

BIBBIA E MELODRAMMA

1 - Non è questa la sede per affrontare il tema della conoscenza della Bibbia nei paesi cattolici (ben diverso è il rapporto col testo sacro del cristianesimo che i fedeli hanno nei paesi protestanti), ma alcune brevi note sono necessarie per capire meglio le considerazioni che saranno oggetto di questo testo dedicato alla presenza di storie e personaggi biblici nel melodramma.

Nel primo millennio la Chiesa non sentì la necessità di promulgare regole circa la lettura della Bibbia, cui si accostavano solo i chierici, poiché l'analfabetismo (diffuso anche fra persone di alto rango) e il costo dei libri non ne permettevano la diffusione. Solo nel secolo XIII la Chiesa iniziò a contrastarne la lettura in lingua volgare, onde evitare interpretazioni eretiche, come si può desumere da quanto fu dichiarato nel Sinodo di Tolosa del 1229: "Proibiamo che qualsiasi laico possieda i libri del vecchio o del nuovo Testamento tradotti in lingua volgare" (bisogna comunque sottolineare che non si tratta di un concilio ecumenico e che le deliberazioni di un Sinodo hanno limiti territoriali).

La riforma luterana ammise che la Bibbia potesse essere letta (e la traduzione di Lutero sta alla base del tedesco moderno) e interpretata da qualunque cristiano.

Il concilio di Trento, per contro, nella sessione IV dell'8 aprile 1546, specificò che la Bibbia autentica era la Vulgata latina di san Girolamo, approvata ormai da secoli dalla Chiesa, la quale doveva essere guida "nelle lezioni pubbliche, nelle dispute, nella predicazione e spiegazione [...] nessuno, per nessuna ragione, può avere l'audacia o la presunzione di respingerla [...] nessuno, fidandosi del proprio giudizio [...] deve osare distorcere le scritture secondo il proprio modo di pensare."

Come potevano dunque i fedeli cattolici, al di là delle prediche e delle spiegazioni dei chierici, conoscere il testo fondamentale del cristianesimo, riconoscerne i personaggi, seguire il percorso della loro vita e apprezzarne l'operato?

Basta però entrare in una chiesa e possiamo ammirarvi quella che è stata definita la "Bibbia dei poveri" (*biblia pauperum*): "anticamente gli affreschi, le tele, i mosaici [...] presentavano le scene della Bibbia a coloro che non sapevano leggere. Per questo erano un vero e proprio catechismo [che trascriveva] attraverso l'immagine il messaggio evangelico che la Sacra Scrittura trasmette attraverso la parola." (R. L., pag. 150).

Naturalmente non mancarono le traduzioni in lingua volgare, che dovevano essere eseguite sulla Vulgata di san Girolamo, dovevano avere l'approvazione ecclesiastica e contenere note e spiegazioni approvate dalla Chiesa. Non dimentichiamo inoltre "che fino al 1897 la lettura delle scritture in volgare da parte dei laici (eccettuati i salmi) era subordinata all'autorizzazione scritta concessa dall'autorità vescovile." (F. S., pag. 13)

Questa mancanza di abitudine alla lettura della Bibbia si è ripercossa sulla scuola italiana, che fino a non molto tempo fa prevedeva la conoscenza dei testi classici, greci e latini (*Odissea*, *Iliade*, *Eneide* innanzi tutto), che permane ancora nei licei; non era però e non è tuttora prevista la conoscenza di quel libro composito (mitologia, storia, poesia, diritto, meditazioni etiche e filosofiche) che è la Bibbia.

La Chiesa stessa ha sempre dato maggior spazio al catechismo, trascurando la conoscenza del testo sacro, sempre comunque filtrato attraverso la parola dei sacerdoti.

Tuttora gli italiani, come nei secoli passati quando l'analfabetismo era molto diffuso, ne hanno conoscenza, più che attraverso la lettura diretta, attraverso la pittura e la scultura, attraverso il cinema (inutile ricordare i polpettoni biblici che andavano di pari passo con quelli mitologici, cui ora si aggiungono gli sceneggiati televisivi), attraverso la musica, che unita alla rappresentazione scenica diede vita a quello spettacolo che fu inventato in Italia nel Seicento, il melodramma, e che dall'Italia si diffuse in Europa e poi in tutto il mondo.

2 - Poiché mi soffermerò ad analizzare due capolavori del melodramma italiano dell'Ottocento

(*Mosè in Egitto* e il suo rifacimento francese di Gioachino Rossini e *Nabucco* di Giuseppe Verdi), ora accennerò soltanto al fatto che nel Seicento e nel Settecento i soggetti biblici furono utilizzati soprattutto negli oratori, composizioni musicali di ispirazione religiosa, ma non liturgica, in cui le vicende sono presentate, in latino o in volgare, in forma narrativa, col canto (solisti e coro) accompagnato dall'orchestra, ma senza rappresentazione scenica né costumi. Si riteneva che la forma scenica del melodramma fosse troppo profana per un soggetto sacro.

