

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2024-2025

ATTILA

Teatro La Fenice

venerdì 16 maggio 2025 ore 19.00 turno A
domenica 18 maggio 2025 ore 15.30 turno B
martedì 20 maggio 2025 ore 19.00 turno D
in diretta 
giovedì 22 maggio 2025 ore 19.00 turno E
sabato 24 maggio 2025 ore 15.30 turno C

main partner

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

Scelte, traversie e visioni verdiane sul cantiere di *Attila*

di *Alessandro Roccatagliati*

Verdi era davvero entusiasta, nei giorni d'estate-autunno 1845 in cui stava componendo *Attila*. «Oh il bel soggetto!... Oh, il bel libretto musicabile!», scriveva al poeta romano Ferretti; ed era motivatissimo a farne – lo riferì l'allievo Muzio al loro comune mentore bussetano, Antonio Barezzi – «la sua più bella opera». Un obiettivo alto, in effetti, per un operista che nel giro di tre anni e mezzo (dal *Nabucco* del marzo 1842, e poi soprattutto grazie ai trionfi ancor più dilaganti di *Ernani*) aveva già travolto e conquistato il mondo italiano del melodramma: sei le opere nuove create a raffica per i teatri delle città più importanti – Milano, Venezia, Roma, Napoli – con le piazze anche medie o piccole in crescente fermento per riallestirne le più acclamate. Ma la natura artistica di Verdi, pur nella fatica e nella smania connesse ai successi incalzanti (in quegli anni, per dire, egli viaggiò spesso anche per seguire di persona prime riprese locali dei suoi titoli), già s'andava profilando per l'attitudine che le fu poi sempre peculiare: la curiosità intellettuale, la spinta a superarsi di continuo con invenzioni drammatiche diverse, l'ambizione – in una parola – a sperimentare. Di qui l'appassionato trasporto per *Attila* e le sue particolarità. Un impeto fattivo cui Verdi dovette peraltro attingere a piene mani allorché la creazione dell'opera si rivelò impresa sì originale e stimolante, ma anche molto più travagliata di altre sue precedenti.

Significative le vicende occorse durante la stesura del libretto. Pare proprio che Verdi scegliesse come soggetto di partenza la tragedia *Attila König der Hunnen* (1808) del drammaturgo Zacharias Werner sulla base non d'una lettura diretta, ma per come l'aveva descritta e lodata Madame De Staël nel suo *De l'Allemagne* e per come gliene aveva parlato l'amico poeta nonché gran traduttore germanofono Andrea Maffei. Fatto sta che a lui si affidò prima per chiedergli «se se ne possa cavare un buon melodramma», poi per trarre dall'originale tedesco (non ne esisteva traduzione completa né in italiano né in francese) uno «schizzo della tragedia di Verner», con le sue «cose magnifiche e piene d'effetto». Questa traccia Verdi la trasmise a fine maggio '45 al librettista Francesco Maria Piave in Venezia, dato che col Teatro La Fenice era sotto contratto per l'esordio di *Attila* nel Carnevale 1845-1846 e che tra loro due l'affiatamento di collaborazione artistica, ormai al terzo titolo, era già sfociato in una cameratesca amicizia. Tanto confidenziale che a Piave chiese subito «la facoltà» – «dovendo noi stare lontani», ne fosse venuto il caso – di «fare quelle accomodate che crederei opportune»; ma se il poeta veneziano ancora il 17 giugno 1845, scrivendo al collega emiliano Antonio Peretti, affermava tranquillo «io sto ora scrivendo



Raffaello Sanzio, *Incontro tra Attila e Leone Magno* (1573). Affresco della stanza di Eliodoro. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani.

