

L'ESODO IN SCENA: IL MOSÈ IN EGITTO DI ROSSINI E LE TRADIZIONI BIBLICHE ED EXTRABIBLICHE

Se voleste promettermi il segreto,  
direi che lo stile di Rossini è un po' come il francese di Parigi,  
vivo e vivace più che gaio; mai appassionato, sempre spiritoso,  
raramente noioso, più raramente ancora sublime.

Stendhal, *Vita di Rossini*<sup>1</sup>

*Premesse*

Dall'antichità all'epoca moderna il racconto dell'uscita degli Ebrei dall'Egitto è stato tema ispiratore di molte opere: trattandosi di un argomento particolarmente significativo, altrettante significative sono le circostanze in cui compare adattato (e riadattato) – direttamente o indirettamente – in opere in prosa o in versi. Non mancano nel corso dei secoli le riprese e le interpretazioni di una narrazione che esercita fin dalle origini sicuramente un fascino irresistibile, tanto che già gli antichi, nonostante il divieto apparentemente perentorio della *Lettera di Aristeo*,<sup>2</sup> sembrano ignorare l'obbligo di attenersi ai sacri testi per dare alla vicenda di *Esodo* caratteristiche originali, nuove, interessanti.

Proprio partendo da una rilettura del racconto dell'*Esodo*, nell'anno (2018) in cui ricorre il 150° anniversario della morte del celebre compositore marchigiano Gioachino Rossini (1792-1868), il presente contributo intende prendere in esame uno dei suoi lavori, il *Mosè in Egitto*, opera tragica (o, meglio, azione tragico-sacra) rappresentata per la prima volta duecento anni

or sono, nel 1818 (esattamente il 5 marzo) a Napoli su libretto di Andrea Leone Tottola (e poi rimodellata in seguito per le versioni successive), per confrontarlo con il racconto biblico e le tradizioni parallele.<sup>3</sup>

L'occasione dell'anniversario offre quindi la possibilità di far interagire tra loro due settori spesso lontani, quello della musica e quello degli studi giudaici, che in questa circostanza vengono a sovrapporsi. In questo scritto, non potendo rendere a parole l'efficacia della musica, ci si concentrerà soprattutto sull'aspetto letterario dell'opera rossiniana, elemento che può essere messo a confronto (limitando quindi l'esame all'analisi testuale) con le altre fonti a nostra disposizione.

*Mosè in Egitto*

In un saggio sulla musica di alcuni anni fa lo scrittore Alessandro Baricco<sup>4</sup> – che si è occupato agli inizi della sua carriera di estetica, di musica e anche di Rossini<sup>5</sup> – afferma che la grandezza di un'opera d'arte è soprattutto dovuta all'interpretazione che viene data di tale opera.

<sup>1</sup> STENDHAL, *Vita di Rossini*, M. BONGIOVANNI BERTINI (cur.), E.D.T., Torino 1983, p. 253.

<sup>2</sup> Cfr. *Lettera di Aristeo* §§ 310-311. Per una traduzione del testo ed una introduzione si veda L. TROIANI (cur.), *Letteratura giudaica di lingua greca*, in P. SACCHI (cur.), *Apocrifi dell'Antico Testamento*, vol. 5, Paideia, Brescia 1997, pp. 173-217.

<sup>3</sup> Il testo base del *Mosè in Egitto* su cui si svolgerà la presente analisi è quello del 1819 ed è consultabile sul sito <http://www.librettidopera.it/zpdf/mosegi.pdf> (data dell'ultima consultazione: 31-01-

2019). Per una più chiara evoluzione del libretto dell'opera, cfr. E. SALA (cur.), *Mosè in Egitto; Moïse et Pharaon*, Fondazione Rossini, Pesaro 2008, pp. 231-370 (dove si possono leggere i testi della versione del 1818, del 1819 e di quella parigina del 1821).

<sup>4</sup> Cfr. A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Feltrinelli, Milano 2013<sup>2</sup>, pp. 27-42.

<sup>5</sup> Si veda ad esempio il saggio A. BARICCO, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioachino Rossini*, Einaudi, Torino 2006.

Non è inutile quindi compiere un esperimento al contrario, cioè partire dall'eco contemporanea della rilettura di una antica narrazione per cogliere alcuni spunti di riflessione e per ampliare la propria visione del testo di partenza e di come questo testo sia stato recepito nel tempo.<sup>6</sup>

Scopo di questo studio quindi è mettere a confronto il testo del libretto con il racconto riportato in *Es* 1-15 e con le tradizioni parallele, per tentare di evidenziare la relazione presente tra il testo del *Mosè in Egitto* e le sue fonti. È necessario quindi partire proprio dall'opera rossiniana per avviare la nostra riflessione.<sup>7</sup>

La nota introduttiva al libretto di Andrea Leone Tottola<sup>8</sup> specifica infatti che la tragedia venne scritta tenendo presenti i fatti che si verificano in *Es* 1-15 e senza compromettere il senso della storia sacra, ma soprattutto seguendo la narrazione della tragedia, intitolata *L'Osiride*, di poco precedente la stesura del libretto, scritta dal padre Francesco (al secolo Pompeo Ulisse) Ringhieri (1721-1787).

Ecco le parole di Tottola che compaiono sia nella versione napoletana del 1818 che in quella per l'allestimento successivo del 1819 (in cui si aggiunge una nota sulla riscrittura dell'ultimo atto, ricomposto per una migliore riuscita dell'opera):<sup>9</sup>

Volendo Iddio, che il suo diletto popolo ebreo fosse sciolto dalla penosa schiavitù, in cui da più anni languiva in Egitto, impose a Mosè, che all'egizio re Faraone noto facesse questo suo divino volere. Ma essendosi costui pertinacemente ostinato

<sup>6</sup> Cfr. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, cit., pp. 35-36 in particolare. Afferma lo scrittore: «La musica si reinventa – la musica diviene al di là di se stessa – non per magia, ma nel fattuale scontro con la realtà di un tempo che non l'ha creata ma adesso l'accoglie. Ciò che la rimette in movimento è la differenza attraverso cui deve incontrare quel mondo. L'interpretazione abita quella differenza» (*ivi*, p. 35).

<sup>7</sup> Per alcune suggestive considerazioni sulla poetica rossiniana cfr. R. BARONCIANI, *In un'orrida fucina*, articolo del 16 agosto 2014, testo disponibile al sito: <http://rossanobaronciani.blogspot.com/2014/08/in-unorrida-fucina.html> (data dell'ultima consultazione: 16-02-2019).

<sup>8</sup> Un'altra illustre collaborazione tra Tottola

a disubbidirlo, Iddio lo flagellò con dieci piaghe, e punì con lui il popolo d'Egitto, fino a che Faraone fu costretto a liberare gli Ebrei; ma poi di ciò tosto pentito, gl'inseguì, riducendoli alle sponde del mar Rosso, le di cui acque per divino prodigio furon divise, aprendosi così uno scampo agl'inseguiti Ebrei; e mentre Faraone col suo esercito credea di raggiungerli per 'l sentiero medesimo, le acque si riunirono, e gli egiziani tutti vi perirono sommersi.

