

## Appunti su *Semiramide* Valenze progressive di un'opera "passatista"

Luca Zoppelli — Carlida Steffan

1. L'ultima fatica italiana di Rossini compositore teatrale ha goduto di cattiva stampa presso la critica e la storiografia musicale del nostro secolo: è stata definita come opera restaurativa, formalmente e stilisticamente conservatrice, ultimo frutto del rigoglio dell'opera barocca, lavoro incapace di attingere alla verità psicologica del dramma musicale romantico, e così via. La circostanza che dopo *Semiramide* (il cui esordio veneziano, contrariamente a quanto si sente talora affermare, fu un grande successo) Rossini abbia abbandonato le scene italiane si poté persino interpretare come l'ammissione, da parte del compositore, che la via del melodramma serio tradizionale era sbarrata, senza uscita.

Se vogliamo indagare a fondo nei motivi (più o meno apertamente espressi) di questo rifiuto, di questo fastidio nei confronti di un'opera che pure l'Ottocento ebbe fra le più care e lungamente eseguite, individueremo soprattutto due ordini di fattori, uno di superficie ed uno formale. Il primo è la persistente ed insuperabile diffidenza nei confronti della scrittura fiorita, del canto di coloratura che pervade gran parte dell'opera; il secondo pertiene all'uniformità delle soluzioni di organizzazione formale utilizzate da Rossini all'interno delle unità sceniche, dei "numeri" di *Semiramide*.

2. Per quanto riguarda la ripugnanza atavica (quasi un *tabù* antropologico connaturato all'ascolto operistico postverdiano) albergata dalle generazioni musicologiche meno recenti nei confronti del canto di coloratura, i suoi riflessi critici su *Semiramide* sono stati paradossali. Stabilito infatti uno schema storiografico in cui il melodramma si liberava pian piano dalla "decadenza" virtuosistica arrivando alla "verità" verdiana (o al *Musikdrama*), era chiaro che lo stile di *Semiramide* dovesse rappresentare un'involuzione, un ritorno al passato rispetto a momenti più "moderni" come *Mosè* oppure *Otello*. Per Radiciotti [1927/29] o per Della Corte [1968] — evidentemente consci dell'importanza di *Semiramide* nel contesto del teatro musicale ottocentesco, ma incapaci di mandar giù il suo stile vocale — essa era al tempo stesso la summa della drammaturgia rossiniana (anche grazie alla presenza di motivi ricorrenti, o alla connessione tematica fra la sinfonia e i diversi numeri del dramma) e un'opera piena di "difetti". A meno che non si tentasse di giustificare la sua scrittura fiorita in senso astratto ed estetizzante, come "proiezione profumata e simbolica" [Della Corte 1968] o voluto "elemento di artificio orientalistico" [Rognoni 1977].

Il fatto è che Rossini, all'altezza del 1823, non aveva

alcun bisogno di giustificare questo tipo di scrittura: essa apparteneva ai codici dell'opera italiana, e vi sarebbe appartenuta per un bel po' ancora, nonostante i tentativi (poi parzialmente rientrati) di conversione verso il canto declamato operati da Bellini a fine decennio. L'adozione di questo stile in *Semiramide* procedeva in primo luogo dal fatto che i mezzi vocali della signora Colbran Rossini, ormai affaticati, non potevano più reggere un tipo di canto lirico e spiegato, com'era risultato evidente dalle recite del *Maometto II* che aveva inaugurato la stagione della Fenice: sui muri di Venezia qualche buontempone aveva addirittura affisso copie di una sinistra epigrafe dedicata alla cantante [Lazzari 1986/7]. Ovviamente, come ogni grande compositore d'opera italiana, Rossini aveva saputo trarre partito da questa necessità per costruire anche un'opposizione strutturale valida a fini drammaturgici: alla lussureggiante fioritura del canto intonato dai personaggi "normali" (una fioritura che qui vale come "grado zero" della scrittura, come norma) si oppone la scrittura scabra e solenne generata dall'irrompere, o dall'incombere, del sovrannaturale, della dimensione "altra", in cui i toni gluckiani, spesso sottolineati dall'utilizzo da parte di Rossi del verso decasillabo, connotato di significati terribili e numinosi [Goldin 1985], acquistano risalto e terribilità proprio grazie al contrasto con lo sfondo; e il personaggio di Assur veniva elevato (per la prima volta nella pur lunga tradizione di Semiramidi operistiche: cfr. Questa 1989) al rango demoniaco di vero antagonista, di ponte oppositivo, di funzione-sfida nei confronti del sovrannaturale, proprio perché Rossini aveva a disposizione un Filippo Galli, cantante dotato certamente di agilità, ma soprattutto di straordinaria potenza e soggiogante presenza scenica. Le scelte di Rossini, tuttavia, non hanno bisogno di essere giustificate dal reperimento di intenzioni drammaturgiche nascoste, situate a monte dei codici operistici coevi: né lui né il suo pubblico (a differenza dai critici novecenteschi, teleologicamente ansiosi di veder confermate le "leggi storiche" di "sviluppo" dell'opera) consideravano il canto di coloratura come uno stile "vecchio" da cui era necessario liberarsi, bensì come una possibilità di scrittura fra le altre, legata alle caratteristiche del cast, che non incideva sulle caratteristiche drammaturgiche basilari dell'opera. Il critico novecentesco, non più abituato a questo stile, e obnubilato da schemi storiografici pregiudiziali, tende a considerarlo come l'aspetto più appariscente, ed in definitiva come l'elemento decisivo nella definizione di *Semiramide*. In tal modo, arrestandosi alla ripugnata contemplazione dell'involucro, gli risulta difficile l'ac-

