santi; Museo Bagatti Valsecchi, Alessandra Pozza; Museo Poldi Pezzoli, Andrea Di Lorenzo; Pinacoteca di Brera, James Bradburne, Elena Lazzaroni, Ilaria Santarsiere; Teatro alla Scala, Carlo Torresani; Università degli Studi di Milano, Bianca De Mario.

A cura di Tiziana Sucato  
Realizzazione di Franco Menin

Foto per gentile concessione di *ph Brescia e Amisano* © Teatro alla Scala.

Riproduzioni fotografiche per gentile concessione della Civica Raccolta di Stampe “Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano e Civico Archivio fotografico, Milano.

Riproduzione p. 61 © Comune di Milano – tutti i diritti riservati – Milano, Palazzo Morando | Costume Moda Immagine.

Riproduzione p. 71 su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Grand Hotel et de Milan per gentile concessione di Vega spa.

Prima edizione: novembre 2019  
Printed in Italy

© 2019 - Proprietà letteraria riservata. Liceo Virgilio, Milano

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, non autorizzata.

*Stampa*: Fotolito Galli Thierry - Milano

# Ombre, misteri, premonizioni. Per una (ri)lettura dell'*Attila* di Giuseppe Verdi

BIANCA DE MARIO  
*Università degli Studi di Milano*

## *Entusiasmi smorzati*

Soggetto forse insolito per il mondo dell'opera, che fino a quel momento alle orde barbariche del medioevo germanico aveva prediletto la mitologia e la storia antica, i poemi cavallereschi e le trame romantiche, il mito di *Attila* – se già di mito si può e si poteva parlare all'epoca – aveva infiammato la fantasia e l'entusiasmo di Giuseppe Verdi in maniera contagiosa e pressoché incontenibile. In una lettera all'amico e librettista Francesco Maria Piave, con il quale aveva pensato di collaborare per la realizzazione dell'opera, Verdi scriveva:

Eccoti lo schizzo della tragedia di Verner [sic]. Vi sono delle cose magnifiche e piene d'effetto [...]. Frattanto vi sono tre caratteri stupendi. – Attila che non soffre alterazioni di sorta, Ildegonda pure bellissimo carattere che cova la vendetta del genitore, fratelli e amante, Azzio è bello e mi piace nel duetto con Attila quando propone di dividersi il mondo etc. [...] A me pare che si possa fare un bel lavoro e se studierai seriamente farai il tuo più bel libretto. Ma bisogna studiare molto.<sup>1</sup>

La tragedia cui il compositore fa riferimento è *Attila, König der Hunnen* di Zacharias Werner (1809), della cui esistenza egli aveva appreso grazie al celebre saggio di Madame de Staël, *De l'Allemagne*. La più appassionata sostenitrice e divulgatrice della cultura tedesca ottocentesca parlava infatti di Werner come del maggiore scrittore drammatico tedesco dalla morte di Schiller e dal ritiro dalle scene di Goethe.<sup>2</sup>

Era stato Alessandro Lanari, impresario fiorentino interessato all'affitto del Teatro La Fenice, a commissionare a Verdi un'opera per l'apertura della stagione lirica veneziana. Nell'agosto del 1845, un anno dopo la commissione, Verdi esprime al Lanari la propria convinzione per quell'*Attila* che lo ha conquistato e lo esorta a non trascurare nulla relativamente all'allestimento, inizialmente pensato per il gennaio 1846.

1. Lettera del 12 aprile 1845, interamente riportata da Helen M. Greenwald, *Introduzione* in Giuseppe Verdi, *Attila, dramma lirico in un prologo e tre atti*, libretto di Temistocle Solera e Francesco Maria Piave; edizione critica a cura di Helen M. Greenwald, Chicago, London: University of Chicago Press; Milano: Ricordi, 2012, p. xxiv.

2. Madame de Stael Holstein, *De l'Allemagne* [1810], Paris: Charpentier, 1890 (I ed. Paris: 1839), p. 319.

È inutile che ti dica che questo sog[g]etto è bello assai, grandioso e del massimo effetto. Non lasciare mancar niente nelle decorazioni; e non dubitare.<sup>3</sup>

Sebbene provato dall'intensissimo lavoro di quegli anni e da alcuni problemi di salute – gli stessi che causeranno poi un ritardo di circa due mesi sulla data prevista per la prima – Verdi non perse mai entusiasmo per quella che, a sua detta, sarebbe stata la sua opera più bella.<sup>4</sup>

Eppure, se si leggono le prime recensioni, dopo la prima del 18 marzo 1846, sembra davvero che qualcosa, durante il processo di gestazione dell'opera, sia proprio andato storto. Di *Attila* si parla parecchio, ma certo non come la più bella delle opere verdiane.

