

# GIUSEPPE VERDI

## ATTILA

### Semplici nobili selvaggi

*Attila, König der Hunnen* di Zacharias Werner (1808) è già un'opera lirica a metà, seppure di tipo più tedesco che italiano. Lo stesso autore la descrive come "un dramma romantico", con tutti gli eccessi fantastici che questo termine implicava nella Germania dell'Ottocento.

Come narrazione della marcia di Attila verso Roma, della sua sottomissione all'autorità divina incarnata dal Papa Leone, del suo rimanere gradualmente invischiato negli intrighi di nemici e falsi amici, e del suo finale assassinio per mano di una donna che aveva appena sposato, esso anticipa più di un motivo wagneriano: la semplice innocenza tradita (*Sigfrido*), la redenzione ottenuta grazie alla purezza di una donna (*Tannhäuser*), l'amore per chi ancora non si conosce (*Il vascello fantasma*). Vi sono druidi e sacerdotesse che si esprimono per enigmi nebulosi, come Erda; una cattiva, Ildegonda di Borgogna - mezza Ortruda, mezza Brunilde - che scorrazza per i campi di battaglia con il suo squadrone di vergini guerriere incitando Attila ad atti di violenza sempre più efferati al fine di mandare in perdizione la sua anima; dato che lei si è consacrata "agli dei delle tenebre" per vendicare la famiglia e il fidanzato morti assassinati (vero è che essi avevano a loro volta tentato di uccidere Attila a tradimento, ma questo non conta).

C'è una generale tendenza a sguazzare nel sangue, accettabile forse soltanto per una generazione che provava gusto alla lettura della *Hermannsschlacht* di Kleist; e comunque su tutto aleggia un'atmosfera di misticismo cristiano che non sconverrebbe all'autore del *Parsifal*.

Donde la scena finale nella tenda di Attila dove, sotto gli occhi di un Papa Leone simile a Gurnemanz, il re degli Unni (già sposato a Ildegonda) dà simbolicamente la mano alla sorella dell'imperatore romano, Onoria, la quale aveva appena preso il velo monacale.

Ildegonda nel frattempo non è stata in ozio: ha già pugnalato a morte il figlioletto di Attila e sta per fare lo stesso servizio allo sposo.

Da questo coacervo di inverosimiglianze emerge un solo carattere a tutto

tondo: il generale romano Ezio, di una profondità e complessità quasi shakespeariane.

Egli è sarcastico, calcolatore e privo di scrupoli nella sua ricerca del potere; è capace di tradimento sia nei confronti della degenerata corte imperiale, che considera con disprezzo, che in quelli di Attila - al quale, in conseguenza di una strana tradizione, è legato da un legame di "fratellanza di sangue", contratto nella casa dello zio di lui, dove era stato educato. E pur tuttavia è capace di morire da eroe nella battaglia davanti alle porte di Roma.

## VERDI CON ALCUNI AMICI



A differenza di molto teatro di prosa, *Attila* contiene un certo numero di cori sul modello greco - un tipico esempio delle compromissioni classiciste che ancora legavano i primi romantici. Non servirebbe altro per interessare un operista; già Beethoven aveva preso in seria considerazione l'idea di musicare il soggetto di Werner, e Verdi si attaccò entusiasticamente alla stessa idea col librettista Piave nella primavera del 1844, (subito dopo la loro tumultuosa collaborazione all'*Ernani*) esponendogliene le linee programmatiche in una delle sue caratteristiche lettere incalzanti:

" Eccoti lo schizzo della tragedia di Werner (.....) Sono del parere di fare un prologo e tre atti. Bisogna alzar la tenda e far vedere Aquileia incendiata con coro di popolo e coro di Unni. Il popolo prega, gli Unni minacciano ecc. ecc.....

poi sortita di *Ildegonda*, poi d'*Attila*, ecc. ecc..... e finisce il prologo. Aprirei il primo atto in Roma, e, invece di far la festa in scena, farla interna ed *Azzio* (Ezio) pensoso in scena a meditare sugli avvenimenti ecc. ecc....." (per fortuna di Berlioz quest'ultima idea non fu poi mai attuata!) "Finirei il primo atto quando *Ildegonda* svela ad *Attila* il nappo avvelenato, per cui *Attila* crede che per amore *Ildegonda* lo sveli, quando invece non è che per salvarsi il piacere di vendicare la morte del padre e dei fratelli, ecc. ecc."