La moderna prassi musicale sta riscoprendo gli oratori italiani di Giacomo Carissimi, Alessandro Stradella e altri autori. Più noti, soprattutto fuori d'Italia, sono gli oratori di Georg Friedrich Haendel, musicista di formazione tedesca e italiana, che conobbe però i suoi massimi successi in Inghilterra sia con le opere sia con gli oratori. Fra questi ricordiamo *Athalia* ("Atalia, madre di Acazia, visto che era morto suo figlio, si propose di sterminare tutta la discendenza regale" e regnò su Giuda dall'841 all'835 a.C., quando il sacerdote Ioiada la fece uccidere, facendo anche demolire il tempio di Baal, il cui culto ella aveva introdotto in Israele: *Libro secondo dei Re*, XI); *Deborah* (giudice di Israele nel sec. XIII, è ricordata insieme a Giaele, che uccise Sisara, capo dell'esercito dei Cananei: "Giaele, moglie di Eber, prese un picchetto della tenda, prese in mano il martello, venne pian piano a lui e gli conficcò il picchetto nella tempia, fino a farlo penetrare in terra. Egli era profondamente addormentato e sfinite; così morì": *Giudici*, IV, 21); *Esther* (ricordata nel libro a lei intestato, sventò un complotto contro il suo popolo, ordito da Aman, visir del re persiano Assur, sposo di Esther, il quale ignorava la sua appartenenza alla comunità ebraica dell'esilio babilonese); *Israel in Egypt* (dedicato all'esodo degli ebrei dall'Egitto verso la terra promessa sotto la guida di Mosè, come descritto in *Esodo*, II-XV); *Jephtha* (prima della battaglia contro gli ammoniti egli fece voto di offrire in olocausto a Jahweh la prima persona che fosse uscita di casa sua per andargli incontro al suo ritorno; questa persona fu sua figlia "ed egli fece di lei quello che aveva promesso con voto": *Giudici*, XI); *Saul* (primo re d'Israele, regnò verso la fine del secolo XI; abbandonato da Jahweh per aver sterminato i sacerdoti di Nob favorevoli al giovane Davide, si suicidò dopo esser stato sconfitto dai filistei: *Libro primo di Samuele*, IX-XXXI); *Solomon* (figlio di Davide e terzo re d'Israele dal 965 al 926 a.C. circa, è ricordato per aver rafforzato il regno, per aver costruito il tempio, per le numerose concubine e per aver ospitato la regina di Saba: *Primo Libro dei Re*, I-XI; *Secondo Libro delle Cronache*, I-IX), ma soprattutto *The Messiah*, alla cui esecuzione il pubblico inglese, come avvenne alla prima del 13 aprile 1742 a Dublino, ancora si alza in piedi nel momento in cui il coro intona il maestoso e giubilante *Allelujah*. Ricordiamo anche il *Weihnachts Oratorium* di Johann Sebastian Bach, il *Cristo sul monte degli Ulivi* di Beethoven per arrivare, tra l'Ottocento e il Novecento, agli oratori di Lorenzo Perosi (*Mosè*, *Il Natale del Redentore*, *La strage degli innocenti*), senza dimenticare che Pietro Metastasio, oltre ai 27 melodrammi (ognuno di essi messo in musica da numerosi operisti, in un'epoca in cui non esistevano i diritti d'autore) compose otto oratori, da lui definiti "azioni teatrali sacre" (fra cui possiamo ricordare *La passione di Gesù Cristo*, *Giuseppe riconosciuto*, *Gioas re di Giuda*, *Isacco figura del Redentore*), mentre in Francia si distinse Jules Massenet, prolifico autore di opere dalle suadenti melodie, fra cui *Hérodiade* (ispirata ai Vangeli di Marco, VI, 17-28 e di Matteo, XIV, 3-11, ove si narra che Erodiade istigò la propria figlia a chiedere al tetrarca di Galilea, cui era tanto piaciuta la sua danza, la testa di Giovanni Battista, che aveva condannato la sua unione col cognato Erode Antipa), con gli oratori *Marie Magdeleine*, *Ève*, *La Vierge*, *La terre promise*.

3 - Nell'Ottocento il melodramma acquisì, soprattutto in Italia, ove il teatro recitato ebbe minor diffusione che in Francia, in Inghilterra o in Germania, ampia popolarità e ove ogni città, anche piccola, aveva il suo teatro e la sua stagione operistica. L'ampia produzione contribuì anche a diffondere, nella prima metà del secolo, tematiche romantiche desunte dalle letterature d'oltralpe. Ricordiamo qualche esempio: di Gaetano Donizetti *Lucia di Lammermoor* dal romanzo *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott e *Lucrezia Borgia* dal dramma omonimo di Victor Hugo; di Giuseppe Verdi *Il Trovatore* dal dramma *El trovador* di Antonio García Gutiérrez, *Rigoletto* dal

dramma *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo e *Luisa Miller* dal dramma *Kabale und Liebe* di Friedrich Schiller; di Gioachino Rossini *Guillaume Tell* dal dramma di Schiller. Non mancarono i soggetti biblici, anche se non in vasta misura: il melodramma italiano dell'Ottocento predilesse i soggetti del Medioevo, che aveva perso la fama di epoca buia e rozza datagli dall'Illuminismo.

Sfogliando i repertori si constata che sui palcoscenici italiani i soggetti biblici più rappresentati, ma messi in musica da operisti quasi sconosciuti, furono Saul, Jephthè, Giuditta (soggetto ripreso anche dal musicista reggiano Achille Peri, che lo presentò a Milano nel 1860).

Donizetti mise in musica *Il Diluvio Universale* (Napoli, 1830), definito "azione tragico-sacra", destinata per il suo contenuto di carattere sacro al periodo di quaresima, come era d'uso nella città partenopea (a Napoli era radicata la tradizione dell'opera sacra da mettere in scena durante la quaresima: possiamo ricordare *Il sacrificio di Isacco* del 1787, musicato da Domenico Cimarosa). La vicenda del *Diluvio Universale* prende spunto dal *Genesi* (V, 5-8) ed è corredata dalla solita storia d'amore, mentre Noè è osteggiato dal capo dei satrapi per le sue previsioni sul diluvio minacciato da Jahweh. Come successe a Rossini col suo *Mosè in Egitto*, un problema tecnico relativo al galleggiamento dell'arca nel finale (la didascalia del libretto recita "mentre le acque cadono dai cieli, sgorgano dai monti, si sollevano dalla terra e le famiglie degli uomini rimangono tutte sommerse, si vede solamente l'arca che galleggia illesa") fece finire l'opera in un completo disastro. Rossini, oltre al *Mosè in Egitto*, compose *Ciro in Babilonia o sia La caduta di Baldassarre* (Ferrara, 1830), ispirato dal capitolo V del libro di Daniele, in cui si narra di Baldassarre, nipote di Nabucodonosor e re di Babilonia, sconfitto da Ciro re dei persiani; nel secondo atto dell'opera compare Daniele, che interpreta le tre parole "*mene, tekel, peres*" comparse misteriosamente su un muro della reggia, annunciando al re la vittoria dei persiani e la sua prossima morte.

Di Amilcare Ponchielli (famoso soprattutto per l'opera *La Gioconda* che contiene la "danza delle ore") è *Il Figliol prodigo* (Milano, 1880), che sviluppa la parabola del Vangelo di Luca, XV, 11-32.

In Francia Camille Saint-Saëns musicò *Samson et Dalila* (*Giudici*, XIII-XVI), che alterna pagine corali di carattere oratoriale a pagine in cui esotismo e sensualità danno vita a una figura di donna di avvincente fascino.