Dell'opera verranno poi pubblicati tre libretti francesi con traduzione, il primo del 1822 (o più probabilmente 1821), il secondo del 1832 (solo in italiano), il terzo del 1840, a dimostrazione della fama che continua a circondare la rappresentazione, nonostante nel 1827 in Francia sia stato messo in scena il *Moïse et Pharaon* dello stesso Rossini.<sup>10</sup>

Anche la ricerca critica sulle fonti manoscritte dell'opera manifesta un caos piuttosto intrigante: pare che l'autore non scrivesse mai sugli stessi fogli di pentagramma e questo dimostra una modalità di scrivere legata molto al momento, alla fretta, alle circostanze. Testimonianza di questo è la raccomandazione che Rossini fa ad un giovane compositore in una lettera scritta in vecchiaia (priva di data) in cui gli consiglia di scrivere tutto all'ultimo momento:<sup>11</sup>

Aspettate fino alla sera prima del giorno fissato per la rappresentazione. Nessuna cosa eccita più l'estro come la necessità, la presenza d'un copista, che aspetta il vostro lavoro e la ressa d'un impresario in angustie, che si strappa a ciocche i capelli. A tempo mio in Italia tutti gli impresari erano calvi a

e Rossini avvenne per la realizzazione di *Zelmira* (1822). A riguardo cfr. C. CARUSO, *Melodia italiana e armonia tedesca. La Zelmira di Andrea Leone Tottola e Gioachino Rossini (Napoli 1822)*, in A. LANDOLFI - G. MOCHI (curr.), *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario*, Artemide, Roma 2013, pp. 183-192.

<sup>9</sup> Per la fonte del testo di Tottola cfr. nota 3.

<sup>10</sup> Per un accenno a tale percorso dell'opera rossiniana cfr. E. SALA, *Dal "Mosè" napoletano al "Moïse" parigino: contesti e modelli interpretativi*, in E. SALA (cur.), *Mosè in Egitto; Moïse et Pharaon*, cit., pp. IX-LX dell'introduzione.

<sup>11</sup> Per il testo della raccomandazione vedi F. AVOLIO, *Gioachino Rossini e il Barbiere di Siviglia*, Aracne, Roma 2008, p. 9.

trent'anni. Ho composto l'*ouverture* dell'*Otello* in una cameretta del palazzo Barbaja, ove il più calvo e il più feroce dei direttori mi aveva rinchiuso per forza, senz'altra cosa che un piatto di maccheroni e con la minaccia di non poter lasciare la camera, vita durante, finché non avessi scritto l'ultima nota.

Ho scritto l'*ouverture* della *Gazza ladra* il giorno della prima rappresentazione sotto il tetto della Scala, dove fui messo in prigione dal direttore, sorvegliato da quattro macchinisti, che avevano l'ordine di gettare il mio testo originale dalla finestra, foglio a foglio, ai copisti, i quali l'aspettavano abbasso per trascriverlo. In difetto di carta da musica, aveano ordine di gettare me stesso dalla finestra. Pel *Barbiere* feci meglio; non composi *ouverture*, ma ne presi una che destinava ad un'opera semiseria chiamata *Elisabetta*. Il pubblico fu arcicontento. [...] Quanto al *Mosè* non ne feci alcuna.

Questo anche per capire in generale il carattere del compositore. Tale abitudine sembrerebbe però parzialmente sospesa (nonostante il caos già evidenziato) per il *Mosè*, per il quale il pesarese impiegò "ben" 45 giorni.

L'intreccio che viene sviluppato nei tre atti del libretto di Tottola e in generale nell'opera rossiniana parte quindi dalla situazione di oscurità in cui gli Egiziani si trovano in occasione della penultima piaga, per arrivare all'uscita degli Ebrei, al tentativo di inseguimento da parte dell'esercito del Faraone, fino alla disfatta finale nelle acque del mar Rosso. Ecco di seguito una descrizione più attenta della struttura narrativa del libretto rossiniano.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Per un quadro sintetico dei libretti composti per Rossini e del profilo biografico degli autori di tali libretti cfr. F. Rossi, «*Quel ch'è padre, non è padre...*». *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Bonacci, Roma 2005, pp. 11-42.

<sup>13</sup> Ecco uno schema più dettagliato dei contenuti del primo atto: Scena prima: Scena del buio; Faraone sembra deciso a lasciar partire gli ebrei; viene chiamato Mosè. / Scena seconda: Faraone comunica a Mosè la decisione di lasciar partire il popolo; l'invocazione di Mosè fa ritornare la luce; Faraone è deciso a lasciar andare gli Ebrei nel deserto. / Scena terza: Osiride chiama in aiuto Mambre, che ricorda di aver mutato il bastone in serpente e l'acqua in sangue e quindi saprà trovare una soluzione. / Scena quarta: Elcia e Osiride si scambiano parole di reciproco dolore. Al suono delle trombe Elcia deve

Il primo atto parte con la scena della piaga dell'oscurità: l'Egitto è schiavo delle tenebre e solo tramite l'intervento di Mosè può ritrovare la luce che aveva perduto (luce che ritorna nella seconda scena) grazie alla promessa di far uscire il popolo dall'Egitto per sacrificare a Dio. Il dolore del Faraone per le sue decisioni foriere di morte e distruzione va di pari passo con la disperazione del figlio, Osiride, che rischia di perdere non solo il trono, ma anche l'amore per la ragazza ebrea Elcia. Per questo motivo tenta di convincere il Faraone a ritornare sui suoi passi, riuscendo nell'impresa. Così, mentre i membri del popolo stanno innalzando canti di gloria e ringraziamento a Dio, giunge il contrordine del Faraone a disturbare i loro preparativi per la partenza e a scatenare di nuovo l'ira divina: grandine e fuoco cadono e così, in questo clima di terrore e distruzione, si chiude il primo atto.<sup>13</sup>

Nel secondo atto si consuma il dramma di un amore che non può concretizzarsi. Il Faraone consegna il decreto di uscita dall'Egitto ad Aronne, ma le scene che seguono rivelano un nuovo pericolo in agguato: il dialogo tra Osiride ed Elcia è l'emblema dei rischi che i due popoli sono costretti a correre e infatti, mentre Osiride è sempre più accecato dal desiderio di rivalsa, nello stesso tempo il Faraone torna nuovamente sui suoi passi impedendo agli ebrei di partire. Mosè minaccia la morte dei primogeniti e viene incatenato. In un successivo dialogo tra Mosè, Faraone, Osiride, Aronne e gli altri personaggi Elcia decide di volersi sacrificare, ma l'odio di Osiride

allontanarsi e Osiride cerca invano di trattenerla. / Scena quinta: Osiride rimprovera Amaltea che teme un mutamento di intenzione del Faraone e spiega come la trama di Mosè sia volta a destabilizzare il regno; Faraone invia Mambre ad annunciare a Mosè che il decreto è revocato. / Scena sesta: gli ebrei sono pronti per la partenza e elevano lodi e ringraziamenti a Dio; la "postera" gente ammirerà la giustizia e la pietà divina. / Scena settima: disperazione di Elcia che parla con Amenofi, la sorella di Aronne; Osiride comunica a Mosè la decisione e accusa Mosè di raccontare "fole"; Mosè minaccia grandine e fuoco sull'Egitto. / Scena ottava: scontro e litigio tra Mosè e Faraone, che chiama l'avversario "schiavo"; Mosè scuote la verga e cade la grandine e pioggia di fuoco, entrambi segno del "rigor" divino; il sipario cala nella confusione.