"Sarebbe magnifico, nel terzo atto, tutta la scena di Leone sull'Aventino mentre sotto si combatte: forse nol permetteranno, ma bisogna guardare di mascherare in modo che lo permettano".

Per il resto Verdi si preoccupava, come sempre, di conservare lo spirito dell'originale: incitava Piave a studiare il periodo storico, a leggere i cori di Werner "che sono stupendi" - e soprattutto Madame de Stael. Quest'ultima ingiunzione è particolarmente significativa, perché la formidabile suffragetta intellettuale, tanto detestata da Napoleone, era stata la principale interprete del romanticismo tedesco nei confronti del mondo non germanico (ed effettivamente tra il loro seguito personale si contava anche uno dei fratelli Schlegel).

Il suo trattato *Sulla Germania* prosegue la tradizione della *Germania* di Tacito nel servirsi delle virtù tradizionali dei nordici come una sferza per accarezzare la schiena dei suoi raffinati compatrioti. I tedeschi erano nel fondo dell'anima dei nobili selvaggi: semplici, onesti senza doppiezza e leggermente assetati di sangue.

Se l'*Attila* che prese forma due anni più tardi si doveva configurare in maniera molto diversa dalle prime idee di Verdi, la ragione risiede in parte nelle circostanze del suo allestimento, in parte nella crescente montagna di impegni che indusse il compositore ad adottare di lì in avanti un atteggiamento più passivo nei riguardi dei suoi collaboratori.

Non era riuscito a continuare la catena pressoché ininterrotta di trionfi che s'era iniziata col *Nabucco*, *I due Foscari*, nei quali aveva riposto grandi aspettative, erano stati poco più che un successo di stima.

Col grandioso libretto della *Giovanna D'Arco* di Solera si sentiva su di un terreno più sicuro, e i risultati erano stati al livello delle sue più rosee

aspettative. Ma *Alzira*, con la quale si era posto ciecamente nelle mani dell'esperto Cammarano, si rivelò come uno degli insuccessi più pericolosi della sua carriera - una specie di aborto operistico.

C'era bisogno di un successo sicuro per raddrizzare la situazione, nulla dunque di più naturale per Verdi che porre tutta la sua fiducia in una collaborazione già sperimentata come infallibile. Di conseguenza il compito di stendere il libretto di *Attila* fu trasferito da Piave a Solera, che già si era dimostrato un maestro del grande gesto teatrale.

L'opera era prevista nel cartellone del Teatro La Fenice nella stagione di carnevale del 1845-46.

## VERDI E T. RICORDI



I diritti di pubblicazione erano stati acquistati in modo traverso dall'arcirivale di Ricordi, Francesco Lucca. Se da un lato Lucca era indebitamente esigente con i compositori, dall'altro si interessava più attivamente alla scelta dei cantanti e alle condizioni della rappresentazione di quanto non facesse Giovanni Ricordi; il contratto che strinse con Verdi prevedeva infatti che quest'ultimo sarebbe stato

alleggerito del compito di trattare con gli impresari in merito ai problemi di formazione della compagnia e di censura teatrale.

Di qui la mancanza di qualsiasi carteggio fra Verdi e la direzione della Fenice, come quelli che invece gettano una luce affascinante sulla genesi di *Ernani*, *Rigoletto* e *Traviata*.

Come al solito Lucca si era assicurato una compagnia di canto di tutto rispetto: Ignazio Marini; il basso che aveva creato il ruolo del protagonista nella prima opera verdiana, *Oberto*; Carlo Guasco e Sofia Loewe, i quali avevano riscosso un trionfale successo in *Ernani*; Natale Costantini, un vecchio animale di scena, in attività fin dal decennio precedente, era infine il baritono.

Nel delineare il libretto, Solera tenne conto astutamente delle circostanze di tempo e di luogo. L'insurrezione del 1848 era ancora di là da venire; ma sentimenti di rivolta aleggiavano nell'aria. Di conseguenza egli decise di fare appello al patriottismo italiano, e più specificatamente veneziano.