cesso a quegli elementi che hanno determinato il valore esemplare di quest'opera per molti decenni: in particolare quelli relativi alla definizione della drammaturgia per mezzo di strutture formali. Il fatto che *Semiramide* abbia saldamente tenuto le scene ottocentesche, al punto che ancora nel 1880 il teatro Costanzi, ora teatro dell'Opera di Roma, si inaugurò con quest'opera [Beghelli 1991], dimostra che i suoi vocalizzi non ne impedirono certo l'apprezzamento ad un pubblico che pure andava consacrando ben altri stili di scrittura vocale; mentre, paradossalmente, sparirono dal repertorio opere che al critico novecentesco sembrerebbero più "moderne". Evidentemente, lo schema storiografico che privilegia lo sviluppo della declamazione come filo portante dell'evoluzione operistica ottocentesca non corrisponde alla storia vera e propria, ma solo alle idiosincrasie estetiche di chi lo ha approntato. *Semiramide* potrà piacere o meno, ma non sarà né più conservatrice né più rivoluzionaria a causa delle sue figurazioni vocali. Solo un ascolto critico che conserva, essenzialmente, i modi dell'ascolto ingenuo — ovvero: un ascolto minuto-per-minuto che cerca corrispondenze immediate tra parola e suono, anziché un ascolto che cerchi il senso drammaturgico nel dipanarsi delle strutture — poteva attribuire tanta importanza a quello che, essenzialmente, è puro e semplice materiale con cui vengono edificate le grandi strutture formali di *Semiramide*. Il primo ad intuirlo — non a caso — fu Nino Pirrotta [1977], quando scrisse: "non escluderei che fosse in Rossini anche il disegno di emulare col canto la nobiltà espressiva del virtuosismo strumentale che egli aveva appena pochi mesi prima ascoltato nei concerti dei grandi maestri viennesi". Rossini il "tedeschino", l'uomo rimproverato dai contemporanei per il suo *penchant* ai fracassi armonici d'oltralpe, alla "musica di cannoni e di bombarde", aveva ormai smesso di perseguire l'ideale napoletan-russoviano (ubiquo nelle miopie teoriche del tempo) del canto che amplifica la parola, e pensava ormai, come i grandi classici viennesi della musica strumentale, in termini di funzioni strutturali di ampio respiro, trasferite alla drammaturgia musicale per conferirle senso e coerenza.

3. Di maggior peso è quindi la questione delle strutture formali di *Semiramide* e della loro presunta uniformità "restaurativa": essa investe una problematica che la musicologia degli ultimi due decenni ha trattato con ben altra profondità analitica rispetto ai dilettantismi del passato (e non solo del passato, se appena ci attardiamo nella lettura di scritti giornalistici, divulgativi e programmi di sala). La questione è presto detta: *Semiramide* è stata accusata di conservatorismo per il fatto di costituire una sorta di paradigma delle strutture formali tipiche dell'opera italiana ottocentesca. Alla base di queste strutture sta normalmente un'unità scenica (un "numero", ovvero un duetto — terzetto ecc. — oppure un'aria) regolarmente costruito secondo una successione che gli

studiosi recenti [Gossett 1974; Powers 1987] hanno formalizzato così, a partire dalle annotazioni ottocentesche di Abramo Basevi:

0. Scena (tutto ciò che precede e prepara il numero vero e proprio: recitativo, spezzoni di arioso, eventuali interventi del coro, il tutto in "versi sciolti" — endecasillabi e settenari non rimati).