l'*Attila* per Verdi ... pella Fenice di Venezia», di lì a una settimana si andò ben oltre le «accomodature»: Verdi volle passare l'incarico di preparargli il testo poetico-drammatico a Temistocle Solera, residente ossia a portata di mano in Milano, e librettista decisamente più navigato in simili soggetti d'impianto grandioso e a sfondo storico. Paradossale fu però che Solera, dopo aver impostato e verseggiato il libretto intero in piena estate (con scelte determinanti di cui si dirà, e dopo aver fatto preoccupare Muzio: «Quel poltronaccio di poeta non ha fatto niente», 13 agosto), sparì dalla circolazione per trasferirsi con la moglie cantante a Barcellona, lasciando nei guai il compositore che fu costretto a rivolgersi di nuovo al suo «dolcissimo Piave» per una serie di importanti cambiamenti ancora da fare nella gran parte dell'atto conclusivo. Né fu finita lì: quelle ultime modifiche viaggiarono a loro volta per e dalla Spagna tra Natale e inizio anno '46, affinché le potesse approvare un Solera tanto riluttante quanto obbligato a mantenere i suoi definitivi ritocchi nelle stesse forme metriche (in particolare, il terzetto centrale del finale ultimo), poiché Verdi aveva «fatto già tutta la musica specialmente nei punti più importanti».

Adattare un dramma teatrale per farne un libretto 'all'italiana' era operazione che, di norma, obbligava a robusti adattamenti: cast dei personaggi ridimensionati nel numero a misura delle compagnie cantanti disponibili, tagli di cospicue sezioni, ricollocazioni di scene e situazioni, ridisegno interno delle situazioni stesse per far spazio a verseggiature buone a essere musicate nelle forme d'uso corrente (arie, duetti, pezzi d'insieme, cori, ecc.). Verdi,



Eugène Delacroix, *Attila, suivi de ses hordes barbares foule aux pieds l'Italie et les Arts* (1843-1847). Olio e cera su intonaco. Parigi, Palais Bourbon (Assemblée Nationale).

dinanzi a quello «schizzo» di Maffei, si era dapprima mostrato incline a costeggiare da presso l'originale di Werner, pur sottolineando subito l'esigenza d'aggiungere un personaggio di amante-compatriota dell'eroina (alla Fenice era ingaggiata compagnia a quattro 'prime parti', tra cui il gran tenore Guasco): lo prova la primissima lettera con cui aveva ingaggiato Piave, dove ad esempio si conservava dal dramma tedesco un «primo atto in Roma» poi scomparso. Di contro, durante quell'estate '45 in cui Verdi fu fuori Milano (soprattutto a Napoli per la sua *Alzira*) Solera abbondò invece in creatività: impresse al suo *Attila* – tra modifiche/invenzioni di situazioni e scelte tematiche nei testi – nuovi tratti peculiari; accolti come s'è visto con gran favore da Verdi, che in musica avrebbe poi provveduto a dare loro vita canora e scenico-drammatica compiuta.

Fu infatti durante la lavorazione al libretto che quella tragedia assai germanicamente romantica – piena di misticismi in clima da saga nordica, col 'flagello di Dio' che invoca Wodan a proteggere le sue pure, innocenti e dunque 'giuste' brutalità – fu sottoposta a una pervasiva 'italianizzazione' che ne toccò più e più aspetti, ben al di là delle mere esigenze tecniche da melodramma. Così, la pugnace dama resa orfana da Attila di cui egli pur si invaghisce (e che infine lo giustizierà vendicandosi) diviene un'Odabella da Aquileja primo soprano – da Hildegonde di Borgogna che era – cui si accoppia un inedito Foresto tenore, *partner* anch'egli appunto italo e oppresso, creduto morto inizialmente e assetato quanto lei di vendetta. Attorno a questo personaggio maschile nuovo, e proprio per la

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI
(ANCHE 2 OTTAVINI)

2 OBOI

CORNO INGLESE

2 CLARINETTI

2 FAGOTTI

4 CORNI

2 TROMBE

3 TROMBONI

CIMBASSO

TIMPANI

GRANCASSA

TAMBURINO

PIATTI

ARPA

ARCHI

SUL PALCOSCENICO

3 TROMBE, CAMPANE

sua aria di sortita, un quadro altrettanto nuovo fu inventato: la seconda parte del Prologo, che teatralizza la mitica 'fondazione di Venezia' per opera di fuggiaschi provenienti via mare dalla stessa saccheggiata e distrutta Aquileja (vista in scena appena prima, nel quadro iniziale, come in Werner). Si trattò, certo, d'una *mise en abyme* d'omaggio alla città lagunare che aveva commissionato l'opera. Ma c'era anche dell'altro, a unificare quelle scelte di Solera.