Primo imputato sul banco dei testimoni, il libretto.

[Il] libretto, che in complesso è poco lodevole, ha de' buoni versi ma anche di cattivi. Ha però delle buone situazioni, dei così detti buoni punti di scena, per cui [...] ho pensato fra me che non dovessero essere false le voci che Verdi ne avesse sopra tessuto un capolavoro. Ma l'esito finora non lo dichiarò tale.<sup>5</sup>

Contrariamente a quanto aveva inizialmente ipotizzato Verdi, e per ragioni che restano poco chiare, la stesura del libretto fu affidata non a Piave ma a Temistocle Solera, già autore dei versi di svariate opere verdiane.<sup>6</sup> Ottimo conoscitore della lingua tedesca, Solera gli era forse parso il più adatto a ripensare la tragedia di Werner per la scena lirica italiana e, se si eccettua un iniziale ritardo sui tempi di consegna previsti da Verdi, il lavoro del librettista procederà poi in maniera piuttosto spedita. Quantomeno sino al settembre del 1845, quando, partito per Barcellona al seguito della moglie, il soprano Teresa Rosmini, Solera ottenne un nuovo incarico di impresario e regista. Tali occupazioni lo assorbirono evidentemente al punto tale da abbandonare il lavoro su *Attila*, che pur aveva promesso di portare a termine. Fu solo nel novembre dello stesso anno, a ormai poche settimane dal debutto, che Solera dichiarò tramite missiva di cedere qualsiasi diritto sulle revisioni e il completamente del libretto. Estremamente amareggiato dal comportamento del collaboratore, Verdi non poté fare altro che rivolgersi nuovamente a Piave, chiedendogli di revisionare l'ultimo atto e introdurre qua e là qualche revisione. Gli suggerì persino alcune possibili idee sulla condotta e le battute dei personaggi: il Verdi drammaturgo vorrebbe un carattere femminile combattuto tra l'amore di patria e un tenero sentimento nei confronti del suo tiranno; un amante geloso della propria amata, in apparenza ingrata; un tiranno ucciso da colei di cui si fida e che ha imparato ad amare. «Non badare a questo pasticci[o]», scrive Verdi a Piave, «combinalo ragionevolmente a conservare i caratteri: Io non ho voluto che su[s]citi-tarti delle idee [...]. Passione! Passione! Qualunque sia ma passione!».<sup>7</sup>

3. Lettera di Verdi a Lanari del 6 agosto 1845, citazione riportata in H. M. Greenwald, *Introduzione*, op. cit., p. xxxv.

4. Lo riporta il suo allievo Emanuele Muzio nella lettera del 13 agosto 1845 ad Antonio Barezzi, imprenditore e suocero del compositore. Cfr. H. M. Greenwald, *Introduzione*, op. cit., p. xxxv.

5. «Gazzetta musicale di Milano», n. 12, 22 marzo 1846, p. 94.

6. Sono di Temistocle Solera i versi di *Oberto, conte di San Bonifacio* (Milano 1839), *Nabucco* (Milano 1842), *I Lombardi alla prima crociata* (Milano 1843) e *Giovanna d'Arco* (Napoli 1845).

7. Lettera di Verdi a Piave del 17 novembre 1845. Citata in H. M. Greenwald, *Introduzione*, op. cit., p. xxxvi.

Sarà lo stesso Solera, tuttavia, interpellato da Verdi, il giudice più severo del lavoro conclusivo svolto da Piave. Esprimendo il proprio dolore nel vedere mutato «in parodia» quel lavoro nel quale entrambi avevano riposto tanta fiducia, Solera accetta le modifiche – non avrebbe potuto fare altrimenti – pur con una sentenza amarissima: «*Fiat voluntas tua*: il calice che mi fai bere è troppo doloroso: tu solo potevi ben bene farmi capire che il librettista non è più mestiere per me».<sup>8</sup> Il piglio può sembrare alquanto melodrammatico e fuori luogo, considerato l'abbandono del progetto, ma, da poeta e uomo di teatro navigato, quale egli era, ci aveva visto giusto: il finale non sembrava adatto ed equiparabile all'*Attila* che inizialmente avevano immaginato lui e Verdi.<sup>9</sup>

Esaltato dal dramma di Werner e da come procedeva all'inizio la stesura del libretto, Verdi era convinto di poter poi rielaborare l'*Attila* in forma di *grand-opéra* per le scene francesi. A questo proposito aveva scritto all'editore francese Léon Escudier per sondare il terreno e verificare una possibile disponibilità a procedere in tale direzione. Il progetto parigino non andò mai in porto, ma la tensione di Verdi verso un genere di più ampio respiro è rintracciabile in svariate scelte musicali, di cui si parlerà a breve.