Utilizzando il dramma in un atto di Oscar Wilde, Richard Strauss musicò *Salome*, un'opera che trasforma il brevissimo episodio dei Vangeli, sopra ricordato a proposito di Massenet, in un'orgia di musica dal forte impatto erotico e decadente, opera osteggiata dal kaiser Guglielmo e dall'arcivescovo di Vienna, che l'accusarono di oscena immoralità. Ricordo che i Vangeli si riferiscono solo alla "figlia" di Erodiade, senza specificarne il nome, che troviamo nelle *Antichità Giudaiche* di Giuseppe Flavio (libro XVIII, 136).

Nel 1922 ebbe un grande successo alla Scala di Milano (ma poi scomparì dal repertorio) l'opera *Debora e Giaele* di Ildebrando Pizzetti, che trae la sua trama dal libro di Debora, già ricordato a proposito dell'oratorio di Haendel.

4 - Al di sopra dei musicisti minimi e minori dell'Ottocento italiano che presero spunto dalla Bibbia per le loro opere, si innalzano Gioachino Rossini e Giuseppe Verdi, che ci lasciarono il primo un grandissimo capolavoro (anzi due come vedremo in seguito) dedicato alla figura di Mosè e il secondo l'opera, *Nabucco*, che riscosse un caloroso successo alla sua prima rappresentazione alla Scala di Milano, aprendogli le porte dei teatri italiani e stranieri.

Rossini compose *Mosè in Egitto* per il teatro San Carlo di Napoli, ove andò in scena il 5 marzo 1818, in periodo di quaresima, quando i teatri della città partenopea non chiudevano, ma mettevano in scena "azioni sacre". Egli compose, tra il 1815 e il 1822, alcuni capolavori seri per il San Carlo (uno dei più importanti teatri italiani dell'epoca, che disponeva di masse artistiche di alto livello e di cantanti tra i più prestigiosi), capolavori attualmente riscoperti dalla critica e dal pubblico: *Elisabetta regina d'Inghilterra*, *Otello*, *Armida*, *Ermione*, *La donna del lago*, *Maometto II*, *Zelmira*. Grande fu il successo del *Mosè in Egitto*, il cui primo protagonista fu il basso Michele Benedetti (definito da Stendhal, nella sua *Vita di Rossini*, maestoso come la statua di Michelangelo di san

Pietro in Vincoli a Roma, sulla quale sembrava modellato il costume di scena), affiancato dal soprano Isabella Colbran, che sarebbe diventata in seguito la moglie del musicista.

Nell'*Argomento* introduttivo al libretto l'autore, Leone Andrea Tottola, scrivendo di aver ricavato il soggetto dai capitoli 1-15 dell'*Esodo*, afferma che "senza offendere le tracce della storia sacra" ha creduto di renderlo "più interessante coll'episodio degli amori di una donzella ebrea col figlio primogenito di Faraone perché costui potesse con maggior fervore impegnarsi presso il padre a trattenere schiavo in Egitto il popolo d'Israele."

A proposito dell'importanza del coro nelle opere, vorrei ricordare uno scritto molto interessante di Giuseppe Mazzini, *La filosofia della musica*, pubblicato a Parigi nel 1836 durante il suo esilio. Mazzini invita i musicisti a dar sviluppo massimo al coro, che rappresenta il popolo, "individualità collettiva", e spera nel "giovane ignoto, che forse in qualche angolo del nostro terreno s'agita, mentr'io scrivo, sotto l'ispirazione e ravvolge dentro di sé il segreto d'un'epoca musicale." Mazzini nel 1836 non aveva mai sentito nominare un giovane musicista di nome Giuseppe Verdi, ma fu proprio questi che avrebbe dato nelle sue opere "sviluppo massimo" al coro, facendone un personaggio collettivo.

Mosè in Egitto, opera divisa in tre atti, si svolge su due piani distinti: il dramma collettivo di due popoli (egiziani oppressori ed ebrei schiavi), cui dà importante voce il coro, innalzato a "popolo", personaggio e non più sfondo alla vicenda (dei potenti affreschi corali rossiniani sarà memore Verdi in *Nabucco* e nei *Lombardi alla prima crociata*), è contrapposto al dramma personale del figlio di Faraone innamorato dell'ebrea Elcìa.

Il successo del *Mosè in Egitto* fu guastato dalla pochezza scenica del finale, quando dall'alto del loggione scesero sonore risate alla vista degli scugnizzi che muovevano maldestramente i teli che dovevano rappresentare l'apertura delle acque del Mar Rosso al passaggio degli ebrei fuggiaschi.

L'opera fu ripresa l'anno successivo, sempre in quaresima, il 7 marzo 1819. Se gli spettatori aspettavano il finale per rivedere i maldestri scugnizzi, rimasero delusi, ma furono vinti dallo stupore e dalla commozione. Rossini aveva modificato il finale puntando su un nuovo brano, una preghiera dal tono epico e sublime in cui concentrò ogni energia religiosa. Mentre il popolo ebreo trema sentendo arrivare l'esercito egizio, Mosè intona, accompagnato dall'arpa, una melodia di estrema intensità, (sulle parole "Dal tuo stellato soglio, / Signor, ti volgi a noi. / Pietà dei figli tuoi! / Del popol tuo pietà!"), cui risponde il coro. Seguono due strofe intonate sulla stessa melodia da Aronne e da Elcìa, poi tutti concludono ripetendo con solenne e quasi trionfale intensità e fiducia nell'intervento divino la strofa già intonata da Mosè. "È come uno sprazzo di luce che fora le nubi che oscurano il cielo." (P. I., pag. 306) Alla preghiera segue un brano orchestrale che vuole descrivere una tempesta; si aprono le acque del Mar Rosso e gli ebrei si dirigono verso la salvezza, ma esse si richiudono sommergendo gli egiziani. A questo punto Rossini ha un altro colpo di genio: la musica della tempesta si spegne e sull'ultimo accordo parte una purissima melodia dei violini, ripetuta varie volte sempre uguale per spegnersi "su un mondo ormai fissato per sempre in olimpica trasfigurazione." (P. I., pag 312)

Il nuovo finale si avvale di una nuova didascalia: "Tutti [Faraone e i suoi soldati] si inoltrano in mezzo al mare, ma vi restano sommersi dalle onde che, tempestose e rapidamente, si riuniscono. La scena s'ingombra di dense nubi, che poi diradandosi lasciano vedere il mare reso già tranquillo, ed in distanza, sull'opposto lido, il popolo ebreo, che genuflesso rende grazia al Dio degli Eserciti." Questa nuova didascalia sostituisce la precedente, quando il finale era più rapido e meno coinvolgente musicalmente: "Tutti s'inoltrano in mezzo al mare, ma vi restano sommersi dalle onde, che rapidamente si uniscono."