Suo padre, notoriamente, nel 1820-1821 era finito da carbonaro allo Spielberg con Silvio Pellico, per uscirne graziato nel 1828. Tutto l'ambiente di artisti, giornalisti e letterati che lui e Verdi frequentavano in Milano, riunito spesso a casa di Andrea e Clara Maffei, era del resto in odore di patriottismo antiaustriaco, nelle sue varie sfumature e accentuazioni politico-culturali. Ebbene, non fu certo casuale che nelle arie con cui Odabella e poi Foresto si presentano alle platee risuonassero versi come «Santo di patria indefinito amor!» (la prima battuta di lei, con gran spolvero di potenza e acuti) o «Ma noi, noi donne italiane / sempre vedrai pagnar»; oppure al tenore, intonato con piglio di cabaletta, «Cara patria, già madre e regina /... /rivivrai più superba, più bella / della terra e dell'onde stupor». Così come non lo era che a far da preludio e sfondo corale a quella stessa 'rifondazione d'Aquileja in Venezia', italica e antitirannica, vi fossero le preghiere di Eremiti indigeni inneggianti – attorno a un altare e una croce cristiana issata – una «Lode al Signor/Creator», cui si uniscono appena dopo anche dagli stessi naufraghi-fratelli lì in arrivo con le «navicelle che approdano a poco a poco».

Difatti, religiosità e afflato d'indipendenza, fede

e patriottismo italico, si nutrivano le une degli altri, in quegli anni, tanto negli accesi scritti del repubblicano Mazzini quanto nelle correnti di pensiero neoguelfe con cui Solera padre e figlio – a quanto risulta – avevano avuto maggiori frequentazioni. E in tutto ciò ben si inseriva, del resto, la scena *clou* del soggetto, leggendariamente tramandata ma presa dalla storia: la celebre intermissione di papa Leone Magno la cui trattativa con Attila, nel 452, valse a scongiurare la calata su Roma e sui popoli dell'Italia centrale da parte degli Unni.

Su quell'episodio di 'sacra difesa italica da un invasore nordico' l'alone del miracolo si era sparso sin dal Medioevo, e la letteratura come le arti visive l'avevano rievocato più e più volte. Ripresentarlo sulle scene teatrali nella temperie italiana di quegli anni Quaranta poteva certo assumere, in sé, un sapore allusivo. E sicuramente conferì a esso il maggior risalto possibile, nell'opera, una scelta particolare di Solera-Verdi, che vollero collocare quella gran scena al centro del loro *Attila*, come finale atto I, anteponendola all'altra del banchetto interrotto dall'avvelenamento sventato (che conclude l'atto II; mentre in Werner, si badi bene, la successione delle due situazioni era invertita). Ora, l'insieme di tutti questi indizi testuali, insieme ad altre considerazioni sulla natura dei personaggi dell'opera, hanno indotto a ipotizzare (Rostagno) che con l'*Attila* Verdi e Solera si ponessero non lungi dalle idealità patriottiche neoguelfe che Vincenzo Gioberti aveva diffuso col suo *Primato degli italiani* (1843) e che in quel 1845-1846 lo stesso papa Pio IX, con le speranze suscitate inizialmente da elezione

e sue prime azioni, era parso voler corroborare. È congettura suggestiva, oltre che ben motivata. Impossibile però da provare del tutto, allo stato odierno delle conoscenze.

