

I libretti per il “Mosè” di Rossini: dal racconto biblico al palcoscenico musicale

PAOLO QUAZZOLO*

1. UNA BREVE PREMESSA

Tema di questo saggio sono i libretti scritti tra il 1818 e il 1829 per il melodramma *Mosè* di Gioachino Rossini. Prima di entrare nel vivo dell'argomento ritengo tuttavia necessario fare una breve riflessione sul genere della librettistica e sui parametri di giudizio cui, fino a un passato non troppo lontano, i componimenti di questo tipo sono stati oggetto. Da sempre considerata come una 'sorella povera' dei generi maggiori, la librettistica è stata spesso analizzata attraverso un'ottica esclusivamente letteraria, mettendone così in luce i pochi pregi e i numerosi difetti che, agli occhi di uno studioso di letteratura, appaiono evidenti e innegabili. È così nata una lunga serie di luoghi comuni che vedevano nella librettistica un prodotto di bassa manovalanza, scritto da poeti di seconda categoria, privo di autentica ispirazione. Rari esempi – a fronte di un *corpus* che nel solo Settecento italiano conta più di diecimila esemplari, fra quelli musicati e non – venivano reputati degni di una qualche considerazione: tra questi i lavori di Metastasio,¹

*Università di Trieste

¹ Pietro Trapassi detto Metastasio (1698-1782) poeta e librettista è tra i fautori dell'importante riforma, sul piano letterario, del melodramma d'inizio Settecento. Autore di numerosissimi libretti – tre cui *Didone abbandonata*, 1724 – fu musicato da tutti i maggiori compositori del Settecento e del primo Ottocento.

quelli di Ranieri de' Calzabigi² e i citatissimi libretti di Lorenzo da Ponte per Wolfgang Amadeus Mozart.³ È solo da pochi anni che la librettistica viene studiata con maggiore rigore e sistematicità e, soprattutto, attraverso un approccio diverso che ne mette in evidenza la sua specificità. È stato infatti chiarito che questo genere – pur facendo innegabilmente parte della letteratura – è scritto non solo con il fine preciso della drammatizzazione, ma anche per rispondere nel modo più adeguato alle esigenze espressive della musica. Non sono dunque le regole della letteratura, bensì quelle del palcoscenico a governare le tecniche di composizione di un libretto. Accettando questa prospettiva e inserendo la librettistica all'interno di un discorso drammaturgico, è allora possibile apprezzare il valore di opere che, altrimenti giudicate, paiono inevitabilmente modeste.

Ma, assecondando una sorte curiosa, la storia del teatro e della letteratura sembrano dimostrare che la dimensione letteraria male si adatta alle necessità della scena: ne offrono per esempio testimonianza le tragedie italiane del Cinquecento, perfette dal punto di vista letterario ma, come tutti sanno, difficilmente proponibili su un palcoscenico teatrale; oppure le celebri tragedie manzoniane, la cui poesia è tra le migliori del Romanticismo italiano, ma la cui resa scenica è di livello assai basso. Di contro, per una singolare legge del contrappasso, molti tra i capolavori della drammaturgia occidentale risultano opere ampiamente imperfette se giudicate attraverso la sola prospettiva letteraria.

2. “MOSÈ IN EGITTO”

Nell'analizzare i libretti del *Mosè* rossiniano sarebbe del tutto inutile aspettarsi di trovare fedeltà assoluta al dettato biblico: come tutte le opere d'arte, anche il melodramma è frutto di una elaborazione e interpretazione delle fonti cui si ispira: nella trasposizione scenica degli eventi narrati nell'*Esodo*, i vari librettisti che si sono avvicendati nella stesura dei libretti hanno provveduto, di volta in volta, a eliminare passaggi, a posporre l'ordine delle azioni, a inventare vicissitudini non presenti nella fonte. Si tratta del medesimo rapporto che si può scorgere tra il mito e le tragedie classiche: gli antichi tragediografi partivano infatti dalla materia mitologica per scrivere dei lavori profondamente diversi rispetto alle fonti da cui avevano preso le mosse. Ed è la stessa operazione che si è continuata a fare sino ai nostri giorni anche attraverso il cinema, come testimoniano il celebre kolossal americano *I dieci comandamenti* (1956) di Cecil De Mille o i più recenti sceneggiati televisivi di argomento biblico.

² Ranieri de' Calzabigi (1714-1795) librettista e letterato, si stabilì a Vienna ove ricoprì, tra l'altro, l'incarico di direttore dei teatri di corte. Il suo nome è legato soprattutto al libretto *Orfeo ed Euridice* (1762) musicato da Gluck.

³ Lorenzo da Ponte (1749-1838) scrittore e librettista, condusse vita avventurosa che lo costrinse a spostarsi costantemente da una città all'altra, fino al suo espatio in Nord America, a New York. Particolarmente prolifico il periodo viennese, durante il quale scrisse per Mozart i libretti de *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790).