Ildegonda di Borgogna diventò Odabella di Aquileia, e Walther la figura semistorica del cavaliere Foresto che, a quanto si tramanda, avrebbe salvato i suoi concittadini dall'invasione di Attila fortificando le isole della laguna adriatica.

La proposta di divisione del mondo fatta da Ezio ad Attila dice: "Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me" - l'eterno grido di dolore delle piccole nazioni oppresse. Nel prologo venne inserita una scena aggiuntiva, che mostrava la fondazione della nuova Roma sulle dune fangose dell'Adriatico.

Come al solito vengono eliminati i personaggi sussidiari, compresa Onoria. Papa Leone è ridotto a un *secondo basso*, con un'unica maestosa entrata. Il banchetto con la pozione avvelenata è posto dopo la scena fuori delle mura di Roma e fuso con la festa di nozze di quello che in Werner era l'ultimo atto, non senza danno per il movente del delitto.

Se Attila si era già ritirato dalla strada di Roma, perché mai Ezio e Foresto dovrebbero volerlo avvelenare, se non per vendetta? Anche il personaggio di Odabella soffre di un certo squilibrio, dato che la ricomparsa di Foresto la trasforma da una vergine guerriera in una tipica eroina melodrammatica dell'Ottocento, che passa tutto il suo tempo in uno stato di passiva disperazione.

Nessuna di queste considerazioni sembrava aver turbato Verdi, che continuò a mostrarsi entusiasta per tutto l'autunno del 1845. "La poesia è di Solera, e ne sono contento", egli scrisse al suo editore francese, Leon

Escudier.

"Come sarebbe bello l'*Attila* pel *Grand Opéra* di Parigi! Vi sarebbero soltanto da aggiungere poche cose, e tutto il resto andrebbe bene". A Jacopo Ferretti, nella stessa lettera nella quale ammetteva i difetti fondamentali di *Alzira*, scrisse: " Sono occupatissimo per *Attila*! Oh, il bel soggetto! Ed i critici potranno dire quel che vorranno (.....)".

Nel frattempo c'era stato un ripensamento. La moglie di Solera Teresa Rosmira, essendo stata fischiata dal pubblico milanese nella *Gabriella di Vergy*, di Donizetti, ruppe il suo contratto con la Scala e partì per Madrid portandosi dietro il marito.

## ARRIGO BOITO



Se è vero, come si è insinuato da qualche parte, che i successivi doveri di Solera in qualità di "consigliere intimo" della regina Isabella di Spagna si dimostrarono indebitamente onerosi, può darsi benissimo che non trovasse tempo per completare l'ultimo atto del libretto. Dopo molti vani tentativi di risvegliarne l'attività, il compositore finì per rivolgersi a Piave.

Come avveniva di solito con il più docile di tutti i librettisti, la direzione delle operazioni fu subito presa in mano da Verdi. Non ci dovevano

essere cori; ci volevano delle buoni parti per la Loewe e per Guasco, ma nessun duetto - e soprattutto a Piave veniva raccomandata (come al solito) la maggior brevità possibile.

Anche l'idea di "un finale alla *Due Foscari*" fu respinta con disdegno, e particolare sarcasmo suscitò la proposta di Piave di servirsi della banda del reggimento austriaco Kinsky. Era una buona banda, ammette Verdi che l'aveva ascoltata l'anno precedente - "ma queste bande sono controsensi perpetui e frastuoni".

Di più la trama non la richiedeva, a meno di non voler introdurre una marcia al momento dell'entrata in scena di Attila (il che però avrebbe rallentato inutilmente l'azione). E concludeva: "Ormai la banda è una provincialata da non usarsi più nelle grandi città" - certo null'altro che un pio auspicio, dato che ancora per molti anni Verdi avrebbe continuato a convivere con la banda; d'altro canto *l'Attila* ne è fortunatamente privo. Il solo rinforzo dell'organico orchestrale si riscontra nell'uso di quattro trombe in orchestra al posto delle solite due nella prima scena del prologo.

Il testo compiuto fu inviato per l'approvazione a Solera causandogli non poca costernazione: "Non posso negarti il mio indefinibile dolore nel vedere chiuso in parodia un lavoro, del quale osava compiacermi..... sembrano cose che rovinano tutto quello ch'io ho creduto infondere ne' miei personaggi.