Al di là di quanto 'risorgimento' v'avessero immesso direttamente e scientemente i suoi autori, è però certo che *Attila* fu vissuto come manifesto di patriottismo da varie platee che videro l'opera in scena e ne decretarono i successi nei suoi due primi anni di vita, ossia nel cruciale biennio 1846-1848. Si hanno testimonianze che a Como, nel dicembre 1847, non vi furono «più ritegni quando cantandosi l'*Attila* si era a quei versi "Cara patria etc."»; che a Roma, negli stessi giorni, applausi tendenziosi segnarono invece la scena di Ezio a inizio terz'atto di *Attila* (dove si evoca una «patria» mallevadrice d'un «forte», e che «tutt'Italia piangerà»); che a Modena, nel seguente gennaio 1848, addirittura le rappresentazioni dell'opera furono precauzionalmente proibite; mentre a Napoli, sempre a inizio '48, *Attila* parve atto «ad aprire il cuore» di molti «a più libere espressioni».

Le logiche creative che avevano guidato Giuseppe Verdi nella composizione dell'opera, in ogni caso, guardavano in prevalenza a obiettivi e nuovi traguardi d'ordine schiet-

LE VOCI

ATTILA, *RE DEGLI UNNI*
BASSO

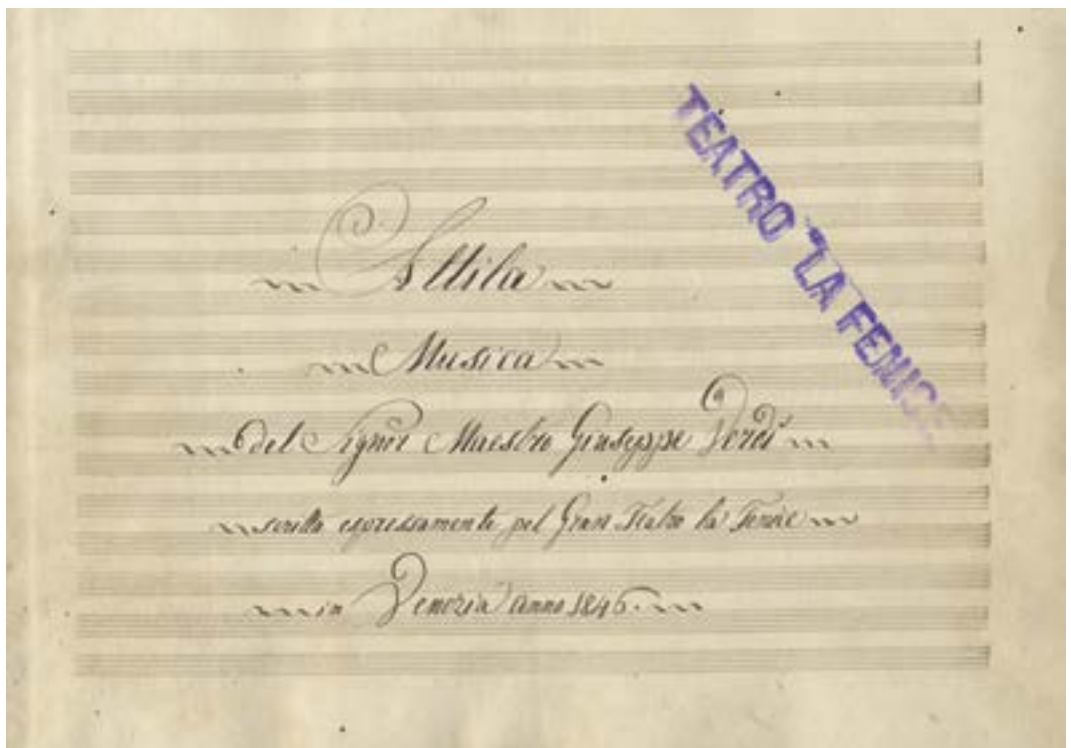
EZIO, *GENERALE ROMANO*
BARITONO

ODABELLA, *FIGLIA DEL SIGNORE D'AQUILEJA*
SOPRANO

FORESTO, *CAVALIERE AQUILEJESE*
TENORE

ULDINO, *GIOVANE BRETONNE,*
SCHIAVO DI ATTILA
TENORE

LEONE, *VECCHIO ROMANO*
BASSO



Frontespizio e una pagina della partitura manoscritta di *Attila*. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Op. 6 *Romance Odabella.*