Citando il melodramma *Mosè* di Gioachino Rossini ho utilizzato non casualmente il plurale: si tratta infatti di un componimento che, sia dal punto di vista letterario, sia da quello musicale ha conosciuto almeno quattro differenti stesure. Ossia:

Mosè in Egitto, azione tragico-sacra in tre atti su libretto di Andrea Leone Tottola, andata in scena nel Real Teatro San Carlo di Napoli il 5 marzo 1818;

Mosè in Egitto, azione tragico-sacra in tre atti su libretto di Andrea Leone Tottola, andata in scena nel Real Teatro San Carlo di Napoli il 7 marzo 1819;

Moïse et Pharaon, opéra en quatre actes su libretto di Luigi Balocchi e Etienne de Jouy, andata in scena a Parigi, al Teatro dell'Accademia Reale di Musica, il 26 marzo 1827;

Mosè, melodramma sacro in quattro atti su libretto di Luigi Balocchi e Etienne de Jouy tradotto in italiano da Calisto Bassi, andato in scena al Teatro San Carlo di Napoli il 23 marzo 1829.

Le differenze tra le prime due versioni del *Mosè in Egitto* risiedono quasi esclusivamente nel terzo ed ultimo atto del dramma: alla prima rappresentazione avvenuta durante la quaresima del 1818, il pubblico dimostrò di gradire i primi due atti, ma non l'ultimo, che fu quindi oggetto di ripensamento da parte degli autori. Nella nuova stesura il libretto documenta, tra le altre cose, l'inserimento di quello che sarà destinato a divenire uno dei momenti più alti della storia del melodramma italiano dell'Ottocento, la celebre preghiera «Dal tuo stellato soglio» con cui Mosè e il popolo ebreo invocano il Signore affinché apra loro una via di fuga dagli egiziani inseguitori. La prima stesura musicale del terzo atto non ci è pervenuta, per cui non è oggi possibile esprimere un giudizio sul suo effettivo valore e sulla efficacia drammaturgica.

Il libretto della versione napoletana venne affidato, come detto, ad Andrea Leone Tottola,⁴ più volte collaboratore di Rossini durante il prolifico periodo che l'autore pesarese trascorse a Napoli. La vicenda narrata da Tottola si basa sui capitoli 7-15 dell'*Eso- do* e narra dei ripetuti tentativi operati da Mosè per ottenere da Faraone la libertà del popolo ebraico, delle dieci piaghe inviate dal Signore per punire l'ostinatezza degli egiziani, dell'uscita degli ebrei dall'Egitto e infine dell'attraversamento del Mar Rosso.

Quali motivazioni stanno dietro la scelta di questo tema biblico e, soprattutto, tra le infinite opzioni possibili, perché venne preferita proprio la figura di Mosè? Il tema sacro si spiega facilmente dal momento che, in occasione della quaresima del 1818, a Rossini venne espressamente chiesto di comporre un melodramma di argomento biblico, intendendo così ripristinare la tradizione delle opere quaresimali istituita nel 1785 sotto il regime borbonico e provvisoriamente decaduta durante il periodo rivoluzionario.⁵ D'altro canto, la preferenza accordata a Mosè

4 Andrea Leone Tottola (Napoli, metà del sec. XVIII – 1831) fu poeta e librettista per i teatri napoletani d'inizio Ottocento. Scrisse più di cento libretti per tutti i maggiori compositori del tempo, da Rossini a Bellini, da Donizetti a Mercadante, da Mayr a Pacini. Per Rossini, oltre a *Mosè in Egitto*, scrisse *Ermione* (1818), *Edoardo e Cristina* (1819), *La donna del lago* (1819) e *Zelmira* (1822).

5 A tale proposito vedi il saggio di F. PIPERNO, *Il "Mosè in Egitto" e la tradizione napoletana delle opere bibliche*, in Gioachino Rossini, 1792-1992. *Il testo e la scena*, (Atti del convegno internazionale – Pesaro, 25-28 giugno 1992 –), a cura di P. Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 255-271.

può essere in prima istanza spiegata attraverso la popolarità di cui questo personaggio ha sempre goduto: una figura estremamente affascinante per la sua straordinaria forza spirituale, per essere mediatore tra il divino e l'umano, per l'essersi coraggiosamente opposto a un uomo potente quale il Faraone e soprattutto per aver condotto il popolo ebreo alla libertà e verso la Terra promessa. Non dobbiamo infine dimenticare che il melodramma è sempre stato un genere ampiamente popolare, per cui la scelta degli argomenti e dei personaggi proposti ha sempre dovuto tenere in considerazione le aspettative di un pubblico composito e desideroso di vedere sulla scena modelli ampiamente consolatori.