esplode nel tentativo di uccidere Mosè, che lo fa morire sul colpo e così tutti i primogeniti.<sup>14</sup>

Il terzo atto, nella riscrittura del 1819 che è quella che ci interessa in questa sede, comincia con una ambientazione sulle sponde del Mar Rosso: il popolo avanza al suono degli strumenti. Di fronte al mare Mosè innalza la famosa preghiera e il mare si divide lasciando passare il popolo, mentre in lontananza si sente arrivare l'esercito egiziano. Gli Egizi, in un primo momento sorpresi, si addentrano nel mare ma restano sommersi, mentre gli Ebrei riescono a passare sull'altra riva.<sup>15</sup>

Interessante, nel *Mosé in Egitto*, è la presenza di situazioni e personaggi in realtà assenti nel racconto biblico ma inseriti per motivi narrativi, per rendere più interessante lo svolgersi della vicenda: a tale proposito ad esempio viene introdotto l'episodio degli amori di una ragazza ebrea con il figlio primogenito del faraone, oppure si dà grande importanza al personaggio di Mambre, che viene presentato come fidato consigliere del figlio del faraone Osiride ma anche come uno dei maghi che riuscì a sconfiggere Mosè coi suoi stessi prodigi.

<sup>14</sup> Ecco uno schema più dettagliato dei contenuti del secondo atto: Scena prima: Aronne raccomanda a Faraone di ricordare l'ultimo flagello e di non lasciarsi convincere dai cortigiani finché è in tempo; entra Osiride con cui Faraone parla di nozze combinate; Osiride non sa come dire al padre che non è quello l'amore che vuole. / Scena seconda: Mosè parla con la regina facendo capire che lei è stata sempre saggia e dalla parte degli Ebrei; Amaltea gli dice di partire subito e sembra temere qualche triste presagio; Aronne avvisa Mosè di aver visto Osiride con Elcia. / Scena terza: Osiride ed Elcia sono in un sotterraneo; la ragazza sembra resistere perché sa che deve compiere un dovere verso il Dio; Osiride le propone di scappare; vengono scoperti da Amaltea e Aronne. / Scena quarta: Faraone dice a Mosè che se lascia uscire gli ebrei saranno pronti a entrare e occupare il regno i madianiti, i filistei ecc; Faraone è costretto ad appellarsi dunque alla "ragion di stato"; Mosè minaccia i primogeniti e viene incatenato. / Scena quinta: Faraone dice a Mambre di radunare tutti per rendere omaggio al figlio, erede, senza preoccuparsi delle previsioni di Mosè; Amaltea entra in scena e vorrebbe rivelare qualcosa a Faraone che però non la ascolta e accoglie l'ingresso di Osiride. /

### *Il contesto culturale*

Prima di addentrarsi nella riflessione sul rapporto col testo biblico è importante chiedersi: in quale contesto culturale si muove Rossini? Che cosa si aspetta l'ambiente culturale e nello specifico quello musicale da lui?

Innanzitutto l'estetica musicale del primo Ottocento, in linea con la corrente del Neoclassicismo, va alla ricerca del "bello ideale" e dell'armonia delle forme, che possano tradurre in suono quest'idea di bello. Allo stesso tempo tale ricerca dell'idea perfetta di bellezza deve fare i conti da un lato con gli stimoli della nuova corrente preromantica e romantica, tesa ad una rappresentazione più attenta del sentimento, degli affetti umani, della precarietà. Armonia e melodia sono costrette a entrare profondamente in crisi per lasciare spazio a qualcosa di nuovo, che però quando Rossini scrive e compone non si è ancora pienamente realizzato.

D'altro canto l'attività compositiva del pesarese (e di tutti i suoi colleghi in Italia) è decisamente vincolata – come spiega con chiarezza e semplicità Fedele D'Amico in un saggio di alcuni anni fa<sup>16</sup> – alle richieste dell'impresario. È lui

Scena sesta: Faraone invita Osiride a salire sul trono e vuole far entrare Mosè, che è stato condotto in catene; Elcia per porre rimedio vorrebbe sacrificarsi per fare in modo che tutto si sistemi (incarnando il contrasto tra passione e ragione); Osiride tenta di colpire Mosè, ma mentre si scaglia su di lui è colpito da un fulmine e muore.

<sup>15</sup> Ecco uno schema più dettagliato dei contenuti del terzo atto: Scena prima: ci si trova vicino al Mar Rosso; gli Ebrei avanzano al suono degli strumenti; Mosè riconosce la potenza di Dio che salva il popolo nei deserti d'Arabia; gli ebrei si trovano di fronte al mare e Mosè innalza la famosa preghiera "Dal tuo stellato soglio"; si sente da lontano l'arrivo dell'esercito egiziano che Aronne identifica col termine "falange"; Mosè si arrabbia coi suoi che sono "vili"; tocca col bastone il mare che si divide e il popolo passa tra le acque. / Scena ultima: Faraone e Mambre parlano tra loro sorpresi di fronte al prodigio; Faraone definisce di nuovo Mosè come "mago audace, altero"; Faraone ordina di continuare a inseguire gli ebrei; tutti restano sommersi dalle onde, mentre dall'altra parte il popolo in ginocchio prega per ringraziare Dio.

<sup>16</sup> Cfr. F. D'AMICO, *Il teatro di Gioacchino Rossi-*

che stabilisce oggetto e tipologia dell'opera, che affida al compositore il compito da realizzare in pochissimo tempo (circa un mese e mezzo di solito). Il compositore non ha grandi possibilità di decidere: la drammaturgia è stabilita per lo più dal librettista e bisogna tenere presente il gusto del pubblico e la difficoltà dello stesso pubblico di rimanere attento con continuità durante la rappresentazione.<sup>17</sup> Il teatro quindi non è ancora pienamente concepito come un evento unico, ma come un insieme di singoli pezzi, intervallati da scene che non sempre vengono seguite attentamente. Compito del compositore è catturare il pubblico in quei pochi momenti di musica in cui si svolgono particolari scene, che devono quindi spingere l'ascoltatore/spettatore ad entrare in empatia con i personaggi e lasciarsi andare, ma che spesso ripercorrono stereotipi conosciuti. A livello musicale questo può tradursi in un'idea principale (anche orecchiabile) che viene ripresa più volte con lievi modifiche.

La situazione si presenta diversamente in Francia dove, essendoci un sistema teatrale centrale, regio, il compositore può avere dalla sua una disciplina ferrea da parte dei cantanti e una calma impensabile in Italia, dove gli impresari devono preoccuparsi di allestire una stagione dietro l'altra.

