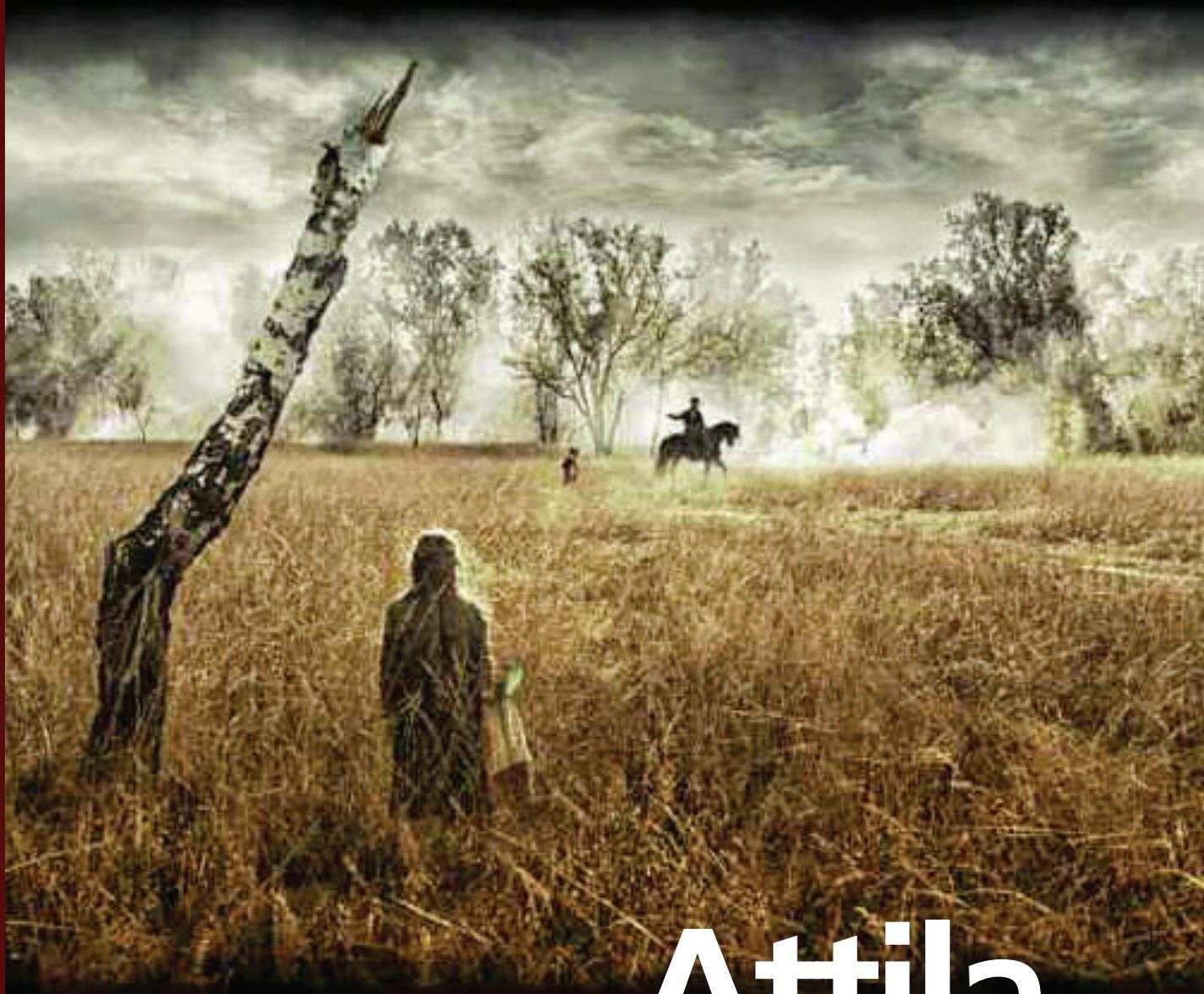


TEATRO ALLA SCALA

TEATRO ALLA SCALA

← Attila
Giuseppe Verdi



Attila

Giuseppe Verdi

Stagione d'Opera 2018 / 2019

Stagione d'Opera 2018 / 2019

Attila

Dramma lirico in un prologo e tre atti

Libretto di

Temistocle Solera e Francesco Maria Piave

Musica di

Giuseppe Verdi

Nuova produzione Teatro alla Scala

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

TEATRO ALLA SCALA

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

venerdì 7 dicembre 2018, ore 18

REPLICHE

dicembre

martedì	11	Ore 20 – abbonamento Prime Opera
venerdì	14	Ore 20 – Turno B
martedì	18	Ore 20 – Turno A
venerdì	21	Ore 20 – Turno C

REPLICHE

gennaio 2019

mercoledì	2	Ore 20 – Turno E
sabato	5	Ore 20 – Turno N
martedì	8	Ore 20 – Turno D

Anteprima dedicata ai Giovani
LaScalaUNDER30

Martedì 4 dicembre 2018, ore 18

SOMMARIO

5	<i>Attila</i> . Il libretto	
18	Il soggetto Argument – Synopsis – Die Handlung – あらすじ – Сюжет	
37	Giuseppe Verdi	<i>Marco Mattarozzi</i>
42	L'opera in breve	<i>Claudio Toscani</i>
44	La musica	<i>Antonio Rostagno</i>
49	L'edizione critica di <i>Attila</i> : contesto storico, creatività e mercato	<i>Helen M. Greenwald</i>
59	Verdi e la voce di tenore: le tre versioni della romanza di Foresto	<i>Emanuele Senici</i>
64	Le battute di Rossini per <i>Attila</i>	<i>Sergio Ragni</i>