1. Tempo d'attacco (in tempo relativamente veloce, in "versi lirici" rimati con esposizione di una melodia completa e periodica da parte di tutti i personaggi coinvolti, e battute conclusive, spesso modulanti, di dialogo. Manca sempre, ovviamente, in arie e cavatine, ove non c'è antagonista).

2. Adagio (brano contemplativo in versi lirici in cui i personaggi espandono la propria reazione affettiva agli eventi dipanatisi).

3. Tempo di mezzo (di carattere dinamico e dialogato, in versi lirici, spesso su figurazione ostinata dell'orchestra o con intervento di altri personaggi, talora affine a sezioni del tempo d'attacco. Ha la funzione di mutare la situazione drammatica o affettiva, onde rendere plausibile il cambiamento di stato d'animo che genera la cabaletta).

4. Cabaletta (Generalmente in tempo allegro — ma non mancano certo quelle in tempo moderato —, in versi lirici, basata su ritmi ripetitivi, spesso fiorita vocalmente, eseguita due volte).

La funzionalità dello schema è evidente: 0. prepara la situazione, 1. e 3. fanno progredire il confronto fra i personaggi (sezioni "cinetiche"), 2. e 4. ne rappresentano le reazioni affettive (sezioni "statiche"), culminando con la cabaletta ove si scarica, psicologicamente e musicalmente, la tensione accumulata. L'interdipendenza fra le parti dello schema fa sì che pur restando al suo interno — disponendo cioè di una griglia formale su cui basarsi — il compositore possa ottenere, come vedremo oltre, straordinari effetti drammaturgici con lievi spostamenti di peso e di funzione; ovviamente il senso globale deriva dall'interazione delle parti. Gli "ingredienti" di un'opera sono poi completati dalle Introduzioni (che spesso inglobano un'aria di sortita costruita come sopra, preceduta da un coro) e dai Finali d'atto, che possono diventare molto elaborati, ma non rinunciano, nel complesso, a basarsi su una successione analoga di momenti (0. Scena; 1. Tempo d'attacco in cui i protagonisti si confrontano, che culmina in un avvenimento imprevisto; 2. Concertato, generalmente in tempo lento, di stupore e riflessione; 3. Materiale di mezzo; 4. Stretta).

Il lettore avvertito, senza dubbio già al corrente di tutto ciò, ci perdonerà l'inurbanità che palesiamo nel rinfrescargli la memoria, se appena vorrà porre mente ad una semplice circostanza: *Semiramide* costituisce, sic et simpliciter, la codificazione sistematica di questa struttura formale, che durerà nell'opera italiana almeno fino

agli anni sessanta inclusi. Quella che Basevi definì “la solita forma”, e che si sente spesso definire come “forma rossiniana” è applicata in *Semiramide* con assoluta coerenza e senza eccezioni. Ora, un altro paradosso della moderna fortuna critica di quest’opera è che, identificata nella “solita forma” la tipica “forma rossiniana”, ed essendo *Semiramide* situata al termine della produzione italiana di Rossini, si sia voluto vedere in essa un lavoro di carattere conservatore, ove il Pesarese rinuncia a quegli “sperimentalismi” che avrebbero contraddistinto il periodo napoletano: come se in *Semiramide* — scritta per Venezia — Rossini si fosse quindi irrigidito, avesse rinunciato a fare ricerca, e si fosse rannicchiato nel cantuccio delle forme già sperimentate. Ma questo rappresenta una palese distorsione della realtà storica: all’altezza di *Semiramide* la “solita forma rossiniana” era tutt’altro che “solita”, e soprattutto non era “solita” l’intuizione di poter costruire un’intera opera all’interno di quella griglia formale. Esattamente dieci anni prima, in quel Tancredi che sempre alla Fenice inaugurava l’eplosione europea del fenomeno rossiniano, questi modelli formali erano certamente presenti in embrione, ma solo in tre o quattro numeri di quella partitura (prevalentemente duetti) essa è decisamente riconoscibile: in tutti gli altri casi ci troviamo di fronte a strutture che si potrebbero anche intendere come “solite forme” non sviluppate (senza tempo di mezzo, o senza adagio, o senza cabaletta, o senza variazione di metro dei versi da una sezione all’altra, ecc.), ma altrettanto bene si potrebbero leggere (è il caso della cavatina di Tancredi, “Tu che accendi questo core” / “Di tanti palpiti”) come persistenze di rondò settecenteschi in due sezioni, una più lenta, l’altra veloce.

