FATA MORGANA web

SCENE

Il senso di Attila per il cinema

Attila di Giuseppe Verdi, Teatro alla Scala.

di *Francesco Ceraolo* — 10 Dicembre 2018

In sala le luci si spengono dopo l'esecuzione dell'inno nazionale. È prassi all'inaugurazione della stagione lirica della Scala a Sant'Ambrogio. Comincia il Prologo dell'*Attila* di Verdi con le note del preludio. Bastano poche battute degli archi e la melodia costruisce immagini diverse, edifica ponti nella memoria tra sequenze, spettacoli, ricordi di vita vissuta. Non serve neanche chiudere gli occhi. **Il movimento libero dell'immaginazione va al primo piano di Domenico Lopresti nel finale di *Noi credevamo* (2010) di Martone**, quando, dopo aver assistito al discorso di Francesco Crispi in parlamento, si abbandona al suo monologo. Ci sono le stesse battute del preludio a risuonare, minacciose, per sottolineare come quella di Domenico e dei suoi compagni, come quella di Attila, il grande nemico dell'impero e il barbaro conquistatore, è una "rivoluzione" mancata.

Il sipario della Scala si apre invece sulle rovine di una città distrutta, che nella messinscena di Davide Livermore è una terra cupa, grigia, occupata dall'esercito nazista. Gli Unni come la Wehrmacht, Aquileia come un luogo saccheggiato del "Novecento". Un gigantesco *ledwall* costruisce la tetra scenografia sullo sfondo da cui emerge Attila, in alto sopra un'impalcatura, insieme al suo aiutante da campo Uldino. Di

nuovo, **la visione e l'ascolto eccedono i confini dello sguardo e dell'udito, danno corpo a emozioni interiorizzate**, depositate nell'archivio caotico della propria esperienza di spettatore. Ora sembra di essere di fronte a Attila Melanchini e Giovanni Berlinghieri, statuari, immobili, inquadrati da Bertolucci in *Novecento* (1976) l'eggermente dal basso, mentre annunciano la nascita del fascismo ai proprietari terrieri riuniti in sagrestia. Attorno le donne e gli uomini di Aquileia: figure fisse, bloccate, paralizzate in un movimento interrotto, che danno respiro ad un'immobilità pittorica, colorata, che si staglia contro il grigiore del mondo circostante, l'incolore del barbaro invasore.

Cominciano poi le note del primo Atto, con l'Aria di Odabella "Liberamente or piangi". Compare il fantasma del padre e sembra invece di vedere Athos Magnani che arriva a Tara in *Strategia del ragno* (Bertolucci, 1970). Il figlio dell'eroe/traditore della Resistenza alla ricerca della verità sul padre ucciso dai fascisti. In sottofondo la melodia ripetuta degli archi che introduce il recitativo prima dell'Aria di Odabella mentre Athos vaga dalla stazione alla piazza. L'immaginaria Tara della bassa padana di Bertolucci come il campo vicino Roma in cui la figlia del signore di Aquileia ricorda il padre ucciso da Attila.

Un flusso continuo del pensiero, quasi impossibile da afferrare, un incessante montaggio tra immagini e suoni che costruisce il significato stesso di un esercizio di testimonianza. Melodie e sequenze viste infinite volte, un'interminabile serie di ascolti indistinguibili gli uni dagli altri, rimediatizzati da un lavoro che dà senso all'atto vivo del vedere e dell'ascoltare, al portato stesso del rapporto con l'opera che prende corpo sulla scena. La forza drammaturgica di una frase musicale, il movimento di un personaggio, la struttura epica di un'Aria (come in "Mentre gonfiarsi l'anima" del primo Atto, uno dei vertici della drammaturgia musicale verdiana) diventano gesti espressivi che sollecitano la costruzione di una sorta di archeologia della propria coscienza di spettatore. Perché sono gesti che hanno pensato le forme e i modelli su cui si è costruita un'intera tradizione (teatrale, musicale, cinematografica), hanno costruito l'eredità su cui si è sviluppata una parte decisiva delle nostre estetiche postromantiche e tardo moderne, le cui tracce sedimentate in angoli della mente riemergono, si sovrappongono tra loro, nel momento in cui vengono rievocate dall'esperienza viva della rappresentazione.