67	Solera riscrive l' <i>Attila</i> di Zacharias Werner: versione patriottica di un dramma anti-italiano	<i>Elisabetta Fava</i>
75	L'aurora nel silenzio dei cristalli: musica e scenografia nel Prologo di <i>Attila</i>	<i>Liana Püschel</i>
81	Quale patria? Giuseppe Verdi e la "risorta fenice novella"	<i>Anselm Gerhard</i>
87	Le Cinque Giornate di <i>Attila</i>	<i>Armando Torno</i>
93	<i>Attila</i> : etnogenesi e carattere italiano nel 1846	<i>Antonio Rostagno</i>
99	Palchi, chiavi e barricate: la sfera pubblica al Teatro alla Scala nella Milano della Restaurazione (1814-1848)	<i>Raffaella Bianchi</i>
106	<i>Attila</i> alla Scala dal 1846 al 2011	<i>Luca Chierici</i>
132	<i>Attila</i> alla Scala, 7 dicembre 2018	
153	Riccardo Chailly	
154	Davide Livermore	
156	Giò Forma	
157	Gianluca Falaschi	
158	Antonio Castro	
159	Video design D-WOK	
161	<i>Attila</i> . I personaggi e gli interpreti	
170	In video	<i>Laura Cosso</i>
172	Coro del Teatro alla Scala / Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala / Mimi	
173	Maestri collaboratori / Orchestra del Teatro alla Scala	
174	Teatro alla Scala	

Solera riscrive l'Attila di Zacharias Werner: versione patriottica di un dramma anti-italiano

Elisabetta Fava*

Zacharias Werner, autore di *Attila, König der Hunnen* (1808), dramma da cui Verdi prese spunto per il soggetto e parte della trama di *Attila*.