Melchiorre Delfico, *Caricatura di Giuseppe Verdi assediato dalle richieste di contratti per tutti i teatri del mondo*, Litografia, 1860, Busseto - Casa Barozzi, Amici di Verdi.

Sempre per quanto riguarda il rapporto con gli editori, sarà utile ricordare che per *Attila* il compositore aveva preferito rinunciare alla solita collaborazione con Ricordi, con il quale si erano generati alcuni malumori a seguito di una mal oculata gestione dell'editore nella ripresa scaligera di *Giovanna d'Arco*. Fu così Francesco Lucca, editore che lo aveva a lungo corteggiato, a ottenere i diritti della nuova opera di Verdi. I retroscena riguardanti il rapporto con gli editori e le vicende personali di Lucca sono emblematici non solo per comprendere il mondo dell'editoria musicale a metà Otto-

8. Lettera di Solera a Verdi del 12 gennaio 1846. Citata in H. M. Greenwald, *Introduzione*, op. cit., p. xxxvii.

9. Sul rapporto di Verdi coi librettisti, si veda anche Francesco Izzo, *Verdi, Solera, Piave and the libretto for 'Attila'*, «Cambridge Opera Journal», XXI/3, novembre 2009, pp. 257-265.

cento, ma danno anche conto di quanto Verdi fosse, ancora prima della sua trilogia popolare, il compositore più ambito del momento. Lucca aveva persino intrapreso azione legale nei confronti di Ricordi per i diritti di *Nabucco* e, avendo perso la possibilità di assicurarsi *Ernani*, era caduto in uno stato di profonda prostrazione. Tanto che la moglie, Giovannina Strazza, si era presentata dal maestro supplicandolo, in quanto Lucca la sera a letto non avrebbe fatto altro che sospirare per il dispiacere. Affermazione alla quale Verdi avrebbe ribattuto con un piccante doppio senso, riportato nuovamente dal suo allievo, Muzio: «il signor Maestro le disse se non fa niente altro che sospirare; e a questa maniera le mette tutte le cose in burla e se ne sbriga». <sup>10</sup> Se a persuadere il compositore nella scelta finale di Lucca non furono certo le preghiere di una moglie esausta, l'episodio rende l'idea tanto del gioco di altalene che si nasconde dietro al mercato dell'opera, quanto di alcuni aspetti della personalità di Verdi.

### *Dal fanatismo al dimenticatoio*

Ritornando all'esito della prima, «Il Corriere delle dame» è concorde con le altre recensioni nel testimoniare un'accoglienza tiepida dell'opera quando spiega che, nella seconda parte, «meno prosperi splendettero gli auspicii» rispetto all'attesa che l'opera aveva suscitato. <sup>11</sup> Complici del parziale insuccesso della prima pare fossero le voci dei cantanti in cattive condizioni e un problema strettamente legato alla messinscena, ovvero l'odore nauseabondo emanato dalle candele accese durante il banchetto di Attila, «flagello de' nasi» presenti in teatro. <sup>12</sup> Ciononostante, il pubblico è entusiasta: acclama Verdi, lo applaude o lo richiama sul palco di continuo, ma il plauso è chiaro vada al suo nome, piuttosto che alla sua ultima creazione.

Nelle cinque successive repliche lo spettacolo andò incontro a un gradimento sempre maggiore e il maestro, pur consapevole dei dubbi suscitati nel pubblico dal secondo e terzo atto, è soddisfatto dell'accoglienza dimostrata dai veneziani, fatto che contribuisce a restituirgli quel benessere psicofisico venuto meno nelle ultime settimane di gestazione dell'opera. Circa un mese dopo le recite veneziane, l'opera fu ripresa prima alla Pergola di Firenze e via via nei maggiori teatri del nord Italia, tra cui Milano (dicembre 1846). Fu in occasione di questa rappresentazione che Verdi compose per il tenore Napoleone Mariani una nuova versione della romanza di Foresto («Che non avrebbe il misero», III.2, sostituita da «Oh dolore! ed io viva»), la seconda dopo quella già approntata per Nicola Ivanoff nella ripresa triestina («Sventurato! alla mia vita»). <sup>13</sup> Sebbene la messa in scena scaligera fosse stata un disastro tale da spingere Verdi stesso a dichiarare a Ricordi di non voler più allestire sue opere nel teatro scaligero, Attila ebbe un successo tale da gridare al «furore!» sino a sfociare nel vero e proprio «fanatismo». <sup>14</sup>

10. Lettera di Muzio a Barezzi dell'11 giugno 1844, riportata anche in H. M. Greenwald, *Introduzione*, op. cit., p. xxxiii-xxxiv.

11. «Il Corriere delle dame», n. 17, 23 marzo 1846, pp. 132-133.