*Fiat voluntas tua*: il calice che mi fai bere è troppo doloroso" (Solera era sempre pronto a trascendere nel linguaggio biblico); "tu solo potevi ben bene farmi capire che il librettista non è più mestiere per me".

Verdi non perdonò mai l'insulto al suo giudizio. Anni dopo, quando Solera - ormai al declino delle sue fortune dopo una vita incredibilmente avventurosa - si rivolse di nuovo a lui, il suo atteggiamento fu quello dell' Enrico V Shakespeariano nei confronti dei suoi antichi compagni di baldoria: "Vecchio, non ti conosco: di le tue preghiere.....". Di fatto in Solera c'era qualcosa di tipicamente falstaffiano.

Man mano che il giorno della rappresentazione si avvicinava, Verdi iniziò a cedere sotto un cumulo insolitamente grave di malanni. Può anche darsi che al momento, e poi in sede di rievocazione, ne abbia esagerato alquanto la portata; ma era comunque cosa abbastanza seria da provocare un'autentica preoccupazione in tutto il mondo musicale italiano, ancor memore del colpo subito con la repentina scomparsa di Bellini.

Ciononostante riuscì a terminare *Attila* in uno "stato fisico deplorabile". La sera della prima, come spesso accadeva, non fu esattamente un trionfo: anzi la stampa si dimostrò alquanto fredda; ma l'opera iniziò a riguadagnare terreno nelle rappresentazioni successive, tanto che nel 1864 l'impresario Lumley poteva scrivere: "Forse nessuna delle opere di Verdi ha destato più entusiasmi in Italia o ha coronato il fortunato compositore di lauri più abbondanti". Per tutta la penisola il grido di Ezio: "Avrai tu universo, resti l'Italia a me" fece balzare in piedi folle di spettatori.

## BOZZETTO DEL TEATRO LA FENICE



Un indizio sicuro della popolarità di *Attila* fu la richiesta fatta a Verdi di due arie per tenore che altrettanti interpreti differenti volevano inserire nell'ultimo atto in sostituzione della romanza esistente nell'edizione a stampa "Che non avrebbe il misero".

La prima ("Sventurato alla mia vita") fu commissionata da Rossini per il suo protetto Nicola Ivanoff. L'altra ("Oh dolore! E io vivea") fu composta per Napoleone Moriani - oggi noto grazie alle ricerche di Frank Walker come il padre dei due figli illegittimi di Giuseppina Streponi - il quale intendeva cantarla alla prima milanese dell'opera.

Fu l'unica concessione di Verdi ad un allestimento nel quale aveva rifiutato con ostentazione qualsiasi coinvolgimento.

A differenza della maggior parte dei cantanti, che conservavano gelosamente per se stessi questo genere di arie, Moriani era ansioso di convertirle in denaro contante, e già prima della fine dell'anno furono messe in circolazione copie a stampa piene di inesattezze. Di qui forse la stoccata di Muzio, l'allievo di Verdi, che dichiarava di essere andato a teatro "una volta sola in tutta la settimana solo per fischiare l'odioso Moriani.....".

L'autografo di questa bellissima aria è finito al museo della Scala di Milano, mentre quello dell'intera opera fu comperato dalla vedova di Lucca ad opera di un bibliofilo anglo-fiorentino, che a sua volta lo lasciò in eredità al British Museum.

Uno schizzo incompleto della scena prima del prologo, è particolarmente interessante dal momento che, assieme ad un analogo schizzo de *I due Foscari* nel museo di Busseto, costituisce l'unica prova superstite del metodo di lavoro verdiano nel periodo anteriore al *Rigoletto*. Dell'aria di Ivanoff solo il testo è disponibile al momento.

Nella sua organizzazione musicale *Attila* è un esempio altamente tipico della produzione compresa tra *Ernani* e il primo *Macbeth*. La sua unità formale di base è la scena chiusa che culmina di solito in un'aria con cabaletta, un duetto in due o al massimo tre movimenti, o un finale concertato.

