

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

Presentazione

Presentare questo “Quaderno del Virgilio”, che raccoglie i frutti di un Progetto svolto in collaborazione con il Liceo Agnesi di Milano e incentrato sull’Attila di Giuseppe Verdi, è per me un duplice piacere.

Innanzitutto, pur essendo un neo-virgiliano (dirigo questo Liceo solo da due anni), mi sento già parte di questa comunità e della sua gloriosa tradizione pedagogica, di cui peraltro la serie dei “Quaderni”, che viene ripresa proprio in questa occasione, costituisce un esempio concreto e culturalmente stimolante.

In secondo luogo, da appassionato ascoltatore, ho sempre creduto nel profondo valore estetico ed educativo della musica classica (che un critico autorevole come Quirino Principe preferisce definire “forte”), il cui studio è purtroppo quasi totalmente assente dai programmi scolastici italiani. Sono convinto che portare all’attenzione dei nostri giovani una approfondita riflessione in merito, a cura di prestigiosi specialisti della materia, rappresenti un contributo importante alla diffusione di questo straordinario patrimonio culturale.

Desidero ringraziare le istituzioni che hanno sostenuto la realizzazione del progetto.

Un pensiero riconoscente anche ai docenti, al personale ata e agli studenti che hanno seguito con passione questa iniziativa, e in particolare alla prof.ssa Tiziana Sucato, che ne è stata in qualche modo l’anima virgiliana!

Buona lettura a tutti!

Roberto Garroni



Parte prima



TIZIANA SUCATO

Presentazione del Progetto “Comporre *Attila*”

GIACOMO FIORENTINO

Introduzione alla “Conversazione sull’*Attila*”

GIUSEPPE ZECCHINI

Attila, dalla realtà alla leggenda

BIANCA DE MARIO

Ombre, misteri, premonizioni.

Per una (ri)lettura dell’*Attila* di Giuseppe Verdi

Presentazione del Progetto “Comporre *Attila*”

All'origine del Progetto “Comporre *Attila*” vi sono sia la ricchezza di spunti dell'opera di Verdi, sia la passione di alcuni noi, docenti dei Licei Virgilio e Agnesi, e dei nostri Presidi, proff. Roberto Garroni e Giuseppe Vincolo, impegnati da anni nella promozione della cultura musicale e teatrale nonché della conoscenza del patrimonio artistico del territorio milanese dove hanno sede i nostri licei. Il Liceo Virgilio infatti ha ospitato una delle proiezioni della “Prima diffusa”, il progetto del Comune di Milano per far vivere a tutta la città l'emozione della Prima scaligera.



PROIEZIONI DELL'OPERA INAUGURALE E GUIDE ALL'ASCOLTO
Venerdì 7 dicembre 2018 ore 18
Tutte le proiezioni sono a ingresso libero fino a esaurimento dei posti, salvo dove diversamente indicato. Le proiezioni in alcune sedi sono precedute dalla guida all'ascolto dell'opera a cura dell'Accademia Teatro alla Scala.

MUNICIPIO 1

OTTAGONO - Galleria Vittorio Emanuele II
a cura della Fondazione Teatro alla Scala

TEATRO DAL VERME
Via San Giovanni sul Muro 2
Ingresso gratuito previo ritiro dei biglietti in distribuzione presso la biglietteria del Teatro dal 1° dicembre
tel. 02 87905201 - www.dalverme.org

MUBA Museo dei Bambini
Rotonda della Besana - Via E. Besana 12
Prenotazione obbligatoria su www.muba.it

CASA EMERGENCY
Via Santa Croce 19

FONDAZIONE GIANGIACOMO FELTRINELLI
Viale Pasubio 5
www.fondazionefeltrinelli.it

CASA CIRCONDARIALE DI MILANO SAN VITTORE
Ingresso riservato agli ospiti

MUNICIPIO 2

AUDITORIUM GABER
Palazzo Pirelli
Cons. Reg. della Lombardia Piazza Duca d'Aosta 3
Prenotazioni su www.consiglio.regione.lombardia.it

ALMA ROSÉ - ARTEPASSANTE
Passante Ferroviario Repubblica - Piazza San Gioachimo
Prenotazione obbligatoria info@almarose.it - www.almarose.it

VILLA PALLAVICINI
Via A. Meucci 3
www.villapallavicini.org
Guida all'ascolto - Relatore Andrea Massimo Grassi
Dalle 16.30 alle 17.30

MUNICIPIO 3

CASA MUSEO SPAZIO TADINI
Via N. Jommelli 24
www.spaziotadini.com
Guida all'ascolto - Relatore Katuscia Manetta
Dalle 16.30 alle 17.30

CAMPO TEATRALE
Via Cambiasi 10
www.campoteatrale.it

LICEO VIRGILIO
Piazza G. I. Ascoli 2

MUNICIPIO 4

CINE TEATRO DELFINO
Piazza P. Carnelli
Prenotazione in teatro o su www.cinemateatrodelfino.it
Guida all'ascolto - Relatore Malva Bogliotti
Dalle 16.30 alle 17.30

WOW SPAZIO FUMETTO
Viale Campania 12
www.museowow.it

MERCATO COMUNALE FERRARA
Piazza Ferrara 2

MUNICIPIO 5

CASA DELL'ACCOGLIENZA "ENZO JANNACCI"
Viale Ortles 69 - prenotazioni su
PSS.Festacasa@jannacci@comune.milano.it

MAMU MAGAZZINO MUSICA
Via F. Soave 3
www.magazzinomusica.it

A fronte del nostro impegno nella formulazione del progetto, abbiamo trovato nei collaboratori e nel responsabile dell'Ufficio promozione culturale Scala, dott. Carlo Torresani, interlocutori che hanno dato concreto appoggio alla nostra iniziativa e offerto agli studenti la possibilità di partecipare in Teatro alla serata della Prima del 7 dicembre.

In questo volume sono pubblicati – preceduti da un'introduzione scritta da Giacomo Fiorentino, della quinta Liceo linguistico – gli interventi del prof. Giuseppe Zecchini e della dott.ssa Bianca De Mario proposti in occasione della “Conversazione sull'*Attila* di Giuseppe Verdi”, una giornata di studi, aperta al territorio, che si è tenuta il 27 novembre con l'obiettivo di presentare l'opera verdiana agli studenti e al pubblico intervenuto. All'esposizione del prof. Giuseppe Zecchini, già noto al pubblico per le sue trasmissioni radiofoniche, dedicata alla figura di Attila, ha fatto seguito la presentazione dell'opera a cura della dott.ssa Bianca De Mario, ricercatrice di Musicologia presso la Statale di Milano. A cornice di questi, si è voluto raccogliere il contributo al Progetto offerto dagli studenti e dai docenti del Liceo Virgilio. Sono dunque proposti articoli che raccontano le diverse fasi del Progetto, in cui sono stati coinvolti una quarantina di studenti delle quarte e delle quinte dei nostri Licei.

L'intero gruppo ha potuto visitare i Laboratori-Atelier Ansaldo nella fase dell'allestimento delle scenografie dell'*Attila*, come raccontato da Caterina Vigna (quarta Liceo delle Scienze sociali). Riccardo Dehò e Giulia Maffini, del quarto anno del Liceo delle Scienze sociali, offrono una vivace cronaca della serata del 7 dicembre, alla quale hanno avuto l'opportunità di partecipare insieme ad altri venti studenti. La prof.ssa Manuela Ogialoro, ideatrice e coordinatrice de “Il Virgilio rilegge la città”, pubblicato sul sito del Liceo, ha curato insieme al prof. Giorgio Brambilla una sezione al suo interno dedicata ai luoghi della cultura nella Milano di Verdi e di Manzoni. La redazione delle schede è stata affidata agli studenti della quarta Liceo scientifico, e il prof. Ettore Còntini si è occupato degli aspetti tecnico-informatici. Un altro breve articolo della prof.ssa Eliana Fisichella racconta le fasi di realizzazione del manifesto per la “Conversazione”. Il resto del progetto è confluito in materiali digitali. L'approfondimento della dimensione storiografica dell'*Attila*, nel più ampio recupero della storia medievale durante il Risorgimento, ha impegnato gli studenti in una serie di visite ai musei milanesi organizzate e curate dalla prof.ssa Silvia Caldarini. La loro esperienza ha dato forma e contenuti a una narrazione multimediale, fruibile con qualsiasi dispositivo elettronico, che è visibile nel portale Policultura del Politecnico di Milano. Gli studenti sono dunque stati a Brera in occasione dell'allestimento del VII dialogo, incentrato sulla figura della donna intorno a metà dell'Ottocento; al Museo del Risorgimento, dove è stata allestita per loro una rievocazione delle Cinque giornate di Milano attraverso letture che si sono svolte nelle diverse sale del museo a ridosso delle tele e degli oggetti più significativi; al Museo Bagatti Valsecchi, dove il recupero di opere d'arte fu nella prospettiva di costruire luoghi di una rinata coscienza nazionale; al Museo Poldi Pezzoli, il cui fondatore si adoperò non poco per la causa risorgimentale, e infine alla mostra sul Romanticismo presso le Gallerie d'Italia, dove gli studenti hanno potuto vedere diversi esempi di pittura di storia, e numerosi scorci della Milano dell'Ottocento, prima degli interventi urbanistici che hanno cambiato il volto delle piazze intorno al Duomo e alla Scala. Nel sito del Liceo, ne “La voce del Virgilio”, compaiono le interviste e gli articoli degli studenti coordinati dal prof. Gio-

vanni Carosotti e dal prof. Ubaldo Corradi, ideatori e redattori dell'Agenzia di promozione culturale del nostro Liceo. Si concluderà invece il prossimo anno, con la pubblicazione in e-book, il laboratorio della prof.ssa Fabiana Rovere tenuto in collaborazione con la prof.ssa Fiorenza Magnani, entrambe docenti del Liceo Agnesi. Insieme alla loro classe di tedesco e coadiuvate dalla dott.ssa Anna Ruchat, traduttrice e scrittrice, stanno realizzando una traduzione della pièce di Zacharias Werner, *Attila, König der Hunnen*, pièce che è inedita in italiano e che, com'è noto, ispirò Verdi. Con la collega del Liceo Agnesi Fabiana Rovere ho condiviso le gioie, l'impegno, gli incontri e le emozioni dell'intera avventura didattica e culturale di "Comporre *Attila*".

Al progetto hanno partecipato:

gli studenti e le studentesse del Liceo Agnesi Jeidyn Bautro, Alberto Caprotti, Nicolò Castro, Benedetta Ciriolo, Chiara Crucitti, Claudia Dall'Acqua, Sara De Gaspari, Fabrizio Dimalta, Emiliano Ferrari, Ludmilla Lombardo, Virginia Madonia, Erica Melchionda, Monica Minerva, Teresa Muttini, Ivan Paltrinieri, Gloria Perino, Giulia Persico, Arianna Rubino, Chiara Ruggeri, Veronica Rustioni, Chiara Santoruvo, Letizia Vitali, Laura Zinovei;

gli studenti e le studentesse del Liceo Virgilio Giacomo Fiorentino, Tommaso Grilli, Elisa Caprioglio, Linda Posani, Laura Rossi, Lucrezia Fangiorgi, Benedetta Rigattieri, Ilaria Comolli, Riccardo Giordano, Beatrice Chiappetta, Alessandra Sandjakeddine, Francesca Marciano, Riccardo Dehò, Giulia Maffini, Caterina Vigna, Aryanika Dutta, Chiara Covini, Caterina Maroni, Lidiya Ozkul, Edoardo Torazzi, Niloufar Haddadian, Lina Abdel Wadoud, Giorgia Mognoni, Francesca Ferrari, Alessandra Ballabio.

Tiziana Sucato

Convegno *Attila* di Giuseppe Verdi

GIACOMO FIORENTINO

Martedì 27 novembre 2018, il Liceo Virgilio di Milano ha ospitato il convegno “Conversazione sull’*Attila* di Giuseppe Verdi in attesa della prima scaligera”. L’incontro, aperto al territorio, aveva lo scopo di introdurre all’opera che quest’anno aprirà la stagione scaligera. Sono intervenuti il prof. Giuseppe Zecchini dell’Università Cattolica di Milano sul tema *Attila dalla realtà alla leggenda* per raccontare la controversa figura storica del re degli Unni, e la dott.ssa Bianca De Mario dell’Università Statale di Milano, sul tema *Ombre, misteri, premonizioni. Per una (ri)lettura dell’Attila di Giuseppe Verdi* che ha introdotto all’ascolto dell’opera i presenti. Moderatore del convegno è stato il prof. Cesare Fertonani, storico e critico musicale, docente di Storia della musica moderna e contemporanea all’Università degli studi di Milano.

Il prof. Giuseppe Zecchini ha iniziato a far notare al pubblico come nell’immaginario occidentale che emerge nei film e persino nei cartoni animati, ‘Attila’ e ‘Unno’ siano sinonimo di ferocia e forza distruttiva. Ha quindi spiegato come le vicende delle quali Attila fu protagonista siano state raccontate tra VI secolo e il XIII da storici di diversa provenienza e di convinzioni politiche e religiose differenti e come ciò abbia influito sulla ricezione della sua figura e della sua condotta politica. Per l’Occidente cristiano dal XIII secolo in poi, la figura di Attila infatti evoca distruzione e violenza, egli è definito per la prima volta “flagellum Dei” (flagello di Dio, espressione che è testimoniata nelle fonti tra l’Italia settentrionale e la Francia), fino ad essere rappresentato nel Cinquecento con gli attributi del diavolo: corna, naso aquilino, barba appuntita. Al contrario, il re degli Unni, nei luoghi che a grandi linee corrispondono all’odierna Ungheria, sin dal XIII secolo è la figura del principe modello, leale, coraggioso, magnanimo; egli incarna le virtù cavalleresche, è il sovrano carismatico. L’Attila che comunemente è sinonimo di distruzione e violenza è inoltre frutto anche degli eventi che lo videro protagonista ai confini settentrionali dell’Impero Romano d’Occidente nell’ultima parte della sua vita. Durante la maggior parte del suo regno, infatti, intrattene rapporti diplomatici con l’Impero d’Oriente, continuando la politica adottata dal suo prozio, Rua, che nel 422 riuscì a dare un’organizzazione al popolo Unno e a creare accordi di convivenza con l’Impero per mantenere un equilibrio tra quelli di essi che controllavano l’area a sud e a nord del Danubio. Questo è il motivo per cui nelle fonti provenienti dall’Impero di Bizantino si ha della sua figura una interpretazione positiva. Attila cambiò questa linea politica improntata alla diplomazia attorno al 450, per passare ad una politica di conquista, in parte sollecitato dai principi germanici e in parte per ragioni legate alla rottura non consensuale di un accordo di matrimonio che prevedeva l’unione tra il re unno e Onoria, la figlia di Valentiniano III. La portata politica di tale unione rivestiva notevole importanza agli occhi di Attila poiché un eventuale figlio sarebbe stato a tutti gli effetti imperatore romano. L’idea che Attila potesse diventare padre del futuro imperatore romano venne appoggiata dall’Imperatore d’Oriente Teodosio II, ma fortemente osteggiata dal

generale dell'Impero d'Occidente Flavio Ezio. L'invasione della Gallia da parte del re degli Unni avvenne quindi nel 451 con lo scopo di reclamare la dote della promessa sposa. Attila distrusse effettivamente Aquileia, ma subito dopo decise di ritirarsi dall'impresa non tanto o non solo per l'intervento di papa Leone, che si presentò in verità nella veste di ambasciatore imperiale, quanto perché la carestia e la resistenza delle truppe organizzate da Ezio non gli avrebbero consentito avanzare oltre. Attila morì nel 453 e il suo Impero si dissolse poco dopo. Gli Unni tornarono a fare i mercenari.