12. «Gazzetta privilegiata di Venezia», 18 marzo 1946, p. 227.

13. Sulla questione si veda Emanuele Senici, «Prima donna Signa Sofia Loewe, primo tenore Guasco»: *cantanti, caratterizzazione e scelte compositive nell'Attila*, «La Fenice prima dell'opera», 2003-2004, n. 3, pp. 83-98.

14. Lettera di Muzio a Barezzi, 27 dicembre 1846, cit. in H. M. Greenwald, *Introduzione*, op. cit., p. xxxiii-xli.



La stessa accoglienza non gli fu riservata dalla critica londinese, quando l'opera, approdata al Her Majesty Theatre fu giudicata come la peggiore delle opere verdiane, piena di errori di composizione e senza merito alcuno.<sup>15</sup> La temperie culturale d'oltremarina, nel marzo 1848, era del resto assai distante dal clima italico in cui *Attila*, negli anni immediatamente successivi alla prima, si trova immerso. Sono proprio questi gli anni in cui alcune delle rappresentazioni di opere verdiane si ritrovano immerse in dimostrazioni di patriottismo, i cori delle sue opere intonati dal popolo contro la presenza austriaca e il suo stesso nome usato come esultanza per una nazione libera dallo straniero.<sup>16</sup>

Dopo il boom risorgimentale, tuttavia, *Attila* cadde ben presto nel dimenticatoio, vuoi perché oscurato dall'enorme successo delle opere di lì a venire, vuoi perché, contrariamente a quanto da Verdi sperato, la composizione non aveva assunto l'afflato del *grand-opéra*. Se per i critici ottocenteschi *Attila* non era che «l'apogeo del cabalettismo», una serie infinita di momenti in cui «forme troppo uguali» tra loro strappano l'applauso al pubblico, nel Novecento gli storici non saranno più clementi.<sup>17</sup> Ne citiamo soltanto due. Per Julian Budden «è la più rumorosa e pesante di tutte le opere risorgimentali, brusca nello stile, impiastriata di densi e sgargianti colori, piena di effetti teatrali senza profondità»; unico pregio sarebbe la sua coerenza di linguaggio, data da frasi estremamente caratteristiche e da arie che sono archetipi «della prima maniera del compositore». <sup>18</sup> Meno impietosa e di stampo meno evolucionistico è invece la prospettiva di Massimo Mila che vede in *Attila* il

cuore della crisi verdiana di questo periodo: lo sforzo sovrumano di scrollarsi di dosso la pesante bardatura del melodrama tradizionale con le sue consuetudini e le sue concessioni ai cantanti.<sup>19</sup>

Ancora intrappolato in un genere ipercodificato, quale quello dell'opera italiana anni '30, in cui la «solita forma» spadroneggia, Verdi aspirerebbe, con esiti ancora timidi, o quanto meno circoscritti, ad un melodramma di più ampio respiro.<sup>20</sup> Fu verosi-

15. «*Attila* is the worst of all the operas by Verdi that up to this moment, have been inflicted upon the English public. It is unnecessary to add any thing to this. Reader! imagine every possible fault in musical composition, and the absence of every possible merit – of beauty, grandeur, simplicity or clearness – and you have *Attila*», cfr. «The Musical World», XXIII/12, 18 marzo 1848, p. 180.

16. Si vedano in proposito Roger Parker, *Verdi politico: a wounded cliché regroups*, «Journal of Modern Italian Studies», 17/4 (2012), pp. 427-436; Douglas L. Ipson, '*Attila*' takes Rome: the reception of Verdi's Opera on the Eve of Revolution, «Cambridge Opera Journal», XXI/3 (novembre 2009), pp. 249-256; Philip Gossett, *Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento* «Studia Musicologica», LII/1-4, (December 2011), pp. 241-25; Michael Sawall *Viva V. E. R. D. I!': origine e ricezione di un simbolo nazionale nell'anno 1859*, in *Verdi 2001*, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin and Marco Marica, vol. 1, Firenze: Olschki, 2003, pp. 123-31; Mary Ann Smart, *Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento*, in *The Cambridge Companion to Verdi*, a cura di Scott L. Balthazar, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 29-45.

17. Luigi Casamorata, *Attila, melodramma di T. Solera, musica del maestro Giuseppe Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», n. 3, 17 gennaio 1847, pp. 17-19 (17).

18. Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. I, *Da Oberto a Rigoletto*, Torino: EDT, 1985, p. 285.

19. Massimo Mila, *Lettura dell'Attila di Verdi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, aprile-giugno 1983, pp. 247-276 (250).