Il Romanticismo influisce sulla tradizione operistica dal punto di vista contenutistico, con l'inserimento nelle opere di determinate tematiche, come il gusto per gli elementi esotici, l'idea di popolo, l'attenzione al sacro e agli elementi religiosi, aspetti tutti mutuati dalle tendenze letterarie e artistiche del tempo, anche se persistono

ancora influssi dell'Illuminismo, in particolare il riferimento continuo alla ragione, e alla possibilità che essa riesca a controllare le passioni.<sup>18</sup>

Non si può poi non considerare l'aspetto storico: dopo l'*exploit* della Rivoluzione e il periodo napoleonico, nel secondo decennio dell'Ottocento si torna all'*ancien régime*, si fa un passo indietro sia per quanto riguarda le istituzioni socio-politiche che – almeno nominalmente sulla carta – culturali. Rimane però nella popolazione l'ansia di un cambiamento radicale, che non si è ancora realizzato ma che si attende con ansia. Ad esempio nella Napoli in cui Rossini raggiunge l'apice del successo – scrive Giovanni Carli Ballola<sup>19</sup> – le istanze culturali sono ormai diverse:

La Napoli che accoglieva il nuovo astro dell'opera italiana era una metropoli europea appena uscita dal bagno rivitalizzante in cui l'aveva immersa un regime murattiano piccato di emulazione napoleonica e di efficientismo amministrativo. Il meglio della tradizione melodrammatica settecentesca vi era stato incrementato mediante una vigorosa apertura verso orizzonti europei [...].<sup>20</sup>

E in questo contesto emerge la scrittura del *Mosè in Egitto*:

Tale onda lunga sinfonica tracimerà nel *Mosè in Egitto* [...], l'azione sacra quaresimale predestinata ai fasti del *grand opéra*: forse la più perfetta tra le sorelle partenopee, con l'inaudita meraviglia di quella «scena delle tenebre» ad apertura di sipario, audace cartello di sfida allo Haydn delle grandi Messe e della *Creazione*.<sup>21</sup>

ni, Bulzoni, Roma 1982. Sul secolo precedente e sui legami tra Metastasio e il teatro della tradizione attica cfr. C. CARUSO, *Metastasio e il dramma antico*, «Dionysus ex machina» 1 (2010), pp. 152-185.

<sup>17</sup> Non a caso si registra una diffusione massiccia del genere comico. Sulla diffusione dell'opera buffa cfr. E. CONTI, *Il Turco in Italia: tradizione e rinnovamento nell'opera buffa tra Sette e Ottocento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana» 1 (2011), pp. 5-42. Per un interessante approfondimento cfr. L. MATTEI, *La comicità musicale nei metamelodrammi tra Sette e Ottocento*, in F. COTTICELLI - P. MAIONE (curr.), *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, Turchini Edizioni, Napoli 2012,

pp. 257-276.

<sup>18</sup> Sulle principali tendenze del teatro musicale in Europa fino a Rossini cfr. G. PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, E.D.T., Torino 1991, pp. 200-217.

<sup>19</sup> Cfr. G. CARLI BALLOLA, *Il panorama italiano tra Sette e Ottocento*, in A. BASSO (curr.), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. 2: *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, UTET, Torino 1996, pp. 201-337.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 288.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 293. Per un quadro generale sulla situazione napoletana cfr. B. M. ANTOLINI - W. WITZENMANN (curr.), *Napoli e il teatro musicale in Europa*

Rossini compone le sue opere quindi all'interno di questo contesto storico e spinto dalle suddette istanze culturali, prima di spostarsi a Parigi, culla delle principali tendenze operistiche del periodo, sia nel genere comico che nel genere tragico, fino ad arrivare al cosiddetto *grand-opéra*, che influenzerà anche le sue ultime grandi composizioni.

Per avere un quadro più completo della situazione possiamo anche accennare brevemente alla musica di quei compositori ebrei che si distinguono tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento (il cosiddetto periodo dell'emancipazione). Molti di questi – come ci ricorda Fubini<sup>22</sup> – decidono di convertirsi al cristianesimo per avere più facilità e meno problemi, anche se non tutti scelgono questa strada. Si possono citare in merito due compositori che tornano utili alla presente trattazione, Jacob (Giacomo dopo la conversione) Meyerbeer e Fromental Halévy.

Il primo, quasi coetaneo di Rossini, liquidato da Stendhal con l'espressione «giovane dilettante berlinese», mostra interesse per i drammi di ispirazione biblica, e nell'opera *Il Crociato in Egitto* del 1824 riprende la tematica dell'amore tra persone di religioni diverse e distanti tra loro legato allo stesso tempo a tematiche politiche.<sup>23</sup> Il secondo acquista grande notorietà con la composizione de *La Juive* (1835), dove il soggetto è nuovamente quello dell'amore proibito tra una giovane ebrea e un principe cristiano.<sup>24</sup> Le tematiche connesse alla bibbia e all'ebraismo sono quindi un interesse condiviso nella prima metà dell'Ottocento, fino a quando non esce *Il giudaismo nella musica* (1850) in cui Wagner raccoglierà le sue idee antisemite, pur continuando personalmente a frequentare ebrei per tutta la vita.<sup>25</sup>

*tra Sette e Ottocento*, L.S. Olschki, Firenze 1993. Sugli influssi di Haydn su Rossini cfr. F. GON, *Scolaro sembra dell'Haydn. Il problema dell'influenza di Haydn su Rossini*, Fondazione Rossini, Pesaro 2014, pp. 42-44.

<sup>22</sup> Cfr. E. FUBINI, *Musicisti ebrei nel mondo cristiano. La ricerca di una difficile identità*, Giuntina, Firenze 2016, pp. 54-57.

### *Alcune particolarità narrative*

A questo punto è doveroso porsi una domanda: che senso ha l'opera di Rossini, il *Mosè in Egitto* del 1818 (1819), in relazione al contesto appena delineato?

Per rispondere a questa domanda può essere utile evidenziare alcune particolarità narrative: chi è il vero protagonista della vicenda dell'opera? Qual è il messaggio che si vuole trasmettere?

È evidente che – nonostante il titolo – il protagonista del *Mosè* non sia affatto lo stesso Mosè, che non pare così interessante nemmeno dal punto di vista della caratterizzazione del personaggio. Semmai il protagonista va ricercato nel popolo ebraico (che emerge dalle parti corali, particolarmente suggestive) oppure, se vogliamo rimanere legati alla tragicità dell'opera, nel popolo egiziano che subisce la disfatta finale.

All'interno di questa storia c'è poi un'altra storia tragica che vede protagonista non tanto il faraone che si contrappone a Mosè, quanto piuttosto il figlio, che come l'eroe tragico si contrappone con orgoglio impertinente al volere divino per andare incontro al suo destino, amando la donna che gli viene proibita e andando così verso la morte. Considerare il popolo come protagonista significa sicuramente in questo periodo storico ammiccare alle istanze romantiche di ritorno alla collettività etnica e di sviluppo dell'idea di nazione.

Se ci soffermiamo invece al figlio del Faraone come protagonista dobbiamo ancora una volta attribuire a Rossini il desiderio di mettere al primo posto l'amore e il sentimento,<sup>26</sup> quindi la necessità di sondare la natura umana e di sfidare le regole della società (sfida tipica della classe borghese). D'altro canto però il dramma insiste più volte sulla contrapposizione tra ragione (o ragion di stato) e passione, sbilancian-

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, pp. 56-58.