Potenzialità musicali

Ci volevano il fiuto e la fantasia di Verdi per intuire un buon soggetto d'opera nel prolisso *Attila, König der Hunnen* che il drammaturgo tedesco Zacharias Werner aveva dato alle stampe nel 1808. L'incontro maturò in realtà per la mediazione di Madame de Staël, il cui saggio *De l'Allemagne* (1813) rappresentò per Verdi un vero canale d'ingresso verso la cultura tedesca. Lì aveva trovato elogi persino sperticati di Werner e una sintesi di *Attila* che gli diede l'idea di occuparsene. Forse proprio da Madame de Staël deriva il suggerimento dato a Piave: "Leggi Verner soprattutto nei cori che sono stupendi",¹ perché era lei a evidenziare l'effetto potente con cui Attila giganteggia sulle masse piangenti che gli stanno intorno:

Cette exposition en mouvement [...] donne une idée terrible de la puissance d'Attila. C'est un art nécessaire au théâtre, que de faire juger les principaux personnages, plutôt par l'effet qu'ils produisent sur les autres que par un portrait [...]. Un seul homme, multiplié par ceux qui lui obéissent, remplit d'épouvante l'Asie et l'Europe.²

Questa capacità drammaturgica è ribadita in tempi più vicini a noi da Ladislao Mittner, che mette in evidenza l'efficacia della dimensione corale all'interno del teatro di Werner: si tratta di una dimensione corale prodotta non genericamente da masse che si muovono in scena, ma da veri e propri effetti musicali:

Nessun drammaturgo ha forse la sua capacità di trasformare almeno a tratti quelli che nello spettacolo teatrale sono gli elementi musicali, corali e specialmente scenografici più vistosi, più atti a suscitare immediate e potenti impressioni ed emozioni.³

Il popolo italiano da volgo disperso a schiera pugnace

Per un libretto italiano, in realtà, il dramma di Werner nel suo insieme aveva ben poco di praticabile, salvo la scena capitale dell'incontro fra Attila e Leone Magno, su cui Madame de Staël si era fermata con particolare attenzione, ca-

lamitando così anche l'interesse del compositore. Lo scopo di Werner era celebrare Attila inscrivendolo in una sorta di apoteosi cristiana: il grande pagano, assetato di giustizia, ritrova una superiore grandezza morale attraverso l'incontro con il papa, unica figura degna di rispetto in un mondo corrotto e vile, in una corallità degradata su cui Attila si erge solitario, tradito e infelice. Che la figura di Attila sia sostanzialmente positiva anche nel libretto verdiano è fuori discussione (Verdi stesso aveva commentato fin da subito: "Attila non soffre alterazioni di sorta").⁴ Gli antagonisti che Solera gli affianca, però, modificano radicalmente l'*entourage* di partenza, impresentabile su una scena italiana. Per esaltare il suo protagonista, infatti, Werner aveva dipinto nei toni peggiori l'Italia che Attila stava invadendo: basta constatare quanto sono piagnucolosi i cori di prigionieri del primo Atto, quelli di cui infatti Madame de Staël aveva prontamente intuito la precisa funzione di accrescere l'impatto espressivo del protagonista. Solera invece non vuole glorificare Attila a scapito dei fuggiaschi d'Italia; e infatti non c'è nessuna somiglianza fra le schiere disfatte e umiliate del dramma di Werner, che si aggirano fra le macerie di Aquileia supplicando per la propria vita, e il dolore composto dei profughi italiani che già si impegnano a ricostruire una città nuova di palafitte nel quadro II del libretto destinato a Verdi.

Ancora meno tollerabili per un pubblico italiano potevano essere gli atti del dramma ambientati nella corte di Roma, tra banchetti, giochi puerili, crisi di nervi, crapulonerie ed effeminatezze. Solera non li prese nemmeno in considerazione, e con loro depennò la protagonista positiva, Honoria, colei per la quale Attila – nell'interpretazione di Werner, che accredita così la versione tramandata dallo storico bizantino Giordane⁵ – vuole invadere Roma: Honoria infatti è l'erede legittima del trono romano, spodestata però dalla sua stessa madre a favore dell'imbelle figlio Valentiniano. Per reintegrarla nei suoi diritti, Attila punta dritto alla capitale dell'impero; lo fermerà soltanto papa Leone I, prudentemente presentato come "vecchio romano" nel libretto di Verdi, per cautelarsi dalla censura cattolica.