20. Espressione coniata da Abramo Basevi nel 1859 per definire la struttura drammaturgica tipica dell'aria e dei numeri d'insieme (duetto e finale) nell'opera italiana ottocentesca, alternando momenti statici a momenti dinamici. Aria e duetto risulta così divisi in scena, cantabile, tempo di mezzo e cabaletta; il finale in introduzione e coro, tempo d'attacco, largo concertato, tempo di mezzo e stretta.

milmente questa «pesante bardatura», la causa principale della battuta d'arresto che la fortuna dell'opera conobbe, a partire già dagli anni '60 dell'Ottocento, ovvero quando cominciò a sparire dai cartelloni delle stagioni liriche, per farvi capolino solo di tanto in tanto, per lo più in occasione di ricorrenze specifiche.

Ciononostante, le tracce di quell'«ideale» verdiano, la grandiosità, la bellezza e la passione che il compositore aveva letto nella tragedia di Werner compaiono distintamente in svariati momenti dell'opera che, riascoltati attentamente, offrono uno schizzo della concezione verdiana di questo periodo, sospesa tra un genere almeno in parte superato e qualcosa che ne oltrepassi i limitati confini. Verranno di seguito analizzati alcuni di questi passaggi, tanto strumentali quanto vocali che, non a caso, toccano una sfera assai particolare: una natura portatrice di segni e presagi e la presenza, più o meno oggettiva, di ombre che determinano le azioni dei personaggi.

### *Verdi tra ispirazione e mistero*

La prima prova della tensione del compositore verso un ideale estetico che potremmo dire d'oltralpe, in quanto ammiccante al sinfonismo europeo, la si può ascoltare proprio a partire dal Preludio (n. 1), un Largo in Do minore di soltanto 40 battute ma di intenso afflato lirico. L'adozione di un Preludio, più breve e compatto, al posto della canonica Ouverture, di cui Verdi aveva composto due diverse versioni poi messe da parte, è un primo sintomo, come era già accaduto con *Ernani* e *I due Foscari*, delle sue intenzioni 'progressiste'. La semplicità del costruito verdiano risiede nel generoso utilizzo di melodie ad arco (passaggi in cui le note si susseguono a intervalli prima ascendenti e poi discendenti), di cui si trova un esempio sin dal primo tema, esposto da violoncelli e fagotti (Esempio 1).<sup>21</sup> I legni rispondono con andamento accordale al richiamo dei bassi e quando si impossessano del discorso proseguono nella loro inesorabile discesa, accompagnati da un pizzicato di ottavi in levare. A questo attacco che dipinge un'atmosfera dalle tinte fosche e densa di presagi negativi – ritroveremo gli stessi materiali proprio nel finale del II atto, durante le profezie dei Druidi – segue un secondo tema in cui gli archi si dispiegano in una melodia di grande cantabilità, dal sapore fortemente drammatico. Gli arpeggi di sedicesimi al basso, a tratti staccati, a tratti accentati, rappresentano gli ingranaggi di questo sistema che sembra esplodere in un crescendo sofferto.

È dopo gli accordi finali, in fortissimo, che si apre il sipario sulla prima scena, in un'ambientazione sonora del tutto diversa: siamo nel secolo V e appaiono le rovine della piazza di Aquileia, mentre la notte volge al termine e un chiassoso tempo di marcia introduce il coro feroce degli Unni, «Urli, rapine, gemiti, sangue» (Prologo, Introduzione, n. 2). Il coro, che vanta il terribile «gioco» di Attila (basso), prepara l'ingresso al proprio condottiero, il quale può così cantare la propria gloria. Vedendo dinanzi a sé uno stuolo di donne aquileiesi, risparmiate dal suo schiavo Uldino in quanto valenti guerriere, rimane folgorato dal valore di Odabella (soprano), ispirata nelle sue azioni da un «Santo di patria, indefinito amor!» (Prologo, Scena e Cavatina di

21. Gli esempi proposti sono tratti, cfr. Giuseppe Verdi, *Attila*, riduzione per canto e pianoforte basata sull'ed. critica a cura di H. M. Greenwald, Milano-Chicago, Ricordi-UNiversity of Chicago Press, 2014.

ESEMPIO 1

Odabella, «Di vergini straniere», n. 3 – con la celebre cavatina «Allor che i forti corrono»). Figlia del signore di Aquileia, ucciso dalle orde barbariche, Odabella accetta la spada offertale dal tiranno, di lei invaghitosi, giurando vendetta per sé e per il proprio popolo. Frattanto Ezio (baritono), generale romano, testimone delle difficoltà in cui versano l’Impero d’Oriente e quello d’Occidente, offre al re degli Unni il dominio di tutto, lasciando a lui soltanto l’Italia (Prologo, Duetto di Attila ed Ezio, «Tardo per gli anni e tremulo», n. 4). Disgustato da un’offerta che sa di viltà e tradimento, Attila rifiuta, ancor più risoluto nell’idea di radere al suolo ciò che resta dell’Impero Romano.