Lo stile è semplice e massiccio, il colore strumentale vi è disteso in blocchi vivaci e contrastati, che gli danno il carattere di un cartellone (sia pure non privo di ispirazione) piuttosto che non quello di una pittura. Con i cori del *Nabucco* Verdi aveva conquistato in origine l'immaginazione dei suoi compatrioti. Quelli di *Attila*, per lo più scritti a sette parti in omofonia, sono più scarni e perentori, come del resto si

addice al soggetto, ma conservano qualcosa della grandiosa eloquenza dei primi, e a loro volta determinano le dimensioni e la maniera delle arie solistiche e dei duetti, con le loro lunghe melodie dall'ampia articolazione, il passo spavaldo e gli accompagnamenti accuratamente bilanciati.

La partitura, tutta muscoli e nervi, lascia poco spazio ad emozioni più garbate e ancor meno alle finezze di caratterizzazione. In special modo le cabalette esprimono il medesimo clima di energia indifferenziata che raggiunge il suo apogeo nel rumoroso "finale con stretta" dell'atto secondo. Qui come nell'aria di Foresto "Cara patria, già madre e reina", viene fatto un possente uso del coro all'unisono che per gli italiani dell'epoca risuonava come il tipico squillo verdiano di incitamento alla battaglia.

Come al solito in tutte le arie l'interesse maggiore è concentrato nell'*andante*. Quello di Ezio "Dagli immortali vertici" è quasi l'archetipo di un cantabile verdiano per baritono - ciò che spiega senza dubbio la sua popolarità come cavallo di battaglia tra gli studenti di canto.

In quelle di Odabella ("Allor che i forti corrono") e di Foresto ("Ella in poter del barbaro") la tradizionale struttura in due quartine si dilata, così da consentire alla frase di apertura di generare tre nuove varianti - con risultati apprezzabili in particolar modo nell'ultima, laddove ciascuna delle quattro esposizioni trasporta la linea melodica un semitono al disopra della precedente, fornendo così un'anticipazione delle sottili gradazioni melodiche che si ritroveranno nelle arie per soprano de *Il Trovatore*.

A mo' di totale contrasto abbiamo la romanza di Odabella "Oh! nel fuggente nuvolo", uno di quei brani che compaiono almeno una volta in ogni opera del primo Verdi, dove egli rinuncia alla pienezza dell'organico orchestrale in favore di una manciata di strumenti solistici.

Sullo sfondo della voce l'arpa, il corno inglese, il flauto ed il violoncello intessono una brillante trama sonora, evocando lo scenario della foresta, il cielo sereno, il ruscello che sfavilla nel sole.

Ma anche così la musica descrittiva non mira in Verdi al raggiungimento di profondità romantiche. Il senso di disagio che invade il coro delle sacerdotesse - il freddo vento che soffia dalla tomba - è simboleggiato esteriormente da una figura di biscrome suonata dagli archi ad intervalli di tre battute. Sul piano dell'armonia la sola modificazione è rappresentata da uno slittamento verso il minore di tonica. A questo

stadio della sua carriera di compositore l'immaginario verdiano opera ancora essenzialmente per emblemi.

I pezzi d'assieme costituiscono spesso il carattere più notevole delle prime opere verdiane, a causa della sua sensibilità pressoché unica per le proprietà drammatiche dei vari timbri vocali e per le loro combinazioni. Tensione ed eccitazione compaiono in notevole grado nel duetto tra Odabella e Foresto: "Sì, quell'io son, ravvisami", ed è tipico che a questo punto della riconciliazione, invece di inanellare le tradizionali concatenazioni di seste, i due cantanti si lanciano in uno spiccio *allegro* all'unisono, dimostrando di essere compagni d'arme oltre che amanti.

Ma chi sperasse di ritrovare quella popolarità tra baritono e basso che produce un effetto tanto sorprendente in *Ernani* rimarrà deluso. La ragione sta in parte nella constatazione che la natura di Attila richiede quel genere di scrittura energica che Verdi associa normalmente col baritono, e in parte nel fatto che, a differenza di Silva in *Ernani*, il flagello di Dio è un protagonista a pieno titolo, e come tale dovrebbe generalmente attenersi al registro superiore della sua estensione.