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, pp. 59-60.

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, pp. 67-82.

<sup>26</sup> Cfr. F. ROSSI, *Rossini e il «mal d'amore»*, in F. ROSSI (cur.), *Sublimazione e concretezza dell'eros nel melodramma. Rilievi linguistici, letterari, sessuologici e musicologici*, Bonacci Editore, Roma 2007, pp. 121-146.

dosi verso la prima opzione, mentre dal punto di vista lessicale troviamo delle reminiscenze illuministiche nella ricorrenza del campo semantico della luce (intesa anche dal punto di vista religioso) e del termine «rigor»,<sup>27</sup> che sta ad indicare una rigida severità e sequela delle leggi e la conseguente punizione, uno schematismo che poco si addice alle passioni decantate dai romantici.

I personaggi individuali e collettivi mescolano quindi – nelle parole e negli atteggiamenti – aspetti legati sia alla tradizione precedente che alle nuove sperimentazioni romantiche.

Rossini, in perfetta linea col suo tempo, non riesce a staccarsi completamente dalle convenzioni ma comincia ad evidenziare un'esigenza di cambiamento, a volte ravvisabile in un passaggio musicale, a volte in una scelta lessicale, a volte nell'emergere di una tematica ricorrente. Ma nell'opera colui che cede alla rabbia e alla passione conduce i suoi al caos e alla distruzione, mentre Mosè appare come un distaccato esecutore dei voleri divini, completamente consapevole della ragione che guida le proprie scelte.

Individuare i protagonisti della vicenda è importante anche dal punto di vista storico-politico: come afferma Franco Piperno,<sup>28</sup>

quella del 1818 fu la prima quaresima utile, sotto il restaurato regime borbonico, per tornare a riproporre al S. Carlo la tradizione dell'opera di soggetto biblico, tradizione che lo stesso Ferdinando IV trent'anni prima aveva se non personalmente voluto [...] certamente favorito e protetto. Tutto ciò per ribadire che, a mio avviso, nel progettare il *Mosè in Egitto* Barbaia, Tottola e Rossini sapevano esattamente quello che facevano, erano consapevoli del modello drammaturgico cui si rifacevano e del significato politico e culturale che l'operazione sottintendeva [...].<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Cfr. Atto I, Scena 1 e Atto II, Scena 3.

<sup>28</sup> Cfr. F. PIPERNO, *Il Mosè in Egitto e la tradizione napoletana di opere bibliche*, in P. FABBRI, *Gioacchino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Fondazione Rossini, Pesaro 1994, pp. 255-271.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, pp. 257-260.

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, p. 261. Una corrispondenza di Rossini con il caro amico e allievo Michele Costa, attivo in Inghilterra, rivela come anche nei decenni suc-

Questo per dire che sicuramente con il *Mosè* si torna idealmente indietro, all'antico regime, a quando ancora non ci sono le innovazioni e i cambiamenti napoleonici, ad una tradizione che rimanda alla ostentata solidità del regime monarchico: prima del cosiddetto decennio francese, almeno dal 1785 non c'è quaresima in cui a Napoli non venga allestita un'opera di soggetto biblico, quindi la tradizione è già consolidata e fiorente. Dopo la caduta di Napoleone e l'incendio del teatro del 1816 appare quindi necessario solennizzare il ritorno alla tradizione.<sup>30</sup>

Quella del dramma a soggetto biblico è una tradizione già molto attiva e significativa: il conflitto tra destino di popoli e destino dei singoli è già presente ne *La riedificazione di Gerusalemme*, del 1802, con libretto dello stesso Tottola, il quale probabilmente amava i soggetti biblici e la tragedia a sfondo sacro. Si possono citare numerosi altri esempi come la *Distruzione di Gerusalemme* di [anonimo]-Guglielmi (1803) e – andando indietro con gli anni – la natura corale del *Mosè* si ritrova ad esempio in *Debora e Sisara* di Sernicola-Guglielmi (1788), *Gionata Maccabeo* di [anonimo]-Guglielmi (1798), *Abramo* di De Santis-[diversi] (1800) e *Morte di Oloferne* di Fiori-Guglielmi (1791), per citarne alcuni. La tradizione dei drammi costruiti su argomento biblico a Napoli è quindi molto ben conosciuta e consolidata, espressione di una precisa politica culturale.<sup>31</sup>

Ciò in cui il *Mosè* non sembra seguire più di tanto i suoi predecessori – rivelando invece la sua fonte principale, cioè l'*Osiride* di Ringhieri, dichiarata dal Tottola all'inizio del suo libretto – è l'insieme degli effetti “speciali”, in particolare il passaggio dalle tenebre alla luce (Atto I, Scena 2) e l'attraversamento del Mar Rosso che chiude l'opera. La musica in questo ultimo esempio viene costruita appositamente per seguire lo

cessivi l'attenzione alle opere ad argomento biblico non diminuirà. In una lettera del 5 agosto del 1865 infatti il Maestro rassicura il suo giovane amico di essersi messo al lavoro sull'oratorio che il «figlio» gli ha dedicato, appunto intitolato *Naaman*. Cfr. C. CARLINI, *Gioacchino Rossini. Lettere agli amici. Motivi di biografia ed arte nella raccolta autografa rossiniana del Fondo Piancastelli*, Istituti Culturali della Città di Forlì, Forlì 1993, pp. 29-45, 183.

svolgersi degli eventi, nella lunga didascalia che chiude il libretto.

In che modo dunque il messaggio rossiniano si inserisce nel contesto culturale che abbiamo descritto precedentemente? La domanda è faziosa, perché difficile è cogliere l'intenzione dell'autore. Più semplice invece è riconsiderare la scelta del soggetto nel quadro della politica borbonica, tesa evidentemente a etichettare più o meno velatamente il periodo napoleonico nella categoria dell'oppressione straniera, situazione paragonabile a quella che ritroviamo nel *Mosè*.

### *Gli aspetti divergenti*

Dall'analisi della trama e della struttura del *Mosè* di Tottola-Rossini emerge con evidenza che le intenzioni iniziali del librettista sono una sorta di *captatio* per poter poi agire piuttosto liberamente non solo con il materiale biblico, ma anche con gli stereotipi del melodramma. Il primo atto segue quello che accade in *Es* 10, ma presenta anche delle rimembranze di *Es* 7 e posticipa un evento che invece in *Es* è al capitolo 9. Il secondo atto, basato prevalentemente sulla relazione illecita tra Elcia e Osiride, non ha corrispondenze nel testo biblico se non per la minaccia della morte dei primogeniti e la realizzazione della decima piaga (*Es* 11 e 12). Per quanto riguarda il terzo atto, si riprende – con alcune lievi differenze – quanto narrato in *Es* 14, ma senza concludere con il *Canto del Mare* del capitolo successivo, che lo spettatore può solo immaginare dagli esiti della scena.

Ci sono almeno quattro punti significativi che, ad una sommaria analisi, sembrano manifestare delle divergenze piuttosto evidenti rispetto al racconto biblico: la rappresentazione del personaggio di Osiride, figlio del Faraone, la storia d'amore del suddetto principe con una giovane ebrea, le azioni prodigiose compiute da Dio per mano di Mosè (le piaghe) e – particolarmente significativo – il ruolo che svolge il personaggio di Mambre, sacerdote pagano e consigliere di palazzo.