È a questo punto che possiamo ascoltare alcune pagine strumentali che, sin dalle prime recensioni, conquistarono il pubblico per la loro efficacia drammatica. Si tratta di una tempesta, scelta insolita per Verdi, che è generalmente scettico nei confronti



Pietro Rovaglia, *Figurino di Attila*, acquerello, 1846, Archivio Storico Ricordi.

## ESEMPIO 2

Allegro <math>\text{♩} = 92</math>  
 [Fl., Ott., Ob., Cl.]

[Fg., Ottoni, Timp.]

delle «esibizioni orchestrali» nelle opere, ma che proprio per questo dimostra la propria attenzione nel collocare i personaggi all'intero di un paesaggio che viene letteralmente descritto attraverso l'utilizzo della musica strumentale.<sup>22</sup> Ci troviamo a Rio Alto, quello che diverrà il nucleo centrale della laguna veneziana (Rialto), tra le capanne che sorgono sopra palafitte e un altare dedicato a San Giacomo. I sedicesimi



Giuseppe Bertoja, *Rialto all'epoca di Attila*, 1846, Venezia – Fondazione Giorgio Cini.

22. L'espressione «esibizioni orchestrali» è di Massimo Mila, *Lettura dell'Attila di Verdi*, op. cit., p. 261.

discendenti dei fiati riproducono le raffiche di vento, mentre gli accordi secchi di fagotti, ottoni e timpani rendono le ombre e il trambusto del temporale (Esempio 2). Le tenebre si diradano, la tempesta è ormai lontana e «una rosea luce» rischiarerà la scena, mentre un subitaneo raggio di sole «inondando per tutto, riabbella il firmamento del più sereno e limpido azzurro». Placata la tempesta, un gruppo di eremiti, coro di soli bassi, esce dalle capanne per recarsi all'altare e, con andamento salmodiante, rendere grazie al Signore per la fine del terribile uragano («Qual notte! Ancor fremono l'onde al fiero»). Dopo le lodi mattutine, l'orchestra riprende il sopravvento per altre pagine significative che, ispirate a Verdi dall'ascolto, nel 1845, dell'ode sinfonica di Félicien David, *Le Désert*, immergono l'ascoltatore in un quadro sonoro raffigurante il sorgere del sole sulla laguna.<sup>23</sup> I motivi, annunciati da flauti e violini, sono in terzine di sedicesimi staccati e man mano che le pause tra le enunciazioni degli strumenti si accorciano, il discorso musicale si apre in do maggiore con il saluto del coro al mattino che avanza. Solo a questo punto, buon auspicio, si avvisteranno le navicelle degli esuli aquileiesi, guidati dal cavaliere Foresto (tenore), già promesso a Odabella e pronto a vendicare il suo popolo contro il barbaro nemico (Prologo, Scena e Cavatina di Foresto, «Qual notte! ... – Quai voci!», n. 5 – la cabaletta «Cara patria, già madre e reina» ne è uno dei brani più celebri). Per quanto esigua e di grande semplicità, lungi cioè dallo stile sinfonico cui il compositore guarda, la musica concepita per questa scena offre un ulteriore esempio dello sforzo di Verdi di creare un'ambientazione peculiare attraverso l'uso della musica strumentale, staccandosi così dai clichés dell'opera di quegli anni.

L'immagine di una natura che, più o meno ostile, si fa portatrice di presagi o comunque si carica di un valore fortemente simbolico ritorna nel primo atto. Giunta la notte, nella quiete di un bosco, Odabella, ospite d'onore di Attila, può finalmente gettare la maschera di guerriera riconoscente, per dare spazio ai più profondi sentimenti di donna, invocando gli spiriti dei propri cari, sullo sfondo di un paesaggio lunare. La capacità del personaggio di dialogare con la natura, in questo e altri momenti, intrattenendo con essa un rapporto quasi simbiotico, è un retaggio di Ildegonda, il corrispettivo personaggio della tragedia di Werner, che nella fonte aveva addirittura poteri magici oscuri. L'andante in sol minore che introduce la sua Scena e Romanza (Atto primo, n. 6) risuona della profonda tristezza della giovane.

Liberamente or piangi...  
 sfrenati, o cor. La queta ora, in che posa  
 han pur le tigri, io sola  
 scorro di loco in loco.  
 Eppure sempre quest'ora attendo, invoco.