L’immagine dell’“embrione” può essere affascinante, ma cela un equivoco metodologico: nel campo delle scienze naturali un “embrione” è qualcosa che necessariamente evolverà verso una certa forma; in ambito culturale le “evoluzioni” sono tutt’altro che predeterminate, e avvengono solo se e quando qualcuno decide di farle avvenire. Quindi: se Rossini si fosse ritirato a vita privata alla fine degli anni Dieci, molto probabilmente la “solita forma” sarebbe rimasta solo una delle diverse strutture formali estese sperimentate nell’ambito dell’opera italiana nel turbolento ventennio delle guerre napoleoniche. Strutture “sperimentali” come quella del secondo atto di *Armida* — descrivibile come un blocco unico in cui sezioni corali scandiscono e articolano l’alternanza di recitativi, brani solistici in tempo unico e danze — erano probabilmente più rappresentative del tipo di ricerche svolte in questo ventennio (si dice “probabilmente” perché ancora troppo poco sappiamo delle opere di immediati predecessori e contemporanei di Rossini), e in un certo senso rimandavano alle strutture dell’opera riformata di derivazione gluckiana e gusto francesizzante; ancora in *Maometto II*, straordinario capolavoro napoletano che precede *Semiramide* di soli due anni e due mesi — anch’esso scritto per Colbran e Galli — diversi numeri importanti optano per scelte formali diverse. E’

solo con *Semiramide* che Rossini si decide per l’adozione sistematica della “solita forma”, cui si conformano (astruendo per ora da Introduzione e Finali, su cui torneremo) tutti i numeri, con poche lievi anomalie (manca il tempo di mezzo nella prima aria di Idreno, che viene così a somigliare ad una cavatina “tancrediana”; manca l’adagio nel duetto del primo atto *Semiramide*-Arsace, che non a caso — a differenza che nelle fonti a stampa — Rossini nella partitura autografa definisce “duettino”). Una cosa è utilizzare uno schema formale saltuariamente, quando occorre, un’altra è decidere che esso può valere *sempre e comunque* come schema elastico di riferimento su cui giocare la distribuzione dei pesi drammaturgici: ovvero — in termini semiotici — stabilire un codice, una *langue* comune generalmente accettata che valga come punto di riferimento per la *parole* del caso singolo, dell’occorrenza creativa. In questo senso *Semiramide* è nulla di meno che il punto di partenza della *langue* formale del melodramma italiano, quale resterà in vigore almeno sino ad *Aida*. E lo seppero bene i contemporanei più avvertiti, fra cui — già nel 1830 — Pietro Brighenti, che addirittura paragonava la posizione di quest’opera nel campo musicale a quella della *Divina Commedia* in ambito letterario:

Un grido universale di meraviglia e di stupore si alzò da ogni angolo di Europa ad accompagnare il trionfo di queste ineffabili note, che un raro consenso di tutte le colte nazioni consecrava, quasi prodigio insperato dell’arte, agli dei tutelari delle opere immortali: ed esse non periranno dalla pubblica ammirazione, se prima non sarà perito fra noi ogni senso ed amore delle arti belle: e i successori istessi, iniziati alla difficile professione dello scrivere musica, giammai non si crederanno valenti compositori se prima non avranno meditato e consultato questo deposito venerando della scienza musicale e del buon gusto. Qualsiasi delle opere del cavaliere Rossini degna è pienamente dell’immortale suo genio: degnissima poi di essere attentamente ponderata e studiata; ma osiamo dire che la sua *Semiramide*, tutta evidente, tutta grande, tutta classica, dalla vaghissima sinfonia che la precede sino all’ultima nota del sorprendente terzetto che la chiude, sarà il capo lavoro che prenderà il luogo fra i musicisti, tenuto fra gli uomini di lettere dal sacro poema, al quale attinge in Italia non meno la immensa turba dei rimatori, che la famiglia strettissima dei poeti.