Un "primo basso" era di solito un "basso cantante", ciò che ai tempi di Verdi significava un baritono - a meno che, come nel caso di Marini, la sua tessitura non fosse estesa verso il basso. Soltanto nella scena d'apertura del prologo, laddove assume momentaneamente il ruolo di un basso corifeo, come già Zaccaria nel *Nabucco*, Attila raggiunge il la bemolle sotto il rigo.

In realtà molte delle tipiche parti di basso verdiano si rivelano spesso dei comprimari, o perfino delle partecine secondarie. Attila lotta per lo più testa a testa con Ezio, con la differenza di appena un paio di note basse a suo vantaggio; ma il tono scarno e autoritario di Leone è davvero inconfondibile.

Nel terzo atto la scala dell'effetto teatrale si riduce alquanto drasticamente, e chiunque abbia visto il risultato ridicolo che si produce in scena non potrà fare a meno di simpatizzare con le lamentele di Solera.

Non che ci fosse qualcosa di insolito nel far terminare un'opera di stile grandioso con uno scontro fra antagonisti; è piuttosto l'ossessione del giovane Verdi per la brevità ad ogni costo a produrre una caduta di tensione drammatica.

## MANIFESTO DELLA PRIMA



Ma ciò comporta altresì delle compensazioni sul piano musicale; perché qui più che altrove nel resto dell'opera i personaggi discendono dal loro piedistallo per esprimersi in una facile effusione lirica. Ad onta delle già citate proteste del compositore, il trio "Te sol, te sol quest'anima" richiama davvero il clima de *I due Foscari*, questo inatteso precorrimiento della maniera verdiana del periodo di transizione; e nel corso di tutto l'atto, con la sua dilatazione dall'assolo al trio e poi al quartetto, abbiamo un'anticipazione di quell'ampia articolazione formale che diverrà familiare negli anni futuri.

In linea generale lo stile melodico di *Attila* è piuttosto ben integrato. La sua caratteristica distintiva è un semplice profilo a parabola, che contrassegna a volte l'apertura, a volte il tratto culminante di alcuni dei numeri principali. Si può trovare variamente modificato nel motivo principale del densissimo preludio che compare nel secondo atto come monito dei druidi; nella cavatina di Foresto e nella romanza dell'ultimo atto; nella frase di Ezio "Avrai tu l'universo" (che, come ha fatto notare

Osborne, appare presa di peso dall'*Ernani*), e anche nella sua apostrofe: "Roma nel vil cadavere/chi ravvisare or può?" (uno squarcio melodico tanto caratteristico da far esclamare subito all'ascoltatore: "È Verdi!"); nonché - in modo estremamente significativo - nel sereno concertato finale dell'atto primo.

Curiosamente, la figura ascendente nella sezione bassa dell'orchestra che sopporta il peso espressivo maggiore delle parole di Leone "Di flagellar l'incarco", con quel che segue, e che era risuonata per la prima volta nell'impressionante scena e aria di Attila "Mentre gonfiarsi l'anima", rappresenta un precorrimento sconcertante delle *Norne wagneriane*. Non può trattarsi che di una coincidenza, visto che per Wagner Verdi era come se non esistesse.

*Attila* rappresenta in un certo senso il *non plus ultra* della prima e più grezza maniera risorgimentale di Verdi, prima che arrivasse a temperarla la raffinatezza parigina che appare con tanta evidenza nella ben più dichiaratamente patriottica *Battaglia di Legnano*.

Alla grandiosità corale del *Nabucco* ed allo scontro di colossi che già compariva in *Ernani*, *Attila* aggiunge una nuova inventività pittorica. Mancando della consistenza drammatica e della programmatica sicurezza delle prime due, è improbabile che essa riesca a trovare un suo spazio permanente nel repertorio - ciononostante essa rimane un brano interessante e gratificante per l'ascoltatore.

## LA TRAMA

### PROLOGO

Nel 452 d.C., Attila ("il flagello di Dio") ha invaso l'Italia e messo a sacco Aquileia. Tra le rovine fumanti della città le sue orde esultanti di Unni e Ostrogoti danzano cantando inni in onore di "Wodano" (= Odino) e del loro re. Fa il suo ingresso Attila sul carro trionfale e loda il loro valore; in risposta viene salutato come ministro e profeta del dio.