L'*Attila* di Verdi non è dunque solo la straordinaria opera giovanile di un artista appena trentenne che avrebbe di lì a poco composto alcuni dei più importanti capolavori del teatro musicale ottocentesco. È, insieme alle altre grandi opere di quel periodo, **un vero e proprio dispositivo melodrammatico originario in cui sono racchiusi alcuni dei valori e dei temi fondativi della modernità italiana**, che il Novecento (cinematografico e non solo), specialmente in Italia, come scriveva Gramsci nei *Quaderni*, ha raccolto e

ripensato: i grandi conflitti etici primordiali come modello delle lotte civili e politiche, lo scontro generazionale come motore dell'azione, il confronto insanabile tra oppressori e oppressi, il nucleo della dialettica melodrammatica racchiuso nell'inconciliabilità tra istanze pubbliche e private del personaggio (qui incarnate in quello di Odabella, centro dell'intero dramma).

Odabella dunque come Traviata, come Aida, ma anche come la contessa Serpieri, Ida Dalser, Rocco Parondi, Don Fabrizio di Salina, Alfredo Berlinghieri e Olmo Dalcò. Ma soprattutto *Attila* come *Nabucco* o *Giovanna d'Arco* di pochi anni prima, ma poi come *Senso* (Visconti, 1954), *Il gattopardo* (Visconti, 1963), *Novecento*, *Vincere* (Bellocchio, 2009), *Noi credevamo*. **Il primo di una lunga serie di grandi "melodrammi della nazione", di rappresentazioni dell'atto genitivo di un Paese** attraverso la messa in forma dell'armonia tra il soggetto e il "moto della civiltà", di una riflessione "delle epoche storiche" nel portato astratto e cosmopolitico del racconto drammatico e musicale (e cinematografico) come mito fondativo di un'arte nazionale, a cui invitava Mazzini nella sua *Filosofia della musica*.

E in questa produzione della Scala diretta da Livermore e condotta da Riccardo Chailly, complessivamente ben riuscita da un punto di vista musicale oltreché registico – spiccano tanto Ildar Abdrazakov e Saioa Hernández nei ruoli dei protagonisti quanto la direzione stessa di Chailly, a cui va dato credito per aver riproposto in modo filologico negli ultimi anni alla Scala lo straordinario repertorio giovanile verdiano –, trova spazio anche un lavoro sull'iconografia dei luoghi e dei personaggi di quel cinema di cui *Attila* è uno dei grandi referenti. I romani che sembrano i contadini della bassa de *L'albero degli zoccoli* (Olmi, 1978) o di *Novecento*, il banchetto dei Druidi quello della *Caduta degli dei* (Visconti, 1969), le immagini dell'uccisione del padre di Odabella proiettate sul grande *ledwall* sullo sfondo che rimodellano *Cielo sulla palude* (1949) di Genina.

Un esercizio di risemantizzazione di immagini cinematografiche (e pittoriche: si veda l'incontro di Papa Leone Magno con Attila nel primo Atto ripreso interamente dall'affresco di Raffaello) che costruisce analogie, tesse continuità strutturali e formali, reimmettendo in un flusso comune i codici dei due linguaggi che hanno costruito e raccontato l'identità moderna del nostro Paese. La grande celebrazione della nascita melodrammatica e cinematografica di una nazione.

Riferimenti bibliografici

F. Ceraolo, *Opera*, in R. De Gaetano, a cura di, *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 2, Mimesis, Milano 2015.
A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino 2014.

G. Mazzini, *Filosofia della musica*, Guaraldi, Rimini 2009.
C. Sorba, *Il melodramma della nazione*, Laterza, Roma-Bari 2015.

*Le immagini presenti nell'articolo e in anteprima sono foto di Marco Brescia & Rudy Amisano.