4. Anche la diffidenza critica nei confronti della “solita forma” rivela l’adozione di una prospettiva storica errata: quella del compositore del pieno o tardo Ottocento che da questa forma, divenuta “convenzionale”, tenta di liberarsi. In realtà quest’ossessione estetica della “libertà creativa” è un fantasma romantico ben poco

giustificato dai meccanismi linguistici reali: lo sapeva bene lo stesso Verdi che, proprio negli anni in cui di fatto s'era liberato dalle cabalette (dopo la composizione di *Aida*), affermava che le convenzioni artistiche sono alla fin fine tutte equivalenti, purché si sappia sfruttarle bene, e che inveire a priori contro le cabalette è segno di pecoraggine culturale non meno che utilizzarle a sproposito (lettera ad Opprandino Arrivabene del 27 Aprile 1872). La grande conquista dell'analisi recente del melodramma italiano ottocentesco, soprattutto a partire da Powers [1987], è proprio questa: aver capito che la "solita forma", al pari di qualsiasi altra struttura di riferimento della comunicazione, non è una gabbia inerte, un letto di Procuste su cui stiracchiare o sforbicare gli slanci espressivi dell'artista, ma piuttosto una griglia di base necessaria affinché le singole incarnazioni della forma stessa possano assumere significato. In altre parole: l'operista italiano dell'Ottocento ottiene una produzione di senso drammaturgico non già *a dispetto* dell'"involucro" formale, come ha sempre creduto la critica idealistica, bensì *grazie* al modello di riferimento che egli condivide con il proprio pubblico, modello che costituisce l'"orizzonte di attesa" del pubblico stesso, e che quindi incide su di esso proprio in quanto viene utilizzato, forzato, contraddetto in vari modi. Così come la forma-sonata nella musica strumentale tedesca non è uno schema manualistico, ma un campo di tensioni e di attese rispetto al quale il compositore costituisce il proprio prodotto (e nessuno potrebbe più rimproverare a Brahms o a Mahler di aver continuato ad utilizzarla come griglia di riferimento laddove altri l'avevano del tutto rifiutata), nell'opera italiana dell'Ottocento la "solita forma" non è una camicia di forza ma un aggregato di funzioni drammaturgiche susseguentisi, a partire dal quale si determina una produzione di senso.

Facciamo almeno un esempio a proposito di *Semiramide*, osservando un'unità scenica del secondo atto, il Coro, Scena, ed Aria di Arsace. Si apre con un coro di Magi in quinari prevalentemente sdrucchioli (il metro che fin dal Seicento, nell'opera italiana, connota le atmosfere intrinse di sovrannaturale): essi custodiscono il "soggiorno arcano / inaccessibile" e invitano Arsace ad inoltrarsi per adempiere al volere della Divinità. Nel corso della scena, in versi sciolti, Arsace apprende di essere figlio di *Semiramide*, e che il padre Nino fu avvelenato dalla stessa *Semiramide* insieme ad Assur. Ciò dà luogo al tempo lento e contemplativo (qui un Andantino, Mi bemolle maggiore, 6/8, due quartine di versi ottonari) in cui Arsace esprime il proprio abbattimento. Il tempo di mezzo irrompe con una brusca modulazione a Do maggiore: il coro dei Magi (Allegro, 4/4, in decasillabi eroici, quasi "manzoniani") invita Arsace a riscuotersi e a vendicare il padre: Arsace raccoglie tempo e tonalità (ma non ancora il metro: qui sono ottonari) con una serie di cadenze fiorite che potrebbero quasi sembrare la parte terminale di una cabaletta mai iniziata (o che aveva nel coro il proprio inizio), e che si arrestano in una

singhiozzante declamazione quando Arsace si sovviene della madre, contro la quale non ha cuore di infierire. A questo punto il coro dei Magi lo esorta ad affrettarsi, riprendendo il Mi bemolle maggiore iniziale con un allegro vivace, 2/4, in senari, costruito sul motivo che funge da *crescendo* nella Sinfonia: una transizione armonicamente statica che "carica" l'attacco della cabaletta "vendicativa" da parte di Arsace (stesso tempo, stessi senari, e ovviamente stessa tonalità, giacché in Rossini un numero si conclude sempre nella tonalità d'inizio, qui Mi bemolle maggiore). La stessa transizione del coro fungerà poi da "riconduzione" fra la prima esposizione della cabaletta e la sua ripresa.