Proviamo ad analizzare queste divergenze prendendo in considerazione la narrazione biblica e – dove possibile – le tradizioni extrabibliche.

Il primo elemento concerne la rappresentazione del personaggio di Osiride, figlio del Faraone, che nel *Mosè in Egitto* si comporta come l'acerrimo oppositore di Mosè. Tottola lo descrive inizialmente come malinconico e triste perché deve abbandonare la sua amata Elcia (ebrea) con cui non può più intrattenere una relazione,<sup>32</sup> poi disperato perché Elcia decide di scegliere il dovere verso Dio e di tornare coi suoi lasciando per sempre il suo amato,<sup>33</sup> e perché contemporaneamente il Faraone ha preparato un matrimonio combinato per ragioni di stato, al quale non vuole sottostare. Infine questa disperazione si lascia andare all'odio e alla rabbia, sia parzialmente nei confronti della madre che vuole farlo desistere dai suoi progetti rancorosi, sia soprattutto nei confronti di Mosè contro cui si scaglia invano meritando la morte.<sup>34</sup> Questa caratterizzazione del personaggio è assente nel testo biblico dove il figlio del Faraone non viene mai descritto, anzi non se ne parla se non nel capitolo 11 e 12 quando si introduce e poi si verifica la decima piaga, quella della morte dei primogeniti.

La storia d'amore del principe d'Egitto con la giovane ebrea non trova spazio nel racconto biblico, ma sembra non essere riportata nemmeno dalle fonti extrabibliche, dove invece è Mosè a sposare la principessa etiopie nella campagna contro gli Etiopi (cfr. *AntIud* 2,253)<sup>35</sup> e Seffora nella sua fuga a Madian, come narrato dalla Bibbia e dalle tradizioni parallele.<sup>36</sup> È invece un tema ricorrente del teatro del XVIII e XIX secolo, in linea con quel gusto per l'esotico che dal Settecento comincia a pervadere l'arte e la letteratura italiana. Il tema è ripreso direttamente dall'*Osiride* di Ringhieri,<sup>37</sup> che – lo dice il titolo – rivela il vero protagonista del dramma e colui su cui bisogna focalizzare l'attenzione.

Un po' di caos si ravvisa per quanto riguarda le punizioni inflitte da Dio per mano di Mosè, cioè le cosiddette piaghe. Nel *Mosè in Egitto*

<sup>32</sup> Cfr. Atto I, Scena 2 e Scena 4.

<sup>33</sup> Cfr. Atto II, Scena 3.

<sup>34</sup> Cfr. Atto II, Scena 5 e Scena 6.

<sup>35</sup> Cfr. GIUSEPPE FLAVIO, *Antichità Giudaiche*, a cura di L. MORALDI, vol. 1, UTET, Torino 1998, p. 147.

<sup>36</sup> Cfr. *Es* 2,21.

<sup>37</sup> Per un'edizione del testo dell'*Osiride* cfr. SALA (cur.), *Mosè in Egitto; Moïse et Pharaon*, cit., pp. 1-106.

to c'è una differenza sostanziale nei confronti del testo biblico: l'oscurità precede la piaga della grandine, connessa secondo *Es* 9,23-24 a lingue di fuoco, come anche nella tragedia rossiniana si evidenzia, alla fine del primo atto. Giuseppe Flavio (cfr. *AntIud* 2,305-308)<sup>38</sup> colloca la grandine prima dell'oscurità, addirittura prima delle cavallette, seguendo in questo il racconto biblico che al capitolo 10 di *Es* narra l'ottava piaga. Artapano parla come ultimo prodigio compiuto da Dio di grandine associata a terremoti, mentre crollano tutte le case e la maggior parte dei templi (cfr. Eusebio, *P.E.* 9,27,33).<sup>39</sup> Ezechiele il tragico inserisce la grandine con il fuoco (come il testo biblico) prima dell'oscurità, ma colloca le cavallette alla fine, prima della morte dei primogeniti (cfr. Eusebio, *P.E.* 9,29,4-14).<sup>40</sup> Altra grande differenza è la presenza di una diversa descrizione della piaga della morte dei primogeniti: mentre il testo biblico parla del passaggio di Dio nella notte, a colpire tutti i primogeniti dagli uomini fino al bestiame (*Es* 12,29-30), nel *Mosè in Egitto* è il figlio del faraone che sembra sfidare la collera divina, che attraversa in quell'istante la reggia.<sup>41</sup> Sulle piaghe non possiamo quindi pretendere coerenza e uniformità con il racconto biblico, dato che sullo stesso tema persino le fonti extrabibliche forniscono indicazioni discordanti.

Ultimo aspetto degno di nota è infine la presenza di un personaggio che assume un ruolo centrale nella storia, e cioè Mambre, consigliere di palazzo, uno (forse il più prestigioso) dei maghi dell'Egitto. Di costui il testo biblico non precisa né la fisionomia, né il carattere, né il ruolo: in *Es* 7,11-13 viene introdotto l'intervento di maghi e incantatori (quelli che *2Tm* 3,8 definisce con i nomi di Iannes e Iambres, provenienti secondo l'epistola neotestamentaria dalla tradizione ebraica), ma con un ruolo decisamente passivo. Probabile che a questa tradizione intenda fare riferimento il nome del personaggio, Mambre, mentre in merito alla sua funzione fa riflettere Giuseppe Flavio che presenta più volte

uno scriba attento a preannunciare al Faraone la disfatta propria e dell'intero Egitto in caso di sopravvivenza di Mosè.<sup>42</sup> Nell'opera di Tottola-Rossini ad ogni modo Mambre è fondamentale per l'intreccio della vicenda, cosa ben diversa dalle rapide comparse di ambito biblico. Anche per chiarire questo punto è fondamentale risalire alla fonte citata dal Tottola, e cioè l'*Osiride* di padre Ringhieri.

#### *La fonte principale settecentesca*

A questo punto è necessario andare a verificare quanto l'*Osiride* (Padova, 1760) del Ringhieri,<sup>43</sup> tragedia in cinque atti, rappresenti pienamente la fonte principale del *Mosè in Egitto*. L'analisi, condotta anche soltanto sui passi corrispondenti al primo atto del *Mosè*, rivela effettivamente tale stretta corrispondenza. Tottola, in realtà, compie un'ulteriore operazione, quella cioè di sintetizzare enormemente quanto il Ringhieri – forse con eccessiva pedanteria – aveva esposto nei suoi versi. Infatti nell'opera settecentesca troviamo molto di più rispetto a quello che poi vedremo rappresentato nell'opera rossiniana. Un esempio è visibile fin dalle prime battute dell'opera: mentre il *Mosè* comincia subito con il buio, con la piaga dell'oscurità, dando per scontate diverse informazioni, nell'opera del Ringhieri quasi tutto il primo atto è speso a introdurre questo tragico evento, evidenziando fin dall'inizio il problema dell'amore tra Osiride ed Elcia, oggetto principale di riflessione.<sup>44</sup>

L'analisi pone in rilievo anche un altro interessante aspetto. Padre Francesco Ringhieri, monaco, «lettore di teologia» (come compare sul frontespizio dell'edizione padovana) nell'introduzione si prende la libertà di darci delle spiegazioni molto interessanti di alcuni punti poco chiari della sua storia e si lascia andare a delle curiose annotazioni esegetiche. Ecco cosa afferma:

<sup>38</sup> Cfr. GIUSEPPE FLAVIO, *Antichità Giudaiche*, cit., pp. 156-157.