Il suo schiavo bretone Uldino, contro il suo ordine espresso di non risparmiare la vita ad alcuno, ha salvato uno stuolo di fanciulle che avevano preso parte alla battaglia e gliele offre in dono.

Le guida Odabella, figlia del signore di Aquileia, già trucidato da Attila; e quando questi esprime sorpresa di fronte al loro coraggio, ella dichiara che le donne italiche (a differenza di quelle degli Unni) sono sempre pronte a difendere la patria.

Impressionato dall'ardore di lei, Attila si offre di farle una grazia: Odabella chiede allora una spada e Attila le porge la propria, che lei afferra con esultanza giurando di usarla contro di lui come strumento di vendetta.

Partite lei e le altre donne, Attila fa venire l'inviato di Roma, il condottiero Ezio (quello che l'anno precedente lo aveva sconfitto in Gallia, alla battaglia dei Campi Catalaunici), e lo saluta come valente guerriero e degno avversario.

Ezio chiede di parlare con lui in privato. L'imperatore d'Oriente, egli dice, è in età avanzata e debole di forze; Valentiniano, che regna sull'Occidente, non è che un ragazzo: di conseguenza egli propone un accordo segreto, in base al quale Attila può tenersi il resto del mondo, mentre a lui rimarrà l'Italia. Attila respinge l'offerta come macchiata di fellonia: un popolo così corrotto merita di assaggiare il flagello di Odino.

Ezio tenta allora di riassumere il suo ruolo di inviato di Roma, ma Attila dichiara la propria intenzione di radere al suolo la città orgogliosa; Ezio lo sfida.

La scena si sposta su un'isoletta delle lagune adriatiche (quella che più tardi darà il nome di Rialto al centro della città che lì sarà fondata). Manca poco all'alba e sta infuriando una tempesta. Quando questa si è placata, alcuni eremiti escono dalle loro capanne e pregano Dio su un semplice altare di sassi.

Il cielo si rasserena e giungono delle barche cariche di profughi di Aquileia, guidati da Foresto che essi acclamano come loro salvatore; il giovane è però in ansia per la sorte di Odabella, la sua fidanzata.

Meglio morta che nelle mani degli Unni, è il suo augurio. Il sole ora splende chiaro nel cielo e gli aquileiesi lo invitano ad interpretare questo come un segno prodigioso di speranza: egli in risposta li incita a costruire in quel luogo, tra mare e cielo, una splendida città novella, che risorga dalle proprie ceneri.

## FOTO DI SCENA



### ATTO I

#### Scena I

La prima scena è ambientata al chiaro di luna in un bosco presso il campo che Attila ha piantato non lontano da Roma. Odabella sta piangendo il padre, la cui immagine le sembra di scorgere sulle nuvole erranti; ma il suo volto si trasforma in quello dell'amato Foresto, che ella crede esser stato ucciso.

E proprio lui le appare dinnanzi all'improvviso, travestito da barbaro; sopraffatta dalla gioia ella gli corre incontro, ma solo per venir respinta con fredda collera e accusata di tradimento; egli ha affrontato con coraggio mille pericoli per raggiungerla e ora la trova "tra le tazze e i cantici" a sorridere all'assassino di suo padre.

Odabella, ricordandogli la narrazione biblica di Giuditta e Oloferne, lo persuade della propria innocenza e determinazione a vendicarsi. Foresto le domanda perdono e i due innamorati cadono l'uno nelle braccia dell'altra.

## Scena II

Più tardi, nella sua tenda, Attila si desta dal sonno e narra al suo fedele Uldino un incubo che gli è apparso: davanti alle porte di Roma un vecchio di alta statura gli ha sbarrato il cammino gridando: "Di flagellar l'incarco/contro i mortali hai sol/T'arretra..... Or chiuso è il varco/Questo de' numi è il suol!"

Ma subito ritorna in sé, arrossisce dei propri timori e si fa forza: agli squilli delle trombe guerriere tutti marceranno su Roma. Il coro canta le odi di Odino, ma in lontananza si ode un inno assai diverso: sta giungendo una processione di vergini e fanciulli cristiani biancovestiti che portano in mano rami di palma.