Anche da questa descrizione sommaria emerge con chiarezza come il trattamento della "solita forma" sveli la rete dei rapporti di forza fra i personaggi: il furore vendicativo di Arsace è essenzialmente determinato dai Magi, ed è tutt'altro che fondato nell'autonomia morale del personaggio. Nel corso del Tempo di mezzo, infatti, assistiamo dapprima ad una sorta di "falsa cabaletta" (che ovviamente prende senso sullo sfondo di un orizzonte d'attesa che contempla proprio una cabaletta a questo punto) innescata dai Magi e proseguita da Arsace che riprende da essi tutti i parametri tranne il metro: questa falsa partenza si infrange tuttavia contro il pensiero della madre, e serve pertanto, nel suo sfilacciarsi, nel suo destino di risoluzione abortita, a rivelare quanto fragile sia la sicurezza del personaggio. Sono poi i Magi a ritrovare la tonalità giusta, il metro e il tempo appropriato — tutto ciò ancora all'interno del Tempo di mezzo — per "lanciare" la cabaletta di Arsace, che in tal modo viene chiaramente identificata come un loro "prodotto", come il braccio che impugnerà la spada per loro conto (e in effetti, nel Finale dell'opera, sarà proprio la voce di Oroe a guidare il braccio di Arsace al non voluto matricidio). In altre parole: il trattamento della forma, postulate le attese di base, permette *in quanto tale* di fornire un quadro drammaturgicamente cogente dei rapporti fra i personaggi; un quadro che non procede, quindi, dal tentativo, tutto sommato estraneo allo stile rossiniano, di scavare la psicologia dei personaggi per mezzo del carattere più o meno "espressivo" del loro canto ("Se il maestro — disse Rossini nel 1836 ad Antonio Zanolini — si farà a seguire di pari passo il senso delle parole, comporrà una musica non espressiva per sé medesima, povera, volgare, fatta, dirò così, a mosaico, ed incongruente o ridicola"), bensì dalle formazioni di senso derivanti dalla macrostruttura formale ("Il magistero del compositore di musica consiste nel disporre dinanzi alla mente le scene o, come si suol dire, le situazioni principali del suo melodramma, nel considerare le passioni, i caratteri più rilevanti, la natura di esso, lo scopo morale, la catastrofe. Dee quindi adattare con arte il carattere della musica al soggetto drammatico, e trovare un ritmo affatto nuovo, se il può, di nuovo effetto, se il può, ma tale che valga ad esprimere l'indole del dramma..." [cit. da Rognoni 1977]). Ciò che qui Rossini definisce "ritmo" non è, ovviamente,

l'ordinamento metrico a livello locale, ma il gioco significativo dello studiato avvicinarsi di ampi elementi costruttivi, che nella loro interazione esprimono "l'indole del dramma". (Detto per inciso, è assolutamente errata l'idea corrente che Rossini non abbia mai espresso posizioni significative in materia di poetica e di estetica del melodramma: certo che finché si continuerà a rappresentarlo come un cinico e gaudente buongustaio, più interessato alla freschezza del gorgonzola che alle strutture del dramma, le sue affermazioni non verranno mai prese sul serio).

5. Il fatto che la "solita forma" non sia tanto uno schema quanto una costellazione dinamica di funzioni drammaturgiche è provato dalla circostanza che tale costellazione, in modo più o meno esplicito, si ritrova all'interno delle Introduzioni — generalmente centrate sulla sortita di uno dei personaggi principali — e dei Finali d'atto, specialmente d'atto centrale — dove agisce un numero assai maggiore di personaggi. Da questo punto di vista è assai tipico il finale dell'atto I, con: (0.) un ampio materiale preparatorio (Marcia, coro di popolo — Do magg. — Sacerdoti — sezione centrale in La min. — e ancora popolo); Scena in recitativo; (1.) Tempo d'attacco bipartito (introdotto dall'andantino in Mi bemolle maggiore, 6/8, per quattro corni, già sentito nella Sinfonia) in cui, dopo le due strofe "liriche" affidate rispettivamente a Semiramide e a tutti gli altri personaggi, si passa ad un Allegro modulante di transizione, dialogante, laddove la regina dichiara di eleggere Arsace come proprio sposo. Il tuono proveniente dal sepolcro interrompe la regina e dà la stura (2.) al Concertato, Andantino ("Qual mesto gemito", La bemolle minore/maggiore), in quinari alternativamente sdrucchioli e piani (ancora questo topos metrico del sovrannaturale!), accompagnato dal rintocco del motivo di morte. È notevole come questo concertato non sia puramente ed esclusivamente contemplativo, poiché mentre esso è in corso l'ombra di Nino appare e s'avvanza. Il fatto che ciò avvenga all'interno di una sezione istituzionalmente deputata a dipanare attimi di "tempo sospeso", di tempo che non è tempo ma rappresentazione estesa di momenti psicologici interiori non misurabili, getta sulla scena un senso di irrealtà, conferisce all'apparizione spettrale il carattere di una tensione diacronica crescente ed insostenibile, quasi l'ombra fosse un incubo generato dalla trance del terrore collettivo, più che causa del suo determinarsi. Nel (3.) Tempo di mezzo (in settenari) avviene il dialogo fra l'ombra e gli astanti, fino al rientro della stessa nella tomba: a quel punto tutti prorompono (4.) nella Stretta (Vivace, Do maggiore, decasillabi).