La dott.ssa Bianca De Mario, ha iniziato il suo intervento mostrando un certo numero di recensioni che testimoniano di come inizialmente l'opera del giovane Giuseppe Verdi non fu apprezzata dalla critica. Quella che viene considerata come l'opera risorgimentale per eccellenza del compositore di Busseto, ricevette recensioni negative alla prima a Venezia, nel 1846, e anche all'estero, più precisamente a Londra dove, nel 1848, venne definita come la peggiore delle opere del compositore. Indubbiamente fu l'opera che, negli anni cruciali del Risorgimento, suscitò entusiasmi nei teatri e infiammò gli animi dei patrioti. Vi è rappresentato un popolo concorde contro un nemico invasore, che riesce nell'impresa di uccidere il tiranno, e ciò è rappresentato in scena. Bianca De Mario ha scelto di mostrare nell'opera ciò che di lì a un anno costituirà il centro della riflessione del compositore nel *Macbeth*, opera con la quale Verdi abbandonerà i soggetti che possono essere collegati alle imprese risorgimentali. L'opera *Attila* venne ispirata dal soggetto di una tragedia di Zacharias Werner, *Attila Re degli Unni*. Verdi rimase affascinato dalle figure dei protagonisti e chiese ad Andrea Maffei una traduzione per grandi linee del soggetto e poi affidò la stesura dei versi a Temistocle Solera, in seguito per la parte finale dell'opera a Francesco Maria Piave. La storia contrappone Attila a Ezio, due uomini forti e decisi a gestire il potere. Attila si innamora della prigioniera Odabella per il coraggio che dimostra e perché pensa che i suoi atti dimostrino lealtà nei suoi confronti. Odabella in verità è legata a Foresto, colui che organizza la resistenza delle popolazioni scampate alla furia



di Attila, e desidera solo portare a termine personalmente la sua vendetta. Attila verrà pugnalato da Odabella che così vendica la morte del padre avvenuta per mano dello stesso Attila. Il gesto di Odabella trova Ezio e Foresto complici. La figura di Attila che emerge nei versi e soprattutto grazie alla musica Giuseppe Verdi è molto sfaccettata. Nel Prologo, difatti, il personaggio appare come devastatore ma poi si rivela terrorizzato dal soprannaturale, in particolare nei quadri I e II dell'Atto I da cui la musicologa ha isolato un breve ascolto.

Attila racconta con animo scosso un sogno che si rivelerà premonitore e rimane sopraffatto dal terrore quando papa Leone si presenta a chiedere di arretrare da Roma, poiché ravvisa nel Papa il vecchio che ha visto in sogno. Allo stesso modo Odabella che appare all'inizio guerriera spavalda e di forte temperamento, rivela un altro aspetto all'inizio dell'Atto I: ella è anche figlia e innamorata, sensibile, come emerge dalla romanza che è stata proposta all'ascolto. L'altro momento dell'opera che è stato evidenziato dalla musicologa è il coro degli eremiti seguito della tempesta che si esaurisce



risce in breve tempo e lascia spazio al giorno, per la particolare cura che Verdi mise nella scelta dei colori orchestrali. Il maestro Riccardo Chailly, direttore musicale del Teatro alla Scala dal gennaio 2017, prosegue dunque nella riscoperta della musica del giovane Verdi che tanta parte ha avuto nella costituzione dell'identità nazionale.

Il pubblico al termine degli interventi ha posto alcune domande soprattutto incuriosito dalla figura di Attila così come tratteggiata dal prof. Zecchini e ha espresso apprezzamento per la chiarezza e piacevolezza della presentazione della prof.ssa De Mario.

Attila, dalla realtà alla leggenda

GIUSEPPE ZECCHINI

Università Cattolica del Sacro Cuore

Vi propongo un percorso dal mito, dalla leggenda, dalle immagini e stereotipi di Attila a ritroso fino al personaggio storico. Attila è noto anche a chi non conosce la figura storica, e viene collegato immediatamente a immagini di distruzione e violenza, è “colui dietro al cui cavallo non cresceva più un filo d'erba”. Questa immagine si estende da Attila agli Unni, dal personaggio al popolo.

Anni fa la Walt Disney ha prodotto il film *Mulan*, un film a cartoni animati ambientato in Cina, nel quale la protagonista, una ragazza, salva l'Impero Cinese, il Celeste Impero, dall'invasione degli Unni guidati da un cattivissimo capo che, ovviamente, non è Attila. Ciò che mi interessa sottolineare è che l'immagine della malvagità e della crudeltà viene associata al popolo unno, e questo forse a partire dall'ipotesi che tra il II il I secolo a.C. la Cina sia stata invasa nella sua parte settentrionale dai Hsiung-nu. La Disney ha fatto propria l'ipotesi, che rimane tale a livello degli studi, che la popolazione degli Hiung-nu, sia identificabile con gli Unni. La loro denominazione ha un suono molto simile a quello di Huni e quindi qualche volta, anche a livello di studi specialistici, si è proposta l'identificazione, oggi tuttavia considerata quanto mai dubbia perché nelle steppe dell'Asia centrale l'identità etnica era qualcosa di estremamente fragile, molto mobile. È cioè molto difficile pensare che una popolazione tra il II il I secolo a.C. che si affacciava alle frontiere settentrionali della Cina potesse conservare un'identità etnica tale da essere considerata la medesima di quegli Huni che alla fine del IV secolo d.C., quindi mezzo millennio dopo, varcò gli Urali e invase la bassa Ucraina a nord del Mar Nero e della penisola di Crimea. Resta il fatto che la Disney ha pensato di poter produrre un film in cui si dava per scontato che attribuire al cattivo e ai cattivi della pellicola l'etichetta di Huni andasse bene e trovasse il pubblico concorde: gli Unni sono cattivi.

Se lasciamo l'ambito della produzione cinematografica più recente e passiamo alla storia del Novecento è sufficiente considerare che *Huns* “unno” («guarda! hai un unno alla tua sinistra») era il termine con cui gli aviatori della Royal Air Force chiamavano i loro avversari tedeschi, i piloti della Luftwaffe, sia durante la prima, sia durante la seconda guerra mondiale; in questa situazione si contrappongono chiaramente i difensori della civiltà britannica, anche della civiltà occidentale, e gli invasori di particolare brutalità e ferocia, tale da minacciare qualsiasi forma di civiltà. Di per sé l'identificazione dei tedeschi con gli Unni può suscitare naturalmente qualche riserva, anche se, come vedremo, ci fu un'intensa collaborazione tra principi germanici e Attila. In particolare furono i principi germanici a spingere Attila nel 451 a varcare il Reno e invadere la Gallia, quindi di per sé, non so con quanta consapevolezza, gli

aviatori inglesi qualche ragione potevano averla, in questa identificazione, per altri versi spericolata, degli Unni con i tedeschi.

Torniamo pure indietro nel tempo agli inizi del XVI secolo, alla prima rappresentazione di Attila, cioè passiamo dagli Unni come popolo in genere, alla raffigurazione di Attila nelle Stanze Vaticane, dove Raffaello e aiuti rappresentarono il famoso incontro di papa Leone I, Leone Magno, con Attila presso il Mincio, quando il cattivissimo Attila sarebbe stato convinto dalla reverenza che imponeva il Santo Padre, il Sommo Pontefice, anche se disarmato, a ritirarsi dall'Italia e a rinunciare alla sua opera di distruzione. L'affresco è ovviamente a maggior gloria della Chiesa di Roma, ed è significativo che Leone Magno affronti Attila sostenuto, per così dire, da San Pietro e San Paolo alle sue spalle nell'affresco; in una prima versione, precedente all'affresco di Raffaello, nella testimonianza di Paolo Diacono, *Storia Romana*, tra VIII e IX secolo d.C., c'era solo San Pietro, e poi Raffaello e aiuti hanno completato l'opera introducendo anche la figura di San Paolo. Lo sviluppo iconografico di questo incontro, ovvero questa rilettura dell'incontro al Mincio tra Attila e il Papa, ha lo scopo di mettere in evidenza come la Chiesa di Roma sia l'unica in grado di opporsi alla violenza insensata del barbaro. A noi non interessa in questa sede tanto pensare alla propaganda della Chiesa di Roma, quanto vedere come Attila sia raffigurato. Attila e il suo seguito, ovviamente anche i suoi collaboratori, sono raffigurati come turchi. Attila ovviamente non aveva nulla a che fare con l'impero turco, ma si può capire che agli inizi del XVI secolo il nemico, la minaccia per tutto l'Occidente e la Cristianità, fosse data dall'impero turco, ed ecco che allora ad Attila, il cattivo per eccellenza, è attribuito un preciso legame con i sultani turchi dell'epoca. Abbiamo monete rinascimentali, monete coniate nel corso del XV secolo, in cui niente di meno Attila, *Attila Hunnorum Rex*, Attila re degli Unni, è rappresentato con dei tratti che ricalcano esattamente l'immagine stereotipa di Satana, cioè con il naso adunco, la barba caprina e... le corna, insomma Attila è Belzebù, Attila come simbolo del male.

È significativo però che le cose siano differenti nel corso del Rinascimento. In una sorta di *speculum principis* Giano Pannonio, infatti, nel XV secolo propone a Mattia Corvino, il famoso sovrano d'Ungheria e umanista egli stesso, nonché protettore di umanisti come appunto Giano Pannonio, figure del passato come modello di comportamento. Tra queste anche Attila compare come esempio di principe ideale. Troviamo quindi per la prima volta, nel percorso a ritroso che stiamo conducendo, un'immagine di Attila che è del tutto dissonante dalla tradizione dell'Attila cattivo, dell'Attila malvagio per la quale invece ho portato sinora non poche testimonianze, e vedremo perché nella ex Pannonia del Rinascimento, l'Ungheria odierna, si può proporre Attila addirittura come modello di sovrano ideale.

Facciamo ancora un passo indietro, perché mi sembra giusto a questo punto trovare le origini, le radici, di una nota espressione che viene di solito affibbiata ad Attila, quella cioè di essere il flagello di Dio, il *flagellum dei*. In Isidoro di Siviglia per l'esattezza si trova *virga furoris dei*: siamo nell'alto medioevo, nel VII secolo che ha ancora ben precisi addentellati con la cultura classica.

La *virga furoris dei* diventa *flagellum dei* nelle vite di santi scritte significativamente tra l'Italia settentrionale e la Francia: in *Vita di San Gimignano*, santo particolarmente venerato a Modena, e in *Vita di San Lupo*, nella Francia settentrionale che vide il passaggio di Attila nel 451. L'immagine del *flagellum dei* è ripresa anche in Inghilterra da Giovanni di Salisbury nel *Polycraticus*. È significativo che sia la cultura dell'Europa

Occidentale (Italia, Francia e appendice inglese) quella che vede in Attila il “flagello di Dio”: ossia, ciò accade in quei territori che avevano subito nel 451-52 le invasioni unne.

Abbiamo anche una testimonianza poetica in versi anonimi latini, scritti in un latino un po' barbarico, sulla distruzione di Aquileia compiuta da Attila nel 452, in cui, rievocando l'eccidio di Aquileia, Attila è definito come “assai empio e assai crudele”; vorrei sottolineare che nella sostituzione di “verga del furore di Dio” con “flagello di Dio” c'è già quasi una correzione del ruolo di Attila: egli diventa in un certo senso uno strumento inconsapevole di un disegno provvidenziale, che lo invia a castigo e per il pentimento degli uomini. I peccati siano scontati nell'aldilà, sembra suggerire, per non finire all'inferno nell'aldilà; c'è indubbiamente una rilettura cristiana nella quale anche un flagello è uno strumento della Provvidenza.

Queste definizioni si situano più o meno tra l'XI e il XIII secolo. La *Vita di San Gimignano* è della seconda metà dell'XI, quindi più o meno della stessa epoca in cui, in ambito germanico – come sanno meglio di me i germanisti qui presenti – dal *Nibelungenlied* (XII-XIII secolo) al *Kudrun* (XIII secolo) noi abbiamo nella tradizione epica germanica un'immagine di Attila che invece è del tutto diversa: Attila figura cavalleresco, Attila governante che ha il senso dell'onore, Attila soprattutto che inorridisce di fronte alla crudeltà della vendetta di Crimilde contro i suoi Burgundi. Crimilde, infatti, sposa Attila e poi invita i Burgundi stessi alla sua festa e li fa sorprendere e massacrare, finché Attila fa cessare questo bagno di sangue, questa terribile vendetta tipicamente germanica, che suscita in lui un profondo orrore. Nella vendetta, come è noto, viene coinvolto anche Gunther, il fratello di Crimilde, e cioè oltre ai connazionali anche un consanguineo; si tratta perciò di una strage indiscriminata, solo per soddisfare il desiderio di vendetta nei confronti di coloro che avevano ammazzato Sigfrido. Attila è al di sopra di questo bagno di sangue, lo condanna e vi pone fine.

Nella tradizione germanica Attila ha connotati positivi e in parte questa tradizione ha influenzato anche la tradizione ungherese a cui accennavo prima, nella quale Attila è sovrano modello a cui ispirarsi. Questa visione positiva di Attila deriva da due componenti, ovvero il ricordo, nella memoria storica dei germani, della strage dei Burgundi, strage effettivamente avvenuta nel 436-37 (ventimila morti su una popolazione si presume di qualche decina di migliaia di persone) che fu attuata anche per mezzo di mercenari unni, e per volontà di Aezio, il patrizio romano che era allora il detentore del potere e quindi l'autore della politica dell'Impero Romano d'Occidente; probabilmente Aezio è l'Hagen presente nella saga germanica: è quindi il traditore per eccellenza, addirittura, colui che uccide Sigfrido alle spalle in modo veramente infame. Attila non c'entra, e tra l'altro non erano suoi gli Unni mercenari che collaborano con Aezio nel massacro dei Burgundi, ma erano Unni che provenivano da altra parte del dominio unno. Il secondo motivo è identificabile nell'ampio dominio unno che sotto Attila include una ricca componente germanica. I principi delle popolazioni germaniche che furono sottomesse dagli Unni sono chiamati *logades*, in greco, collaboratori, e che Attila foraggiava abbondantemente con ricche prebende in oro, sollecitarono a un certo punto Attila a interrompere la sua politica di rapporti diplomatici con l'Impero d'Oriente e a spostarsi verso l'Occidente per intraprendere l'invasione della Gallia. Questa impresa sarà un completo fallimento: alla catastrofe dei Campi Catalaunici nel 451 si aggiunse l'insuccesso dell'invasione dell'Italia nel 452, che fu

una catastrofe se possibile ancora peggiore. Erano però appunto i principi germanici, che vedevano in Attila il grande sovrano, che si rivolsero a lui per far promuovere una conquista di parte dell'Impero Romano al di qua del Reno, a ovest del Reno, per poterne poi trarre anch'essi vantaggio, bottino, gloria etc... Presso i Campi Catalaunici al comando di Attila c'erano contingenti formati da truppe germaniche, come ovviamente c'erano truppe germaniche anche dalla parte di Aezio, dalla parte romana quindi. Si comprende in questo senso perché il mondo germanico conserva un ricordo di Attila come grande sovrano.

Ultima retromarcia e arriviamo all'Attila storico. Attila ha rapporti con l'Occidente, con l'Impero d'Occidente, con Roma. Presso il Mincio egli incontra il Papa, incontro intorno al quale si è formata la leggenda – a cui qui spero nessuno creda – che, in seguito all'invasione di Attila, gli abitanti di Aquileia si rifugiarono sugli isolotti e fondarono Venezia. Dobbiamo pensare che i rapporti di Attila con l'Impero d'Occidente, col mondo occidentale sono rapporti dell'ultima fase della vita e del regno di Attila, che però per la maggior parte della sua vita intrattenne rapporti attraverso il Danubio con l'Impero d'Oriente, quindi con quello che poi sarebbe diventato di lì a poco il mondo bizantino. Le prime testimonianze su Attila storico sono infatti bizantine e nelle fonti bizantine, in particolare del grande storico Prisco di Panion, di cui abbiamo ampi frammenti. Egli visitò come diplomatico la corte di Attila, vide Attila e lo conobbe di persona; tuttavia non parlava l'unno e quindi i rapporti diretti furono sempre mediati dagli interpreti. C'erano infatti solo tre romani che riuscivano a parlare correntemente l'unno, una lingua turcomannica; di solito erano invece gli Unni a parlare il greco, ovviamente non tutti, e il greco era la lingua usata negli scambi diplomatici. Aezio parlava l'unno correntemente perché aveva vissuto da giovane per tre anni presso gli Unni stessi. Nonostante questa difficoltà linguistica, però, Prisco ci dà una testimonianza preziosissima.