Il faccia a faccia tra Attila e Leone

Al di là di questa dissimulazione di identità, Leone esce profondamente trasformato nel passaggio dal dramma al libretto. In Werner ha una parte lunga e diffusa; è una sorta di consigliere spirituale, impegnato in lunghe *tirades* morali sulla decadenza dell'impero e deciso a fare di Honoria lo strumento della conversione del sovrano unno; nel libretto invece compare esclusivamente nell'episodio dell'incontro con Attila, acquistando così un risalto eccezionale. Già in Werner questa scena decisiva aveva un alone soprannaturale, tanto che Attila credeva di vedere aleggiare sopra il vegliardo una figura gigantesca con la spada fiammeggiante ("Siehst du in jenen Höhen / nicht einen Riesen, schrecklich anzusehen? Dort, über jener Stelle, auf die der Alte stand in Sonnenhelle? [...] ein gespenstig Wesen [...] Da steht es, ohne Regen, / und hält ein feurig Richtschwert mir entgegen!").⁶ Solera, che per il fantastico aveva una propensione, conservò il passo nel suo libretto, ma lo ritoccò a questo modo: "Son due giganti che investon l'etra. / Fiamme son gli occhi, fiamme le

Elisabeth Vigée Lebrun,
(qui ritratta come
Corinna), *Madame
de Stael* autrice
di *De l'Allemagne* (1813)
in cui Verdi trovò elogiato
*l'Attila, König der
Hunnen* di Werner
(Ginevra, Musée d'Art
et d'Histoire).



spade, / le ardenti punte". Dato che in un affresco di Raffaello conservato nella Stanza di Eliodoro dei Musei Vaticani è rappresentato *l'Incontro di Leone Magno con Attila* e sopra Leone Magno si vedono Pietro e Paolo con le spade fiammeggianti, la modifica di Solera rispetto a Werner è stata interpretata come un'allusione al dipinto; in realtà era Madame de Staël a citare l'affresco di Raffaello, che anche Verdi avrebbe voluto tenere presente per la realizzazione scenica del passo, tanto da chiedere a Vincenzo Luccardi, l'amico scultore che viveva a Roma, di abbozzargli il figurino di Attila, copiandogli i colori del vestiario e l'acconciatura della testa.⁷ Tuttavia è bene ricordare che l'affresco di Raffaello è sensibilmente diverso dalle didascalie del libretto, dove Leone avanza biancovestito e a piedi, seguito da donne e fanciulli, non a cavallo e nella pompa dei paramenti papali come in Raffaello (e in Werner): in un caso il pontefice è presentato con la veste umile e candida dell'eletto; nell'altro invece sfoggia in tutta la magnificenza della sua autorità, con una sottolineatura dovuta forse anche al fatto che l'immagine di Raffaello riproduceva in realtà le fattezze del



Domenico Morelli,
I fuggiaschi d'Aquileja,
1861. Particolare
(Napoli, Galleria
dell'Accademia di Belle
Arti, in deposito
al Museo di Capodimonte).

committente, Leone X. Oltretutto in Solera la scena non è vista da una prospettiva di primo piano, come nell'affresco di Raffaello, bensì a distanza; particolare a cui Verdi teneva moltissimo, facendone esplicita richiesta ad Alessandro Lanari, in modo da garantire l'effetto al coro che deve avvicinarsi poco per volta da lontano.⁸ Questa idea era invece ben presente in Werner, ed era una delle tante suggestioni sonore che rendevano il soggetto "musicabile" agli occhi di Verdi;⁹ nel dramma, infatti, l'incontro Attila-Leone era preceduto da un canto religioso fuori scena, di cui ancora non si percepiscono nemmeno le parole: il "Veni creator" di cui poi Solera dovette dissimulare il testo, ancora una volta per ragioni di opportunità di fronte ai censori.