Ma le motivazioni di questa scelta possono essere spiegate soprattutto analizzando il contesto culturale e storico del tempo. Come ha messo in luce Emilio Sala in un suo recente saggio,⁶ dopo l'epoca rivoluzionaria la Restaurazione sente la necessità di trovare, in ambito culturale e ideologico, alcune figure di riferimento capaci di divenire allegoria e rappresentazione di concetti portanti quali l'autorità e la legittimità. E la figura di Mosè, contenuta all'interno di un libro di indiscutibile valore qual è la *Bibbia*, sembra divenire, a tale proposito, emblematica. E non è casuale che, proprio in questi anni, numerose siano le opere letterarie e teatrali che affrontano i temi contenuti nell'*Esodo* e, soprattutto, che si assista a una rivalutazione di uno dei grandi capolavori della scultura rinascimentale, quel *Mosè* di Michelangelo che un critico acuto quale Francesco Milizia,⁷ verso la fine del Settecento, aveva incredibilmente criticato in termini ampiamente negativi,⁸ e che ora viceversa, viene caricato di tutta una serie di nuovi profondi significati.

D'altro canto non si deve dimenticare che Mosè, nel suo farsi guida degli ebrei verso la Terra promessa, diviene supremo simbolo di libertà contro i tiranni oppressori: non a caso i nuovi moti rivoluzionari degli anni Trenta rafforzeranno questa linea interpretativa.

Come spesso accade nel melodramma, la fonte principale viene filtrata attraverso un lavoro drammatico preesistente al libretto. Nel caso in questione, Rossini e il Tottola si rifanno all'*Osiride*, tragedia in cinque atti di padre Francesco Righieri, «monaco ulivetano e lettore di teologia»,⁹ pubblicata a Padova nel 1760. Si tratta di un lavoro che si inserisce nel filone della tragedia gesuitica, dai toni moraleggianti e dagli intenti educativi: un testo di difficile rappresentazione, ma che tuttavia ha la capacità di condizionare, in numerose scelte, il libretto rossiniano. La vicenda narrata dal Righieri è incentrata, come suggerisce il titolo, su Osiride, figlio di Faraone, e sulla sua impossibile storia sentimentale con Elcìa,

6 *Mosè in Egitto – Moïse et Pharaon*, a cura di E. Sala, Pesaro, Fondazione Rossini, 2008.

7 Francesco Milizia (1725-1798) teorico e storico dell'arte, fu uno dei più rigorosi sostenitori delle teorie del Neoclassicismo. Nel *Trattato completo, formale e materiale del teatro* (1794), si è anche occupato di problemi relativi all'architettura teatrale.

8 Le critiche del Milizia al *Mosè* di Michelangelo sono contenute nello scritto *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, pubblicata nel 1781.

9 Così si legge sul frontespizio del volume pubblicato a Padova dalla Stamperia Conzatti.

giovane di stirpe ebraica. Rispetto alla narrazione biblica vengono dunque introdotti nuovi temi e nuovi personaggi, e la stessa figura di Mosè perde in parte la sua centralità. La tragedia, inoltre, si ferma alla decima piaga – lo sterminio dei primogeniti – e si conclude con la morte di Osiride: Faraone dà allora il consenso alla partenza del popolo ebreo, ma la rappresentazione omette il momento emblematico del passaggio del Mar Rosso.

Il libretto del Tottola, pur accogliendo numerosi suggerimenti dal Ringhieri – tra l'altro tutti i nomi dei personaggi sono mutuati dalla tragedia –, cerca di ricondurre la vicenda al modello biblico, operando tuttavia una rilettura della fonte principale in funzione delle esigenze sceniche. Nella versione napoletana del melodramma rossiniano, Mosè riconquista il ruolo protagonista; e lo stesso si può dire di Faraone, che nella tragedia del Ringhieri appare personaggio dal carattere debole e facilmente influenzabile, e che ora viceversa ottiene dignità e autorevolezza. La storia d'amore tra Osiride ed Elcìa viene conservata, ma tuttavia ha minor peso, a tal punto che, per inevitabili esigenze drammaturgiche, trova conclusione già al penultimo atto, a seguito della morte del principe egiziano. Rossini e Tottola reintroducono invece il finale biblico, con l'uscita degli ebrei dall'Egitto e il loro miracoloso passaggio attraverso le acque del Mar Rosso. Finale questo che viene recuperato non solo in rispetto alle Sacre Scritture, ma soprattutto in omaggio alla tradizione del dramma quaresimale che, tra le altre cose, assegnava particolare importanza alla spettacolarità. In verità questo finale, così come altri passaggi del libretto del *Mosè in Egitto*, sono debitori a un'altra fonte, sinora mai considerata dagli studiosi e recentemente individuata,¹⁰ sebbene già i critici parigini, all'indomani della prima del *Moïse*, ne avessero fatto ampi riferimenti: si tratta di *Le passage de la Mer Rouge*, un *mélodrame* francese¹¹ di Augustin Hapdé con musiche di scena di Henry Darondeau, presentato a Parigi il 15 novembre del 1817. Utilizzato tra le fonti della versione parigina del lavoro rossiniano, questo *mélodrame* contiene una serie di soluzioni sceniche presenti anche nel *Mosè* napoletano, prova evidente che gli autori ne avevano conoscenza, se non diretta, almeno attraverso la lettura del testo.¹²