Dalle testimonianze bizantine non traspare minimamente l'immagine dell'Attila come flagello di Dio; sia chiaro, con questo non voglio dire che le fonti orientali e bizantine dicano che gli Unni erano agnellini mansueti con cui si poteva uscire a cena, anzi. La prima testimonianza sistematica che noi abbiamo sul popolo unno, quando varcò gli Urali a Nord del Mar Nero verso la fine del IV secolo, è il *Chronicon* di Ammiano Marcellino, che è scritto in latino, anche se Ammiano Marcellino era *miles grecus*, greco di lingua e di cultura e nell'ultimo libro della sua imponente opera storica ci dà un'immagine degli Unni piuttosto ripugnante: li chiama proprio "animali bipedi", insiste sul loro straordinario coraggio in guerra, ma anche sul fatto che erano sempre pronti a fare la guerra, e che questa attività di violenza era per loro quasi la quotidianità. Ci descrive anche usanze che possono indubbiamente colpirci in modo sfavorevole, come il fatto che gli Unni segnavano col coltello le guance dei bambini maschi perché restassero glabri, perché non crescesse loro la barba, per cui da adulti avevano cicatrici sulle guance, ma grazie a questa tecnica non avevano la barba. Anche Attila secondo le testimonianze aveva le cicatrici in volto. Ammiano sottolinea anche un aspetto più interessante, e cioè che gli Unni avevano grande fame di oro, l'esigenza continua di procurarsi l'oro, e vedremo tra poco perché. Gli Unni occupano la zona nord del Mar Nero, e poi si espandono, in un primo tempo, fin verso il 422 d.C., a nord del Danubio in quella che più o meno è l'odierna Ucraina, e in seguito in Romania. Nel 376 il loro arrivo costringe popolazioni germaniche, i Visigoti in particolare, a rifugiarsi al di qua del Danubio, e a chiedere disperatamente asilo all'Impero

Romano per sfuggire agli Unni; i Visigoti ci riescono, gli Ostrogoti vengono invece sottomessi dagli Unni. Tra il 378 e 422 gli Unni sono, soprattutto nei confronti dell'Impero Romano, una grande riserva di mercenari: i romani hanno contrasti con altri barbari, in particolare con i Visigoti, e attingono dagli Unni un mercenariato estremamente efficiente dal punto di vista militare, che ovviamente comperano con l'oro. Dal 422 subentra la seconda fase, nella quale gli Unni tendono a stabilizzarsi, e grazie a un grande sovrano, Rua, che è lo zio paterno di Attila, tendono a stabilire dei rapporti di regolare convivenza con l'Impero Romano d'Oriente, attraverso un preciso confine, il Danubio: a sud c'è Roma, a nord gli Unni. Ciò consente un preciso controllo del territorio e della popolazione, che prevede la restituzione dei Germani che passino il fiume per chiedere asilo ai Romani, pena l'intervento militare. Sono individuati i punti di scambio commerciali e i mercati lungo i confini. La straordinaria offerta dell'Impero Romano e l'offerta assai più povera degli Unni vedeva gli Unni compratori, molto più che venditori (semmai vendevano schiavi, anche se ormai l'economia romana prevedeva una percentuale bassissima di schiavi, e solo domestici). Questo fu il tentativo di stabilizzare il *barbaricum* nord europeo a nord del Danubio nelle pianure del centro Europa, e di stabilire un *modus vivendi* con Roma. Ciò non impedì che vi fossero momenti di tensione, come accadde nel 441 e nel 447, quando Attila per due volte invade l'impero d'Oriente. Tuttavia ciò avvenne non certo con l'idea di conquistare l'Impero, ma per ottenere con la forza l'aumento del tributo in oro che l'imperatore d'Oriente forniva ad Attila, e che questi redistribuiva a tutti i *logades*, i principi suoi dipendenti, e senza del quale Attila perdeva prestigio: doveva ottenere ingenti quantità di oro da Roma per poi redistribuirlo.

Prisco ci offre un'immagine molto bella di Attila che offre agli ambasciatori romani un banchetto alla sua corte (gli ungheresi giurano che fosse in Ungheria, ma io ne dubito fortemente, più probabilmente era in Romania): egli ci testimonia che tutti i suoi principi, i suoi collaboratori, pranzavano con prezioso vasellame d'argento, e ovviamente anche agli ambasciatori romani viene offerto il vasellame d'argento, e solo Attila usava vasellame di legno, ovvero egli dava tutto al suo popolo e non teneva nulla per sé.

Al di là dei momenti di tensione con l'Impero d'Oriente come nel 441 e nel 447, i rapporti tra l'Impero d'Oriente e gli Unni sono rapporti prevalentemente diplomatici; c'è uno scambio di ambascerie fittissimo in questi anni: quasi ogni anno regolarmente c'era la delegazione unna a Costantinopoli e poi la delegazione romana-bizantina si recava alla corte di Attila. Non si è trattato sempre di una convivenza pacifica, ma vi era un tentativo di stabilizzare una situazione, di mantenere un equilibrio tra chi controllava tutto ciò che stava a Sud del Danubio e chi controllava tutto ciò che stava a Nord.

Questo è stato il grande disegno di Rua, che muore nel 434. Poiché Rua non aveva figli, il regno passa al figlio di suo fratello Mundzuc, Attila, appunto, che diventa re degli Unni nel 434. Fino al 450 circa Attila continua in questa politica inaugurata da Rua, che è una politica orientata all'equilibrio e alla stabilità. Nulla a che vedere, dunque, col flagello di Dio, con invasioni e distruzioni; questo spiega perché la storiografia bizantina ci ha trasmesso la fisionomia di Attila come barbaro degno di rispetto. Giordane (uno storico del VI secolo), che traduce Prisco (di Panion) che lo aveva visto, dice che Attila era stato a pranzo con lui ed è quindi in grado di descriverlo: non era molto alto, era piuttosto robusto e muscoloso, ma suscitava un grande

rispetto, aveva uno sguardo carismatico solenne ed era poi famoso per essere un uomo che manteneva la parola e che era fedele alle amicizie.

L'immagine che i bizantini trasmettono di Attila spiega anche perché, nelle piazze tra la Romania e l'Ungheria, nella zona appunto a Nord-Est del Danubio, Attila sia l'esempio di grande sovrano fedele alle amicizie, che incuteva timore e reverenza col suo sguardo, come Giano Pannonio lo descrive per il re d'Ungheria Mattia Corvino nel XV secolo.

Attila cambiò politica all'improvviso, direi bruscamente e inaspettatamente: da una politica di equilibrio, di conservazione dello *status quo*, di rapporti prevalentemente diplomatici, passò a una politica di rottura e di invasione, intorno al 450, in parte – come ho già detto – su sollecitazione dei principi germanici che volevano l'invasione della Gallia, e in parte perché ricevette un'offerta dall'Impero Romano che non era facile declinare. L'imperatrice Galla Placidia, infatti, nel 450 gli offerse in matrimonio la figlia Giusta Grata Onoria, sorella maggiore dell'imperatore Valentiniano III, che non aveva figli, con l'idea che da un matrimonio tra Attila e Onoria potesse nascere un figlio in grado di riunire sotto di sé le forze degli Unni e dei Romani ed essere il nuovo imperatore di Roma.

Non vi scandalizzi questo, non è così fantasioso: il figlio di Attila, mongolo per parte di padre, dunque, sarebbe diventato l'imperatore di Roma. Galla Placidia nella sua giovinezza aveva sposato un visigoto, Ataulfo; avevano avuto un figlio, lo avevano chiamato Teodosio, che diede origine alla dinastia Teodoside, Galla Placidia era la figlia del grande Teodosio, e aveva chiamato suo figlio come suo padre.

Teodosio era morto bambino, come spesso allora succedeva, ma nel 450 Galla Placidia si reca da Roma a Barcellona per riesumare le ossa del bambino avuto tanti anni prima, e lo porta a Roma. Questo trasporto funebre è il modo di ricordare l'antico disegno e riproporre, attraverso l'unione di sua figlia Onoria con l'unno Attila, il sogno di un imperatore mezzo romano e mezzo barbaro che però si inserisse nella dinastia dei Teosidi. L'idea era proprio questa, che Attila potesse diventare il padre del futuro imperatore romano; questo era il progetto, il piano di Galla Placidia. Aggiungo che l'Imperatore d'Oriente Teodosio II diede il suo pieno assenso a questo progetto. Viva gli sposi. La reazione di Valentiniano III, e soprattutto quella di Aezio, sono assolutamente negative e ciò è comprensibile perché Aezio era il capo militare, il "padrone" dell'Occidente, e di fatto non poteva esserci spazio per tutti e due.

Attila invase la Gallia nel 451 con una motivazione molto semplice: veniva a reclamare la dote della sua promessa sposa, che certo non aveva ancora impalmato perché glielo avevano impedito, ma Attila è deciso a prendersi la dote e poi a sposarla; questo è il pretesto, o la motivazione ufficiale dell'invasione della Gallia.

Attila probabilmente non si rendeva conto, ecco, che sfidare in una battaglia campale l'esercito romano-germanico di Aezio era ancora al di sopra delle sue possibilità, e infatti subì una pesantissima sconfitta; cercò di rifarsi l'anno dopo in Italia, ma le cose andarono ancora peggio, anche perché in Italia il suo esercito fu devastato dal tifo. Senza bisogno neanche di combattere, dunque, Attila dopo la presa di Aquileia arrivò a Milano e a Pavia, si impadronì delle due città, ma non riuscì a passare il Po. Si stava già ritirando quando, sul Mincio, incontrò una legazione, un'ambasciata che non era fatta solo dal vescovo di Roma, papa Leone, ma anche da due politici, Genadio Avieno e Trigezio, due diplomatici amici di Aezio, suoi collaboratori. Aezio nel frattempo stava tornando dall'Oriente con i rinforzi fornitigli dal nuovo imperatore

d'Oriente, Marciano, mentre questi addirittura varcava il Danubio e stava invadendo i domini di Attila. Attila, quindi, preso alle spalle dovette sgomberare l'Italia e poi, l'anno dopo, morì sia pure di morte naturale, e l'impero unno nel giro di un anno dopo la sua morte nel 453, si sfasciò. Nel 454 nella battaglia del fiume Nedao i principi germanici – che Attila e Rua prima di lui avevano tenuto sotto la loro autorità grazie al loro prestigio – si ribellarono e i figli di Attila, che cercarono di opporsi alla dissoluzione dell'Impero, vennero sopraffatti. Gli Unni tornarono ad essere mercenari al servizio in particolare appunto dell'Impero d'Oriente, uscendo dalla storia come soggetti attivi, quali erano stati nel periodo tra Rua e Attila.

Trascrizione dell'intervento a cura di Tiziana Sucato

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.¹

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.²

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.³

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.⁴

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.⁵

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.⁶ 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!».⁷

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».⁸ 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.⁹

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». ¹⁰ 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. ¹¹ 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. ¹² 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»). ¹³ Sebbene la messa in scena scaligerà 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». ¹⁴

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.¹⁵ 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.¹⁶

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.¹⁷ Ne citiamo soltanto due. Per Julian Budden «è la più rumorosa e pesante di tutte le opere risorgimentali, brusca nello stile, impiastricciata 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».¹⁸ 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.¹⁹

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.²⁰ 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).²¹ 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 $\text{♩} = 92$
 [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.²² 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.²³ 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 parola, 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.



Parte seconda



GIULIA MAFFINI e RICCARDO DEHÒ
Cronaca di una serata speciale

CATERINA VIGNA
Visita ai Laboratori del Teatro alla Scala presso Ansaldo

EDOARDO TORAZZI
Una voce del coro

ELIANA FISICHELLA
Comunicare con le immagini.
Il manifesto per la “Conversazione sull’*Attila*”

MANUELA OGLIALORO
“Il Virgilio rilegge la città”.
Creazione di nuova finestra sulla Milano dell’epoca
di Verdi e Manzoni

Cronaca di una serata speciale

GIULIA MAFFINI e RICCARDO DEHÒ

Venerdì 7 dicembre, a Milano si respira un'atmosfera frenetica ed eccitata, in centro transenne e forze dell'ordine limitano il traffico. Il Teatro alla Scala e le vie limitrofe sono accessibili solo ai possessori di biglietto e dopo aver superato doppi controlli. Stasera sarà messa in scena la prima rappresentazione della stagione: il Maestro Chailly ha scelto l'*Attila* di Giuseppe Verdi, seguito nella regia da Davide Livermore.

Assistere al primo spettacolo della stagione è davvero qualcosa di strabiliante, anche per chi è stato più volte alla Scala. A noi sono stati assegnati i posti della seconda galleria del loggione dai quali abbiamo una visuale complessiva su tutto il teatro, dal palco, passando per la buca, la platea, fino al palco reale dove abbiamo potuto osservare l'entrata del Presidente Sergio Mattarella.

Lo spettacolo è stato degno dell'evento: nonostante la scelta del regista di trasportare le vicende dal V secolo d.C. agli anni quaranta del '900 possa piacere o meno, è obbligatorio riconoscere la bellezza dei costumi e la cura nella scenografia, implementata dalla presenza di pannelli a led. Proprio questi hanno trasmesso, nell'introduzione musicale alla romanza di Odabella del I Atto, una serie di immagini dell'infanzia della protagonista femminile, a cui viene ucciso il padre, che hanno permesso agli spettatori di immedesimarsi maggiormente nelle parole della giovane donna e hanno reso il momento ancora più intenso e coinvolgente.



Il finale dell'opera nel quale le vicende sono scorciate, e anche la musica di Verdi liquida rapidamente l'uccisione di Attila, il Maestro Chailly ha deciso di rallentarlo e di dare spazio alla drammaticità del momento.

Dopo i lunghi applausi, la folla si allontana dal teatro, il clima si acquieta e la serata della Prima, si conclude sotto la pioggia di Milano.

Grazie al Teatro alla Scala e al Liceo Virgilio per averci offerto questa opportunità.

Aspettative per la serata

Erano ormai due mesi che ci preparavamo collettivamente per l'opera sul piano tematico, contenutistico e musicale attraverso conferenze e visite guidate ai musei. Tuttavia, da quando abbiamo appreso la notizia che vi avremmo presenziato, singolarmente ciascuno di noi ha cominciato a pensare a come avremmo affrontato la serata e in particolare all'*outfit*, che la prof. si era raccomandata dovesse essere degno dell'evento. Non che nessuno di noi pensasse di presentarsi in abiti quotidiani, anche perché sapevamo che in platea era d'obbligo l'abito lungo per le signore e lo smoking per gli uomini. Per esempio il nostro compagno Edoardo ha detto: «per non sentirmi ridicolo, ho scelto un abito scuro con accessori particolari come un cravattino rosso che richiamasse il mio spirito libero». La maggior parte di noi ragazzi ha scelto di indossare il cravattino; c'è chi però ha preferito un sobrio dolcevita nero. Tra le ragazze la scelta è stata più varia tra pantaloni e abito. Solo la nostra compagna Caterina ha

Da sinistra, Tommaso Grilli, Caterina Vigna, Edoardo Torazzi, Alessandra Sandjakeddine, Francesca Mognoni, Riccardo Dehò, Giulia Maffini e Riccardo Giordano.



indossato l'abito lungo. I tacchi alti sono stati preferiti da tutte: è la cosa che più di ogni altra fa sentire eleganti.

Insomma, la mondanità dell'evento aveva travolto anche noi, perché a chi non farebbe piacere una foto in abito da sera sotto le insegne dello storico teatro, come abbiamo fatto tutti? Ci è parso che qualcuno ci abbia guardato con sufficienza e un sorriso di superiorità, forse perché non ci consideravano in grado di apprezzare la serata in tutti i suoi aspetti, ma questo non ci ha di certo rovinato l'esperienza.

Il clima, dentro e fuori il Teatro

Come detto, fuori dal Teatro emittenti radio e televisive, spettatori curiosi, attendevano l'uscita del pubblico. I manifestanti come di consueto hanno scandito slogan; transenne e forze dell'ordine, invece, avevano il compito di evitare situazioni di pericolo e scompiglio, per cui un ringraziamento va anche a loro.

Inutile nascondere che, superati i controlli, ci siamo avviati verso l'ingresso principale per cercare di fotografare personaggi famosi. Poi siamo entrati dall'ingresso per le gallerie in Largo Ghiringhelli. Nonostante le personalità eminenti fossero per la maggior parte in platea, il clima anche in galleria era comunque suggestivo. Il Teatro si presenta imponente e sfarzoso, dalla platea al loggione, in contrasto con la sobrietà dell'esterno. Ancora di più per chi entra per la prima volta nello storico teatro di Milano, come Giacomo, che ha detto «per me che non sono mai entrato alla Scala, il primo impatto è senza dubbio stupefacente e il teatro trasmette tutta la sua magnificenza agli occhi degli spettatori». Il grande lampadario che sovrasta la platea fa brillare l'oro della decorazioni, ed esalta la bellezza dell'addobbo floreale ad hoc per la



serata del palco reale. Dunque l'atmosfera di per sé febricitante per il lungo applauso che ha accolto il Presidente della Repubblica è resa più travolgente dall'esecuzione dell'Inno di Mameli suonato in suo onore.