Per avere idea di come il libretto semplifichi il testo biblico ritenendone solo lo spunto relativo all'esodo, preceduto dallo scontro tra Mosè e Faraone e dalla rappresentazione di tre sole piaghe (le tenebre, la grandine e la morte dei primogeniti), ma arricchito dalla trama amorosa di una donzella ebrea col figlio di Faraone, ritengo utile far seguire il riassunto, anche se ristretto, dell'opera.

Essa ha inizio *in medias res*: mentre l'Egitto è avvolto nella piaga delle tenebre, Faraone decide di

chiamare Mosè per far cessare il flagello e di lasciar liberi gli ebrei di ritornare in Palestina, con grande disperazione di Osiride, l'erede al trono, che perderebbe così l'amata Elcìa. Egli riesce a far revocare l'ordine di suo padre, ma Mosè irato fa piovere la grandine sull'Egitto, con grandioso effetto teatrale. Nell'atto secondo Faraone promette di nuovo di lasciar liberi gli ebrei, ma ne ritarda la partenza. Mosè minaccia allora la morte di tutti i primogeniti egiziani e il figlio di Faraone cade a terra colpito dal fulmine, fra la disperazione di Elcìa.

All'inizio del terzo atto gli ebrei sono sulle rive del Mar Rosso. Alla notizia che l'esercito di Faraone si sta avvicinando, Mosè, dopo la solenne preghiera "Dal tuo stellato soglio", apre con la sua verga un varco fra le acque, attraverso le quali si salva il suo popolo. Gli egiziani li inseguono, ma le acque si richiudono ed essi muoiono travolti dai flutti.

Nel 1823 Rossini si trasferì a Parigi (meta obbligata degli operisti italiani desiderosi di conseguire fama maggiore: vi si recarono anche Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi), dove le sue opere erano già state accolte con successo e dove egli, ancora giovane, concluse la carriera di operista con *Guillaume Tell* nel 1829.

Intanto aveva però trasformato, ampliato e tradotto in francese due sue opere del periodo napoletano: *Maometto II* diventato *Le Siège de Corinthe* e *Mosè in Egitto*, diventato *Moïse et Pharaon, ou Le Passage de la Mer Rouge*, che furono riadattate al gusto francese, che prevedeva un maggior sfarzo scenico, un uso ancor più ampio del coro, l'introduzione di ballabili, marce e processioni.

Rossini eseguì spostamenti di brani del primigenio *Mosè in Egitto*, ne compose di nuovi, diede all'opera un'ampiezza inusuale per le scene italiane e la presentò al teatro dell'Opéra il 26 marzo 1827 (lo stesso giorno della morte a Vienna di Ludwig van Beethoven). Essa tornò di nuovo in Italia, e di nuovo a Napoli, il 23 marzo 1829, naturalmente ritradotta in italiano. Girò quindi nei teatri della penisola, soppiantando il *Moïse* francese e l'originale *Mosè in Egitto*, e non scomparve dal repertorio, anche se venivano praticati dei tagli per diminuirne la lunghezza. Veniva ripresa in presenza soprattutto di un basso di grandi capacità vocali e interpretative, come Nazareno de Angelis. Negli ultimi decenni (sull'onda del ripristino delle opere serie di Rossini, dimenticate dalla fine dell'Ottocento fino alla prima parte del Novecento a favore delle opere comiche, come *Il Barbiere di Siviglia*, *Cenerentola* e *L'Italiana in Algeri*), la versione primigenia del *Mosè* e quella francese sono state riprese rivelando che ambedue sono elevata espressione del genio teatrale e musicale di Rossini.

I tre atti del *Mosè* napoletano divennero quattro nel *Moïse* e, a eccezione di Mosè e Faraone, i nomi dei personaggi subirono cambiamenti. Nel primo atto agli ebrei che lamentano la loro schiavitù Moïse annuncia che Pharaon ha accettato di lasciarli liberi, con disperazione di sua nipote Anaï, che dovrà separarsi da Aménophis, l'erede al trono, di cui è innamorata ricambiata. Pharaon però revoca il suo ordine, scatenando l'ira di Moïse, il cui Dio fa scendere una densa nebbia sull'Egitto. Nell'atto secondo Pharaon, dopo giorni di oscurità, convoca Moïse e concede di nuovo agli ebrei di lasciare l'Egitto. La luce ritorna quindi a risplendere. Nel terzo atto gli egiziani celebrano la liberazione dalle tenebre nel tempio di Iside, ma quando agli ebrei viene imposto di rendere omaggio al simulacro della dea, essi rifiutano sdegnati e Moïse fa spegnere le are con la sua verga. Gli ebrei vengono incatenati e condotti sulle rive del Mar Rosso. Nell'ultimo atto Mosè mette la nipote Anaï di fronte a una scelta: o l'amore per un nemico o la fedeltà al suo Dio. Ella rinuncia all'amore, ma Aménophis, furibondo e desideroso di vendetta, si getta col padre e l'esercito sulle tracce degli ebrei. Mentre questi fuggono sull'altra sponda attraverso le acque fatte aprire da Moïse, gli egiziani vengono travolti dalle onde. *Moïse et Pharaon* si conclude come *Mosè in Egitto*, con la preghiera, la tempesta e la rasserenante melodia dei violini.

Per il finale di *Moïse et Pharaon* Rossini aveva preparato un'aggiunta, ispirata dal canto di Maria, sorella di Aronne, la quale, quando gli ebrei ebbero superato il Mar Rosso, prese in mano un timpano invitando le donne a cantare il ritornello: "Cantate al Signore, perché ha mirabilmente trionfato: ha gettato in mare cavallo e cavaliere" (*Esodo*, XV, 21). Questo brano fu però espunto dal

musicista e fu reintrodotta soltanto nell'edizione rappresentata a Pesaro nel 1997 per il Rossini Opera Festival (D.G. pagg. 109-110). Il testo del libretto così recita: "Chantons, bénissons le Seigneur! Nous avons souffert pour sa gloire; il nous a donné la victoire; il frappe le persécuteur: chantons, bénissons le Seigneur." (Cantiamo, benediciamo il Signore! Abbiamo sofferto per la sua gloria; Egli ci ha dato la vittoria e colpisce il persecutore: cantiamo, benediciamo il Signore).