L'efficacia del cruciale faccia a faccia viene potenziata nel libretto anche perché esso è anticipato da un sogno premonitore, da cui fra l'altro Attila si sveglia coi sudori freddi, ben lontano dal coraggio indomito e dall'autocontrollo ferreo con cui Werner si era premurato di ritrarlo. Assente in Werner, la scena (I, 3) è modellata sugli esempi shakespeariani in cui chi ha creduto di vedere un fantasma o di avere una visione chiede a chi gli sta accanto se abbia visto qualcosa, senza riuscire però a ottenere una risposta dal compagno, che invariabilmente dorme. Inoltre nella versione librettistica Leone non santifica Attila – come accadeva invece nel finale di Werner, a seguito di una progressione graduale distribuita lungo tutto il corso del dramma – bensì lo atterra, incrina il suo coraggio e lo mette in ginocchio: modifica di assoluta importanza per Solera, che era neoguelfo e che sperava quindi in una risoluzione della questione italiana per mano del papa. Nel 1846 questo sogno non era ancora tramontato, e anzi l'elezione di Pio IX sarebbe apparsa per qualche tempo come la realizzazione di quest'utopia.¹⁰

Donne alla riscossa

Circoscritta la figura di Leone a un'unica scena cruciale, eliminate le indecorose scene nei palazzi imperiali, cambiati i connotati ai prigionieri, bisognava ri-

costruire intorno ad Attila anche un gruppo di solisti, indispensabili a condurre il soggetto verso la catastrofe finale. Werner racconta infatti gli ultimi giorni di Attila: la presa di Aquileia, la discesa verso Roma, l'incontro con Leone e i tradimenti che alla fine portano alla morte del condottiero. La sognante Honoria non viene nemmeno citata da Verdi nei suoi primi appunti, e con ottime ragioni;¹¹ ma così com'era non poteva servire neanche Hildegunde, sorta di Ortruda wagneriana *ante litteram*, votata agli spiriti delle tenebre a cui ha chiesto di saziare il suo desiderio di vendetta verso chi le ha ucciso padre e sposo. Hildegunde finge di amare Attila, di cui ha salvato la vita in più d'un'occasione combattendo al suo fianco; di fatto però non soltanto vuole ucciderlo, ma addirittura rovinarlo moralmente e spingerlo ai delitti più turpi, per farlo morire disperato. Dalle ceneri di questa erinni nasce invece Odabella, moderna Giuditte nella cui sana fierezza si riscatta l'onore italico, messo così a dura prova dalla versione di Werner. Odabella è una delle prigioniere di Aquileia, ma non piagnucola come le sue omologhe del dramma tedesco, anzi, ha combattuto come una tigre accanto ai suoi e non piega la testa davanti al vincitore: il sospetto di codardia è così rispedito al mittente e le piagnucolose schiere attribuite ai barbari: "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". Dalla cura dimagrante del cast il soprano esce rinforzato e svettante: donna sola contro tre antagonisti maschili, secondo la fortunata soluzione già sperimentata con Giselda (*Lombardi*), Elvira (*Ernani*) e Giovanna (*Giovanna d'Arco*).

Eppure, a dispetto di infedeltà, tagli con l'accetta e ribaltamenti di senso, senza Werner il libretto di Solera sarebbe stato ben diverso: non è nel dettato delle corrispondenze letterali che va cercata la ragione della scelta, ma nel modo con cui Solera si appropria di alcune idee teatrali. In fondo, le coincidenze testuali sono soltanto due: l'incontro Leone-Attila, di cui già s'è detto, e il colloquio Attila-Ezio; la celebre e discussa frase "Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me" è una vera e propria citazione,¹² l'unico passo di Werner che trovi una corrispondenza pressoché letterale nel libretto.¹³ Ma qui Solera in realtà fa leva su un atteggiamento tipico dello spettatore d'opera, che non coglie tanto il dramma nel suo insieme, quanto i frammenti di testo estrapolati, le "parole sceniche" isolate. Verdi sta al gioco e lascia svettare a voce nuda le parole "resti l'Italia a me", sicché la poco onorevole frase con cui Ezio vende il proprio onore di soldato finisce per risuonare erroneamente come una bandiera risorgimentale, nonostante l'immediato correttivo della replica sdegnata da parte di Attila.