Durante l'intervallo...

L'intervallo di trenta minuti tra il primo e il secondo atto ci ha permesso di confrontarci su ciò che avevamo visto fino allora e di osservare dall'interno l'ambiente della prima scaligera. Il gruppo si è diviso: uno di noi, Riccardo, si è appartato in un luogo meno rumoroso insieme a Ludmilla del Liceo Agnesi, per un'intervista telefonica con una giornalista del «Corriere della Sera» pubblicata il giorno successivo; otto studenti più la prof e i ragazzi dell'Agnesi, invece, si sono recati nel foyer. I due ampi spazi che lo compongono sono adibiti uno a bar, dove si poteva prendere da bere, e per l'occasione era servito lo champagne; nel secondo invece era offerto un piccolo rinfresco. Le persone presenti erano molto variegata: mentre aspettavamo che ci servissero lo champagne, abbiamo potuto ascoltare i discorsi di chi ci circondava. Alcuni erano lieti di ascoltare l'opera di Verdi, poiché intenditori come musicologi, musicisti, amatori, compositori, critici o semplicemente appassionati del genere, che hanno seguito la rappresentazione attentamente e perciò si scambiavano opinioni circa ciò che soddisfaceva il loro gusto e ciò che invece non li aveva convinti. Altri, invece, discutevano del clima generale dell'evento.

Con incredulità e un po' di delusione, abbiamo assistito alle stesse scene che vediamo in qualsiasi luogo in cui si offra qualcosa gratuitamente: pace al galateo e chi prima arriva e spinge prima arraffa, senza rispettare il turno.

Il verdetto finale...

L'opera è piaciuta a tutti noi, amanti o meno del genere. Tommaso, per esempio, ha «apprezzato lo spettacolo, grazie alle splendide scenografie e all'imponenza del palcoscenico». Ciò a dimostrazione del fatto che il messaggio, e l'opera in generale di Verdi, risultano validi anche letti in chiave moderna; quindi possiamo affermare che la riluttanza ad accettare un cambio di ambientazione delle vicende nella seconda metà del '900 è passata in sordina, davanti alla magnificenza dello spettacolo.

Infatti Riccardo ha detto: «Assistere all'opera di Giuseppe Verdi è stato magico, grazie a tecnologie avanzate come sfondo che davano effetti molto particolari, ma soprattutto grazie alle voci dei cantanti, capaci di risuonare in tutto il teatro trasmettendo le stesse emozioni a tutti gli spettatori, da coloro che erano in prima fila fino a noi che ci trovavamo nella balconata più alta. Sono rimasto piacevolmente colpito dai 15 minuti di applausi che al termine dell'opera hanno inondato il teatro e trasmesso stima e apprezzamento per i cantanti, la regia, l'orchestra e il direttore». Edoardo ha apprezzato la scena del sogno premonitore di Attila per la presenza (e l'immobilità) del bellissimo cavallo bianco, per i colori sgargianti dei costumi, per la musica del coro di voci bianche.



Meglio l'opera o la discoteca?

Abbiamo visto tanta eleganza, bellissimi vestiti anche in galleria e ci siamo chiesti se questa serata fosse per i pochi che possono permettersi biglietti con costi da capogiro e se la Scala non fornisse a tutti le possibilità per assistere alla rappresentazione. In realtà oltre alla diretta tv, esiste un'agevolazione detta "Primina", che fornisce ai giovani under 30 provenienti da tutta Italia la grande opportunità di ascoltare dal vivo l'opera. Quest'anno per esempio lo spettatore più piccolo era una bambina di nove anni e i biglietti per questo spettacolo costano molto meno, proprio per favorire la presenza anche di un pubblico di giovani. A questo proposito abbiamo chiesto a una studentessa della nostra scuola, Francesca Ferrari, che ha assistito autonomamente alla Primina, come abbia acquistato i biglietti e come sia venuta a conoscenza dell'opportunità offerta dalla Scala: «I biglietti si possono comprare online, come ho fatto io il 2 novembre da mezzogiorno in poi, oppure presso la biglietteria del teatro che apre invece alle 9.00. I prezzi cambiano solo di pochi euro. Sono a conoscenza di questa opportunità perché me ne aveva parlato mia nonna e sono contenta di averla colta, perché parteciparvi è stato entusiasmante».

Un'altra opportunità che fornisce la Scala è comprare i biglietti con largo anticipo per poter accedere a riduzioni consistenti.

La domanda quindi è: cosa trattiene i giovani dall'assistere all'opera o ad altri spettacoli teatrali? La risposta che ci sentiamo di fornire, in quanto lo sperimentiamo sulla nostra pelle, è che mancano azioni di sensibilizzazione verso questo genere di spettacolo. Per esempio le circolari a riguardo sul sito della nostra scuola, sebbene siano pubblicate, non sono segnalate in classe dai professori, né il loro contenuto viene presentato o spiegato brevemente. Non ci si può aspettare che uno studente in auto-

mia si interessi a una circolare del genere, a meno che non sia già educato all'opera o alla musica classica in generale.

Tornando alla domanda iniziale, quindi, se è meglio l'opera o la discoteca, postaci da una giornalista di Radio Monte Carlo, la risposta è che si tratta di momenti di condivisione della musica differenti, e che tutti i ragazzi dovrebbero come noi avere la possibilità di provare almeno una volta l'emozione dell'opera.

Visita ai Laboratori del Teatro alla Scala presso Ansaldo

CATERINA VIGNA

Nell'ambito del progetto "Comporre *Attila*", 25 studenti della nostra scuola hanno visitato i Laboratori del Teatro alla Scala in un percorso a noi riservato dal Servizio Promozione culturale del Teatro alla Scala per il quale ci hanno fatto da guida il dott. Roberto Bossi e il dott. Carlo Torresani.



I Laboratori dal 2001 hanno la sede nelle ex acciaierie Ansaldo in via Bergognone. Sono un'imponente struttura divisa in tre padiglioni intitolati al regista Luchino Visconti, allo scenografo Nicola Benois e al costumista Luigi Sapelli (nome d'arte Caramba) e ospitano la maggior parte delle lavorazioni artigianali per gli allestimenti scenici del Teatro. Essi comprendono anche una falegnameria e l'officina meccanica. All'interno dei Laboratori vi è anche una sala che riproduce perfettamente il palcosce-

nico della Scala per consentire la prima verifica delle scenografie e per le prove di scena con i cantanti e il coro. Non è stato però possibile accedere a questa parte della struttura durante la nostra visita.

Prima di entrare nei laboratori ci è stato mostrato il vecchio sistema di leve che azionava gli spostamenti di parti di palcoscenico e un grande disegno con la Scala in sezione. La nostra attenzione è stata rivolta alla modernità e complessità degli impianti del palcoscenico, che è diviso in nove parti indipendenti che possono essere abbassate o alzate in base alle esigenze, per far apparire dal basso intere sezioni della scenografia, ad esempio, oppure, come negli spettacoli operistici, per abbassare la parte di palcoscenico a ridosso delle poltrone in modo che possa ospitare l'orchestra (fossa mistica).

Gli spazi appaiono grandi all'ingresso, ma si capisce la loro estensione solo dopo aver completato la visita. Scrivere che si tratta di 20.000 metri quadrati, infatti, non restituisce l'imponenza del luogo. I visitatori si muovono su corridoi aperti e sospesi sugli enormi spazi nei quali gli artigiani-artisti lavorano.

Il padiglione è diviso in settori nei quali vengono costruite le scenografie, che sono composte di differenti parti e che quindi prevedono le strutture portanti in legno e ferro e alcune parti dipinte.



Abbiamo seguito la realizzazione di alcuni elementi scenici per l'*Attila*: nel primo settore abbiamo visto l'arco in pietra attraversato da profonde crepe, e a ritroso abbiamo scoperto come fosse stato ottenuto l'effetto di invecchiamento a partire da materiali di polistirolo prestampato, che sono stati assemblati in base alle indicazioni di progetto, collocati su strutture portanti in legno (può essere anche in ferro, in relazione alla grandezza e alla movimentazione nelle quali è coinvolto in scena) e poi

attraverso il rivestimento in gesso e il colore viene trasformato e sembra di pietra rovinata dal tempo.



La nostra guida ci ha spiegato con orgoglio che in queste tecniche i laboratori sono un'eccellenza e che la stesura del colore è calcolata già in rapporto alla direzione delle luci di scena cosicché i particolari ottengono il risalto opportuno.



Siamo stati accolti dalla simpatia degli artisti-falegnami: poiché gli artigiani lavorano con ordine, parlano a bassa voce tra di loro, i falegnami per darci il benvenuto hanno issato un piccolo cartellone sul quale era scritto un saluto per noi. Abbiamo anche visto all'opera i pittori per il grandissimo telo che farà da sfondo al primo atto dello Schiaccianoci. Anche in questo caso abbiamo avuto l'opportunità di vedere il progressivo precisarsi dei dettagli, perché il grande telo era per metà incompleto (e già sembrava bellissimo!). Le pittrici usano pennelli dal manico lungo e lunghissimi righelli in legno per lavorare stando in piedi. È incredibile la cura del dettaglio, considerando che è un fondale e sarà visto da molto distante; si ha l'idea che certi particolari non potranno in nessun modo essere apprezzati dalle persone in sala e questo ci fa sembrare ancora più speciale l'impegno che vediamo nelle persone al lavoro.



Un vero e proprio viaggio “dietro le quinte” del Teatro.

Lungo il percorso sospeso vi sono numerosi modellini che riproducono in piccolo appunto scenografie e allestimenti scenici e che si chiamano maquette; alcuni sono di edizioni storiche importanti, come ad esempio i due allestimenti dell’Aida di Zeffirelli. Uno con la totalità della scenografia disegnata – ci ha spiegato Roberto Bossi – come si usava (Aida 1963) e una più recente con scenografia tridimensionale.

Non siamo entrati nella Sartoria, ma abbiamo potuto vedere l’archivio degli abiti di scena del Teatro. I costumi sono pigiati dentro armadi all’esterno dei quali sono indicati i riferimenti all’opera e all’anno. Periodicamente vengono lavati e ne viene verificato lo stato di conservazione. Sono infatti spesso richiesti per mostre in giro per il mondo. Alcuni costumi sono esposti in una decina di vetrine. Abbiamo potuto osservare la cura nella realizzazione dei dettagli anche per le messe in scena in epoche nelle quali nessuna diretta televisiva avrebbe potuto mostrarli da vicino. Il dott. Bossi ci ha spiegato che l’abito prezioso è un modo per mostrare il prestigio del Teatro e quindi la possibilità di investire nella professionalità dei propri artigiani e nella qualità dei materiali. I cantanti riescono ad entrare meglio nella parte, e un vestito curato li aiuta in questo e a sentire la responsabilità dell’impegno di essere su uno dei palcoscenici più importati del mondo.

La visita ai laboratori ci ha permesso di riflettere sull’incredibile lavoro che ogni opera prevede, ma soprattutto abbiamo visto cosa comporta essere “uno dei più importanti palcoscenici del mondo”.

Una voce del coro

EDOARDO TORAZZI

Ester Zanvettor frequenta il terzo anno del Liceo linguistico al Virgilio e fa parte del coro di voci bianche dell'Accademia del Teatro alla Scala. La sera del 7 dicembre ha cantato nell'ultima scena dell'atto primo, nella "schiera di vergini e fanciulli" che accompagna in processione papa Leone quando si presenta ad Attila. L'abbiamo intervistata.

Ciao Ester, da quanti anni canti nel coro?

Io canto da cinque anni, però sono all'Accademia da sette, perché bisogna frequentare due anni di propedeutico per entrare.

Quanto ti impegna lavorare con il coro?

Di solito sono impegnata due volte alla settimana, due ore. Quando c'è uno spettacolo da preparare le prove possono essere tutti i giorni, anche di mattina, per settimane.

Come avete preparato l'opera?

Prima abbiamo fatto delle prove di scena presso i Laboratori della Scala, in seguito ci siamo trovati con il maestro Riccardo Chailly e infine abbiamo provato in palcoscenico alla Scala e anche con la Rai per mettere a punto le inquadrature e il suono per la diretta del 7 dicembre.

Come è stato lavorare con il regista Livermore?

È stata un'esperienza molto bella, perché ha capito le nostre esigenze come bambini. Ci ha detto che è stato un attore da bambino e che conosceva perciò le problematiche che potevano insorgere.

Puoi raccontarci qualche aneddoto del backstage?

La Scala è una macchina perfettamente rodada, però, poiché il regista ha voluto la presenza di animali in scena, non tutto può essere previsto, c'è sempre un po' di incertezza. Una scena abbastanza comica è accaduta con il cavallo in scena che ha iniziato a nitrire a tempo e sembrava che duettasse con Attila.

Cosa si prova ad essere sul palcoscenico della Scala?

Diciamo che ci si abitua. Le prime volte è molto emozionante e si ha paura di sbagliare. Poi però una volta saliti sul palcoscenico ti senti in una bolla di arte che ti protegge dal pubblico, anche se in realtà non si vede molto poiché si hanno le luci sparate negli occhi.

Comunicare con le immagini. Il manifesto per la “Conversazione sull’*Attila*”

ELIANA FISICHELLA

In vista della “Conversazione sull’*Attila*” di Giuseppe Verdi presso il nostro Liceo, che per l’occasione sarebbe stato luogo aperto al territorio, sono stata coinvolta per realizzare un manifesto che comunicasse all’esterno questo evento.

Nelle mie classi del liceo scientifico sollecito gli studenti ad eseguire dei lavori di disegno a mano libera e quindi ho chiesto la collaborazione degli alunni volenterosi per la realizzazione di un elaborato grafico che rappresentasse un momento saliente dell’opera in questione, a loro precedentemente illustrata dalla docente esperta in materia, Tiziana Sucato.

Abbiamo riflettuto insieme agli studenti su quale dei lavori presentati potesse essere elaborato e sviluppato. È apparso chiaro che, rispetto ad altre tecniche, fosse più adatto l’uso di colori netti a stesura piatta o l’uso di filigrane. La proposta di Alessandra Ballabio, ad esempio, sebbene molto bella dal punto di vista grafico non è stata ulteriormente sviluppata.



Abbiamo provato a organizzare e rielaborare i disegni pervenuti; in particolare il compito è stato affidato a Giorgia Mognoni, che ha poi passato la sua proposta, per la messa a punto grafica, a Francesca Ferrari, affiancata, in questa fase del lavoro, dal prof. Ettore Còntini.

Il manifesto è diviso in due parti diagonalmente dalla raffigurazione di un pugnale che separa l'immagine in negativo di Attila dal viso stilizzato di una donna che rappresenta Odabella. Questa impostazione mette in risalto il ruolo chiave del personaggio femminile nello sviluppo della vicenda e il fatto che il suo desiderio di vendetta sia il cardine di tutta la vicenda, poiché Odabella pugnalerà il tiranno Attila in scena al termine dell'opera. Era necessario organizzare lo spazio del banner in modo da avere una fascia superiore nella quale far comparire i Licei coinvolti e la denominazione del progetto; e una fascia inferiore dove si potesse evidenziare la collaborazione con l'ufficio Promozione culturale della Scala. La fascia superiore è creata dallo skyline degli edifici-simbolo di tre città legate all'opera di Verdi: il Duomo per Milano, dove l'opera è stata colonna sonora delle Cinque giornate, la basilica di S. Marco per Venezia, città dove è stata rappresentata per la prima volta l'opera e che la leggenda vuole sia nata proprio in seguito all'invasione di Attila, e la basilica patriarcale di S. Maria Assunta ad Aquileia, luogo dove è stata ambientata la tragedia.



Il primo tentativo è stato giudicato troppo aggressivo nell'accostamento estensivo del rosso e del nero e, nell'insieme, sebbene le scelte risultassero adatte per un manifesto che doveva essere posto all'esterno dell'edificio scolastico e quindi catturare l'attenzione dei passanti, inadatto alla circostanza.

Si è scelto di usare il colore rosso solo per le fasce, il nero per la sola figura di Attila,

e di porre su un piano differente il pugnale e la figura di Odabella in modo da creare uno spazio reale ed equilibrato per scrivere le informazioni.

Gli studenti coinvolti hanno manifestato il loro apprezzamento per l'interessante modalità di lavoro e per le attività di approfondimento dei programmi di grafica, attività non previste in genere nella mia disciplina, con il conseguente arricchimento personale che ne è derivato per tutti.