5 - Il 9 marzo 1842 al teatro alla Scala di Milano fu applaudito calorosamente (e il successo fu avvalorato dalle numerose repliche che l'opera ebbe anche nella stagione successiva) *Nabucodonosor* di Giuseppe Verdi, che si iscrive nella tradizione dell'opera sacra del *Mosè* rossiniano: lo scontro di due popoli nemici incornicia vicende private, anche se l'azione amorosa che in Rossini ha un ampio spazio quasi scompare in Verdi, il quale punta sull'ambizione smodata di Abigaille, creduta figlia di Nabucodonosor. Verdi inoltre rafforza lo scontro tra il potere politico rappresentato dal re babilonense e il potere religioso rappresentato da Zaccaria, il gran sacerdote degli ebrei, figura carismatica che guida (come Mosè) il suo popolo e alla quale il musicista affida tre momenti solistici di grande impegno vocale e di diversa espressione.

Nel primo atto Zaccaria invita il suo popolo a sperare nel Signore, ricordando che lo soccorse in Egitto dando vita a Mosè e in Palestina rendendo invitti Gedeone e gli uomini da lui scelti per vincere i madianiti (*Giudici*, VI-VIII); nel secondo innalza una solenne e fiduciosa preghiera a Yahweh, affinché risuonino dappertutto canti a Lui consacrati e affinché la sua legge tuoni contro gli idoli pagani; nel terzo profetizza la liberazione degli ebrei dalla schiavitù babilonense e la caduta di Babilonia (su questa profezia mi soffermerò in seguito).

Dopo il discreto successo di *Oberto Conte di san Bonifacio* (1839) e dopo il fiasco dell'opera comica *Un giorno di regno* (1840), Giuseppe Verdi fu tentato di abbandonare la carriera di operista, ma nel 1842 si lasciò entusiasmare da un libretto di Temistocle Solera, intitolato *Nabucodonosor* e incentrato sulla figura del re babilonense Nabû-kudurri-usur. Questo nome, che significa "Nabu, proteggi mio figlio erede", viene trascritto empirica-mente Nabuchadnezzar, ma è noto come Nabucodonosor, titolo iniziale dell'opera di Verdi, poi abbreviato nel 1844 in *Nabucco*, in occasione di una rappresentazione a Corfù.

Le imprese di Nabucodonosor sono state trasmesse dalla Bibbia (*Secondo Libro dei Re*; *Secondo Libro delle cronache*; *Geremia*) e dalla *Cronaca babilonense* (una serie di tavolette in caratteri cuneiformi, che vanno dall'VIII al III secolo a.C.).

Nato nel 620 e morto nel 562 a.C., egli fu re per 43 anni dal 605 a.C. ed ebbe un regno lungo e glorioso, dando vita a un vasto impero, definito neobabilonense (o caldeo).

Il profeta Geremia visse e operò nel periodo più fosco della storia del suo popolo (626-587 a.C.), quando ormai da un secolo il regno settentrionale di Israele era stato spazzato via dagli assiri e il minuscolo stato di Giuda sopravviveva a stento. Egli ebbe coscienza del male che rodeva il suo popolo, il quale aveva tradito l'alleanza con Yahweh, riprendendo vecchi culti cananei e accettando le divinità dei dominatori: "Voi avete peccato contro il Signore e non avete ascoltato la sua voce; perciò vi è capitata una cosa simile" (*Geremia*, XL, 3).

Nel 597 Nabucodonosor mosse contro Gerusalemme, capitale del regno di Giuda, che si era rifiutato di pagare i tributi pattuiti, e la conquistò. Il re Ioiakin, la sua famiglia, la classe dirigente, gli artigiani specializzati furono deportati a Babilonia; i tesori del tempio e del palazzo reale furono saccheggianti (*Secondo Libro dei Re*, XXIV, 10-17; *Secondo Libro delle Cronache*, XXXVI, 5-10).

Sedecia, il nuovo re imposto dai babilonesi, riprese la politica contraria all'impero, ma, privo di alleati, non ebbe la possibilità di fronteggiarne il potente e soverchiante esercito e fu sconfitto da Nabucodonosor dopo un assedio a Gerusalemme che durò 16 mesi. La città fu incendiata, come il tempio, anche se non distrutta. Il destino di Sedecia e della sua corte dopo la cattura è descritto nel *Secondo Libro dei Re* (XXV, 1-7) e in *Geremia* (XXXIX, 1-10): riconosciuto colpevole di tradimento, vide sgozzare i suoi figli, gli furono cavati gli occhi e quindi fu condotto in catene a Babilonia. Nabucodonosor morì nel 561, ma ebbe successori debolissimi, che ben presto caddero

sotto i colpi dei persiani, guidati da Ciro, che emanò un editto di liberazione a favore degli ebrei deportati (*Secondo Libro dei Re*, XXXVI, 22-23).

All'epoca del secondo assedio di Gerusalemme e alla cattività babilonese si rifà il libretto di Temistocle Solera (diviso in quattro parti, preceduta ognuna da versetti tratti, anche se incompleti, dal libro di Geremia), che compie però l'errore di definire "gente assira" i babilonesi, benché gli assiri fossero già stati vinti dai babilonesi stessi, che diedero vita a un impero detto dagli storici neobabilonese o caldeo.

Nella prima parte, intitolata *Gerusalemme* e in cui viene messa in scena la presa e la distruzione del tempio da parte di Nabucodonosor, il versetto XXXII, 28 profetizzano la caduta della città per mano dei babilonesi, come castigo di Dio verso gli ebrei: "così ha detto il Signore: Ecco io do questa città in mano del re di Babilonia; egli l'arderà col fuoco" (il testo biblico completo così recita: "Pertanto dice il Signore: Ecco, io darò questa città in mano dei Caldei e a Nabucodonosor re di Babilonia, il quale la prenderà").

La seconda parte (nella quale Nabucco, creduto morto in battaglia, ritorna all'improvviso in Babilonia, ma, proclamatosi Dio, è colpito per la sua superbia da un fulmine che lo fa impazzire), intitolata *L'Empio*, riporta il versetto XXX, 23, nel quale si profetizza che il fulmine di Dio cadrà sui babilonesi, esecutori del castigo divino, ma sempre popolo empio: "Ecco!... il turbo del Signore è uscito fuori, cadrà sul capo dell'empio" (il testo completo recita: "Ecco la tempesta del Signore, il suo furore si scatena, una tempesta travolgente si abbatte sul capo dei malvagi").