Meno consueta, ma sempre riportabile alla costellazione funzionale descritta, è invece la forma dell'Introduzione (val comunque la pena di mettere i puntini sulle i: l'Introduzione di *Semiramide* si estende sino al coro "Ah! già il sacro foco è spento", compreso; cosa sfuggita

ad alcuni commentatori che forse si sono fidati degli spartiti primooctocenteschi per canto e piano, dove spesso i numeri venivano suddivisi per comodità. L'autografo — consultabile anche in facsimile Garland — reca chiaramente l'annotazione "dopo l'introduzione" in testa al recitativo seguente, a f. 83r, né d'altronde Rossini avrebbe facilmente chiuso un numero senza tornare alla tonalità di partenza, qui Fa maggiore). Questa Introduzione, a causa della sua grandiosità, del taglio collettivo più che solistico, delle dimensioni immani finisce per costituire, come ha rilevato di recente Paolo Cecchi, il prototipo di un sottogenere minoritario utilizzato soprattutto per opere di ambientazione antica, quello cioè dell'introduzione monumentale affine al finale d'atto (ovvero, per dirla col critico ottocentesco Ritorni, "un composto quadro musicale che nella graduazione delle parti tien il carattere della grande scena") [Cecchi 1991]. L'Introduzione di *Semiramide* si potrebbe meglio descrivere come una sorta di doppio finale tagliato tonalmente in base a principi, a grandi linee, sonatistici: in essa la struttura della "solita forma", sebbene incompleta, compare una prima volta per condurre ad una prima stretta sulla dominante, ed una seconda volta per riportare ad una seconda stretta sulla tonica. La prima parte inizia in Fa maggiore con una Scena comprendente un recitativo per Oroe e un coro tripartito. Coll'ingresso di Idreno (Si bemolle maggiore), poi di Assur, si ha un vero e proprio Tempo d'attacco di duetto con conseguente transizione dialogata sfociante in una Stretta in Do maggiore ("A que' detti, a quell'aspetto") che procura un forte senso di conclusione sulla dominante del tono d'impianto, quasi come un'esposizione di sonata. La seconda parte è di nuovo iniziata da un coro (Allegretto, La minore/Do maggiore: in endecasillabi lirici!) che introduce l'ingresso di *Semiramide*. Segue un vasto andantino concertato ("Di tanti regi e popoli"), ovvero proprio l'elemento importante (Adagio) che sarebbe mancato, nella prima parte, per completare il quadro formale consueto. La tonalità è La bemolle maggiore: ricordiamo che il terzo grado abbassato del tono d'impianto è spesso e volentieri usato, dai sinfonisti classici, per iniziare la sezione dello sviluppo (ad esempio nelle sinfonie in Do maggiore di Haydn, n. 97, e di Mozart, n. 41). Segue il tempo di mezzo ("Regina all'ara, e giura"), che si arresta sullo scoppio di tuono e sull'estinguersi del fuoco sacro; il terrore generale esplose nella stretta corale in Fa maggiore "Ah, già il sacro foco è spento", che chiude l'Introduzione sulla tonalità d'impianto così come la stretta intermedia per Idreno e Assur l'aveva chiusa sulla dominante. Abbiamo quindi una "solita forma" implicita e replicata, in cui la seconda esposizione (la "ripresa", se intendiamo questo termine non in senso tematico ma in senso formale e di direzionalità tonale) completa gli elementi che mancavano nella prima, cioè Adagio e Tempo di mezzo, rinunciando ad un Tempo d'attacco già ben sviluppato nella prima. Non ci potrebbe essere migliore esempio della sicurezza con cui Rossini gestisce le grandi archi-

tetture formali, utilizzando come punto di riferimento sia le griglie strutturali da lui preposte ad innervare l'unità scenica, sia i principi fondamentali di organizzazione tonale dello stile classico; in tal modo il "composto quadro musicale" evita di frantumarsi nella pura somma delle sue componenti e attinge veramente un respiro monumentale.