Giochi di luce

A questi due punti bisogna ancora aggiungere la scena del mancato assassinio di Attila, che dà luogo al grande e anomalo concertato su cui si chiude il secondo Atto: un concertato di sbigottimento, musicalmente fisso, e tuttavia gremito di particolari essenziali all'azione, difficili da capirsi per lo spettatore impossibilitato a distinguere le parole. Tuttavia, a parte queste tre scene di cui è chiara la filiazione diretta, il libretto rilegge il testo di Werner in grande auto-



Raffaello (antica copia da), *Incontro di Leone Magno con Attila*, bozzetto per l'affresco nella Stanza di Eliodoro in Vaticano. Attila è fermato dal pontefice prima di invadere Roma, protetta dai Santi Pietro e Paolo (Oxford, Ashmolean Museum).

nomia, riuscendo a far apparire patriottico un soggetto fondamentale anti-italiano. Il traditore Ezio si riscatta soprattutto nella sua cabaletta "È gettata la mia sorte", dove i suoi errori si fanno perdonare in nome dell'amor di patria ("l'amata terra") e del coraggio ("s'io cadrò, cadrò da forte"); Foresto è un patriota, i cui unici errori sono di tipo sentimentale, come è tipico del tenore d'opera (impietoso, Verdi lo definisce "quell'imbecille di amante");¹⁴ Attila resta figura positiva, ma con sottolineature non casuali della sua ferocia, utili a motivare l'inevitabile contrasto, che pure è sofferto, se Odabella, nell'ucciderlo, esclama con residuo rammarico: "Padre, il sacrificio a te!".

Della fonte però sono recepite intuizioni drammatiche cruciali: innanzitutto il continuo gioco corale, che comportava già nel dramma il ricorso a inni, suoni di guerra, preghiere, danze; e poi l'importanza del dosaggio della luce, un aspetto a cui Verdi da questo momento in poi presterà grande attenzione (esemplare in questo senso *Simon Boccanegra*). Il quadro dell'alba su Aquileia nel primo quadro si ispira sotto questo profilo alla scena in cui Attila, prima della battaglia decisiva, va a veder sorgere il sole. Né senza Werner potrebbe esistere la scena corale in cui le danzatrici cantano al lume delle fiaccole, per la quale Solera sovrappone ben tre quadri distinti del dramma originale: il fallito attentato ad Attila, fedelmente scandito sulla sequenza del dramma originario, si appropria infatti di motivi luministici desunti da altre scene. In particolare, le fiaccole che si spengono derivano dall'ultimo Atto di Werner, quando Hildegunde, che ha in odio la luce, spegne tutte le torce meno una; mentre l'idea del presagio infausto, insinuato nel libretto dal soffio di vento che porta di col-

po il buio nella tenda di Attila fino d allora illuminata a festa, viene ripresa da un passo del quarto Atto del dramma tedesco, in cui la fiaccola nuziale si spegne ripetutamente, quasi a mettere in guardia Attila.

È vero, quindi, che l'*Attila* di Verdi e Solera si discosta sensibilmente dalla sua fonte nel decorso complessivo, tanto da apparire sotto una luce risorgimentale, mentre l'originale era addirittura impietoso nel bollare gli italiani come imbelli; ma è altrettanto vero che, pur non trascrivendoli alla lettera, la riscrittura coglie alcuni aspetti decisivi della drammaturgia di Werner, isolandoli da un contesto verboso e inadatto a un melodramma e trasformandoli in snodi di sicuro effetto, tanto dal punto di vista teatrale quanto da quello musicale.