“Il Virgilio rilegge la città”

Creazione di nuova finestra sulla Milano dell’epoca di Verdi e Manzoni

MANUELA OGLIALORO

Il Progetto “Il Virgilio rilegge la città” è nato in occasione dell’Expo milanese del 2015, sebbene la sua gestazione abbia avuto inizio molto prima, nell’ambito delle attività connesse allo svolgimento, pluridecennale, del corso di Storia dell’Arte, presso il liceo Virgilio di Milano.

In questi anni, infatti, la costruzione della didattica della Storia dell’Arte ha avuto un rapporto privilegiato con il tema del contesto urbano, storico e culturale, in cui sono stati inquadrati i movimenti, le opere, le architetture e le espressioni d’arte analizzati. In particolare, il lavoro si inserisce in un disegno di ricerca che riguarda lo studio dell’evoluzione urbana di Milano, attraverso una lettura legata alle modificazioni del suo tessuto edilizio e alle trasformazioni urbanistiche della sua morfologia. Questo tipo di analisi dell’ambiente urbano e della sua storia è diretto a diffondere la conoscenza degli elementi storico-culturali e artistici presenti nel luogo in cui viviamo e a promuovere la loro rivalutazione in senso educativo, artistico e turistico. L’obiettivo è quello di conservare la memoria dei luoghi e dei manufatti appartenenti a epoche significative per lo sviluppo della città, che hanno lasciato tracce urbanistiche consistenti, monumenti e resti archeologici.

La fase di realizzazione iniziale ha coinciso con la preparazione del grande evento mondiale Expo 2015. L’idea originale era infatti finalizzata a fornire una guida per accompagnare i visitatori dell’Esposizione Internazionale 2015, attraverso un viaggio per immagini nella storia e nell’evoluzione architettonica e ambientale della nostra città. Da allora l’impegno è proseguito fino ad oggi per arricchire il lavoro iniziato nel 2014-15.

Alla base del progetto “Il Virgilio rilegge la Città”, vi è sempre stata l’intenzione di creare un’esperienza di lavoro che potesse essere condivisa, implementata dagli studenti e dai docenti del Virgilio, per realizzare un archivio a disposizione della scuola, utile per inserire materiale relativo allo studio dell’Arte, dell’Architettura, dell’Archeologia, del Paesaggio, dell’Urbanistica e anche della Musica che hanno reso bella e ammirata la nostra Città.

L’ultima esperienza di lavoro è stata la creazione di una nuova finestra sulla Milano ottocentesca nell’epoca di Verdi e Manzoni, nell’ambito delle finalità del Progetto “Comporre *Attila*: riverberi del mito nell’Italia risorgimentale”, referente la prof.ssa Tiziana Sucato, studiato in occasione della rappresentazione del capolavoro di Giuseppe Verdi, per la prima del 7 dicembre 2018, al teatro alla Scala.

L'esperienza di rilievo dei beni culturali

In questi anni, i ragazzi di tredici classi hanno percorso la città fotografando circa 300 edifici di considerevole interesse storico-culturale e per ogni costruzione hanno compilato delle schede tecniche appositamente create per la ricerca. Le schede, corredate di testi, fotografie, immagini, mappe e planimetrie, sono state redatte dagli studenti sulla base di una consultazione di fonti reperibili nei siti web e nella bibliografia specifica.

Il lavoro di rilievo fotografico, corredato dalle schede tecniche descrittive degli edifici e dei luoghi emblematici di Milano, è stato raccolto e suddiviso per periodi storici in rapporto all'evoluzione della Città. Il tutto è stato montato in un sito web contenente i contributi raccolti, suddivisi nelle varie epoche e collegati alla cartografia di riferimento.

La ricerca ha preso in considerazione le seguenti epoche storiche significative per lo sviluppo della Città:

1. *Età Romana*: Milano in età repubblicana romana e Milano sede imperiale, dal III secolo a.C. al 402 d.C. (itinerari che toccano monumenti noti e reperti nascosti da scoprire).

2. *Medioevo*: Milano dal V alla metà del XV secolo (alcuni monumenti ed edifici molto noti).

3. *Rinascimento*: Milano dal 1450 al 1540 (itinerario con molti monumenti poco conosciuti).

4. *Età Spagnola*: Milano dal 1535 al 1706 (periodo manierista-barocco, epoca dei Borromeo).

5. *Neoclassicismo*: Milano dal 1714 al 1814 (rinascita di Milano in senso moderno, dall'epoca asburgica all'età napoleonica).

6. *Epoca di Verdi e Manzoni*: Milano ottocentesca, dal 1815 alla seconda metà del XIX secolo (Restaurazione, Risorgimento, nascita dello Stato Unitario).

7. *Liberty*: Milano verso la città moderna, da fine Ottocento al 1914 (le prime ferrovie e le prime industrie, i primi piani regolatori).

8. *Primo Dopoguerra*: Milano, dal 1915 al 1945 (primo dopoguerra, periodo del Regime, Seconda Guerra Mondiale).

9. *Secondo Dopoguerra*: sviluppo edilizio a Milano, dal 1950 agli anni Sessanta e Settanta (Ricostruzione, PRG 1953, sviluppo edilizio del boom economico).

10. *Età contemporanea*: dagli anni '80 ad oggi (dalla dismissione industriale allo sviluppo verticale, Expo 2015, riqualificazione aree dismesse).

Strumenti principali di questa ricognizione sono stati la cartografia e la fotografia. La cartografia consultata fa capo prevalentemente alle pubblicazioni del Civico Museo Archeologico di Milano, dell'Ente Provinciale Turismo di Milano, del Touring Club Italiano, del Comune di Milano, dell'Istituto Geografico Militare e alla Carta Tecnica Regionale della Lombardia. La cartografia usata nella realizzazione della mappa digitale è la Cartografia digitale Google©.

Cartografia digitale

Nel sito web appositamente creato www.milanoneitempi.wixsite.com/virgilio/ progetto le mappe, una per ogni periodo storico, sono state realizzate sulla base della Cartografia digitale Google© e contengono i riferimenti alle schede relative agli edifici, ai manufatti, alle opere e ai luoghi descritti nei rilievi.

Le mappe sono interattive, collegate con link alle schede, e possono essere interrogate per costruire eventuali itinerari di visita tematici.

L'epoca di Verdi e Manzoni

Il percorso “L'epoca di Verdi e Manzoni”, incluso negli itinerari tematici previsti dal Progetto “Il Virgilio rilegge la città” parte dal 1815 come soglia di tempo iniziale e arriva alla seconda metà del XIX secolo. Tale periodo comprende le fasi storiche della Restaurazione, del Risorgimento e della nascita dello Stato Unitario, tuttavia in questa trattazione si è preferito dilatare il periodo di osservazione, da una parte risalendo alla fase precedente alla Restaurazione e comprendendo il momento storico della prima dominazione asburgica, e dall'altra arrivando fino ai primi del '900. Questo per due motivi: il primo, per abbracciare l'intero arco di vita delle due eminenti personalità (Alessandro Manzoni, Milano 7 marzo 1785 – Milano 22 maggio 1873 e Giuseppe Verdi, Roncole di Busseto 10 ottobre 1813 – Milano 27 gennaio 1901); il secondo, di carattere culturale, riguarda le trasformazioni della città di Milano che attraversano diverse stagioni artistiche, architettoniche e di rivoluzione urbana, tra pulsioni neo-classiche e suggestioni romantiche.

Il nostro periodo di analisi, quindi, copre un lasso di tempo che corre dal fine XVIII secolo all'inizio del XX secolo e vede Milano passare dai fasti della magnificenza civile settecentesca, al fervore rivoluzionario in epoca napoleonica; dai drammatici momenti delle insurrezioni risorgimentali (Cinque Giornate di Milano, 18-22 marzo 1848) fino ad affacciarsi alla stagione della modernità con le prime ferrovie e le prime industrie.

In questo secolo e mezzo di storia, la città attraversa i periodi della prima dominazione austriaca (1706-1796), dell'età napoleonica (1796-1814) della restaurazione del dominio austriaco (1815-1859), in cui la città entrò a far parte del Regno Lombardo Veneto, dei moti risorgimentali e della formazione dello Stato unitario d'Italia (1861). Gli eventi che si succedettero in quegli anni indussero importanti mutamenti nella società milanese, nell'economia, nell'urbanistica.

Trasformazioni urbane

Periodo asburgico

Nel primo periodo asburgico (1706-1796) molte nuove iniziative e attività in campo scientifico, economico e artistico documentano l'influsso europeo e illuminista sulla cultura milanese. In questo momento assunsero grande importanza i mutamenti della campagna e del mondo rurale, in cui si attuò una riconversione dell'agricoltura e

dei metodi produttivi in senso moderno. Questo sviluppo fu reso possibile anche dall'innovazione della rilevazione e documentazione catastale, introdotta da Carlo VI e poi completata da Maria Teresa, che portò a una capillare conoscenza del territorio e delle sue potenzialità. In Arte e in Architettura, il periodo della prima dominazione austriaca a Milano vede il passaggio dal gusto artistico del Barocco, in auge fino alla prima metà del '700, all'affermarsi del Neoclassicismo, nella seconda metà del secolo. Il nuovo stile rompe con la tradizione precedente, con il fasto, l'esuberanza e la meraviglia del Barocco, coltivando invece il recupero degli ideali della classicità: purezza e grazia delle forme, contenimento delle passioni, molto vicini a quelli degli Illuministi sul primato della Razionalità e della Scienza. Nel 1770 di Giuseppe Piermarini (1734-1808), allievo di Luigi Vanvitelli (1700-1773), ricevette la nomina a imperial regio architetto e ispettore delle fabbriche per tutta la Lombardia da parte della Corte austriaca. L'architetto organizzava e controllava l'assetto architettonico di Milano, i suoi interventi interessarono gli edifici pubblici governativi (Palazzo Ducale, Zecca, Teatro) ma anche i palazzi privati (Belgioioso, Greppi, Moriggia). Nel 1776, Piermarini progettò il Teatro alla Scala (1776-1778). Gli interventi di Piermarini compresero anche piani di rinnovamento urbano che coinvolsero ampie parti del costruito cittadino. Nella zona nord-orientale riorganizzò i Bastioni creando percorsi per il pubblico passeggio, progettò i giardini di Porta Orientale, il viale per Monza; nel centro, riorganizzò l'area di Palazzo Reale – Duomo – Arcivescovado, con l'apertura di piazza Fontana e il collegamento con il Teatro alla Scala, tramite il nuovo tracciato di via Santa Redegonda.

In generale, in città furono numerosi anche gli interventi di ristrutturazione di edifici da parte di privati che desideravano completare i loro fabbricati. Spesso si trattava di migliorare gli insediamenti dotandoli di scenografici affacci sulla cerchia dei Navigli interni, come quello dell'antico Palazzo Trivulzio in via della Signora (demolito definitivamente dopo la Seconda guerra mondiale) che prospettava sull'attuale via Sforza di fronte al Palazzo Monti (ora Biblioteca Sormani).¹ La città è un magnifico insieme di vie, di palazzi sontuosi, di quartieri, di orti, di spazi verdi ed è attraversata da una rete di azzurri corsi d'acqua, percorsa circolarmente dalla Cerchia interna dei Navigli e circoscritta da fossati ricolmi d'acqua.

Periodo napoleonico

In età napoleonica (1796-1814) un capitolo di centrale interesse riguarda la trasformazione della città, in senso non solo politico ma anche urbanistico, con la creazione di nuovi spazi urbani, la proposta per il Foro Bonaparte, l'introduzione dell'illuminazione notturna, la pavimentazione delle strade, la numerazione degli edifici, lo smaltimento dei rifiuti. L'attenzione per il rinnovamento urbano si spostò in questo periodo, rispetto a quello precedente, dal centro cittadino verso la direttrice nord-occidentale, interessando l'area del Castello con la demolizione delle sue fortificazioni, dette Ghirlanda, con l'apertura della nuova via del Sempione in direzione di

1. A. Scotti Tosini, *Le trasformazioni della città*, in AA.VV., *Il laboratorio della modernità. Milano tra austriaci e francesi*, Skira-Provincia di Milano, Milano 2003.

Ginevra (1800-1806) e con il progetto e l'iniziale costruzione dell'Arco della Pace (1807, terminato nel 1838). Fu redatto il primo progetto per la sistemazione del Foro Bonaparte, dedicato a Napoleone, dall'architetto Giovanni Antonio Antolini. Il programma progettuale prevedeva la realizzazione di una grande piazza circolare di 520 metri di diametro, con al centro il Castello Sforzesco e, intorno, edifici di pubblica utilità, quali il Municipio, le Terme, il Museo, la Dogana, la Borsa, il Pantheon e anche una sala per le assemblee del popolo. Nacque il concetto di spazio collettivo. La visione di Antolini richiama l'idea di "foro" come lo intendevano i romani, centro della vita sociale. Il progetto non fu mai compiuto per i costi ingenti e anche per il carattere utopistico della proposta per il Foro. Questa fase storica vide la partecipazione degli architetti e degli artisti nella gestione pubblica della città, con idee e progetti per le istituzioni e per le attrezzature civili. Nel 1807 venne redatto il primo piano regolatore di Milano, il Piano dei rettifili, un disegno di tracciati viari ortogonali e di ubicazione di piazze per la sistemazione del cuore della città, modello che si sovrapponeva allo storico schema radiocentrico di Milano, in parte cercando di contrastarlo. Ma anche questi progetti restarono sulla carta. Furono avviate invece altre iniziative di rinnovamento: la costruzione dell'Arena civica (1807, arch. Luigi Canonica) e dell'Arco della Pace (1807-1838, arch. Luigi Cagnola); si realizzarono le nuove porte della città, trasformate in caselli daziari: Porta Garibaldi (delibera progetto 1806, realizzazione 1826, arch. Giacomo Moraglia), Porta Nuova (1810-1813, arch. Giuseppe Zanoia), Porta Orientale (delibera progetto 1806, realizzazione 1827-1828, arch. Rodolfo Vantini), Porta Ticinese (1804, arch. Luigi Cagnola).

Milano della Restaurazione

Dopo il 1815, nell'epoca della restaurazione del dominio austriaco (1815-1859) esplode in città il dibattito tra Classico e Romantico, in arte e in letteratura, e si diffondono le prime istanze risorgimentali, con il coinvolgimento dei più grandi rappresentanti della cultura milanese e italiana, tra cui Giovanni Berchet, Silvio Pellico, Alessandro Manzoni, Tommaso Grossi, Carlo Cattaneo. Rispetto agli sviluppi dell'Architettura e dell'Urbanistica il discorso deve affrontare una maggiore complessità, in quanto occorre considerare le caratteristiche di una città che cambia profilo economico e sociale, dotandosi di moderne infrastrutture, fabbriche e industrie. La popolazione di Milano ebbe un forte aumento, passò dai 124.000 ab. del 1800 ai 200.000 ab. di metà Ottocento. Dal 1814 al 1859, aumentarono gli interventi di rifacimento e di abbellimento decorativo di case e palazzi privati. La metà degli edifici milanesi subì modifiche, ci fu un gran fervore architettonico.² Ad esempio, si attuò l'allargamento della Corsia dei servi (ora Corso Vittorio Emanuele), i cui lavori furono iniziati nel 1816, in occasione dell'arrivo in città dell'Imperatore Francesco I previsto per il 1825, e finirono nel 1835. Fu eretta la Galleria de Cristoforis tra il 1831 e 1832 (demolita nel 1932-1935). Davanti al Teatro alla Scala furono abbattuti gli isolati per fare posto alla omonima piazza nel 1858. Vennero predisposti progetti per opere pubbliche: nel 1840 la prima stazione ferroviaria di Milano (situata al n.12 dell'attuale via Monte-

2. Marta Boneschi, *Denaro liquido e mattone solido*, in Id., *Milano. L'avventura di una città. Tre secoli di storie, idee, battaglie che hanno fatto l'Italia*, Mondadori, Milano 2007, p. 99.



Cesare Sartoretti, Teatro alla Scala, via delle Case Rotte, gelatina bromuro d'argento su carta. Inv. FM Albo 8/16, 1855 (Milano, Civico Archivio Fotografico).

grappa) collegò Milano a Monza (oggi l'edificio della ex stazione Milano-Monza ospita attività alberghiere e ristoranti). La Piazza d'Armi, lasciata inedita davanti al Castello Sforzesco, divenne luogo di incontro per il divertimento e lo sport per i giovani del popolo. Milano della Restaurazione vide l'architetto Carlo Amati (1776-1852) come protagonista. L'architetto progettò un nuovo assetto per l'area di Piazza Domo. Di questo, però, venne realizzata solo la chiesa di San Carlo (1838-1846) e la piazza omonima.