<sup>39</sup> Cfr. TROIANI (cur.), *Letteratura giudaica di lingua greca*, cit., p. 105.

<sup>40</sup> Cfr. *ivi*, pp. 164-169.

<sup>41</sup> Cfr. Atto II, Scena 6.

<sup>42</sup> Ad esempio in *AntIud* 2,234-235: cfr. GIUSEPPE FLAVIO, *Antichità Giudaiche*, cit., pp. 144.

<sup>43</sup> Vedi n. 37.

<sup>44</sup> Cfr. Atto I, Scene 1-7.

L'argomento della presente tragedia si è la stupenda liberazione del Popolo Ebreo dalla tirannica schiavitù dell'Egitto, e il suo protagonista si è l'infelice Primogenito di Faraone che sedeva seco lui sul Trono, e che io, tacendone la scrittura il nome, appello Osiride. La storia è sì notoria, sì decantata, sì pubblica, che sarebbe vanità disdicevole il farne parola. Per togliere però di mezzo quegli'intoppi, che alla chiara Intelligenza degli Episodj potrebbero non difficilmente opporsi, parmi cosa opportuna lo sciogliere da principio alcune piccole difficoltà [...].<sup>45</sup>

Quali sono queste «piccole difficoltà»? La prima è la constatazione che la dissipazione delle tenebre venga operata da Mosè, mentre in *Es* 10 non se ne parla. La spiegazione di Ringhieri è la seguente:

Rispondo brevemente, e dico, che il silenzio della Scrittura non è un testimonio bastevole per convincermi reo di una capricciosa invenzione. [...] Può dunque tacersi dalla Scrittura la dissipazione delle tenebre, e può nullameno per opera di Mosè essere veracemente avvenuta.<sup>46</sup>

Il secondo punto discutibile è la collocazione biblica del castigo della grandine prima delle tenebre: allora perché nella scena 11 dell'atto terzo dell'*Osiride* tale ordine è invertito? Ecco le parole dell'autore:

Rispondo brevemente, e dico, che il variar l'ordine delle cose in simili circostanze non è alterarne la sostanza, e che questo, non quello disdice a' Tragici.<sup>47</sup>

Altre difficoltà vengono menzionate facendo riferimento ad altri esegeti del tempo o ad altre fonti: ad esempio il crollo dei simulacri in parallelo con la morte dei primogeniti, la pecu-

liarità delle piaghe che vanno a colpire solo gli Egiziani risparmiando tutti gli altri popoli, la doppia valenza (maschile/femminile) del nome di Elcia, la persistenza della luce a vantaggio degli Ebrei e – aspetto più curioso degli altri – la nota specifica sul «Primogenito di Faraone»:

[...] il Primogenito di Faraone, quando restò vittima del Signore, secondo l'uso degli antichi, regnava col Padre, come riflettono opportunamente gl'Interpreti, e come non oscuramente accennasi nel capo dodicesimo dell'Esodo [...].<sup>48</sup>

Ringhieri ci dice in poche parole, edulcorate e giustificate dalla sua formazione teologica, e suffragate da tanto di approvazione ecclesiastica, che nella composizione: 1) ha potuto introdurre nomi, senza offendere lo spirito della Scrittura; 2) ha potuto piegare l'azione all'unità di tempo, per cui non è importante se cambia l'ordine delle piaghe, purché non muti la sostanza; 3) ha potuto aggiungere particolari omessi dalla narrazione biblica; 4) ha potuto (è il caso del «Primogenito») mettere in rilievo un personaggio dandogli molto più spazio nella dinamica di opposizione Egiziani/Ebrei. In questo caso l'autore ha seguito la sua immaginazione? O ad esempio le antiche tradizioni ellenistiche che a volte parlano di una rivalità tra Mosè e un discendente del Faraone?<sup>49</sup> Oppure ha seguito un sentire popolare magari influenzato dalle tradizioni apocrife?

Sicuramente stupisce la libertà che l'autore manifesta, ma allo stesso tempo ci dà una testimonianza interessante di come il messaggio biblico in epoca moderna (nella penisola italiana, ma non solo) possa entrare in relazione con il pubblico (dei fedeli), cercando di modellare e aggiustare i contenuti in nome di un messaggio più chiaro e facilmente comprensibile. In tale prospettiva il genere della tragedia mostra an-

<sup>45</sup> F. RINGHIERI, *L'Osiride*, Padova, Stamperia Conzatti 1760, p. 3 del Proemio.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 4 del Proemio.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 6 del Proemio. Cfr. *Es* 12,29.

<sup>49</sup> Come ad esempio nel caso della testimonianza di Artapano in Eusebio, *P.E.* 9,27, 3-18: cfr. TROIANI (cur.), *Letteratura giudaica di lingua greca*, cit., pp. 103-105. Sui riferimenti a Mosè negli scrittori della letteratura giudaica ellenistica cfr. G.

FRULLA, *Lexical References about Moses in Jewish Hellenistic Writings*, in V. MOCHALOVA et al. (eds.), *Proceedings of the Fifteenth Annual International Conference on Jewish Studies*, vol. 2, Sefer, Moscow 2008, pp. 113-127. Per un esempio delle testimonianze su Mosè trasmesse dalle fonti frammentarie ellenistiche di matrice giudaica cfr. anche C. MORO, *Mosè erede al trono d'Egitto nelle fonti giudeo-ellenistiche*, «Aegyptus. Rivista italiana di Egittologia e Papirologia» 91 (2011), pp. 239-252.

che un'attenuante aggiuntiva, quella della tipologia letteraria utilizzata per trasmettere il messaggio, che quindi concepisce il testo come non solo un racconto sacro, ma anche pur sempre come un'opera creativa di poesia, prestando il fianco a numerose variabili esterne alla lettera del testo. Questo è un problema non nuovo – e che si incontra già quando ci si occupa di riduzioni poetiche e teatrali antiche del testo biblico, come ad esempio con la tragedia *Exagoghé*, di Ezechiele il tragico.<sup>50</sup> Qual è il confine tra rielaborazione personale e possibilità di attingere a fonti diverse da quella ufficiale? Può un'opera poetica aiutarci a dire qualcosa di più sulla tradizione di un racconto sacro? Sicuramente non può aiutare a scendere in profondità verso l'originale, ma di certo può contribuire ad allargare il quadro in cui quella determinata narrazione si muove. Cambiano le modalità, visto che cambiano le epoche, ma la domanda rimane la stessa, e coincide di fatto con la scommessa che sta alla base di questo studio: può un'opera come il *Mosè* rossiniano dirci qualcosa di più sull'*Esodo*? Ecco, forse non può dirci nulla di nuovo sulle tradizioni antiche, o sulla versione canonica, ma può aiutarci ad ampliare il quadro, ad aggiungere nuovi elementi sulla ricezione contemporanea dell'epica dell'uscita degli Ebrei dall'Egitto. Infatti, ogni volta che l'orizzonte narrativo si allarga, si aggiungono ad un'opera, in questo caso letteraria e religiosa, particolarità sempre nuove e intriganti, e soprattutto si capisce come e perché quel determinato messaggio possa divenire comprensibile e accattivante in tempi storici diversi, senza che vengano compromessi i fondamenti dottrinali. Questa riflessione permette di aggiungere particolari su come nel corso della storia si sia formato l'immaginario popolare, e su come la produzione letteraria tenda a soddi-

sfare, a saziare, quell'immaginario, ma allo stesso tempo – in parte – a plasmarlo.