Li guida Leone, vescovo di Roma, il vecchio del sogno di Attila. Quando egli pronuncia le medesime parole, ad Attila par di vedere le figure di San Pietro e San Paolo che gli sbarrano la strada con le loro spade fiammeggianti. Impietrito dal terrore, si prostra al suolo, mentre gli Unni contemplano esterrefatti la scena e i cristiani inneggiano alla potenza dell'eterno Iddio.

## ATTO II

Nel campo dei Romani, Ezio sta leggendo un dispaccio dell'imperatore, nel quale lo si informa che è stata conclusa una tregua cogli Unni e gli si ordina di far ritorno a Roma.

Ezio è indignato di essere trattato così perentoriamente da un ragazzino, che sembra temere più il suo esercito che non quello di Attila, e riflette amaramente sul contrasto fra la decadenza presente di Roma e le sue passate glorie.

Sopraggiunge una schiera di schiavi di Attila, che invitano a banchetto Ezio e i suoi ufficiali; uno di loro rimane indietro: è Foresto, che ordina ad Ezio di tenere i suoi uomini pronti ad attaccare gli Unni durante il festino, non appena vedranno lampeggiare un segnale di fuoco sulla montagna.

Ezio esulta per l'opportunità di vendicare il proprio paese: se cadrà in battaglia, almeno il suo nome verrà ricordato come quello dell'ultimo dei Romani.

Al banchetto nel campo di Attila gli Unni stanno già acclamando il loro re, quando le trombe annunciano l'arrivo degli ospiti romani.

Mentre Attila si fa loro incontro, un gruppo di druidi gli bisbiglia che Odino ha mandato un segnale per distoglierlo dal sedere a tavola in compagnia degli antichi nemici: egli però li caccia con impazienza, indi ordina alle sacerdotesse di cantare e danzare.

Ma, appena finita la loro canzone, un improvviso soffio di tempesta spegne gran parte delle torce che illuminavano il banchetto. Nella confusione che ne segue Ezio rinnova ad Attila la sua proposta, ma ancora una volta è respinto con sdegno; Foresto rivela ad Odabella che tra poco Uldino offrirà ad Attila una coppa di vino avvelenato - la donna però non si rallegra di questa notizia che sembra privarla della sua vendetta. Il cielo si rasserenava e le torce vengono riaccese. Attila sta per libare in onore di Odino quando Odabella lo ferma rivelandogli che il vino è avvelenato.

Il re, in preda all'ira, domanda il nome del colpevole, e Foresto fa un passo avanti, burlandosi delle minacce di morte che Attila formula al suo indirizzo; Odabella però chiede in dono la vita di lui come premio per aver salvato quella del re.

Attila annuisce, e in pegno di gratitudine giura di farla sua sposa e regina. Ella esorta Foresto a fuggire, ma questi giura egualmente vendetta per quello che gli appare un tradimento di lei; intanto gli Unni incitano il loro re a muovere di nuovo guerra contro i perfidi Romani.

### ATTO III

Foresto è solo nel bosco sul far del giorno e aspetta di conoscere da Uldino quando avverranno le nozze tra Attila e Odabella. Nell'apprendere che il corteo è già vicino, egli si sente lacerare dal tormento, pensando che una fanciulla tanto bella e pura possa averlo tradito.

Giunge correndo Ezio e annuncia a Foresto che i suoi uomini stanno solo aspettando un segnale per avventarsi sugli Unni. Si ode in lontananza l'inno nuziale, indi appare Odabella in fuga, terrorizzata, che implora perdono al padre per aver acconsentito a sposare l'assassino di lui.

Foresto le dichiara che ormai è troppo tardi per pentirsi, ma ella protesta di non aver mai cessato di amarlo. Arriva Attila in persona alla ricerca della propria sposa, e trovandola in compagnia di Ezio e di Foresto accusa tutti e tre di ingratitudine e tradimento.

Tutti gli replicano con odio, e mentre alle sue orecchie giunge l'urlo dei Romani che stanno attaccando gli Unni di sorpresa, la donna lo pugnala al cuore. " E tu pure, Odabella?" egli mormora; ma le sue parole sono soffocate dalle grida di esultanza dei Romani che annunciano il compimento della propria vendetta.