Giovanni Battista Dell'Acqua, *Veduta del Naviglio di Porta Romana con l'Ospedale Maggiore*, 1835, olio su tela “© Comune di Milano. Tutti i diritti riservati”, Milano, Palazzo Morando, Costume Moda Immagine.

L'ambiente della Milano della Restaurazione è stato magistralmente descritto da Ferdinando Mazzocca, con l'apporto della documentazione pittorica, scultorea, grafica e della stampa di quegli anni.³ Secondo Mazzocca nel periodo del Romanticismo a Milano dal 1815 al 1859 i luoghi della socialità in cui nacque lo spirito romantico furono molti: le numerose librerie, i negozi di stampe, le frequenti esposizioni d'arte a Brera, gli ateliers degli artisti frequentati dalle personalità del tempo, i tanti teatri alla moda.

Gli ambiti milanesi preferiti e rappresentati da numerosi pittori e incisori sono stati: piazza Duomo, spesso coinvolta da lavori edilizi di rinnovamento, specie in occasioni speciali (1825 arrivo dell'imperatore Francesco I in città, 1838 incoronazione in Duomo dell'Imperatore Ferdinando I d'Austria); l'Arco della Pace, la cui inaugurazione si tenne il 10 settembre 1838; il Palazzo di Brera, con i suoi artisti gravitanti intorno all'Accademia di Belle Arti, il cui protagonista indiscusso fu il pittore Francesco Hayez; il Teatro alla Scala con i suoi musicisti, cantanti e frequentatori appassionati, ma anche i luoghi del lavoro, con la descrizione pittorica delle filande, le prime imprese manifatturiere lombarde in cui si produceva la seta. Oltre agli ambienti del centro città con i suoi prestigiosi palazzi, grande interesse suscitavano i quartieri della Milano popolare e dei Navigli. Numerose le rappresentazioni dedicate agli eventi storici, come le Cinque giornate del 1848 con le barricate a Porta Tosa (oggi Vittoria). Molteplici sono state le vedute della città consegnateci dagli stampatori milanesi del tempo, come i fratelli Vallardi, e dai pittori, tra cui Giovanni Migliara, Giuseppe e Carlo Canella, Angelo Inganni, Giuseppe Molteni e altri.

Periodo post-unitario

Dopo l'unificazione del Regno (1861), il fervore edilizio crebbe in modo sostenuto. In piazza Duomo furono compiuti gli abbattimenti degli isolati esistenti sul fronte della Cattedrale, nel 1864 fu demolito il Coperto dei Figini, per far posto ai lavori di realizzazione della Galleria Vittorio Emanuele e nel 1875 l'isolato del Rebecchino. Queste azioni del piccone demolitore non erano condivise da tutta la cittadinanza e sull'argomento intervenne anche Carlo Cattaneo sul *Politecnico* 1839.⁴ Nel 1864, fu realizzata la vecchia Stazione centrale (attuale piazza Repubblica). La città cresce, ha bisogno di svilupparsi in modo ordinato, e vengono previsti i primi ampliamenti. A Milano si vara il primo piano regolatore generale, post-unitario, ad opera dell'ingegner Cesare Beruto (1884-1889). A questo piano si deve sia la ristrutturazione del centro cittadino, con la sistemazione di Foro Bonaparte e del Castello, sia la definizione del tracciato delle strade nelle nuove zone di espansione della città. L'espansione è prevista entro la realizzazione di due circonvallazioni: l'anello interno che sorgerà al posto delle mura spagnole e il nuovo anello esterno, i Viali delle Regioni (Viali Lunigiana, Brianza, Abruzzi, dei Mille, Piceno, Umbria, Isonzo, etc.).

3. Fernando Mazzocca, *Ideali e protagonisti del Romanticismo a Milano e in Lombardia in attesa dell'Unità d'Italia*, in Id., a cura di, *Romanticismo*, catalogo della mostra (ottobre 2018 - marzo 2019), Silvana Editori, Milano 2018, pp. 15-39, e Id., *Milano 1815-1859. La Grande officina del Romanticismo*, conferenza del 17 gennaio 2019, Museo Poldi Pezzoli, Milano.

4. Marta Boneschi, *Il trionfo del piccone e del mattone*, in Id., *op. cit.*, p. 151.

L'immagine cartografica

Per meglio verificare e capire l'evoluzione dell'assetto di Milano nei secoli presi in considerazione è utile dare uno sguardo d'insieme all'immagine cartografica. Nel corso del XVI secolo, con la costruzione delle mura spagnole fra il 1548 e il 1562, Milano assume una caratteristica forma poligonale che conserva fino alla fine del XIX secolo, quando gli ampliamenti, previsti dal primo Piano Regolatore postunitario, travalicheranno il limite stabilito dalla cerchia rinascimentale. Dalla metà del XVI secolo fino alla fine del XIX secolo, per quasi tre secoli, Milano mantiene la sua forma. Infatti, nella lettura della cartografia storica di Milano, la cui produzione fu molto ricca e dettagliata fin dal XVI secolo, si nota una sostanziale conservazione del tessuto urbano all'interno della fascia delle mura spagnole. Prendendo in esame una topografia della città della prima parte del XVIII secolo, si può osservare lo stato di fatto dell'organizzazione urbana durante i primi decenni della dominazione asburgica. La Carta di Marc'Antonio Dal Re del 1734 privilegia il disegno planimetrico degli isolati e non l'iconografia prospettica come era in uso nel Cinquecento,⁵ come osserva Lucio Gambi a proposito delle figurazioni topografiche tra XVI e XVIII secolo in *Le città nella storia d'Italia*, per cui, rispetto al tessuto edilizio, possiamo identificare sommariamente la consistenza delle superfici costruite e gli spazi pubblici di strade e piazze.⁶



Pianta topografica della città di Milano disegnata da Marc'Antonio Dal Re, 1734 (Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco).

5. La Carta di Marc'Antonio Dal Re del 1734 fu disegnata durante la guerra di successione austriaca e riporta l'indicazione, nella zona del Castello, delle trincee, delle postazioni e delle direzioni degli attacchi in occasione dell'assedio franco-piemontese del dicembre 1733.

6. Lucio Gambi e Maria Cristina Gozzoli, *Le geometrie catastali e i loro riflessi sulla iconografia planimetrica*, in Id., *Milano*, Laterza, Bari 1982, pp. 112-140.

Nella carta planimetrica del 1734, si nota la bella forma della città, quasi quella di una foglia di vite, circondata dalle mura poligonali dei bastioni spagnoli, con la rientranza del Castello a nord ovest, poderosamente cinto da una ghirlanda di mura fortificate, e il centro città fittamente edificato, con il reticolato di vicoli e strade, circoscritto dalla Cerchia interna dei Navigli. Tra questo anello (rappresentante il limite della città medioevale) e quello successivo, formato dai bastioni cinquecenteschi, si estendono i terreni coltivati a orti e giardini.

Lo spazio tra i due perimetri è attraversato dalle aste dei corsi che radialmente si dipartono dalla cerchia medievale (Navigli) e arrivano alle porte dei bastioni: da nord in senso orario, Comasina, Nuova, Orientale, Tosa, Romana, Vigentina, Ludovica, Ticinese, Vercellina. Si individuano anche i numerosi borghi che, in corrispondenza delle porte di accesso alla città, si sviluppavano lungo le strade di connessione tra il centro urbano e il contado esterno. A ridosso delle mura di Porta Tosa (oggi Porta Vittoria), si legge la forma quadrilobata della Rotonda della Besana (sepolcreto dell'Ospedale Maggiore). Al di fuori delle mura, a nord vicino al Castello, si osserva il borgo degli Ortolani, si nota l'immissione in città del Naviglio Martesana tra le Porte Comasina e Nuova, a nord est il quadrilatero del Lazzaletto posto al di fuori della Porta Orientale (oggi Porta Venezia), a sud la Darsena fuori dai bastioni di Porta Ticinese. Nell'impianto edilizio si osservano: il Duomo con il sagrato attorniato dagli antichi isolati ancora esistenti (Coperto dei Figini e Rebecchino), affiancato dalla Corte ducale, e poco distante, verso nord ovest, lo spazio quadrangolare di Piazza dei Mercanti, a sud est, il rettangolo allungato dell'Ospedale Maggiore con i cortili divisi dalle crociere; moltissimi edifici religiosi, basiliche, chiese, monasteri e conventi sono diffusi su tutto il territorio comunale.

A distanza di circa settanta anni, la pianta di Milano di Giacomo Pinchetti disegnata nel 1801, un anno dopo la proclamazione della Repubblica Cisalpina, mostra la zona del Castello ormai priva delle fortificazioni demolite nel 1800: in quel punto la mappa riporta il progetto del Foro di Giovanni Antolini, ideato in onore di Napoleone, opera che non verrà mai realizzata. Nella carta topografica di Giacomo Pinchetti del 1801, diversamente da quella di Dal Re, sono visibili le consistenze edilizie, cioè si distingue l'edificato dagli spazi aperti, cortili e giardini, in quanto non viene praticato il disegno "a massa degli isolati".⁷ Vi si leggono inoltre le tracce degli interventi precedentemente realizzati in epoca asburgica, per volere dell'Imperatrice Maria Teresa d'Austria, la cui guida fu affidata a Giuseppe Piermarini: la costruzione del teatro alla Scala (1776-1778), la ristrutturazione di Palazzo Reale, la costruzione di Palazzo Belgioioso sull'omonima piazza, la creazione dei giardini di Porta Orientale con la definizione dell'area in cui l'architetto Leopold Pollack costruì la Villa Belgioioso (oggi Villa Reale).

Dopo altri trent'anni, nel pieno periodo della Restaurazione, la mappa di Milano di Giovanni Brenna del 1825 (ed. 1847) presenta lo spazio vuoto dietro al Castello, lasciato dalle demolizioni napoleoniche, trasformato in Piazza d'armi, e una prima sistemazione del Foro Bonaparte, nello spazio prospiciente il Castello, realizzata nel primo decennio dell'Ottocento su progetto di Luigi Canonica. La forma definitiva del Foro Bonaparte si ebbe verso la fine del XIX secolo, nell'ambito dei lavori per il Piano

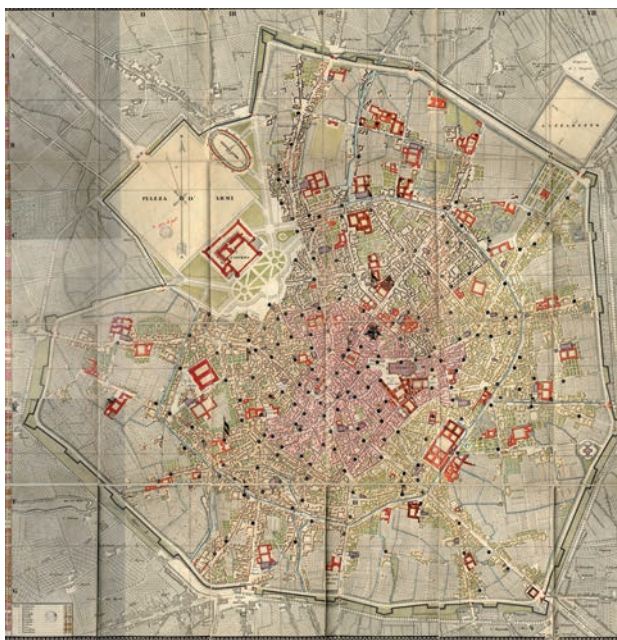
7. Lucio Gambi e Maria Cristina Gozzoli, *La "magnificenza civile" delle topografie risorgimentali*, in Id., *op. cit.*, p. 206.



Pianta di Milano disegnata da Giacomo Pinchetti, 1801, incisione di Giuseppe Caniani (Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco).

Regolatore di Cesare Beruto. Il parco del Castello verrà realizzato nel 1898.

Al di là della Piazza d'armi si notano la nuova strada del Sempione in direzione di Ginevra aperta nel 1806, la costruzione dell'Arco della Pace progettato da Luigi Cagnola nel 1806 e terminato nel 1838, l'Arena progettata da Luigi Canonica nel



Pianta della città di Milano disegnata da Giovanni Brenna 1825, ed. 1847 (Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco).

1805 e inaugurata nel 1807. Nel reticolato urbano sono riconoscibili varie strade, ancora oggi percorribili, tra cui la Corsia del Giardino (oggi Via Manzoni) e la Corsia dei Servi (oggi Corso Vittorio Emanuele).

Le piante della prima metà dell'Ottocento mostrano ancora una certa permanenza della forma complessiva della città, ma appena fuori le mura si registrano le prime innovative opere di infrastrutturazione ferroviaria. La prima ferrovia lombarda è la Milano-Monza (seconda in Italia dopo quella di Napoli-Portici inaugurata nel 1939) costruita nel 1840, fra Porta Comasina e Porta Nuova.

La carta topografica di Emilio Bignami Sormani di Milano, del 1884, mostra la città che ormai si è estesa oltre le mura spagnole con i nuovi quartieri, il Cimitero Monumentale (1866), la prima Stazione Centrale (sorta nel 1864 nell'area in cui oggi c'è Piazza della Repubblica), il tracciato della cerchia ferroviaria che a nord ha tagliato in due il sito dell'antico Lazzaretto. Si nota accanto al Duomo la Nuova Galleria Vittorio Emanuele (1865). A sud ovest, tra corso Magenta e porta Ticinese, il carcere di San Vittore inaugurato nel 1879, progettato dall'ingegner Francesco Lucca, dalla caratteristica planimetria a sei bracci sul modello settecentesco del *Panopticon*.



Carta Topografica di Milano nei venticinque anni dopo l'unità d'Italia, disegnata Emilio Bignami Sormani, in Collegio degli Ingegneri e Architetti, *Milano Tecnica dal 1859 al 1884* (Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco).

Verdi e Manzoni a Milano

Nel lavoro di ricerca e schedatura svolto per formare la sezione relativa all'ambiente di vita di Verdi e di Manzoni a Milano, nel sito "Il Virgilio rilegge la città", ci siamo soffermati su alcuni luoghi del centro di Milano che i due grandi artisti sicuramente frequentavano. In particolare, si è privilegiata la zona dell'antico Sestiere di Porta Nuova, perché qui si trovava, e ancor oggi si trova, la maggior parte degli edifici storici e dei più

suntuosi palazzi nobiliari della Città, in cui risiedevano e solevano incontrarsi gli amici, i conoscenti di Manzoni e Verdi e molti dei personaggi loro contemporanei.

Le opere selezionate sono per la maggior parte quelle relative all'area della Contrada che ruotava intorno alla Corsia del Giardino (oggi Via Manzoni), alla Piazza della Scala, a Piazza del Duomo, alla Corsia dei Servi (ora Corso Vittorio Emanuele).

Nella sezione indicata all'interno del sito web “Epoca di Verdi e Manzoni”, si considerano per lo più le opere realizzate dal 1815 in poi, dal 1815 fino alla seconda metà del XIX secolo. Alcune costruzioni del periodo precedente, comunque molto legate all'ambiente in cui i due autori si muovevano, cioè quelle compiute dall'inizio del '700 fino al 1814, compaiono nella finestra sul Neoclassicismo. Quelle dalla seconda metà del secolo XIX fino al 1914 compaiono nella finestra sul Liberty”

Infatti, come si è anticipato nell'introduzione, per avere un quadro complessivo dell'ambiente di vita dei due grandi artisti occorre considerare nel suo insieme il periodo dello sviluppo della cultura dell'Illuminismo, del Neoclassicismo in Architettura, del Movimento Romantico, fino al periodo risorgimentale, fasi in cui Milano conobbe grandi cambiamenti dal punto di vista architettonico e urbanistico.

Naturalmente, la Milano che giunge fino ai nostri due illustri personaggi è il risultato fecondo di una storia millenaria i cui innumerevoli manufatti, presenti nella città che Manzoni e Verdi vivono, sono descritti nelle varie sezioni del nostro lavoro.