Tra le pagine più intense dell'intera partitura, la romanza «Oh! nel fuggente nuvolo», Andante in 3/8, si pone, per brevità, semplicità dell'andamento melodico e scelte timbriche (corno inglese, flauto, arpa, violoncello e contrabbasso), come una graziosa miniatura che poco ha a che fare con l'imperante «cabalettismo» di *Attila*

23. Ulteriori informazioni sulla gestazione di questo brano e il confronto della critica tra queste pagine verdiane, il «lever du soleil» del *Désert* di David e *La Creazione* di Haydn sono contenute in H. M. Greenwald, *Introduzione*, op. cit., p. xxxix-xl.



## ESEMPIO 3

\* <Andante piuttosto mosso> <♩ = 84>

Odabella  
32 con espressione

Oh! nel fug - gen - te nu - - vo - lo

<Andante piuttosto mosso> <♩ = 84> \*\* [Fl.]

37 Oda.  
non sei tu, pa - dre, im - pres - so?...

\*\*

(Esempio 3). Odabella, in un momento di intima comunione con la natura, abbandona il ruolo di vendicatrice spietata e rivede in cielo le sagome del padre defunto e dell'amato, da lei pure creduto morto e che invece le comparirà presto accanto.

Oh! Nel fuggente nuvolo  
non sei tu, padre, impresso?...  
cielo! Ha mutato immagine!  
Il mio Foresto è desso.  
Sospendi, o rivo, il murmure,  
aura, non più fremir,  
ch'io degli amati spiriti  
possa la voce udir.

Se è vero che nella versione di Solera e Verdi sono gli occhi di Odabella a indovinare nel cielo le figure dei suoi cari e difficilmente si può parlare di presenze ultraterrene, non si può negare che nella partitura sia sempre latente una tensione 'oscura', che si svela in parte nella natura, in parte nel passato dei personaggi, attraverso le ombre che popolano i loro pensieri e i loro sogni.

È ciò che accade ad Attila stesso di lì a qualche scena quando, la sera prima di muovere verso Roma per la sua ultima conquista, sarà svegliato bruscamente nel sonno da un sogno così vivido da sembrare reale e di cui racconterà ogni dettaglio. Giunto alle porte della città viene fermato da un vecchio, il cui solo contatto gli crea un senso di profondo smarrimento; l'uomo, sorridendogli, gli comanda di interrompere le sue azioni scellerate e di fermarsi in quel punto, che «de' numi è il suol». A quelle parole, Attila, il temerario, inarrestabile 'flagello di Dio', trema ed è paralizzato dal terrore.

Mentre gonfiarsi l'anima  
 pareva dinanzi a Roma,  
 imman m'apparve un veglio  
 che m'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 i mortali 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 pe 'l terror.

Nella sua aria in fa minore (Atto I, Scena ed aria di Attila, «Mentre gonfiarsi l'anima», n. 8), sebbene Attila si esibisca in un canto lineare e teso, è accompagnato da dei bassi singhiozzanti che tradiscono l'alterazione del suo stato d'animo. Di grande

## ESEMPIO 4

44

Att.  $(\text{♩} = 84)$  **P** **PPP**

Di fla-gel-lar l'in-car-co

$(\text{♩} = 84)$  [Tutti] **p**

effetto sono i versi che riproducono il discorso diretto del vecchio, creando una bol-  
 la musicale a sé stante (Esempio 4): il ribattuto, gli intervalli discendenti e la condotta  
 armonica tipica di un'atmosfera religiosa, o addirittura ultraterrena, ricordano non  
 poco il Commendatore mozartiano nel *Don Giovanni*. La ripresa del racconto non  
 manca poi del tipico slancio verdiano, un assaggio della cabaletta in cui il protagoni-  
 sta sembra aver ritrovato il coraggio necessario all'impresa e, ignorando il sogno pre-  
 monitore, si prepara alla conquista di Roma («Oltre quel limite»). Mai ignorare una

premonizione: nelle scene seguenti (Atto I, Finale primo, «Parla, imponi – Chi vien?», n. 9) delle voci di lontano intonano un canto pacificatore («Vieni... le menti visita») e introducono la scena apparsa ad Attila in sogno. Il «bioco fantasma» che si avvicina a lui, altri non è che papa Leone I, che giunge, con un gruppo di Anziani e una schiera di vergini e fanciulle, a interrompere la sua marcia verso Roma, rivolgendogli quelle parole che per Attila sono un *déjà entendu* («Di flagellar l'incarco»). Sopraffatto dalla scena – ispirata a Verdi dall'affresco di Raffaello, *Incontro di Leone Magno con Attila* (1514), di cui si fece fare uno schizzo dallo scultore Vincenzo Luccardi – Attila non può ormai che arrendersi al volere di quella che è una volontà trascendente: «Spiriti, fermate. – Qui l'uom s'arrettra; | dinanzi ai numi – prostrasi il re!».

