Cithăra et Spirĭtus Mălus

La Bible et l'Opéra / La Bibbia e l'Opera

sous la direction de / a cura di
Camillo Faverzani

Libreria Musicale Italiana

Libreria Musicale Italiana

PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.
Su *academia.edu* o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in *academia.edu* o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.
On *academia.edu* or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in *academia.edu* or other similar portals, even in draft.

Sediziose voci.
Studi sul melodramma
8

Collana diretta da
Camillo Faverzani (Université Paris 8)

Comitato scientifico
Franco Arato (Università degli Studi di Torino) – Francesco Cento (Université Paris 8) – Vittorio Coletti (Università degli Studi di Genova) – Claudia Colombati (Università degli Studi di Roma-Tor Vergata) – Gilles Couderc (Université de Caen) – Emanuele d'Angelo (Accademia di Belle Arti di Bari) – Béatrice Didier (École Normale Supérieure) – Anna Dolfi (Università degli Studi di Firenze) – Elisabetta Fava (Università degli Studi di Torino) – Andrea Gialloreto (Università degli Studi di Chieti) – Michela Landi (Università degli Studi di Firenze) – Gilberto Lonardi (Università degli Studi di Verona) – Marina Mayrhofer (Università degli Studi di Napoli–Federico II) – Piero Mioli (Accademia Filarmonica di Bologna) – Giorgio Pagannone (Università degli Studi di Chieti) – Emila Pantini (Université Paris 8) – Paola Ranzini (Université d'Avignon) – Daniela Romagnoli (Università degli Studi di Parma) – Paolo Russo (Università degli Studi di Parma) – Marco Sirtori (Università degli Studi di Bergamo) – Stefano Verdino (Università degli Studi di Genova) – Walter Zidarič (Université de Nantes)

Ce volume a été publié grâce au soutien de
Commission de la Recherche de l'Université Paris 8

Laboratoire d'Études Romanes–EA4385 de l'Université Paris 8

In copertina: Marc Chagall, *La Création de l'Homme* (1956–58).
Nizza, Musée national Marc Chagall

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

© 2019 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it
Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.

ISBN 978-88-5543-015-9

Cithăra et Spirĭtus Mălus

La Bible et l'Opéra / La Bibbia e l'Opera

sous la direction de / a cura di
Camillo Faverzani

Séminaires / Seminari «L'Opéra narrateur» 2017–2018
(Saint-Denis, Université Paris 8 – Paris, École Normale Supérieure)

Préface de / Prefazione di
Sylvie Parizet

Libreria Musicale Italiana

Sommaire / Sommario

Sylvie Parizet
Préface. La Bible au miroir de l'opéra ix

Camillo Faverzani
Le vin et la musique réjouissent le cœur, /
mais plus que ces deux choses l'amour de la sagesse xvii

Camillo Faverzani
Vino e musica rallegrano il cuore, /
ma più ancora l'amore della sapienza xxi

Genèse / Genesi

Kazimierz Morski
Musica e testo biblico: *La creazione* di Haydn
ed alcuni aspetti della successiva tradizione sinfonico-oratoriale 3

Antonio Meneghello
Caino di Giacosa–Perosi, un libretto interrotto.
Riflessioni ed ipotesi di drammaturgia 21

Fedora Wesseler
« Mourir de la mort ». Deux réflexions sur la mort sur la scène d'opéra :
La Mort d'Adam de Jean-François Le Sueur et *Kain* d'Eugen d'Albert 31

Francesco Cento
Il Diluvio universale, tra mare di carta e neve autentica 45

Exode / Esodo

Claude Cazalé Bérard
Le *Mosè* de Rossini entre Bible et littérature 57

Lorenzo Santoro
Il *Mosè in Egitto* di Rossini a Napoli e a Modena.
Un'opera musicale tra simbologia religiosa,
sociabilità borghese ed espressività romantica 79

Cristina Barbato
Rossini sacré : *Mosè in Egitto* et *Moïse et Pharaon*
sur les scènes européennes 87