Al di là di una serie di varianti imposte dalla scena – quali l'omissione o la posposizione dell'ordine di alcune delle dieci piaghe – il libretto di Tottola, rispetto al racconto biblico, pone la vicenda su un piano più strettamente umano: quella dell'*Esodo* è infatti la storia del rapporto tra Dio e Mosè, e la narrazione si snoda

10 Cfr. *Mosè in Egitto – Moïse et Pharaon*, a cura di Emilio Sala, op. cit.

11 Il *mélodrame* è una forma drammatica fiorita tra il XVIII e il XIX sec., in cui si intrecciavano prosa e musica. In seguito, venuta meno la parte musicale, si caratterizzò quale dramma a forti tinte, ricco di colpi di scena, dal tono moraleggiante e dagli imponenti impianti scenografici. Tra i migliori autori va ricordato René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844).

12 Tra gli elementi che sicuramente passano dal lavoro di Hapdé al libretto di Tottola, vi è la scena della grotta, in cui Osiride ed Elcìa si nascondono, scena del tutto assente nella tragedia del Ringhieri. Allo stesso modo, i due giovani risultano segretamente sposati sia nel *Passage* sia nel *Mosè in Egitto*, ma non nell'*Osiride*.

per buona parte attraverso i lunghi monologhi divini. Nel libretto, viceversa, Dio non compare mai e la vicenda si consuma attraverso i ripetuti scontri tra Mosè e Faraone. Di più, la figura del protagonista assume maggiore autorevolezza che non nell'*Esodo*. Alla richiesta di farsi portavoce presso il Faraone delle volontà divine, il Mosè biblico si schernisce adducendo la propria incapacità a parlare:

Oh, Signore! io non sono un buon parlatore; non lo sono mai stato né prima, né ora che tu hai parlato al tuo servo, perché sono tardo di parola e di lingua.¹³

A queste dichiarazioni Dio decide di affiancare a Mosè Aronne:

Non c'è forse Aronne, tuo fratello, levita? [...] Parlagli, dunque, e metti le tue parole nella sua bocca: io stesso vi aiuterò a parlare e vi suggerirò quello che dovrete fare. Egli parlerà per te al popolo e ti sarà in luogo di bocca, mentre tu gli sarai in luogo di Dio.¹⁴

Nel melodramma, viceversa, Mosè, pur accompagnato da Aronne, dimostra di essere un ottimo parlatore e di saper affrontare con abilità dialettica sia il suo popolo, sia il temuto antagonista. L'imponenza del personaggio viene inoltre sottolineata tramite l'adozione di uno stile declamato, scelta questa che spinse il musicista ad affidare a Mosè una sola aria solistica. Aria, per altro, non casualmente affidata da Rossini a un suo collaboratore e in seguito cassata dall'edizione parigina. Scelta questa coerente con il ruolo rivestito dal personaggio che, in quanto guida del suo popolo e tramite fra Dio e Faraone, non può esprimere sentimenti personali e non può ritagliarsi spazi per un'aria solistica.

Medesimo destino, d'altra parte, lo ha il personaggio di Faraone che nella versione francese viene privato dell'unica aria (anche questa composta da un collaboratore) che gli era stata concessa nella stesura napoletana: anche in questo caso, il ruolo di persecutore degli ebrei e di oppositore alla volontà divina non si concilia con l'intimità di un brano solistico.

Rispetto alla struttura biblica, ove i rapporti sono per lo più giocati tra gli attori principali dell'azione, *Mosè in Egitto* presenta viceversa una struttura corale. Il coro, infatti, non è utilizzato – come spesso avveniva nei melodrammi di primo Ottocento – quale semplice decoro scenico e musicale, ma assurge a ruolo protagonista al pari dei solisti. Ad esso, rispettivamente nei panni del popolo egiziano e poi di quello ebreo, sono riservate alcune delle pagine più intense del melodramma: la scena delle tenebre all'apertura del primo atto e la preghiera sulle sponde del Mar Rosso, verso il termine della rappresentazione. Scelta questa che sottolinea una volta in più la dimensione umana della vicenda e la volontà di relegare l'aspetto divino solo negli interventi sovranaturali affidati alla potenza dell'evocazione musicale e alla meraviglia degli effetti scenici.

¹³ *Esodo* 4, 10.

¹⁴ *Esodo* 4, 14-16.