6. La fissazione dei mezzi strutturali che innerveranno l'opera italiana per decenni non è, ovviamente, l'unica eredità di *Semiramide*: altre, importanti, riguardano dettagli locali, che sarebbe lungo e fuori luogo elencare per esteso. Ricorderemo solo due elementi:

a) l'organizzazione della pazzia di Assur fungerà da lezione per innumerevoli e celeberrime scene analoghe composte nei decenni successivi, come quelle di Anna Bolena e di Lucia (il delirio vero e proprio è collocato nella sezione 0. del numero, la Scena, che viene ampliata a dismisura e arricchita con tratti orchestrali, spesso solistici, che incarnano le allucinazioni del personaggio e l'atmosfera circostante, oltre che da un vero e proprio coro autonomo in essa incastonato; lo stato di dissociazione del personaggio giustifica drammaticamente la nettissima opposizione di carattere fra Adagio e Cabaletta).

b) L'utilizzo della banda sul palco (ovvero dietro le quinte) è condotto non solo naturalisticamente, per le sonorità che può offrire, ma evocativamente, in relazione a opposizioni tonali che sottolineano un gioco di ambientazioni spaziali (e di effetto drammatico sui personaggi in scena) inattuabile con mezzi puramente rappresentativi. Nel tempo di mezzo del duetto *Semiramide*-Assur, ad esempio, l'atmosfera opprimente dell'interno viene squarciata dall'irrompere, da dietro le quinte, di "musica festevole nella reggia". La dislocazione uditiva viene sottolineata, e resa con mezzi connotativi più efficaci linguisticamente, da un particolare armonico: la musica fuori scena fa irruzione col suo Mi bemolle maggiore su un contesto tonale di Do maggiore (sottolineato da una settima di dominante che resta letteralmente per aria), e provoca, grazie allo scarto brusco, un vero "spalancarsi" della percezione drammatica. Basta scorrere la fortuna di questa formula in Donizetti (musiche dietro le quinte che irrompono con netti scarti armonici nel finale secondo di *Anna Bolena* o nel primo di *Parisina*) per comprendere l'importanza del modello.

In definitiva, quest'opera spesso tacciata di conservatorismo e tuttora molto poco conosciuta (anche a causa delle difficoltà di allestimento, soprattutto per quel che riguarda il cast vocale necessario e la sua parsifalica lunghezza) si rivela davvero il "divino poema", il sacro testo del melodramma ottocentesco. Solo rimettendola in circolo — ed avendo il coraggio di guardarla con occhi storicamente corretti, non in base a pregiudizi

antistorici — riacquisteremo il senso di *Semiramide* come piedistallo del repertorio tuttora più noto e amato: "opera" — come scrive nel 1852 il musicoterapeuta Cesare Vigna, ponendola ad apertura di un quartetto che comprende *Norma*, *Lucia*, *Roberto il diavolo* — "riconosciuta per classica ed ammirata dai maestri".

### NOTA BIBLIOGRAFICA

PIETRO BRIGHENTI: *Della musica rossiniana e del suo autore*, Bologna 1830.

CESARE VIGNA: *Sui giudizi intorno alle produzioni musicali*, "Gazzetta Musicale di Milano", 1852.

GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini*, Tivoli 1927/29.

ANDREA DELLA CORTE: *Appunti per la melodrammaturgia nella "Semiramide"*, in *Gioacchino Rossini*, a cura di A. Bonaccorsi, Firenze 1968

PHILIP GOSSETT: *Verdi, Ghislanzoni, and "Aida": The Uses of Convention*, "Critical Inquiry", 1974.

NINO PIRROTTA: *Semiramis e Amneris, un anagramma o quasi*, ne *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino 1977.

LUIGI ROGNONI: *Gioacchino Rossini*, Torino 1977.

DANIELA GOLDIN: *Vita, avventure e morte di Semiramide*, ne *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino 1985.

DANIELA LAZZARI: *L'anima della Colbran*, "Rassegna veneta di studi musicali" 1986/7.

HAROLD S. POWERS: *"La solita forma" and "The Uses of Convention"*, in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana*, Parma/Milano 1987.

CESARE QUESTA: *Semiramide redenta*, Urbino 1989.

MARCO BEGHELLI (curatore): *Tutti i libretti di Rossini*, a cura di M. Beghelli e N. Gallino, Milano 1991.

PAOLO CECCHI: *Le Introduzioni nel Donizetti serio da "Anna Bolena" a "Belisario"*, relazione al convegno "Coro e cori nell'opera", Venezia, Fondazione Cini, sett. 1991; in corso di stampa.