L'azione di Attila ha dunque termine con la fine del primo atto, mentre il secondo e terzo atto saranno dedicati allo scioglimento della trama primaria, ovvero la vendetta di Foresto e di Odabella nei confronti del tiranno, pur convertito, e il successivo ricongiungimento dei due amanti, sempre ostacolato dalla presenza di Attila. Non ha invece fine con il primo atto la serie di premonizioni, ombre e misteri che avvolgono i personaggi e alcune scene. Pensiamo per esempio al vaticinio dei Druidi nel momento in cui Attila, durante un lieto convito facilitato dalla tregua, accoglie Ezio e lo invita alla sua mensa (Atto II, scena 6). Sul materiale musicale che era stato esposto nel prologo, i Druidi lo mettono in guardia:

O re, fatale  
È seder con lo stranio [...].  
Nel cielo  
vedi adunarsi i nemi  
di sangue tinti... di sinistri augelli  
misto all'infrausto grido  
dalle montagne urlò lo spirito infido!

Le sacerdotesse, che subito dopo intervengono per allietare il banchetto, non sono da meno: se la musica che accompagna il loro canto è leggera e dal sapore danzereccio – un andamento che troveremo simile a quello delle future Zingarelle di *Traviata* – le parole da loro pronunciate non sono affatto prive di elementi inquietanti.

Chi dona luce al cor?... Di stella alcuna  
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.

Subito la natura risponde a questo richiamo sacerdotale e il banchetto è interrotto da un improvviso soffio di vento che spegne tutte le fiaccole. Tutti si alzano per il terrore e la didascalica recita un sintomatico «Silenzio e tristezza generale». Il momento di caos, cattivo presagio per il tiranno, serve ad avvicinare Foresto ad Odabella e metterla a parte di ciò che sta accadendo: Attila sarà presto avvelenato. L'uccisione, che metterebbe fine alle sventure di molti e all'intera opera, è però sventata da Odabella stessa che, fingendo di avere a cuore le sorti del tiranno e così attraendo su di sé l'ira



dell'amato Foresto e degli astanti, vuole esser la sola a metter fine alla vita di Attila, vendicando le sue genti.

È proprio Odabella, forse per la complessità del suo ruolo, sospeso tra finzione e realtà, il personaggio che risulta essere più lacerato dai contrasti. Nel terzetto (Atto III, scene 4), il suo turbamento è tale che l'ombra del padre, a cui a lungo si è rivolta, diviene quasi una persecuzione:

Cessa, deh, cessa... ah lasciami,  
 ombra del padre irata...  
 lo vedi?... io fuggo il talamo...  
 sarai... sì... vendicata...

Rivolgendosi ad Attila nel quartetto finale (Atto III, scena 5), il suo concitamento è tale che quell'ombra sembra essere presente sulla scena stessa:

Nella tenda, al tuo letto d'apresso,  
 minacciosa e tuttor sanguinante  
 di mio padre sta l'ombra gigante...  
 trucidato ei cadeva per te!

Allo spettro del padre, più che alla sua memoria, Odabella dedica infine il suo gesto estremo, l'uccisione del tiranno con la spada che lui stesso le aveva offerto.

ODABELLA  
 Padre!... ah padre, il sacrificio a te.  
*Abbraccia Foresto*  
 ATTILA (*morente*)  
 E tu pure, Odabella?...

Sono parole, quelle di Attila, che lasciano trapelare molto dello stato d'animo di questo personaggio che, pur nella sua iniziale negatività, ha compiuto una trasformazione del corso dell'opera. Se dei torti vanno dati ad Attila, non certo di immobilismo si può parlare, al contrario di quanto accade agli altri personaggi, tutti mossi da un unico desiderio (vendetta o potere): lo spietato conquistatore non si è infatti solo intenerito nel vedere l'audacia di Odabella, ma è rimasto disgustato dalla viltà dei generali romani ed ha imparato a fermarsi laddove il potere divino mette un freno all'avidità umana.

Entrato in quest'opera come barbaro tiranno, Attila ne esce come personaggio più coerente e forse più umano di molti altri. Un personaggio che è combattuto come sarà *Macbeth*, l'opera che proprio in quelle settimane prendeva forma nella testa e nell'orecchio di Verdi. Le ombre, i misteri e le premonizioni che popolano *Attila* e che ne volevano fare un *grand opéra*, sono in fondo i pionieri del fantasma di Banco, delle profezie delle streghe e del sonnambulismo terribile di Lady Macbeth. Non si potrà forse ammettere che *Attila* sia l'opera più compiuta di Verdi o la più bella, come egli stesso sperava all'inizio di questa avventura, ma è certo che i temi, i materiali e la caratterizzazione che il compositore offre di questo personaggio e dell'intera vicenda rappresentino un tassello ricchissimo tanto in sé quanto per la galleria operistica verdiana di lì a venire.