3. “MOÏSE ET PHARAON”

Dopo aver trionfalmente chiuso la propria carriera italiana con *Semiramide*, rappresentata alla Fenice di Venezia il 3 febbraio 1823, Rossini si trasferisce a Parigi. Scritturato con un contratto d'oro, acclamato come il più grande musicista vivente, egli si appresta a vivere l'ultima stagione della sua luminosa carriera teatrale. Per Parigi Rossini compone cinque opere,¹⁵ adeguandosi (con una sola eccezione)¹⁶ alla tradizione locale che – a differenza delle altre capitali europee, ove ai nostri musicisti era lasciata la libertà di comporre su libretti in lingua italiana –, imponeva l'uso del francese.¹⁷ A qual titolo, allora la versione parigina del *Mosè* può essere inclusa in un discorso che riguarda i rapporti tra la *Bibbia* e la letteratura italiana? Innanzitutto per il fatto che si tratta pur sempre del lavoro di un musicista italiano il quale, tra l'altro, giunto a Parigi, seppe mantenere intatta la propria personalità artistica senza cedere ad alcuna sorta di francesizzazione; in secondo luogo perché pur nell'ampio rimaneggiamento, *Moïse et Pharaon* mantiene al proprio interno parecchi numeri musicali del *Mosè* napoletano e con essi il testo di Tottola che venne semplicemente tradotto in francese. Infine, il nuovo libretto fu realizzato dal poeta Etienne de Jouy¹⁸ assieme al compositore e librettista italiano Luigi Balocchi.¹⁹ Nato a Vercelli, Balocchi tenne per venticinque anni l'incarico di poeta e di direttore di scena del Théâtre Italien e fu per Rossini preziosa guida tra i complessi meccanismi dei teatri parigini.

Quali furono, in questo caso, le motivazioni che condussero Rossini a riprendere un tema già affrontato e intraprendere un profondo lavoro di rielaborazione della partitura napoletana? Va subito detto che il compositore pesarese, non appena giunto a Parigi, si rese conto di doversi confrontare con un pubblico molto diverso da quello italiano: la drammaturgia elaborata in Italia sia nel campo dell'opera buffa, sia di quella seria, non poteva adeguarsi ai gusti francesi, tanto più in una grande capitale culturale qual era Parigi, ove circolavano le più disparate forme teatrali e musicali. Non è quindi casuale che nel campo comico Rossini presenti due lavori assolutamente nuovi per la sua drammaturgia: la cantata

15 *Il viaggio a Reims* (1825), *Le siège de Corinthe* (1826), *Moïse et Pharaon* (1827), *Le Comte Ory* (1828), *Guillaume Tell* (1829).

16 *Il viaggio a Reims* è infatti composto in lingua italiana.

17 A tale usanza si era adeguato Spontini con *La vestale* (1807), così faranno Bellini e Donizetti e lo stesso Verdi con il suo *Don Carlos* (1867).

18 Etienne de Jouy (1764-1846), il cui vero nome era Victor Joseph Étienne, fu librettista e drammaturgo. Dopo aver militato nell'esercito e, in seguito, aver fatto parte dell'amministrazione, si dedicò alla letteratura, divenendo membro dell'Académie Française e librettista ufficiale dell'Opéra. È ricordato soprattutto per aver scritto il libretto della *Vestale* di Spontini. Per Rossini scrisse, oltre al *Moïse*, il *Guillaume Tell* in collaborazione con Ippolite Bis.

19 Luigi Balocchi (1776-1832), il cui nome compare, nelle diverse fonti, ora come Balocchi, ora come Balochi, aveva lavorato con Rossini per il libretto del *Viaggio a Reims* e, assieme a Alexandre Soumet, a *Le siège du Corinthe*.

scenica *Il viaggio a Reims*, opera celebrativa e altamente ironica, composta in occasione dell'incoronazione di Carlo X; e *Le Comte Ory*, operazione assolutamente nuova che attingeva a materiali francesi²⁰ allontanandosi decisamente dagli stili del melodramma buffo italiano.

Nel campo dell'opera seria, dopo aver scartato numerose proposte, Rossini decise di musicare tre soggetti legati tra di loro da un unico filo conduttore capace di fare leva, in quel momento storico, sulla sensibilità del pubblico: la storia di popoli oppressi alla ricerca della libertà. E, infatti, ne *Le siège de Corinthe* (riferimento del *Maometto II*) si narra del popolo greco alla ricerca della propria indipendenza dall'invasore turco;²¹ nel *Guillaume Tell* si canta la storia della liberazione del popolo svizzero dal giogo asburgico; e infine, come già sappiamo, nel *Moïse et Pharaon* si rappresenta l'affrancazione degli ebrei dalla schiavitù egiziana.

Oltre all'interesse che poteva suscitare nel pubblico la storia di un popolo oppresso, il racconto biblico si presentava particolarmente efficace per assolvere alle aspettative sceniche del *grand-opéra*, genere magnificente che richiedeva componimenti di vaste proporzioni, numerosi personaggi, cori, danze, e soprattutto un allestimento sfarzoso, ricco di effetti scenici mozzafiato. Non va infine dimenticata la spiccata passione del pubblico francese per gli argomenti di ambientazione esotica, per cui la scelta del Mosè appare, per molti versi, non solo la più azzeccata, ma anche in qualche modo obbligata.