Luoghi manzoniani a Milano

Tra le opere più significative analizzate vi è la *Casa Manzoni*, situata in via Gerolamo Morone n. 1, la casa in cui lo scrittore visse. L'edificio è oggi la nota Casa Museo, sede del Centro Nazionale Studi Manzoniani e della Biblioteca. Dopo il soggiorno parigino, nel 1813 Alessandro Manzoni acquistò il palazzetto con giardino in *contrada del Morone n. 1171* (oggi n.1) all'angolo con piazza Belgioioso (allora chiamata di *San Martino in Nosiggia*, dal nome della chiesa che lì esisteva e che venne demolita). L'edificio, di tre piani fuori terra, la cui costruzione originaria risale al XV secolo, si sviluppa intorno al cortile interno ed è prospiciente un giardino retrostante. Il Palazzo presenta facciate di ispirazione neorinascimentale, su piazza Belgioioso e via Morone, ideate secondo il gusto eclettico ottocentesco da Andrea e Giovanni Boni (1863-64), con raffinati ed elaborati fregi in cotto intorno alle aperture, sul grande portale, sul balconcino e sulle fasce marcapiano (vedi scheda allegata). La nuova residenza fu il luogo più adatto per ospitare la numerosa famiglia di Manzoni (la moglie Enrichetta, la madre Giulia Beccaria e i nove figli) e gli rese più agevole frequentare i suoi migliori amici che risiedevano nei dintorni: Federico Confalonieri e Silvio Pellico in via Monte di Pietà, Carlo Porta e la famiglia Verrì in via Monte Napoleone, Vincenzo Monti in via Brera. Inoltre, si rivelò anche un ambiente adatto alle necessità dello studio e del lavoro del grande letterato, vicino allo stabile si trovavano le più importanti biblioteche frequentate dallo Scrittore: la Biblioteca Ambrosiana, la Braidense, il Gabinetto Numismatico, le librerie di via Santa Margherita e della Contrada dei Servi. In questa Casa furono ospitati alcuni illustri amici di Manzoni: Tommaso Grossi vi dimorò dal 1822 al 1836; nel 1845 fu qui accolto Giuseppe Giusti. Qui si incontrarono Manzoni e Giuseppe Verdi e in questo stesso luogo lo scrittore morirà nel 1873, attorniato da Enrico e Vittoria, gli unici figli rimasti.

La Casa Museo Manzoni, completamente restaurata in occasione dell'Expo 2015, offre la possibilità di visitare i vari piani secondo un percorso espositivo che colloca al piano terra lo studio dello scrittore e la stanza dedicata agli amici; al primo piano, la camera da letto e le varie sezioni tematiche del Museo dedicate alla famiglia, ai ritratti dello scrittore, alle varie edizioni dei *Promessi Sposi*, ai libri illustrati, alle rappresentazioni pittoriche di Milano e dintorni.

Di fronte alla Casa Manzoni si trova *Casa Marchetti*, via Morone n. 4 (l'edificio una volta comprendeva anche l'adiacente n. civico 2) in cui visse il marchese Massimo D'Azeglio, ricordato da un busto collocato nella nicchia in fondo al cortile (vedi scheda web). D'Azeglio, scrittore e patriota piemontese, fu uno dei protagonisti della vita



Francesco Hayez, *Ritratto di Alessandro Manzoni*, 1841, olio su tela (Milano, Pinacoteca di Brera).

politica e culturale del Risorgimento Italiano, frequentò l'ambiente culturale riunito intorno ad Alessandro Manzoni, di cui sposò la figlia Giulia.

Nella piazza su cui si affaccia il prospetto principale della Casa Manzoni, si erige il maestoso *Palazzo Belgioioso*, costruito tra il 1772 e il 1787 per il principe Alberico XII di Belgioioso D'Este, opera dell'architetto Giuseppe Piermarini, una delle massime opere del Neoclassicismo milanese (vedi scheda web).

Il Complesso edilizio di *Palazzo di Brera*, in via Brera 28, le cui origini risalgono a un edificio conventuale del XII secolo, fu ricostruito tra il XVI e il XVII secolo per opera di Martino Bassi e Francesco Maria Richini e terminato nel XVIII secolo da Giuseppe Piermarini. Il Palazzo, notoriamente, ospita varie istituzioni, tra le quali la Pinacoteca di Brera, la Biblioteca Nazionale Braidense e l'Accademia di Belle Arti. Era frequentato da Manzoni per la ricca Biblioteca Braidense fondata in epoca asburgica (vedi scheda web).

Alessandro Manzoni soleva andare a pregare nella *Chiesa di San Fedele*, nella vicina piazza San Fedele. Purtroppo, fu proprio sui gradini antistanti la chiesa che lo scrittore, il 6 gennaio 1873, cadde battendo la testa. In seguito alla caduta, dopo pochi mesi, il 22 maggio 1873 Alessandro Manzoni morì (vedi scheda web).

Nel 1873, prima dei funerali solenni in Duomo, la salma di Alessandro Manzoni fu esposta nella Sala Alessi di *Palazzo Marino* (vedi scheda web), sede della civica amministrazione, per l'ultimo omaggio dei milanesi.

La tomba di Alessandro Manzoni si trova nel Famedio del *Cimitero Monumentale* (vedi scheda web).

Luoghi verdiani a Milano

Giuseppe Verdi arrivò a Milano la prima volta nel 1832 per sostenere gli esami presso il Conservatorio, dove, sebbene sia difficile crederlo, non venne ammesso. Tuttavia, il compositore iniziò a Milano la sua carriera e il 9 marzo 1842 portò in scena al Teatro alla Scala la “prima” del *Nabucco*, che fu accolta dal pubblico milanese con eccezionale entusiasmo. Questo trionfo consacrò il compositore fra i grandi della musica del suo tempo.

Nei primi tempi del suo soggiorno a Milano, Verdi cambiò spesso dimora.⁸ Il Maestro, già segnato da gravi lutti familiari, quali la scomparsa della figlia Virginia nel 1838 e del figlio Icilio nel 1839, nel 1840 subì anche la perdita della prima moglie, Margherita Barezzi. Dopo la morte di lei si trasferì in una camera ammobiliata in Corso Vittorio Emanuele II, adiacente Piazza san Carlo. Dopo il 1842 alloggiò in un appartamento in via Andegari, vicino al Teatro alla Scala (questa dimora non esiste più) e alla prima abitazione della contessa Clara Maffei e del marito Andrea Maffei in via dei Tre Monasteri (oggi via Monte di Pietà). In questo palazzo i coniugi Maffei tenevano il loro famoso salotto letterario, frequentato dal musicista. Dal 1844, Verdi abitò in una grande casa con annessa rimessa per carrozze in Contrada del Montena-poleone, all'inizio della via, edificio che non esiste più.

Dal 1872, Giuseppe Verdi soggiornò nella stanza n. 105, al primo piano del *Grand Hotel et De Milan*, in via Manzoni 29, uno dei più antichi alberghi della città. L'albergo rappresenta un secolo e mezzo di storia milanese per aver ospitato celebrità internazionali e illustri personalità del mondo della cultura e della musica, dove si potevano incontrare Verdi, Manzoni, Cattaneo, Correnti, Manara, Balzac e Rossini. Il compositore scelse questo Hotel per via della vicinanza al Teatro alla Scala. Il Maestro compose qui gran parte dell'*Otello*. Il 27 gennaio 1901 Verdi morì in una stanza, lasciata poi intatta, del Grand Hotel et de Milan. (vedi scheda allegata).

Tra i luoghi più frequentati dal musicista vi è certamente il *Teatro alla Scala*. La storia della Scala di Milano inizia nel 1776, quando un incendio distrusse il Regio Ducal Teatro. L'imperatrice Maria Teresa d'Austria affidò a Giuseppe Piermarini l'in-

8. Giancarla Moscatelli, *A Milano con Verdi. Guida ai luoghi vissuti dal Maestro*, Curcilibri, Milano 2013, p. 216 e p. 240.



Giuseppe Verdi in piazza della Scala nel 1880, Milano.
 Negativo su pellicola. Inv. A
 2188/2 (Milano, Civico
 Archivio Fotografico).

carico di costruirne uno nuovo. La costruzione del Teatro fu finanziata da un gruppo di famiglie milanesi. L'edificio fu costruito al posto della chiesa di Santa Maria alla Scala (vedi scheda web).

Il *Casino Ricordi*, in Largo Ghiringhelli 1, è l'edificio situato di fianco alla facciata del Teatro alla Scala, realizzato nel XVIII secolo, ricostruito nel 1830-31. Il fabbricato, creato per ospitare i membri della Nobile Associazione dei Palchettisti durante le serate di spettacolo, era sede di ricevimenti e balli. Il palazzo fu affittato a partire dal 1850 all'editore Ricordi, che qui manterrà la propria sede fino all'allestimento del Museo Teatrale alla Scala, nel 1913. (vedi scheda web).

La carriera di Verdi prosegue a Milano, con il sostegno della casa editrice musicale Ricordi, con una serie ininterrotta di successi, con l'attenzione costante per l'opera di Alessandro Manzoni. I due grandi artisti si erano incontrati una sola volta. Verdi nutriva una grande ammirazione e una profonda stima per lo scrittore. Il colloquio tra loro fu reso possibile grazie alla grande capacità della contessa Clara Maffei, amica di entrambi, di tessere relazioni. Ella si adoperò per presentare a Manzoni la seconda moglie del compositore, Giuseppina Strepponi. In seguito Manzoni invitò Verdi a fargli visita. I due artisti si incontrarono nella dimora di via Moriggi il 30 giugno 1868.⁹

In occasione del primo anniversario della morte di Alessandro Manzoni, il Maestro compose la *Messa da Requiem* dedicata al ricordo dello Scrittore. Il 22 maggio 1874 la composizione fu eseguita e diretta dallo stesso Verdi nella *chiesa di S. Marco* (vedi scheda web).

Il Maestro desiderò creare una casa di riposo per musicisti, chiamata appunto *Casa di riposo Giuseppe Verdi*. La costruzione dell'edificio iniziò nel 1896 su progetto dell'architetto Camillo Boito, secondo uno stile eclettico. I lavori si protrassero per diversi anni a causa del fatto che Giuseppe Verdi e la moglie Giuseppina Strepponi cambiarono diverse volte il progetto per migliorarlo. La struttura venne poi completata nel

9. Angelo Foletto, *Quando Verdi incontrò Manzoni il Santo*, «La Repubblica», 30 giugno 2018.



Giovanni Boldini, *Ritratto di Giuseppe Verdi*, 1886, disegno a pastello su cartone (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea).

1899. I primi ospiti arrivarono, dopo la morte del compositore, per suo espresso desiderio, il 10 ottobre 1902 e da questo momento in poi la Casa Verdi ha accolto artisti provenienti da diversi paesi. La tomba di Verdi e di sua moglie si trova in una cripta all'interno dell'edificio, per volontà del Maestro (vedi scheda web).

I luoghi dell'ambiente culturale e sociale del tempo

Nel *Palazzo Olivazzi Trivulzio*, in via Bigli 21 (XVII-XVIII sec.) visse per trentasei anni, dal 1850 al 1886, la contessa Clara Maffei, patriota e letterata italiana, dopo la separazione dal marito Andrea Maffei. Nel 1849 ella fece del suo salotto un luogo di incontro letterario e politico fra i più importanti del Risorgimento italiano. I più noti artisti, letterati, compositori e patrioti vi trascorrevano memorabili serate a discutere di arte e di letteratura; qui si incontravano Carlo Tenca, Alessandro Manzoni, Giuseppe Verdi e Giovanni Prati, Tommaso Grossi e Massimo d'Azeglio. Fra gli artisti che frequentavano il salotto vi fu il pittore Francesco Hayez (vedi scheda web).

Il *Palazzo Bigli Ponti*, in via Bigli 11, è una dimora di epoca sforzesca di notevole pregio storico architettonico. La facciata, l'atrio e il cortile bramantesco sono tutelati da un vicolo storico artistico. Inoltre, nel 1848, durante l'insurrezione delle Cinque Giornate, divenne il quartier generale degli insorti, qui rifugiatisi, dopo essere usciti da Palazzo Vidiserti (via Bigli 10/via Montenapoleone 21). Il fatto è ricordato da una targa apposta sulla facciata: «in questa casa mentre il popolo combatteva nelle cinque giornate del marzo MDCCCXLVIII il comitato centrale dell'insurrezione respinse l'armistizio offerto dal generale Radetzki e si costituì in governo provvisorio» (vedi scheda web).

In via Borgonuovo 20, si trova un altro celebre ritrovo della mondanità milanese più frivola, il *Palazzo Bigli Samoyloff*, costruzione di antiche origini, con interventi di

rifacimento degli architetti Luigi Vanvitelli e Giuseppe Piermarini nel XVIII secolo. A partire dal 1831, il Palazzo della contessa russa Giulia Pahlen Samoyloff, donna di grande bellezza e raro fascino, divenne il centro della vita salottiera milanese. Fu celebre il ballo mascherato che la contessa Samoyloff tenne il 9 maggio 1832 con grande sfarzo e più di mille invitati, durato tre giorni. Con i suoi divertimenti stravaganti la contessa suscitò non pochi pettegolezzi in città e diede luogo ad aneddoti curiosi. Tra questi il più divertente racconta che «ogni mattina, in via Borgonuovo, l'esuberante nobildonna eseguiva le sue abluzioni in una vasca ricolma di latte fresco, a imitazione della perversa imperatrice Poppea. Latte che poi, di nascosto, un astuto servitore rivendeva a caro prezzo al Caffè Cova, dove degli ufficiali austriaci, tutti invaghiti di lei, facevano la fila per consumarlo trasformato in succulento sorbetto»¹⁰ (vedi scheda web).

La *Galleria Vittorio Emanuele II* fu costruita fra il 1865 e il 1877, dall'architetto Giuseppe Mengoni, in stile neorinascimentale. È tra i più celebri esempi di architettura del ferro europea, interpretando l'archetipo della galleria commerciale dell'Ottocento (vedi scheda web)

Il *Palazzo Borromeo d'Adda* in via Manzoni 39-41, eretto anticamente, fu riedificato in forme neoclassiche verso il 1820, per volere del marchese Febo d'Adda, famoso mecenate dell'epoca, con progetto di Girolamo Arganini. L'edificio, dal bellissimo giardino, viene descritto dal grande scrittore francese Marie-Henri Beyle, noto come Stendhal, appassionato dell'Italia, che in visita a Milano rimase affascinato dal Palazzo Borromeo D'Adda e lo descrisse accuratamente nelle cronache: «Entrai in una corte magnifica. Scesi da cavallo molto meravigliato e ammirando tutto. Salii per una scalinata superba [...]. Ero affascinato, era la prima volta che l'architettura mi faceva questo effetto»¹¹ (vedi scheda web).

Il *Palazzo Gallarati Scotti*, dimora dei duchi in via Manzoni 30, dalle sobrie forme barocche, risalente ai primi anni del Settecento, rappresentò un centro della vita artistica e culturale della città, soprattutto nel secolo XIX. Infatti, dal matrimonio di Gian Carlo Gallarati Scotti con Maria Luisa Melzi d'Eril nacque, tra gli altri, Tommaso Gallarati Scotti, che diventò scrittore, nonché biografo del Manzoni e diplomatico. (vedi scheda web).

Palazzo Landriani, in via Borgonuovo 25, è sede dal 1959 dell'Istituto lombardo – Accademia di Scienze e Lettere (istituito da Napoleone nel 1797) per “raccolgere le scoperte e perfezionare le arti e le scienze”. Possiede una biblioteca di oltre 500.000 volumi. Il Palazzo è sicuramente il più antico della via ed è importante per i suoi vari riferimenti architettonici storici: il porticato rinascimentale con archi a tutto sesto retti da colonne decorate con stemmi rappresentanti le imprese dei Landriani e degli Airoidi; nella Sala del Centenario, nelle voltine e nelle lunette, sono raffigurati personaggi storici o leggendari della classicità. Il muro di fondo del portico di fronte all'ingresso aveva un affresco a monocromo (ora al Castello Sforzesco), raffigurante due giganti, forse dello stesso Cesariano, di cui uno reggeva un planisfero, l'altro lo misurava col compasso (vedi scheda web).

10. Attilia Lanza e Marilea Somarè, *La dolcevita di una contessa Russa*, in Id., *Milano e i suoi Palazzi, un suggestivo itinerario sul filo dell'arte, della storia e della leggenda. Porta Vercellina, Comasina e Nuova*, Libreria Meravigli Editrice, Milano 1993, pp. 190-191.