* Elisabetta Fava, musicologa diplomata in pianoforte e laureata alla scuola di Giorgio Pestelli, insegna Storia della Musica all'Università di Torino. Si è dedicata in modo particolare al Lied tedesco, a cui ha dedicato alcune monografie, tra cui *Paesaggi dell'anima. I Lieder di Hugo Wolf* (2000) e *Voci di un tempo perduto. Mahler e il corno magico del fanciullo* (2012); tra i suoi lavori anche *Ondine, vampiri e cavalieri. L'opera romantica tedesca* (2006).

¹ Lettera del 12 aprile 1845 a Piave.

² Madame de Staël, *De l'Allemagne - I*, cap. XXIV, Flammarion, Paris 1968, p. 373.

³ Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. II, *Dal Pietismo al Romanticismo*, Einaudi, Torino 1978, pp. 838-39.

⁴ Gaetano Cesari, Alessandro Luzio (a c. di), *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Stucchi Ceretti, Milano 1913, p. 438.

⁵ Jordanes (Giordane), *Getica (De origine actibusque Getarum)*, ca. 551 d. C. (a c. di Theodor Mommsen, *Monumenta Germaniae Historica. Auctores Antiquissimi*, V, II, Berlin 1882).

⁶ "Non vedi su quelle alture / un gigante dall'aspetto terribile? Là, proprio sopra il posto in cui stava il vecchio nella luce del sole? [...] un essere spettrale [...] se ne sta là immobile e mi punta contro una spada fiammeggiante"; Zacharias Werner, *Attila, König der Hunnen*, Realbuchhandlung, Berlin 1808, pp. 195-96.

⁷ *I Copialettere*, cit., p. 441.

⁸ "Più lontana che sia possibile", Lanari al Presidente della Fenice, cit. in Marcello Conati, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 159.

⁹ "O, il bel libretto musicabile!", lettera di Verdi a Ferretti, 5 novembre 1845, *I Copialettere*, cit., p. 432.

¹⁰ Gloria Staffieri, *Musicare la Storia: Il giovane Verdi e il grand opéra*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2018, pp. 233-34; Antonio Rostagno, *Verdi e Wagner: musica e mentalità del secondo Ottocento*, in *Musiche nella storia*, a cura di Andrea Chegai, Franco Piperno, Emanuele Senici, Carocci, Roma 2017, pp. 610-11.

¹¹ La stessa Madame de Staël si era mostrata perplessa per la carica simbolica eccessiva delle due figure femminili del dramma, angelo e demonio, ma troppo poco umane e concrete, e tutte consegnate a derive simboliche.

¹² Nell'originale tedesco Ezio ripete il suo appello due volte: "Die Erd' ist groß, sie reicht wohl für uns beide! / Behalte was du hast (du hast schon viel!): / mir laß den Rest" ("La terra è grande, basta per entrambi! / Tieni ciò che hai (hai già molto!), / lascia il resto a me"); "Gieb Roma frei und theil' mit mit den Erdball" ("Lascia libera Roma e dividi con me il globo terrestre"); Werner, *Attila, König der Hunnen*, Realbuchhandlung, Berlin 1808, pp. 145, 146.

¹³ La frase viene rimproverata come assurda da Tommaso Locatelli nella sua recensione allo spettacolo veneziano, perché metterebbe a suo dire l'Italia è "fuori della carta geografica"; cfr. "Gazzetta privilegiata di Venezia", 26 marzo 1846, p. 231. Il rimprovero però è pretestuoso, dato che anzi agli occhi di Ezio l'Italia da sola vale come tutto il resto del mondo conosciuto; e forse Solera aveva anche voluto evitare l'anacronistico *Erdball*, "globo terrestre", sostituendolo con il suo poetico equivalente "universo".

¹⁴ Lettera di Verdi a Piave, 10 agosto 1845, in Philip Gossett, *A new romanza for Attila*, in "Studi Verdiani" IX, 1993, p. 17.