D'altra parte, ancora prima dell'arrivo di Rossini in Francia, il giovane compositore Ferdinand Hérold, in viaggio nel 1821 in Italia per conto della direzione dell'Académie Royale de Musique, si era reso conto che *Mosè in Egitto*, con qualche piccolo ritocco, avrebbe potuto essere rappresentato senza problemi anche a Parigi.

Mettendosi all'opera, i nuovi librettisti – che curiosamente non vollero far comparire il loro nome nella prima edizione a stampa del libretto –, si preoccuparono di prendere le distanze dal lavoro del Tottola sebbene, per motivi di natura musicale, furono comunque costretti a recuperarne e a tradurlo in francese numerosi passaggi. Ma appare subito evidente che dall'impostazione oratoriale del lavoro napoletano, si vuole passare alla dimensione del *grand-opéra*, mettendo da parte gli aspetti moralizzanti risalenti alla tragedia del Ringhieri ed accentuando piuttosto tutti gli elementi miracolosi che il racconto biblico metteva a disposizione. Per prima cosa, con la sola eccezione di Mosè e di Faraone, tutti i personaggi cambiano nome: Osiride diviene Aménophis, Elcìa cambia nome in Anaï, Aronne diviene immotivatamente Eliézer, nome derivato da Eleazar, che nella *Bibbia* è uno dei figli di Aronne.

In omaggio alla tradizione francese, la nuova versione è scritta in quattro atti e deve quindi aggiungere nuovo materiale scenico all'azione. Se il Tottola, con

²⁰ Il libretto del *Comte Ory* scritto da Eugène Scribe, si rifà a una ballata del medioevo francese.

²¹ Sulla scelta di questo argomento dovette certamente pesare anche quel generale clima di simpatia e di solidarietà che si respirava in Europa nei confronti dei greci, da anni impegnati nella lotta per la loro liberazione dagli ottomani.

grande intuizione drammaturgica, iniziava il racconto *in medias res* con la celebre scena delle tenebre, Balocchi e de Jouy prendono le mosse da più lontano rappresentando l'accampamento degli ebrei con Mosè che annuncia loro la prossima liberazione. Anzi, all'arrivo della buona novella appare in cielo l'arcobaleno, simbolo del patto d'alleanza tra Dio e il popolo israelita. Con abilità Balocchi e de Jouy introducono qui il primo di una lunga serie di effetti scenici, proponendo un episodio che tuttavia viene recuperato dalla *Genesi* (9, 8-17). Un simile intervento riguarda la scena successiva, ove vengono uniti due momenti diversi del libro dell'*Esodo*: il rovetto ardente attraverso cui Dio si manifesta a Mosè (3, 1-3) e la consegna delle tavole della legge (20), che nella *Bibbia* sappiamo essere affidate a Mosè molto più tardi, sul monte Sinai. Subito dopo i librettisti anticipano un altro episodio, quello della consacrazione dei primogeniti, che nell'*Esodo* è collocato nel capitolo undicesimo, poco prima della decima piaga. Il primo atto si conclude con la manifestazione della settima piaga – peraltro già presente nel primo atto napoletano – che tuttavia i librettisti amplificano (non senza esagerazione), alla ricerca di un effetto scenico strabiliante: la grandine diviene una pioggia di fuoco, cui si aggiunge un terremoto, il crollo di una piramide e la sua trasformazione in un vulcano da cui esce lava.

Il secondo atto ci riconduce al racconto biblico, con la rappresentazione della piaga delle tenebre (10, 21-24) e la sua successiva risoluzione tramite l'intervento di Mosè. Del tutto nuovo e lontano dall'*Esodo* è invece il terzo atto che, in omaggio alle regole del *grand-opéra*, introduce le danze e una serie di scene corali, ma anche l'ennesimo effetto scenico, con lo spegnimento dei fuochi sacri e il crollo della statua d'Iside allorché Faraone vuole costringere gli ebrei a omaggiare le divinità egiziane. A questo punto la versione francese si allontana definitivamente anche dal modello napoletano: omissa la decima piaga, il figlio di Faraone sopravvive sino al quarto atto, ove troverà la morte assieme all'esercito egizio nelle acque del Mar Rosso.