### *La riscrittura francese*

Se Rossini rimette mano alla storia di *Esodo* e nel 1827 mette in scena a Parigi il *Moïse et Pharaon* riprendendo molte delle arie del *Mosè in Egitto*, cambiandone altre e aggiungendo e togliendo alcuni brani, ma soprattutto utilizzando un libretto diverso, ciò significa che probabilmente l'opera del 1818 non era affatto passata inosservata in Europa e se ne voleva realizzare una versione adatta ai canoni del teatro francese.<sup>51</sup>

Anche in Francia nel 1817 era circolata un'opera in tre atti: *Le passage de la Mer Rouge, ou La deliverance des Hébreux*, a dimostrazione che la riscrittura francese attingeva ad un bagaglio di attenzioni letterarie e culturali condivise.<sup>52</sup>

Non è questa la sede per approfondire le differenze e i parallelismi con l'opera francese. Su tutti gli aspetti se ne possono evidenziare due: l'aggiunta di una parte iniziale in cui si anticipa in maniera arbitraria anche la consegna delle tavole della Legge e alla fine, dopo la famosa preghiera di Mosè e il passaggio del mar Rosso, l'aggiunta di un canto di ringraziamento con relativa teofania finale. Probabilmente Rossini punterà in Francia a sviluppare gli aspetti di maggior spettacolarità, sacrificando la drammaticità e la precarietà di alcune scene alle esigenze del teatro francese.

### *Conclusioni*

L'analisi condotta in questo scritto ha messo in luce le caratteristiche peculiari dell'opera e soprattutto quegli elementi che si distaccano

<sup>50</sup> Per una trattazione completa dei versi di Ezechiele cfr. in particolare P. LANFRANCHI, *L'Exagoge d'Ézéchéel le Tragique. Introduction, texte, traduction et commentaire*, Brill, Leiden 2006. Sull'autore tragico cfr. anche G. FRULLA, *The Exagoge of Ezekiel: a Jewish Tragedy from the Hellenistic Period*, «Theatralia» 7 (2005), pp. 87-107 e Id., *I molteplici aspetti di Mosè nei frammenti dell'Exagoghé di Ezechiele il Tragico*, «Sacramentaria & Scienze Religiose» 45 (2015), pp. 135-146.

<sup>51</sup> Cfr. F. NICOLODI, *Le opere italiane di Rossini a Parigi nel primo Ottocento: qualche aspetto di prassi esecutiva*, in D. RIGHINI (cur.), *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, Edizioni del Galluzzo, Bottai Impruneta 1999, pp. 207-224.

<sup>52</sup> Per il riferimento al testo dell'opera cfr. SALA (cur.), *Mosè in Egitto; Moïse et Pharaon*, cit., pp. 107-230.

dalla narrazione biblica, per verificare il tipo di relazione che si instaura tra testo del libretto e fonti collocabili in un lontano passato (bibliche ed extra-bibliche) e in uno più recente (come la già menzionata opera del Ringhieri).

Ci si potrebbe inoltre soffermare sul confronto tra la resa teatrale di *Es* 1-15 in epoca contemporanea (con l'opera rossiniana) e nell'antichità (come avviene ad esempio con il dramma composto dal tragico Ezechiele): nel rendere il passaggio del Mar Rosso, cosa che Ezechiele aveva evitato, Rossini deve sopportare le prime volte le risate del pubblico, fino a quando nel 1819 non viene introdotta la preghiera di Mosè, accolta da pubblico e critica in maniera estremamente positiva.

L'analisi ha permesso di verificare anche la fortuna ottocentesca (e settecentesca) della tematica legata alla storia degli Ebrei, per evidenziarne i tratti salienti in un'epoca in cui tale storia evidentemente rimanda a significati più profondi che si legano con le vicende contemporanee.

Probabilmente non è questa la preoccupazione di Rossini, anche se inevitabilmente, con le sue scelte musicali, non si può negare che il *Mosè in Egitto* riesca a tradurre sulla scena in

maniera avvincente la spirale di sentimenti che – possiamo immaginare – abbiano avvolto nei secoli la narrazione di *Es* 1-15.

Ecco come ne parla Stendhal, poco propenso in generale all'opera di argomento religioso:

È difficile immaginarsi l'uragano di applausi che travolse la sala: sembrava che i muri stessero per crollare. Gli spettatori, nei palchi, in piedi, sporgendosi in fuori per applaudire, gridavano a squarciagola: «bello! bello! o che bello!». Non ho mai visto un simile entusiasmo né un simile successo, tanto più grande in quanto tutti erano pronti a ridere e a ironizzare. [...] Secondo i tedeschi *Mosè* è il capolavoro di Rossini; nulla di più sincero di questa lode; il maestro italiano si è degnato di parlare la loro lingua; è stato dotto, ha sacrificato all'armonia.<sup>53</sup>

Quell'armonia che, dal punto di vista musicale, rappresenta la coralità, che è il vero filo conduttore, colonna portante della vicenda dell'*Esodo*, storia di un popolo alla ricerca della propria identità.

Giovanni Frulla  
e-mail: giovannifrulla@hotmail.com

## SUMMARY

This paper considers one of the most important works of Gioacchino Rossini (1792-1868), *Mosè in Egitto*, a tragic work (with text by Andrea Leone Tottola) represented for the first time in 1818 in Naples (and modified for later versions), in order to compare it with the biblical story and parallel traditions. Rossini's composition shows a very interesting aspect, i.e. the presence of characters actually absent in the Bible but inserted for narrative reasons, evidently to make the plot more complex and fascinating. In this regard, for example, the author introduces the episode of the love story between a Jewish girl and the firstborn son of the Pharaoh, Osiris, or great importance is given to Mambre, who is presented as a trusted counselor of the son of Pharaoh, but also as one of the magicians who managed to defeat Moses with his own wonders. The analysis conducted in this paper aims to highlight the specific features of the work and above all those aspects that differ from the biblical narrative, to verify the type of relationship that is established between the text and ancient (biblical and extra-biblical) sources and a more recent one, the tragedy written by father Francesco Ringhieri (1721-1787) and entitled *L'Osiride*.

**KEYWORDS:** Rossini; Nineteenth-Century Theater; Moses; *Exodus*; Jewish-Christian Relations in Dramatic Works.

<sup>53</sup> STENDHAL, *Vita di Rossini*, cit., pp. 195-196.