Terza parte, *La Profezia* (Nabucco è umiliato da Abigaille, una schiava creduta sua figlia, che ha usurpato il trono; gli schiavi ebrei piangono la patria perduta, mentre Zaccaria, il gran sacerdote, profetizza la loro liberazione e la distruzione di Babilonia): Solera la introduce col versetto "Le fiere dei deserti avranno in Babilonia la loro stanza insieme coi gufi e l'upupe vi dimoreranno". Il testo di Geremia, dopo aver affermato che il Signore usò come martello Babilonia per punire Giuda (LI, 20-23) è più ampio: "Babilonia diventerà un mucchio di rovine, un rifugio di sciacalli, un oggetto di stupore e di scherno, senza abitanti [...] Sono diventate una desolazione le sue città, un terreno riarso, una steppa. Nessuno abita più in esse, non vi passa più nessun figlio d'uomo" (LI, 37 e 43). Il librettista parafrasò abilmente i versetti di Geremia, utilizzandoli per la profezia che Zaccaria annuncia al suo popolo e che segue con intenso effetto drammatico il coro "Va', pensiero":

"A posare sui crani, sull'ossa / Qui verranno le iene, i serpenti! / Fra la polve dall'aure commossa / Un silenzio fatal regnerà! / Solo il gufo suoi tristi lamenti / spiegherà quando viene la sera... / Niuna pietra ove sorse l'altera / Babilonia allo stranio dirà!"

La quarta parte, *L'Idolo infranto*, ha come esergo il versetto: "Baal è confuso: i suoi idoli sono ridotti a pezzi" (XLVIII cita il libretto, ove si profetizza la punizione dei moabiti; si tratta invece di L, 2 che preannuncia la caduta di Babilonia e il ritorno in patria degli ebrei). Il testo integrale recita: "Babilonia è presa, Bel è coperto di confusione, è infranto Marduk; sono confusi i suoi idoli, sono sgomenti i suoi feticci", a significare la caduta della statua dorata di Belo, la quale si erge negli "orti pensili" che fanno da sfondo all'ultima scena dell'opera, quando il re, rinsavito, si dichiara convertito al dio degli ebrei.

La trama del *Nabucco* unisce alla vicenda storica del protagonista (la conquista del regno di Giuda e la deportazione dei suoi abitanti in Babilonia) una storia d'amore fra sua figlia Fenena e Ismaele, nipote del re Sedecia, di poco peso sulla drammaturgia dell'opera (ogni appassionato di Verdi ricorda che il musicista impose a Solera di sostituire un duetto d'amore fra i due con la ben più significativa profezia di cui sopra: episodio raccontato da Verdi stesso all'editore Giulio Ricordi in una lettera del 19 ottobre 1879). L'opera è incentrata soprattutto sull'ambizione di Abigaille, desiderosa di usurpare il trono, e sulla protervia insana di Nabucodonosor che, accecato dalle sue vittorie, vuole farsi riconoscere Dio in terra. Per questo atto blasfemo il Dio degli ebrei lo punisce con la pazzia, dalla quale egli guarirà solo riconoscendone la potenza, promettendogli di ricostruire l'ara e il tempio e di distruggere i propri riti:

"Dio di Giuda! L'ara, il tempio / A te sacro, sorgeranno... / Deh! Mi togli a tanto affanno / E i

miei riti struggerò. / Tu m'ascolti!... Già dell'empio / Rischiata è l'egra mente! / Dio verace, onnipotente, / Adorarti ognor saprò!" (atto IV, scena I).

Il libro di Daniele (II-IV) diede lo spunto al librettista per l'episodio dell'empia follia di Nabucodonosor e del suo ritorno alla ragione, quando riconosce, esalta e glorifica il Dio degli ebrei. Daniele, che ebbe il dono divino di interpretare ogni specie di sogni e visioni, seppe interpretare alcuni sogni del re, cosa che nessun mago caldeo aveva saputo fare, profetando che Nabucodonosor sarebbe stato detronizzato e sarebbe vissuto fra le bestie selvagge, nutrendosi di erbe finché non avesse riconosciuto che "l'Altissimo domina sul regno degli uomini e che lo dà a chi vuole" (IV, 22). Il sogno si avvera e il re diventa folle, poi si umilia e Dio gli restituisce la ragione:

"... io Nabucodonosor alzai gli occhi al cielo e la ragione tornò in me e benedissi l'Altissimo; lodai e glorificai colui che vive in eterno, la cui potenza è potenza eterna / e il cui regno / è di generazione in generazione. / Tutti gli abitanti della terra / sono, davanti a lui, / come un nulla [...] In quel momento tornò in me la conoscenza e con la gloria del regno mi fu restituita la mia maestà e il mio splendore [...] Ora, io Nabucodonosor, lodo, esalto e glorifico il Re del cielo: tutte le sue opere sono verità e le sue vie giustizia: egli può umiliare coloro che camminano nella superbia" (*Daniele*, IV, 31-34).

Il libro di Daniele fu scritto nel II secolo a.C., quando il giudaismo rischiava di essere eliminato sotto influssi ellenistici, all'epoca della persecuzione di Antioco Epifane della quale parlano i libri dei Maccabei: il suo re quindi, più che personaggio storico, è il simbolo del superbo che sfida stoltamente Dio.

Il libretto contempla la follia di Nabucodonosor alla fine della seconda parte, quando si proclama Dio (scena VI: "V'è un sol Nume... il vostro Re!"), la sua umiliazione davanti ad Abigaille che ha usurpato il potere (parte terza, scena III: "Deh, perdona, deh, perdona / ad un padre che delira!"), il suo rinsavimento nella quarta parte con l'aria sopra citata.

Il *Nabucco* di Verdi, pur ricalcando lo schema solenne del *Mosè* di Rossini, vi aggiunge un vigore emozionante e affida un grande ruolo espressivo e drammatico al coro, cui competono alcuni dei brani più importanti dell'opera: il coro iniziale ("Gli arredi festivi già cadono infranti, / il popol di Giuda di lutto s'ammanti"), che esprime il terrore degli ebrei alla notizia che Nabucodonosor è già entrato in Gerusalemme e sta per assaltare il tempio in cui essi si sono rifugiati; l'inno finale a Geova ("Immenso Geova, / chi non ti sente? / Chi non è polvere / innanzi a te?"), ma soprattutto il famoso pianto degli ebrei schiavi sulle rive dell'Eufrate:

"Va', pensiero, sull'ali dorate; / Va', ti posa sui clivi, sui colli, / Ove olezzano tepide e molli / L'aure dolci del suolo natal!"