Sebbene per lungo tempo la critica abbia espresso riserve sul Mosè napoletano in favore del *Moïse* parigino, che effettivamente entrò in repertorio soppiantando quasi del tutto la prima edizione dell'opera, si deve dire che dal punto di vista drammaturgico la versione francese non è sempre migliorativa di quella italiana. Nel passaggio dalla prima alla seconda versione viene persa soprattutto la grande essenzialità del racconto che, nella versione originaria, presenta solo tre snodi essenziali: la scena delle tenebre, la morte di Osiride fulminato da Dio e infine il passaggio del Mar Rosso. D'altro canto, la versione francese, in virtù della sua estensione, consente di dare maggiore respiro corale al dramma, ponendo Mosè costantemente al centro del suo popolo e quindi accentuando il suo ruolo di guida e salvatore degli ebrei. Allo stesso modo, la storia d'amore tra Aménophis e Anaï, prolungata sino all'ultimo atto, trova maggiore equilibrio e una soluzione drammaturgicamente più accettabile.²²

²² Nel *Mosè in Egitto* la storia d'amore si concludeva al II Atto con la morte di Osiride, fulminato da Dio. Nel *Moïse et Pharaon* viceversa Aménophis non è colpito da Dio e i due giovani sono costretti a lasciarsi perché contrastati dalle opposte vicende dei popoli a cui appartengono.

Non è questo il luogo ove analizzare le numerose varianti musicali: basti dire che il passaggio tra le due stesure richiese l'eliminazione di molti pezzi, lo spostamento da una parte all'altra di altrettanti brani e la composizione di parecchia musica nuova. Il risultato fu quello di conferire all'opera grande solennità, facendo del *Moïse* uno dei capolavori assoluti del teatro tragico rossiniano.

Moïse et Pharaon si conclude con due aspetti singolari, uno scenico e l'altro musicale. Sorprendentemente, dopo i numerosi effetti scenici che costellano tutto lo svolgimento dell'azione, i librettisti decidono di omettere quello che è il momento più spettacolare: la schiusa delle acque del Mar Rosso. Contrariamente alla didascalia del libretto napoletano che recita «Tutto il popolo Ebreo passa in mezzo alle acque divise, e giungendo all'altra riva prosegue tranquillo il suo cammino»,²³ in quello francese Mosè esclama «*Marchez sur la plaine liquide / Que Dieu raffermit sous mes pas*»:²⁴ quindi il Mar Rosso non si schiude: gli Ebrei lo attraversano camminando sopra le acque pietrificate. Di contro, gli egiziani saranno egualmente inghiottiti dal mare che al loro passaggio torna ad assumere la consistenza liquida.

Per quanto riguarda infine l'aspetto musicale, a Parigi Rossini ebbe il coraggio di fare ciò che a Napoli non sarebbe stato accettato: mentre il *Mosè* si conclude con un 'forte' dell'orchestra, il *Moïse*, presentando una innovazione assoluta, termina con un 'pianissimo', evocando così la serenità dopo la tempesta marina e la nuova pace raggiunta dal popolo ebreo. A tale pagina nel libretto così come nell'autografo musicale, faceva seguito un canto di ringraziamento che, fedelmente, riecheggia quello contenuto nell'*Esodo* (15, 1-20). Tale pagina non compare nella prima edizione a stampa della partitura pubblicata da Troupenas, l'editore parigino di Rossini, cosicché questo finale non entrò mai in uso nella prassi esecutiva dell'opera. Non sappiamo se la sera del 26 marzo 1827 questo finale fosse stato eseguito o se Rossini viceversa avesse provveduto a tagliarlo già durante le prove: sicuramente la scelta finale, drammaturgicamente parlando, appare quella più sensata, dal momento che l'azione si conclude con il 'pianissimo' dell'orchestra, suggellando così un'azione che non ammette altri prolungamenti.²⁵

4. "Mosè"

Dopo i successi parigini, in una sorta di viaggio di andata e ritorno, il *Moïse* approda in Italia, in una versione che dal punto di vista musicale presenta pochissimi cambiamenti, ma che, in armonia con le consuetudini del tempo, richiede la traduzione in lingua italiana. Quella che in genere viene indicata come la prima italiana della nuova versione del *Mosè*, ossia la rappresentazione al Teatro San Carlo di Napoli del 23 marzo 1829, viene in realtà preceduta da una serie di altre rappre-

23 A. L. TOTTOLA, *Mosè in Egitto* (versione del 1819), Atto III, scena I, in *Mosè in Egitto – Moïse et Pharaon* a cura di E. Sala, op. cit., p. 304.

24 L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *Moïse et Pharaon*, Atto IV, scena III, in *Mosè in Egitto*, op. cit., p. 432.