11. Attilia Lanza e Marilea Somarè, *Dove Stendhal scoperse l'Architettura*, in Id., *op. cit.*, pp. 168-170.

Altro edificio degno di nota è il *Palazzo Morando Attendolo Bolognini*, attualmente adibito a sede del Museo di Milano e della collezione Costume Moda Immagine. Vi si trovano due percorsi museali distinti: la Pinacoteca che comprende le sale verso il cortile interno dell'edificio e le Sale settecentesche dell'appartamento Morando Attendolo Bolognini che si affacciano su via Sant'Andrea (vedi scheda web).

Tra gli stabili storici vi è il *Palazzo Moriggia*, in via Borgonuovo, 23, una volta dimora del marchese Moriggia. Alla sua morte, il palazzo passò nel 1787 ai conti Besozzi e poi al generale napoleonico e ministro della Guerra Alessandro Trivulzio (1773-1805). L'edificio fu sede, in epoca napoleonica, del Ministero degli Esteri e, successivamente, del Ministero della Guerra. Nel 1816 ne acquisì la proprietà la marchesa Lucia Pallavicini di Cremona. Dopo altri passaggi di proprietà, nel 1900 il palazzo passò alla famiglia De Marchi, quindi fu donato al Comune di Milano da Rosa De Marchi Curioni, rimasta vedova del naturalista e filantropo Marco De Marchi, e da allora destinato a sede del *Museo del Risorgimento* di Milano (vedi scheda web).

I lavori di costruzione del *Palazzo Brentani Greppi*, in via Manzoni 6, iniziarono nel 1829 ad opera dell'architetto Luigi Canonica e si conclusero nel 1831. Nel 1935, l'architetto Giuseppe De Finetti si impegnò in un progetto di ristrutturazione totale per adattarlo alle esigenze degli uffici bancari. L'immobile venne interessato, negli anni '80, dal progetto dell'architetto Luca Ortelli, per farne la sede dell'archivio storico della Banca Intesa-San Paolo. Infine, per iniziativa dell'Istituto di Credito, nel 2012 l'edificio è stato ristrutturato dall'architetto Michele De Lucchi e adibito a sede museale, sotto la denominazione di “Gallerie d'Italia” (complesso formato da *Palazzo Brentani* e dagli adiacenti *Palazzo Anguissola* e *Palazzo Antonia Traversi*). Le opere esposte provengono dalle collezioni di Intesa-Sanpaolo e Fondazione Cariplo; sono circa 197 opere di 80 artisti, suddivisi in percorsi tematici, per una superficie di 8300 mq.

Si ricorda che il 4 agosto 1848 il Palazzo fu teatro del tentato assassinio di Carlo Alberto. Il Re di Sardegna, ritornato dalla sconfitta della battaglia di Custoza, si affacciò sul balcone del Palazzo per quietare la folla di cittadini, reduci dall'insurrezione delle Cinque giornate di Milano, radunatisi davanti al Palazzo per protestare contro l'imminente armistizio con l'esercito austriaco. Allora, partì un colpo di fucile che mancò di poco il re Carlo Alberto.

Il *Palazzo Spinola*, in via San Paolo 10, risalente al XVI secolo, voluto dal banchiere Leonardo Spinola, fu ristrutturato più volte tra il 1818 e il 1883. Gli interventi di restauro e rifacimento furono eseguiti ad opera di Gerolamo Arganini (sistemazione dell'ala destra del Palazzo nel 1818) e di Giacomo Tazzini (decorazione della “Sala d'oro” a doppia altezza, nel 1838). Il Palazzo presenta dei lussuosi ambienti interni fra cui alcune celebri sale: la monumentale “Sala d'oro” (creata per l'arrivo in città dell'imperatore Ferdinando I) con doppia altezza, colonnato corinzio decorato con fregi e stucchi dorati, sormontato dalla trabeazione che forma la tribuna per l'orchestra; la “Sala d'argento”; la sala di lettura; la sala d'armi per la pratica della scherma. Il Palazzo è dal 1818 sede della “Società del giardino”, uno dei dieci Circoli più antichi del mondo. Tra gli ospiti illustri della Società del Giardino vi furono Carlo Porta e Stendhal (vedi scheda web).

Bibliografia

- AA.VV., *Il laboratorio della modernità. Milano tra austriaci e francesi*. Catalogo della mostra inserita tra le iniziative promosse dal progetto quadriennale “Specchio d'Europa: percorsi ed identità storica di Milano e Provincia”, a cura della Provincia di Milano e del Ministero dei Beni Culturali, Skira editore, Milano 2003.
- Marta Boneschi, *Milano. L'avventura di una città. Tre secoli di storie, idee, battaglie che hanno fatto l'Italia*, Mondadori, Milano 2007.
- Comune di Milano - Museo di Milano, *La Milano di fine secolo 1890-1900*, Arti Grafiche Fiorin, Milano 1982.
- Comune di Milano - Museo di Milano, *Milano, le prime foto. E poi...*, Arti Grafiche Fiorin, Milano 1979.
- Marianna D'Agostino, *Lo spazio, la storia, la cultura: il salotto di Clara Maffei* (tesi di laurea a.a. 2010-2011, Università degli Studi di Milano).
- Cesare De Finetti, *Milano. Costruzione di una Città*, Hoepli, Milano 2002.
- Lucio Gambi e Maria Cristina Gozzoli, *Milano*, Editori Laterza, Bari 1982.
- Attilia Lanza e Marilea Somarè, *Milano e i suoi Palazzi, un suggestivo itinerario sul filo dell'arte, della storia e della leggenda. Porta Vercellina, Comasina e Nuova*, Libreria Meravigli Editrice, Milano 1993.
- Fernando Mazzocca, a cura di, *Romanticismo*, catalogo della mostra Romanticismo, Gallerie d'Italia – Piazza Scala e Museo Poldi Pezzoli, ottobre 2018 - marzo 2019, Silvana Editori, Milano 2018.
- Milano nei secoli*, Ufficio Stampa del Comune di Milano, a cura di, Comune di Milano 1966
- Milano Tecnica dal 1859 al 1884*, Collegio degli Ingegneri, a cura di, Hoepli, Milano 1885.
- Giancarla Moscatelli, *A Milano con Verdi. Guida ai luoghi vissuti dal Maestro*, Curcilibri, Milano 2013.
- Luciano Patetta, a cura di, *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*. Catalogo della mostra tenutasi alla Rotonda della Besana ott.-nov. 1978, Electa, Milano 1978.
- Carlo Perogalli, *Palazzi privati di Milano*, Ente Provinciale per il Turismo, Milano, 1985.
- Touring Club Italiano, *L'Italia. Milano*, edizioni di «La Repubblica», Milano 2005 (vol. 9).

Sitografia

- www.casadelmanzoni.it/content/la-casa
- www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/MI140-00007/
- www.retedelledonne.org/images/inserimenti/4fe1dd8554fb0-
- www.storiadimilano.it/cron/dal1811al1820.htm
- www.turismo.milano.it/wps/portal/tur/it/scoprilacitta/itinerari/storico/it_sulle_tracce_manzoni
- www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-manzoni/
- www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-verdi/
- www.it.wikipedia.org/wiki/Milano#Evoluzione_demografica
- www.verdi.san.beniculturali.it/verdi/?verdi-e-il-suo-tempo=manzoni-alessandro

Nome dell'opera:	Casa di Alessandro Manzoni
Indirizzo:	Via Gerolamo Morone 1
Autore/i:	Autore XV sec. Ignoto Andrea e Giovanni Boni Egizio Nichelli Michele De Lucchi
Data / epoca:	XV secolo – Origini dell'edificio; 1813 – Abitazione di Alessandro Manzoni; 1863 – Progetto di rifacimento ottocentesco a cura degli artisti e imprenditori Andrea e Giovanni Boni. Dopo la morte del Manzoni l'edificio passa attraverso diversi proprietari. 1937 – Proprietà della Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, fu da questa donata al Comune di Milano purché fosse destinata in uso perpetuo ed esclusivo al Centro Nazionale Studi Manzoniani. XX secolo – Restauro curato dall'architetto Egizio Nichelli. 1941 – Proprietà al Comune di Milano – vengono avviati lavori di ripristino per riportare la casa nelle condizioni in cui si trovava alla morte di Manzoni, sotto la guida di Marino Parenti, conservatore. 2015 – Progetto di Restauro elaborato dallo Studio De Lucchi, con sostegno di Intesa Sanpaolo. Uso attuale: Casa Museo.

Foto 1.
Facciata principale





Foto 2. Il cortile interno



Foto 3. Scalone di accesso ai piani

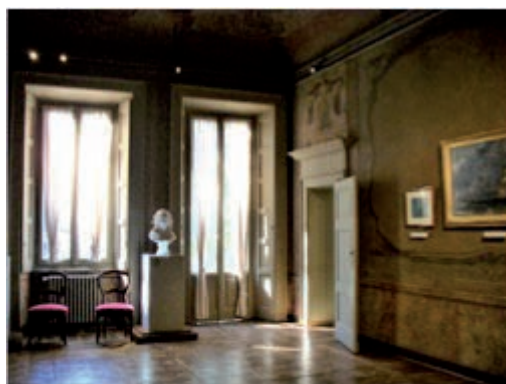
Foto 4. Studio di Manzoni,
piano terra

Foto 5. Salone di ricevimento, primo piano

Foto 6. Camera da letto di Manzoni,
primo piano

Foto 7. Planimetria Primo Piano

Foto 1, 2, 3, 5 e 7: Archivio Manuela Ogliarolo

Foto 4 e 6: Archivio Casa del Manzoni (www.casadelmanzoni.it/content/la-casa)

- Stile architettonico: Rifacimento in stile neorinascimentale.
- Tipologia, sistemi costruttivi e materiali: L'edificio, la cui costruzione originaria risale al XV secolo, si sviluppa intorno al cortile interno ed è prospiciente un giardino retrostante. Il Palazzo presenta facciate di ispirazione neorinascimentale, su piazza Belgioioso e via Morone, ideate secondo il gusto eclettico ottocentesco da Andrea e Giovanni Boni (1863-64), con raffinati ed elaborati fregi in cotto intorno alle aperture, sul grande portale, sul balconcino e sulle fasce marcapiano. Il fabbricato, di tre piani fuori terra, è costruito in muratura continua con volte al piano interrato e solai ai piani superiori. Recentemente, i lavori di restauro hanno eseguito dei rinforzi strutturali dei solai lignei con putrelle in ferro. I controsoffitti di alcune stanze sono ancora in incannicciatura intonacata e decorata. I locali sono disposti ad anello intorno al cortile. Al piano terra si trova lo studio di Alessandro Manzoni, affacciato sul giardino. Al primo piano si situano gli spazi di soggiorno e le camere da letto. Nei locali sono esposti opere d'arte, cimeli, illustrazioni, volumi e pubblicazioni e che descrivono il lavoro e la vita del grande scrittore, nel periodo in cui visse a Milano. Nel 1965, vennero eseguiti dei lavori di ristrutturazione, su progetto dell'architetto Egizio Nichelli, che interessarono la struttura dell'edificio e ricostruirono la forma originale dell'appartamento padronale di Manzoni completo di arredi. In occasione di Expo 2015 furono avviati interventi di manutenzione conservativa dei fregi esterni in cotto, degli intonaci e delle superfici interne dipinte, a cura dello Studio De Lucchi.
- Valore simbolico: Nel 1813 Alessandro Manzoni acquistò il palazzetto con giardino in contrada del Morone n. 1171 (oggi n. 1) all'angolo con piazza Belgioioso (allora chiamata di San Martino in Nosiggia, dal nome della chiesa lì demolita). La nuova residenza si dimostrò un luogo ideale per ospitare la numerosa famiglia di Manzoni, con la moglie Enrichetta, la madre Giulia Beccaria, i nove figli e anche un ambiente adatto alle necessità dello studio e del lavoro del grande letterato.
- “Tra le ragioni vincenti per la scelta della casa De Felber vi era anche la sua collocazione al centro della città. Il cerchio familiare era garantito dalla vicinanza dei pochi veri amici: Federico Confalonieri e Silvio Pellico in via Monte di Pietà, il Porta e i Verri in via Monte Napoleone, Vincenzo Monti in via Brera. A pochi passi sorvegliavano la Biblioteca Ambrosiana, la Braidense, il Gabinetto Numismatico diretto dall'amico Gaetano Cattaneo, le librerie di Santa Margherita e della Contrada dei Servi. Una centralità topografica che permetteva di unire le esigenze dello studioso alle istanze affettive.” (tratto dal sito: www.casadelmanzoni.it/content/la-casa)
- Commento: In questa Casa furono ospitati alcuni illustri amici di Manzoni: Tommaso Grossi vi dimorò dal 1822 al 1836; nel 1845 fu qui accolto Giuseppe Giusti. Qui si incontrarono Manzoni e Giuseppe Verdi e in questo stesso luogo lo scrittore morirà nel 1873, attorniato da Enrico e Vittoria, gli unici figli rimasti.

Nome dell'opera:

Grand Hotel et De Milan

Indirizzo:

Via Alessandro Manzoni, 29

Autore/i:

Architetto Andrea Pizzala e successivamente Architetto Giovanni Muzio

Data / epoca:

L'albergo venne inaugurato il 23 maggio 1863.

L'edificio subì una completa ristrutturazione nel 1931.

Durante la Seconda guerra mondiale l'albergo fu bombardato e il quarto piano venne distrutto; una volta terminata la guerra, l'architetto Giovanni Muzio fu incaricato della ricostruzione e del rinnovamento dello stabile.

Un'ultima importante ristrutturazione si verificò nei primi anni '90, quando un muro di difesa dell'antica Mediolanum risalente al terzo secolo fu riscoperto e utilizzato come elemento ornamentale in uno dei ristoranti dell'albergo.



Foto 1. Facciata principale



Foto 2. Interni: Ristorante dell'albergo



Foto 3. Interni: salone

Stile architettonico:	Architettura eclettica ispirata al neogotico.
Tipologia, sistemi costruttivi e materiali:	Si tratta di un edificio a cinque piani in stile eclettico. Sulla facciata, ma in particolare nei suoi ornamenti, sono stati impiegati riferimenti decorativi appartenenti allo stile neogotico. L'edificio si espanse più volte e nel 1879 venne aggiunto un nuovo piano. Verso la fine dell'Ottocento acquisì una notevole importanza, perché era l'unico albergo della città ad avere servizi postali e telegrafici e per questo era frequentato dai diplomatici e dalle persone d'affari. Comprendeva circa duecento locali, un ascensore idraulico, un giardinetto d'inverno e saloni da pranzo arredati in modo lussuoso.
Valore simbolico:	L'albergo è uno dei più antichi della città. Rappresenta un secolo e mezzo di storia milanese per aver ospitato celebrità internazionali e illustri personalità del mondo della cultura e della musica, dove si potevano incontrare Verdi, Manzoni, Cattaneo, Correnti, Manara, Balzac e Rossini.
Commento:	Il compositore Giuseppe Verdi soggiornò molto spesso nell'albergo, per via della prossimità al teatro La Scala. Il Maestro compose qui gran parte dell'Otello. La stanza n.105 al primo piano, fu riservata a Verdi sino alla sua morte, avvenuta proprio qui il 27 gennaio 1901.



Foto 4. Interni: Suite Verdi – l'appartamento in cui risiedette Giuseppe Verdi

Foto 1: Archivio Manuela Oglialoro

Foto 2, 3 e 4: Archivio Grand Hotel et de Milan

Scheda a cura di GRETA GEROTTO (classe IV)

Fonti: www.wikipedia – www.italytraveller.com – www.grandhoteletdemilan.it

- 5 ROBERTO GARRONI
Presentazione

PARTE PRIMA

- 9 TIZIANA SUCATO
Presentazione del Progetto “Comporre *Attila*”
- 13 GIACOMO FIORENTINO
Introduzione alla “Conversazione sull’*Attila*”
- 17 GIUSEPPE ZECCHINI
Attila, dalla realtà alla leggenda
- 25 BIANCA DE MARIO
Ombre, misteri, premonizioni.
Per una (ri)lettura dell’*Attila* di Giuseppe Verdi

PARTE SECONDA

- 41 GIULIA MAFFINI e RICCARDO DEHÒ
Cronaca di una serata speciale
- 47 CATERINA VIGNA
Visita ai Laboratori del Teatro alla Scala presso Ansaldo
- 52 EDOARDO TORAZZI
Una voce del coro
- 53 ELIANA FISICHELLA
Comunicare con le immagini.
Il manifesto per la “Conversazione sull’*Attila*”
- 56 MANUELA OGLIALORO
“Il Virgilio rilegge la città”.
Creazione di nuova finestra sulla Milano dell’epoca
di Verdi e Manzoni