This is a handwritten musical score for a piece titled "Romance Odabella", identified as Op. 6. The score is arranged in a standard orchestral format with eight staves. The instruments listed are Violini (Violins), Fagotti (Bassoons), Flauto (Flute), Corni (Horns), Arpa (Harp), Odabella (likely a vocal soloist), Trombe (Trumpets), and Organo (Organ). The music is written in a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The score is written in a clear, cursive hand on aged paper.

PERSONAGGI	ARTISTI
ATTILA , re degli Unni,	SIG. MARINI IGNAZIO,
EZIO , generale romano,	SIG. COSTANTINI NATALE,
ODABELLA , figlia del signore d'Aquileja,	SIG. LOEWI SOFIA Cantante di Camera di S. M. il Re di Prussia,
FORESTO , cavaliere aquilejese,	SIG. GUASCO CARLO,
ULDINO , giovane bretonne, schiavo d' Attila,	SIG. PROFILI ETTORE.
LEONE , vecchio romano,	SIG. ROMANELLI GIUSEPPE,
Duci, Re e Soldati, Unni, Gepidi, Ostrogoti, Frulj, Turingi, Quadi, Druidi, Sacerdotesse, Popolo Uomini e Donne di Aquileja, Vergini d' Aquileja in abito guerriero, Ufficiali e Soldati Romani, Vergini e Fanciulli di Roma, Eremiti, Schiavi.	
La Scena, durante il Prologo è in Aquileja e nelle Lagune Adriatiche; durante i tre Atti è presso Roma.	
<i>Epoca la metà del quinto secolo.</i>	

La pagina dei personaggi e interpreti del libretto di *Attila* alla sua prima rappresentazione assoluta al Teatro La Fenice, 17 marzo 1846.

dell'atto II («Degli immortali culmini»), mentre la romanza di Odabella d'inizio atto I («Oh nel fuggente nuvolo») si distingue in particolare per il maestrevole gioco degli accompagnamenti timbricamente 'notturni' sul disteso trapuntare della voce. Un bel nerbo mostra an-