Juges / Giudici

Nathanaël Eskenazy
De la tragédie biblique au hiérodrame : *Jephté* (1732) de Montéclair et
Pellegrin et *Jephté* (1783) de Rigel et Dancourt 101

Giuseppe Galigani
Il mito di Sansone all'*opéra* 119

Samuel / Samuele

Camillo Faverzani
Oratorio ou *tragedia lirica* alfiérienne ?
Saul de Felice Romani pour Nicola Vaccaj 135

Emanuele d'Angelo
Libretti biblici.
Sulle *Poesie sacre drammatiche* di Apostolo Zeno 169

Mario Domenichelli
Historia davidica e i *Sette salmi della penitenza*: oratori e cantate 181

Rois et Chroniques / Re e Cronache

Barbara Babić
La Bibbia mélodramatique. Soggetti biblici
nei teatri di *boulevard* parigino nel primo Ottocento 197

Giovanni Antonio Murgia
Atalia, dramma sacro per musica di Johann Simon Mayr
e Felice Romani con gli interventi di Gioachino Rossini 213

Simone Fermani
Nabucodonosor: opera lirica o musica a programma? 223

Esther et Judith / Ester e Giuditta

Maria Carla Papini
Da Ester a Maria: itinerario di un personaggio biblico.
Il libro di Ester e le sue versioni in ambito drammaturgico e musicale 239

Emilia Pantini
Un oratorio del Seminario romano: l'*Ester* di Giulio Cesare Cordara 253

Marco Sirtori
La *Betulia liberata*. Oratorio oppure opera seria? 269

De l'Ancien au Nouveau Testament / Dall'Antico al Nuovo Testamento

Claudia Colombati
Eroine del Vecchio e Nuovo Testamento nell'opera dell'Otto-Novecento:
la Dalila di Saint-Saëns e la Salomè di Strauss 283

Marie Madeleine / Maria Maddalena

Amandine Lebarbier
Tra-viare, itinéraires transfuges et résurgences du mythe
de Marie-Madeleine sur la scène musicale au XIX^e^ siècle 303

Cesare Orselli
Necessità di cristianesimo nella Francia laica:
gli oratori *Marie-Magdeleine* e *La Vierge* di Jules Massenet 317

Le Fils prodigue / Il Figliol prodigo

Matthieu Cailliez
La Bible dans les livrets d'Eugène Scribe 331

Walter Zidarič
Il Figliuol prodigo d'Amilcare Ponchielli et Angelo Zanardini :
un grand opéra au sujet biblique sur la scène de la Scala 343

Gabriella Asaro
Le Fils prodigue de Prokofiev et Balanchine,
chant du cygne des Ballets Russes 357

Résumés / Riassunti 375
Auteurs / Autori 391

Index des noms et des œuvres / Indice dei nomi e delle opere 401
Index des lieux et des théâtres / Indice dei luoghi e dei teatri 433
Index des personnages bibliques / Indice dei personaggi biblici 439

Giuseppe Galigani

Il mito di Sansone all'*opéra*

La storia di Sansone, divenuta leggenda, ci è stata tramandata come il mito di un Ercole ebraico, la cui forza, fatto singolare, risiedeva nei capelli. La sua vicenda ci è narrata dalla *Bibbia* nel libro dei *Giudici*, capitoli XIII–XVI, dove il termine giudice non va inteso nel senso che ha oggi ma in quello di liberatore o salvatore del popolo ebraico dal giogo straniero. Questo è infatti il compito di ciascuno dei dodici giudici celebrati nel libro, seguendo il paradigma quadripartito per cui: il popolo d'Israele pecca di idolatria, Dio lo castiga con un'oppressione straniera, il popolo si ravvede e chiede aiuto e infine Dio invia un giudice a liberarlo.[1] Sansone, come ciascuno di questi, è giudice per un ventennio al principio dei quaranta anni della oppressione filistea.