Questi versi (che commossero Verdi e lo spinsero a musicare il libretto, "tanto più che erano quasi una parafrasi della Bibbia, nella cui lettura mi dilettao sempre", secondo quanto egli scrisse nella lettera a Ricordi citata sopra) sono una bella parafrasi del salmo 137 (secondo la versione dei Settanta e la Vulgata latina, ma 138 secondo quella ebraica), che esprime la triste condizione di un popolo esiliato e la nostalgia delle cose perdute:

"Sui fiumi di Babilonia, là sedevamo piangendo / al ricordo di Sion. / Ai salici di quella terra / appendemmo le nostre cetre."

Il salmo 137 (i 150 salmi, canti liturgici attribuiti erroneamente al re David, sono riuniti in un libro detto *Salterio* dallo strumento a corde col quale venivano accompagnati, ma intitolato *Libro delle lodi* in ebraico) è intonato dagli ebrei rimpatriati dall'esilio, nel ricordo delle umiliazioni subite sulle rive dell'Eufrate, mentre nell'opera essi, ancora schiavi in Babilonia, invitano il pensiero a posarsi sulle rive del Giordano e a salutare le torri atterrate di Gerusalemme, la "patria sì bella e perduta."

Il librettista ha opportunamente evitato (mantenendo così al testo un tono nostalgico ed accorato) il richiamo agli ultimi versetti del salmo, di estrema violenza nell'esplosione di collera vendicativa, anche se conforme ai costumi del tempo:

"Figlia di Babilonia devastatrice, / beato chi ti renderà quanto ci hai fatto! / Beato chi afferrerà i

tuoi piccoli / e li sbatterà contro la pietra!”

Giuseppe Verdi con *Nabucco* diede vita a qualcosa di nuovo per la potenza del linguaggio, l'intensità e la vitalità della musica, per il suo coinvolgimento emotivo nel dar voce a un popolo oppresso.

Nelle sue opere successive non mancheranno altri inviti a “ridestarsi” dal giogo straniero (in *Ernani* il coro canta “Si ridesti il leon di Castiglia”, che gli spettatori veneti ben presto trasformarono in “Si ridesti il leon di Venezia”), altri lamenti sulla “patria oppressa”, altre invettive contro il nemico invasore, che attirarono su di lui le ire delle censure, soprattutto l'austriaca e la papale, che lo obbligarono spesso a travestire i suoi libretti: *Orietta di Lesbo*, una inesistente eroina greca che combatte contro i turchi, al posto di *Giovanna d'Arco*; *Giovanna di Guzman*, una principessa portoghese che lotta contro la dominazione spagnola nel secolo XVII, al posto dei *Vespri Siciliani* (titolo ripristinato dopo la nascita del regno d'Italia nel 1861). Ma anche la censura inglese si fece sentire: *Nabucco*, quando fu rappresentato a Londra nel 1856, divenne *Nino* (il re sposo di Semiramide: siamo sempre in territorio babilonese, ma all'epoca del primo impero caldeo), perché i personaggi biblici non potevano avere cittadinanza sui palcoscenici inglesi, potevano soltanto essere protagonisti di oratori (come quelli di Haendel più sopra ricordati), ritenuti più seri, meno frivoli e profani di uno spettacolo operistico.

6 - All'inizio di questo testo ho accennato all'influenza delle letterature romantiche europee sui soggetti del melodramma italiano della prima metà dell'Ottocento, vorrei ora concludere accennando ad un tema biblico, quello dell'esilio e dell'anelito alla patria perduta, così intensamente presente nel *Mosè* rossiniano e nel *Nabucco* verdiano, che viene ripreso nella letteratura italiana del tempo.

L'ormai famosissimo coro (per il quale si chiede immancabilmente il bis, interrompendo il legame drammaturgico voluto da Verdi con il trapasso immediato dal pianto degli ebrei esiliati al rimprovero di Zaccaria per i loro lamenti sollevati all'Eterno, seguito dalla profezia del riscatto e della distruzione di Babilonia) non è un inno patriottico da utilizzare come inno nazionale, come vorrebbe qualcuno pensando forse che sia un lamento di lombardi e non di ebrei, ma è il rimpianto della “patria sì bella e perduta” nel ricordo del “tempo che fu”.

Il tema dell'esilio, espresso dalla patetica e intensa melodia verdiana, è un tema molto sviluppato nella letteratura italiana dell'Ottocento, in cui assume un'intensa connotazione politica. “L'anagrafe del Risorgimento pullula di profughi” (G. L., pag 42), fra i quali numerosi letterati come Giovanni Berchet, Carlo Cattaneo, Giovita Scalvini, Carlo Rusconi, Niccolò Tommaseo, Francesco de Sanctis, Tommaso Grossi. La connotazione politico-patriottica dell'esilio in essi si innesta sul motivo biblico-religioso e l'ispirazione va naturalmente sia all'esilio biblico rappresentato da Verdi nel *Nabucco*, soprattutto col coro “Va', pensiero”, sia alla fuga dalla schiavitù degli ebrei attraverso il Mar Rosso nel *Mosè* di Rossini.

Al tema dell'esule, che “sempre ha la patria in cor” (Giovanni Berchet, *Le Fantasia*, 1829, canto I, verso 8,: verso riecheggiato nell'*Attila* di Verdi, nel cui prologo Foresto, in fuga dinnanzi alle orde del condottiero unno, canta “il sospir dell'esule sempre Aquileia avrà”) si aggiunga il tema dell'abbandono della città distrutta dal nemico, espresso nei *Profughi di Parga* di Berchet: “Ecco Parga è deserta. Sbandati / i suoi figli consuman nel duolo / i destini a cui furon dannati” (vv. 342-344). L'esodo della popolazione di etnia greca da Parga, città dell'Epiro abbandonata nel 1817 dagli inglesi all'impero turco, avvenuto il venerdì santo del 1819 verso l'isola di Corfù rimasta in mano britannica, può rievocare l'esodo dei milanesi che lasciarono la loro città il 6 agosto 1848, al ritorno degli austriaci, attraverso il ricordo della diaspora risalente al 1162 in seguito alla distruzione della città ribelle ad opera di Federico Barbarossa (e sullo scenario di Milano distrutta dal “fulvo sire” si apre il primo atto della *Battaglia di Legnano*, l'opera più patriottica di Verdi, la cui prima esecuzione avvenne il 27 gennaio 1849, durante l'effimera repubblica romana). Ambedue gli esodi non sono dimentichi dello scenario biblico degli ebrei deportati a Babilonia, evocato anche da