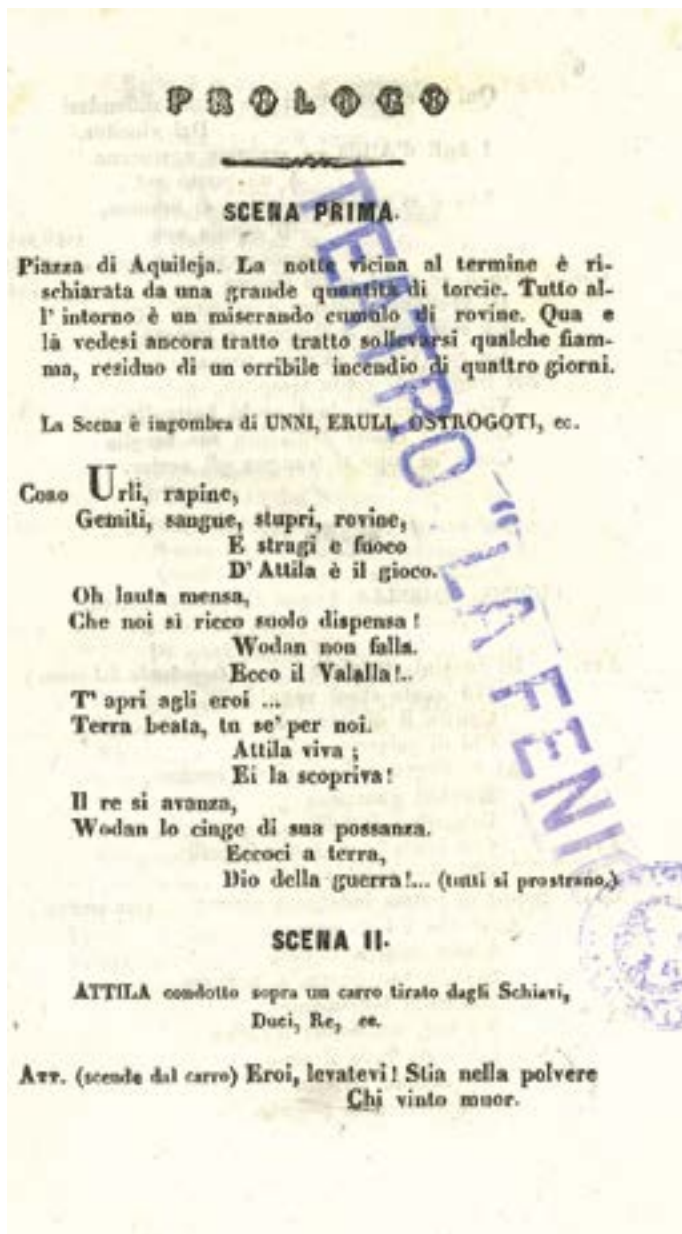
tamente drammatico-musicale. Quel «bel soggetto ... musicabile» si rivelava tale soprattutto a osservarlo da punti di vista interni alle logiche della composizione operistica del tempo, e in una prospettiva di crescita personale ulteriore da parte di un operista già di gran successo, ma nemmeno ancora trentatreenne. La partitura che infine fu composta su quel libretto dalla genesi tanto complicata presenta dunque moltissimi aspetti che meriterebbero d'essere sviscerati ed evidenziati, com'è del resto accaduto negli studi più specialistici (Greenwald, Izzo, Noiray). Uno scritto divulgativo come questo può però almeno accennare a talune scelte verdiane più eclatanti e originali, che segnarono altrettanti momenti ove l'efficacia musicale e teatrale di *Attila* con tutta evidenza si acumina.

Non mancano bei momenti di canto solistico, nell'opera. Lo sono gli adagio-cantabili – ben più che le relative cabalette – sia di Foresto sia di Attila sia di Ezio rispettivamente in Prologo, 7 («Ella in poter del barbaro»), scena 3 dell'atto I («Mentre gonfiarsi l'anima») e scena 1

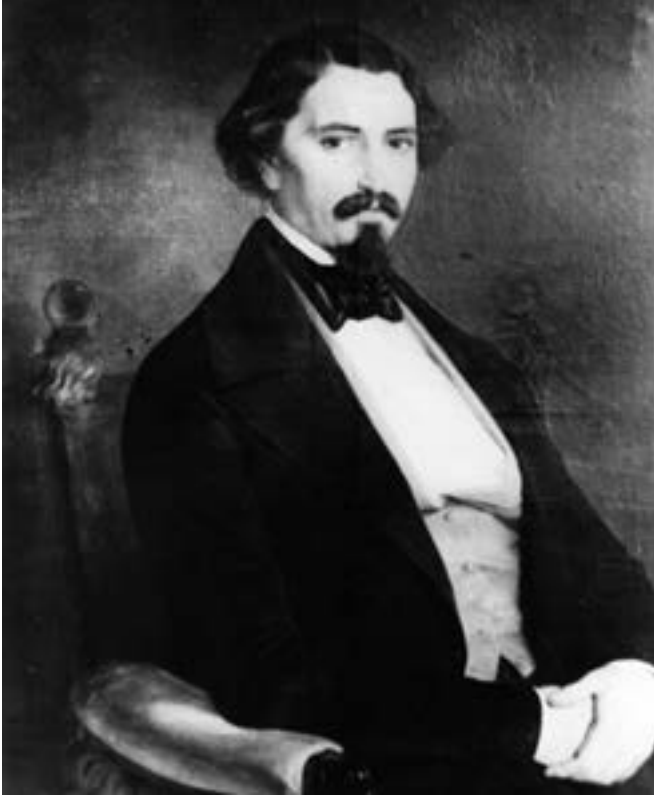
che il duetto Attila-Ezio nel Prologo, in specie nelle asimmetrie e dissimilarità delle rispettive sezioni cantabili, tramite cui l'alterco tra i due prende corpo; mentre certo è meno memorabile il confronto tra Odabella e Foresto che chiude la prima parte dell'atto I. Non v'è alcun dubbio, tuttavia, che la cura e l'impegno maggiori Verdi li dedicò a quei possenti quadri d'assieme, tanto congeniali alla maniera 'grandiosa' dello stesso Solera, dove solisti e cori agiscono insieme vivificando segmenti articolati e particolarmente intensi dell'azione drammatica.