Cominciando dal testo biblico, dirò che qui le pedine del racconto sono allineate in ordine cronologico sulla scacchiera narrativa, partendo dal miracoloso concepimento di Sansone fino alla sua morte. È su questa fabula che si giuocano gli intrecci dei tre libretti: il libretto-oratorio di Hændel, il libretto-*tragédie lyrique* di Voltaire e il libretto-*opéra* di Camille Saint-Saëns. L'idea che ci facciamo di Sansone, leggendo la Bibbia, è quella di uno sciocco, o forse presuntuoso, in quanto alla fine si confida con una donna che per ben tre volte aveva palesemente cercato di farlo catturare. Si tratta però di uno sciocco dotato di forza sovrumana, di un individuo violento e sanguinario, capace di compiere straordinari atti barbarici di violenza, di un uomo che sembra avere un'attrazione fatale solo per le donne della tribù filistea, non alieno dal frequentare i postriboli, cioè di uno che, secondo i nostri parametri, conduce una vita immorale. Egli certamente con le sue imprese arrecava gravi danni al nemico, ma non mi sembra che approfittasse della sua forza straordinaria per mettersi alla testa del popolo oppresso e guidarlo alla riscossa, come prima di lui avevano fatto Ehud (*Giudici*, 3, 28–29) o Gedeone (*Giudici*, 6–8) o Iefte (*Giudici*, 11–12). Solo con il re David gli ebrei si libereranno completamente dai filistei. Dobbiamo però notare che anche lo stesso comportamento di Sansone

1. Per la Bibbia italiana mi sono servito della *Sacra bibbia*, a c. di Enrico Galbiati, Angelo Penna e Piero Rossano, vol. I, UTET, Torino 1943, pp. 325–364.

è paradigmatico, in quanto pure lui, come il popolo ebraico, sbaglia cedendo alla seduzione della donna, cade in cattività, si pente e infine diviene almeno il liberatore di se stesso.

Il primo adattamento lo troviamo in *Samson Agonistes*, poema drammatico, scritto dal puritano Milton e pubblicato nel 1671, alla fine della sua carriera letteraria, uno dei tre grandi poemi della sua maturità. Oltre che per il suo valore intrinseco a noi interessa perché è la fonte dell'oratorio di Hændel. Viene definito come il suo «last testament» in cui egli «gives us a fully tragic vision of reality».[2] Si tratta di un'opera autobiografica perché Milton scopre in Sansone un personaggio investito di una missione per la sorte del suo popolo, come lui si era sentito investito della sorte della sua patria e dell'umanità e, come lui, era stato sconfitto.[3] Scorgeva inoltre in questo personaggio un possibile campione del misoginismo.[4] Milton sceglieva la storia di Sansone per tutte queste ragioni ma anche perché egli, come lui, era ormai prigioniero della cecità e perché l'episodio biblico era un testo che gli permetteva, ancora una volta, di mostrare come si possono giustificare le vie del Signore, motivo che lo aveva accompagnato nella composizione del *Paradise Lost*, dove aveva scritto lapidariamente che il suo intento era di «justify the ways of God to man».

Stiamo parlando di un poema drammatico che prende a modello il dramma classico greco sia nella forma che nei contenuti. Non mi riferisco tanto all'*Edipo a Colono* di Sofocle, dove l'eroe eponimo è pure cieco ed esiliato, quanto al *Prometeo incatenato* di Eschilo, dove il protagonista è un solitario, ormai vinto e imprigionato, che, come Sansone, sta scontando la propria pena, ma, a differenza di quello, non è un ribelle dall'orgoglio smisurato, ma un penitente che medita sulla sua colpa. Di fatto questo poema non narra tanto la vicenda della coppia Sansone e Dalila quanto quella del solo Sansone, come è ben chiaro fin dal titolo del poemetto, *Samson Agonistes*, cioè Sansone il campione. Della supposta storia d'amore fra i due personaggi a Milton interessa soltanto il pentimento di Sansone e l'ammissione della sua colpa dovuta alla sua debolezza di fronte alla seduzione della donna.