Cristina Trivulzio Belgioioso, che associa “l’esilio dei nostri patrioti incalzati da Radetzky a una delle pagine più dolorose dell’intera storia d’Israele.” Anche la principessa è in fuga per aver partecipato alla vita politica milanese dopo le Cinque Giornate e “dipinge un affresco patetico di questo tristissimo frangente” (G. L. pagg. 58 e 60):

“si videro allora numerose colonne di emigrati d’ogni età, sesso, condizione: tutti portavan con sé gli oggetti i più preziosi, i più cari, i bambini, sino gli ammalati, che abbandonar non volevano alla rabbia croata, ed alla discrezione del vincitore: grida, gemiti, pianti li precedevano: qualche cavallo, pochi carri, o birocci li seguivano per tradurre i più deboli, i più sofferenti [...] Quando questa turba ebbe passata l’ultima barriera, quando ella si trovò ad una centena di passi dal patrio tetto, sostò, lo sguardo alla città rivolse: Gerusalemme novella patria salutò. Era rossa la tinta del cielo, colonne di fumo alle nubi s’ergeano.” (*L’Italia e la rivoluzione italiana nel 1848*, Tipografia della Svizzera Italiana, Lugano 1849, pagg. 81-82)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

(i testi sono preceduti dalla sigla utilizzata nelle citazioni)

D.G. DANIELE GARRONE, *Confronto del Mosè biblico con quello di Rossini*, in “Dalla Bibbia al Nabucco”, Brescia, Morcelliana, 2014 (pagg. 77-114)

G.L. GIUSEPPE LANGELLA, *Il tema dell’esilio e della terra promessa nella letteratura italiana dell’Ottocento*, in “Dalla Bibbia al Nabucco”, (pagg. 41-76)

R. L. REMO LUPI, *Simboli e segni cristiani. Nell’arte, nella liturgia, nel tempio*, Milano, ed. Paoline, 2007

P. I. GIOACHINO ROSSINI, *Mosè in Egitto – Moïse et Pharaon – Mosè*, a cura di Paolo Isotta, Torino, UTET, 1974

F. S. FRANCESCA SOFIA, *L’identificazione dell’Italia oppressa con l’oppresso Israele*, in “Dalla Bibbia al Nabucco”, (pagg. 9-40)

La parte relativa all’analisi del *Nabucco* è ripresa, ma semplificata, dal mio saggio *Nabû-kudurrî-usur, detto Nabucco, un re babilonese che propiziò la lunga e feconda carriera di Giuseppe Verdi*, pubblicato nel programma di sala del teatro Municipale Valli di Reggio Emilia in occasione della rappresentazione del *Nabucco* nell’ottobre 2008 (pagg. 93-100).

Le citazioni dalla Bibbia sono prese dalla versione curata dalla C.E.I.

APPENDICE

Nel 1799 il musicista correggese Bonifazio Asioli compose una *Scena nel Saul*, per tenore e orchestra, musicando i versi che, nel terzo atto della tragedia *Saul* di Vittorio Alfieri, Davide canta al re per placarne l’animo turbato. I versi alfieriani hanno la loro fonte nella Bibbia (*primo libro di Samuele*, XVI, 23, ove si sottolinea la virtù sanatrice del canto di David sull’animo del re: “Quando dunque lo spirito sovrumano investiva Saul, Davide prendeva in mano la cetra e suonava: Saul si calmava e si sentiva meglio e lo spirito cattivo si ritirava da lui”). La cantata dell’Asioli fu, dopo la prima e unica esecuzione del 1799, ripresa in epoca moderna il 14 dicembre 2003 a Casalgrande, nell’ambito delle attività musicali organizzate dallo scrivente. L’analisi del testo alfieriano e della partitura dell’Asioli si trovano nel mio saggio *Bonifazio Asioli e Vittorio Alfieri. Il “Saul”*, in “Il riscatto del suono”, Lavis, La Finestra Editrice, 2011 (pagg. 177-206).

Il personaggio di Saul apparve nell’Ottocento in sei opere, di cui una di Nicola Vaccai (musicista

che ebbe una certa notorietà in anni in cui dovette confrontarsi con Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti), rappresentata per la prima volta a Napoli nel 1829. Il libretto di Felice Romani segue, seppure con qualche sensibile variazione, lo schema della tragedia alfieriana. L'azione si svolge, nell'arco di una giornata, nell'accampamento ebreo presso le alture di Gelboè e termina con la sconfitta, e il suicidio di Saul, ad opera dei Filistei. I personaggi, i loro sentimenti e contrasti, nell'opera e nella tragedia sono gli stessi: il tormentato carattere di Saul e la sua gelosia nei riguardi di Davide; l'amore di Davide per la sposa Micol figlia del re; la tenera amicizia fra Davide e suo cognato Gionata; il canto di Davide per tentare di calmare l'animo di Saul. Le differenze con la tragedia dell'Alfieri stanno nell'aver inserito cori di soldati, leviti, popolo e donzelle, unitamente a marce e fragori di battaglie, per esigenze di spettacolo. Significativo è inoltre l'aver posto sulla scena la tomba di Samuele, profeta e ultimo giudice (cioè guida) di Israele. Egli unse Saul primo re del suo popolo e quando questi fu "rigettato" da Jahweh Samuele unse Davide come suo successore, suscitando l'ira di Saul. Altra differenza sta nella presenza fra i personaggi della pitonessa (indovina) di Endor, che sa predire il futuro e che scende con Saul nella tomba di Samuele per evocarne e interrogare l'ombra. I riferimenti biblici sono il libro primo di Samuele, soprattutto il capitolo XXVIII, 3-19, per l'evocazione dell'ombra del giudice, e il capitolo XXXI per la sconfitta di Israele e il suicidio del re. Nel libro di Samuele l'ombra annuncia al re terrorizzato: "Il Signore ha strappato da te il regno e l'ha dato al tuo prossimo, a Davide [...] Il Signore abbandonerà inoltre Israele insieme con te nelle mani dei Filistei. Domani tu e i tuoi figli sarete con me; il Signore consegnerà anche l'accampamento d'Israele in mano ai Filistei". Nell'opera di Vaccai si vedono Saul e la pitonessa scendere nella tomba di Samuele, la cui ombra compare poi minacciosa nel finale dell'opera innanzi al re per annunciargli "l'ora fatale".