25 Il cantico finale è stato recuperato in occasione dell'esecuzione di *Moïse et Pharaon* al Rossini Opera Festival del 1997.

sentazioni tenutesi a Perugia, Firenze e Bologna, oltre che da una esecuzione in forma di concerto a Roma già nel dicembre del 1827.²⁶ Per tutte queste rappresentazioni viene utilizzata una traduzione ritmica di autore anonimo che rimane in uso sino all'adozione di quella definitiva presentata a Napoli nel 1829. Quest'ultima traduzione, revisionata nel 1835 in occasione delle recite milanesi presso il Teatro alla Canobbiana, è opera di Calisto Bassi²⁷ e verrà adottata dall'editore Ricordi per la stampa della partitura, facendone così la versione italiana ufficiale. Non è questo il luogo ove analizzare le due traduzioni: sia sufficiente dire che quella del Bassi è sicuramente migliore per la scelta del lessico, per una maggiore uniformità metrica e per una migliore adesione all'originale francese. Nonostante tutto, anche la versione di Calisto Bassi soffre del problema comune a tutte le traduzioni ritmiche: l'esigenza di adeguare la sillabazione italiana al dettato ritmico musicale, costringe infatti i traduttori a scegliere espressioni non troppo felici quando, addirittura, a cambiare completamente il senso originario dei versi. Come per numerosi altri melodrammi ottocenteschi tradotti dal francese (o da altre lingue), solo il recupero della versione originale consente di restituire un senso linguistico a dei libretti che altrimenti suonano ampiamente stonati e talora addirittura grotteschi.

Probabilmente conscio dei limiti che una traduzione ritmica porta con sé, Calisto Bassi ebbe l'intelligenza di ricorrere al testo originale di Andrea Leone Tottola per tutti quei numeri della partitura musicale che erano passati dalla versione napoletana a quella parigina e che ora potevano tornare a presentarsi nella loro veste linguistica originale.

Pochi o quasi nulli, come dicevo, i cambiamenti rispetto alla versione francese. Spicca tuttavia la scelta, nel finale, di ripristinare il dettato biblico con la divisione delle acque del Mar Rosso: le battute francesi di Mosè:

Marchez sur la plane liquide
Que Dieu raffermit sous mes pas.²⁸

cui fa eco il coro

Prodige! La vague timide
S'élançe et ne nous couvre pas.
Nous marchons, la plaine liquide
Partout s'affermît sous nos pas!²⁹

26 Un'analisi delle prime italiane del *Mosè* rossiniano si trova in B. BRUMANA, *Sulle prime italiane del Mosè di Rossini ed una poco conosciuta traduzione del libretto*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», a. XLIII (2003), pp. 19-48.

27 Calisto Bassi (1800-1860) letterato e librettista, fu per lungo tempo direttore di scena al Teatro alla Scala. È tra i primi ad essersi impegnato con continuità nelle numerose traduzioni ritmiche dei melodrammi ottocenteschi. Tra le sue traduzioni *La figlia del reggimento* e *La favorita* di Donizetti, *la Gerusalemme* di Verdi e *Il profeta* di Meyerbeer. Di Rossini, oltre al *Mosè*, tradusse in italiano *L'assedio di Corinto* e il *Guglielmo Tell*.

28 L. BALOCCHI, E. DE JOUY, *Moïse et Pharaon*, Atto IV, scena III, in *Mosè in Egitto*, op. cit., p. 432.

29 *Ibidem*.

vengono tradotte con

Sul liquido elemento
Me seguite, e vedrete il gran portento,³⁰

cui il coro risponde

Oh prodigio! Già il docile flutto
Si divide ed immoto si sta.
V'è salvezza, v'è scampo per tutto...
Ha il Signor del suo popol pietà.³¹

Contrariamente a quanto accadeva per altri musicisti, Rossini non è mai parso curarsi troppo delle traduzioni italiane delle sue opere francesi, lasciando quindi libertà assoluta ai traduttori. Ne è testimonianza una lettera del 1828 indirizzata a Francesco Sampieri (che nel 1829 diresse il *Mosè* a Bologna), in cui alla richiesta se esistesse una traduzione italiana dell'opera, Rossini rispose di non essere assolutamente a conoscenza di alcuna traduzione.³²

La versione ultima del *Mosè* sebbene sulle prime osteggiata dal pubblico italiano che evidentemente aveva ancora nell'orecchio la stesura napoletana, entrò ben presto nei repertori divenendo per lungo tempo, a fianco del *Guglielmo Tell*, il melodramma tragico più famoso e amato di Rossini. L'opera ebbe l'indiscutibile merito di influenzare le scelte musicali e drammaturgiche di alcuni dei più grandi melodrammi biblici ottocenteschi, come il *Nabucco* di Giuseppe Verdi (1842) e il *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns (1877). Ma, per la sua struttura da *grand-opéra*, per la sua ambientazione esotica, per la vicenda che narra di popoli contrapposti e di una storia d'amore impossibile, ha certamente influenzato anche uno fra gli ultimi e più affascinanti *grand-opéra* della storia del melodramma, l'*Aida* di Giuseppe Verdi (1871).

30 C. BASSI, *Mosè*, Atto IV, scena III, in *Mosè in Egitto*, op. cit., p. 549.

31 *Ibidem*.

32 Vedi Gioachino Rossini, *Lettere e documenti*, III, a cura di Bruno Cagli, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000, n. 819, p. 316.