Vediamo quale è la strategia narrativa di Milton: egli comincia in *medias res*, anzi verso la fine della vita di Sansone. Lo immagina già cieco ed imprigionato e sceglie questo momento della storia come incipit del suo testo perché ciò gli permette di calare sulla sua scacchiera narrativa certe pedine, che non esistevano nella fonte biblica, tutte necessarie perché il suo eroe sia costretto

2. Mary Ann Radzinovicz, *Toward "Samson Agonistes"*, in *The Growth of Milton's Mind*, Princeton University Press, Princeton 1978, pp. XVIII–XIX.
3. *Ivi*, pp. 111–182.
4. Per l'autobiografismo, cfr. Marisa Sestito, *L'illusione perduta: saggio su Milton*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 158, 159.

a fare un quasi continuo esame di coscienza.[5] In questo continuo esame egli si pente del suo errore e rimprovera a se stesso e ai capi ebraici di non aver saputo coinvolgere il popolo in una rivolta.

Veniamo ora agli adattamenti musicali. Mi risulta che il primo testo messo in musica su questo argomento e che è sopravvissuto, è il *Samson* di Georg Friedrich Hændel, che in seguito alla crisi dell'opera italiana in Inghilterra, dopo il successo del *Messiah* a Dublino, dopo aver già musicato *L'allegro e il penseroso*, nel 1741 decideva di intonare questo straordinario testo di Milton e di affidare a Newburgh Hamilton la stesura del libretto. Per fare ciò la fonte originale doveva essere riversata nello stampo della forma oratorio, che nel caso di Hændel era allora molto vicina alla forma delle sue opere, che erano nella più pura tradizione italiana del 700. Per quanto riguarda i recitativi Hamilton poteva impunemente usare i pentametri giambici sciolti, metro usato prevalentemente da Milton nel suo poema, mentre per le arie era necessario creare delle strofe rimate, che mancavano nell'ipotesto. E Hamilton provvide al bisogno con brevi componimenti di quattro o sei versi, variamente rimati. Per quanto riguarda la materia del contenuto, gli avvenimenti rimangono gli stessi mentre le convinzioni etiche e politiche sono modulate in maniera diversa; anche l'ordine generale non è grandemente mutato. Ma all'interno di questo ordine Hamilton giuoca le sue pedine, cioè parcellizza e disloca, a volte copia interi versi o brani, in parte parafrasa o riassume, a volte crea oppure cita da numerose altre opere di Milton o dai *Salmi*, cosa che, d'altra parte, già aveva fatto Milton.[6] In virtù dei tagli apportati al testo miltoniano, che, con i suoi 1750 versi, era troppo lungo per una rappresentazione specialmente se musicale, spariscono o sono molto ridotti alcuni dei temi così cari a Milton: scompare del tutto il rimprovero fatto da Sansone a se stesso e ai capi ebrei di non aver coinvolto il popolo in una ribellione; si riduce il tema del disegno provvidenziale, così insistito in Milton e qui ridotto a pochi versi; è ugualmente ridotto il tema della giustificazione delle vie del Signore; non si insiste sulla esemplarità del modello Sansone; si concede invece largo spazio alla recitazione dei *mea culpa* da parte del protagonista; permane il tema del misoginismo.

C'è però un altro aspetto che è molto importante: l'autore inserisce molti tasselli che cambiano la prospettiva testuale. Noi sappiamo che Sansone è prigioniero dei suoi nemici e il librettista e il musicista colgono l'occasione per sottolineare con la musica questa situazione, infatti fin dal principio gli

5. «tempo del ricordo» e non tempo cronologico, come asserisce Marisa Sestito, *L'illusione perduta*, pp. 158–159.

6. Per un elenco, di sicuro incompleto, come dice Dean, degli imprestiti da altre opere di Milton cfr. Winton Dean , *Händel's Dramatic Oratorios*, OUP., London 1959, p. 330, oppure Robert Manson Myers, *Dryden, & Milton*, Bowes & Bowes, London 1956, pp. 64–65.