La peculiarità, in *Attila*, è che queste gran scene il musicista parve metterle a fuoco anzitutto sul piano visivo, della spettacolarità, prim'ancora di concepirne il concreto tessuto musicale. Conosciamo indirettamente un suo testo molto precoce, di fine settembre 1845, in cui si raccomandava con gli scenografi della Fenice per due precise situazioni, da realizzarsi «a tutto Teatro» (ossia completa profondità di palcoscenico): «Desidererei sublime la Seconda [scenografia] alla Scena VI, che è il principio della Città di

Venezia: sia ben fatto l'alzare del Sole, che io voglio esprimere in musica»; e nell'ultima dell'atto I «guarda che quella Scena sia più lontana che sia possibile, e la tenda d'Attila sia fatta in modo da potersi aprire spaccatamente per intero». Ebbene, l'impianto scenico del



L'incipit del Prologo nell'*Attila* alla sua prima rappresentazione assoluta al Teatro La Fenice, 17 marzo 1846.



Carlo Guasco (1813-1876), il primo Foresto.

«Rio-Alto nelle Lagune Adriatiche» riuscì talmente bene, e di tale impatto fu la musica verdiana per l'albeggiare dopo la tempesta – un po' sul modello del *Désert* di Felicien David importato ed eseguito pochi mesi prima a Milano – che l'editore Lucca, finalmente proprietario di una partitura di Verdi, spinse il suo entusiasmo fino a voler rendere noto ovunque ed esemplare quanto s'era realizzato alla 'prima' veneziana (con implicito vanto per l'accuratezza scenotecnica, e quasi a prescriverlo per i futuri riallestimenti). Stampò perciò sul suo settimanale «L'Italia musicale» la riproduzione della scenografia di Bertoja corredandola sia d'una istruttiva pianta del palcoscenico sia d'una particolareggiata descrizione di come agirono i macchinisti la sera del debutto.

Quanto alla situazione nel campo di Attila, a Verdi premeva soprattutto condensare in efficacia drammatica musicalmente udibile l'apparizione decisiva, con anatema pacificatore, dell'emissario divino (divenuto «vecchio romano» per l'inammissibilità di figure sacerdotali in scena). Di qui alcune idee: l'onirica visione premonitrice d'Attila, su parole poi intonate identiche da Leone; il contrasto secco tra i suoni guerrieri dell'attacco imminente e i canti devoti provenienti da fonte lontana e inizialmente inidentificata; il colpo di scena visivo-sonoro della processione che, aperta la tenda, si vede giungere a sorpresa dal fondo; lo smarrimento melodico di Attila che, nel pezzo concertato seguente, vede ora sì aleggiare su sé «due giganti – che investon l'etra / fiamme son gli occhi – fiamme le spade» (come nella raffigurazione più celebre dell'episodio dell'incontro con papa Leone: l'affresco di Raffaello del 1511-1513 in Vaticano, suggestivo in particolare per l'immagine dei santi Pietro e Paolo sovrastanti in cielo a spade sguainate).

Questa stretta connessione tra elementi visivi e realizzazione musicale pervade un po' tutta la partitura, in particolare là dove (lo ha studiato Anselm Gerhard) gli elementi luministici assumono importanza, in un melodramma che abbonda di effetti visivi basati su chiarori in contesti d'oscurità notturna. Così, per il banchetto nel campo di Attila a fine

atto II «la notte è vivamente rischiarata da cento fiamme che irrompono da grossi tronchi di quercia preparati all'uopo». Un effetto certo ben pensato da Solera, che da Barcellona a novembre '45 si premurò di precisare cosa servisse sul piano scenotecnico:

solo avvertirò, che le quercie accese devono essere grossi tronchi di quercia: nella cavatura delle cui cime (cavatura fatta appositamente) si monteranno delle pignatte; non già collo spirito, ma piene ... ad uso sego il quale per mezzo di materia ad uso stupino mandi una gran fiamma che possa durare e dar l'idea della quercia che abbrucia.



Sofia Löwe (1815-1866), la prima Odabella.

Ma lo stesso Verdi ritenne nevralgico l'aspetto sul piano drammatico-musicale, dato che l'improvviso e misterioso spegnimento di quei falò, per via di ventate di sapore spiritistico, costituisce di per sé colpo di scena che innesca quel «silenzio e tristezza generale» cantato in concertato da tutti gli astanti. E non a caso, per scrollarsi l'uno e l'altra di dosso, Attila ordina appunto di riaccendere «le quercie dintorno», facendo riprendere l'azione collettiva.

È molto probabile che con queste scene drammatico-musicali complesse e con le relative cure Verdi guardasse, per così dire, oltralpe. A Parigi, cioè, e al genere del *grand opéra*, là di gran moda e di gran remuneratività. Era interesse che non tacque affatto al suo editore francese, Léon Escudier: «Come sarebbe bello l'*Attila* per *Grand Opéra* di Parigi! Vi sarebbero soltanto da aggiungere poche cose, e tutto il resto andrebbe bene». Del resto, anche la scelta di costruire l'atto III come un unico gran numero musicale, via via popolato dai quattro personaggi maggiori e senza soluzione di continuità, non era certo ignaro di analoghe pagine di conio meyerbeeriano. Ma l'anno seguente, quando l'approdo parigino andò a buon fine, il rifacimento in *Jérusalem* toccò ai *Lombardi alla prima crociata* (sempre, non a caso, di Solera). Nel frattempo però le enormi fatiche dei quattr'anni addietro s'erano fatte sentire eccome, nella vita di Verdi. E proprio a partire dalle fasi avanzate di stesura musicale di *Attila*: arrivato a Venezia a inizio dicembre '45, il compositore passò settimane



Giuseppe Bertoja, bozzetto per la scena di Rio Alto per la prima rappresentazione di *Attila* al Teatro La Fenice (1846). Litografia pubblicata ne «L'Italia musicale», 1847.

a letto con febbri gastriche pesantissime, tanto che corse voce fosse addirittura morto. La prima dell'opera fu perciò procrastinata pressoché a fine stagione, e quando andò in scena il 17 marzo 1846 l'attesa era stata tanta che il successo d'incassi e di critica fu notevole. Il compositore però nei mesi successivi, causa postumi di quel gran malanno, dovette finalmente concedersi una sorta di anno sabbatico, con tanto di abbondanti cure alle terme (a Recoaro andò con l'amico Maffei, fresco di separazione matrimoniale). Poco male: *Attila* aveva iniziato a unirsi alle opere precedenti nelle loro fortunate e fruttuose peregrinazioni sui palcoscenici d'Italia. Intanto, Verdi riprendeva forze che avrebbe speso in una nuova ardua tappa della sua progressione artistica: il confronto diretto con Shakespeare. E l'anno dopo fu *Macbeth*.

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 129 - maggio 2025
ISSN 1971-8241

Attila

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Alessandro Roccatagliati, Franco Rossi

Traduzioni
Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di maggio 2025
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972