

SEMIRAMIDE
O DELLA PERDITA DELL'INNOCENZA

di
Davide Daolmi*

La fama sulfurea di Semiramide, regina dissoluta di Babilonia, sembra essersi preservata – quasi una maledizione – anche nel ciclopico affresco (o forse dovrei dir mosaico) che ne ha recato Rossini per le scene veneziane, Carnevale 1823. Se i «riconoscimenti» metastasiani avevano in qualche modo ammorbidito gli incesti e i matricidi che legavano la sciagurata sovrana al figlio Ninia, ciò non è bastato per evitare la condanna, spesso preventiva, di una delle piú incredibili opere serie rossiniane. E non di giudizio morale s'è trattato, la storia ormai d'immorale non avendo piú nulla, ma di disagio per una musica che sembrava scappare da tutte le parti e piú che all'orecchio voleva concedersi soprattutto al cervello.

Oggi, che la Rossini *renaissance* è ormai diventata parte della biologia dello spettatore d'opera, sembra addirittura una perdita di tempo occuparsi di quei «filistei» che al nome di *Semiramide* alzarono le spalle (o gli occhi al cielo); ma ad ogni nuova ripresa, il dubbio che quest'opera ce la siamo fatta piacere senza aver ben capito perché, un pochino rimane.

Stendhal fra i primi, rossiniano di ferro – che pubblicava la sua *Vie de Rossini* (1823) pochi mesi dopo *Semiramide*, ad eroe ancora in vita (il Pesarese morirà ben 45 anni dopo) – liquidò l'opera come priva di fascino e grondante di «germanismo»:

Mi sembra che vi abbia commesso un errore di geografia. Quest'opera, che ha evitato i fischi a Venezia solo grazie al nome di Rossini, sarebbe forse apparsa sublime a Königsberg o Berlino. Io mi consolo facilmente di non averla vista a teatro; quel che ne ho inteso al pianoforte non mi ha procurato alcun piacere. [cap. XXXVII]

Ma paradossalmente furono proprio i corrispondenti tedeschi ad infierire con piú livore sulle pagine dell'«Allgemeine musikalische Zeitung». In seguito i pareri si dimostrarono alterni, ma anche quando favorevoli sostanzialmente privi d'entusiasmo. L'opera poco a poco sparì dai cartelloni, riapparendo ogni tanto al solo scopo di dar lustro all'ugola di questo o quel cantante. E le rappresentazioni storiche si ricordano in fondo per il successo personale di Tamburini, delle due Marchisio, della Patti.

Al mutar del secolo se ne parlava come di un impressionante esercizio di stile dove il virtuosismo esasperato la rendeva ineseguibile e le durate eccessive indigesta al pubblico. A un secolo dalla nascita, i tre tomi in quarto del *Rossini, vita documentata* (1927-1929) di Giuseppe Radiciotti imposero, con tutto il peso delle loro millecinquecento pagine incorniciate in grechine *déco*, una rivalutazione critica dell'opera seria di Rossini; ma per *Semiramide* si riuscì solo a far proprio il parere di circostanza delle cronache piú favorevoli. E ancora un letterato dalla prosa elegante e tagliente come Riccardo Bacchelli, se non ha tema, nel 1941 – momento infelicissimo per la fortuna del Rossini serio – di riscoprire i pregi anche di quelle opere meno popolari, sentenza per *Semiramide* la tragedia dell'artificio che, nel compiacersi della sua perfezione, dimentica d'emozionarsi. Ma Bacchelli non sapeva di musica e il recupero di Rossini, operato con esibito rigore scientifico nell'ultimo trentennio, ha avuto buon gioco a trascurare quei rimbrotti come *naïf*. Eppure a rileggere le sue parole, viene il dubbio che ci sia del vero:

La macchina operistica della *Semiramide* riesce musicalmente e scenicamente oppressiva; l'ammirevole opera è noiosa. [Vita, cap. IX]

La trattatistica piú recente ci ha spiegato quanto sia impeccabile la costruzione formale di numeri e scene, vertice sommo dell'arte rossiniana, e chiunque non può che stupire di fronte a una scrittura pirotecnica al limite dell'eseguibile. Non c'è bisogno di aver dimestichezza con i pentagrammi per accorgersi che ci sono quasi piú note nel cadenzare della prima aria d'Idreno (un esempio fra i tanti possibili) che nel resto della storia della musica:

D'un ri-val la rea bal - dan - za io già av - vam - po di pu -
nir io già av - vam - po di pu - nir io già av - - -

Tutti sono invece molto attenti alle vicende emotive che sembrano turbare i personaggi della vicenda; eppure quei sentimenti sono solo di facciata, utili ad assolvere le aspettative nostalgiche di un pubblico non troppo critico, incapaci di commuovere. Perché non sono trame amorose ma metafore di un'arroganza del potere che frana, di una prepotenza politica disperata di cui è intrisa tutta l'opera e che di tutto si fa gioco, anche di se stessa.

Basta osservare da vicino i cuori apparentemente palpitanti dei tre pretendenti per accorgersi che qualcosa non funziona. Che razza di amore prova Idreno per la bella Azema? Il suo scopo è il trono, bene: non immagina che dovrà sposare Semiramide? Il disagio dello spettatore cresce al pensiero che Azema non lo ama affatto, perché è innamorata di Arsace, terzo pretendente al trono. Colmo del fastidio è quando la regina, per liberarsi di una scomoda rivale, imporrà alla fanciulla di sposare Idreno, ormai fuori gioco per la successione. E il coro commenta sarcastico (perché o è sarcastico o è imbecille):

Sì, l'amor consoli omai
Di vostr'anime l'ardor.

Azema è la prima vittima del potere di Semiramide, ma Idreno è una bestia (anche se canta divinamente): prima non capisce i sentimenti di chi dice di amare, poi sembra rincorrere il talamo quale ripiego alle sfortune politiche e infine si compiace, in un'aria tutta baldanzosa, di sposare a forza una giovane innamorata di un altro.

Idreno, però, a confronto di Assur, l'altro pretendente, è un personaggio positivo. Assur, con la complicità di Semiramide, aveva ucciso il re Nino, marito di lei. Non contento aveva attentato anche alla vita del piccolo Ninia (per questo nascosto e cresciuto ignaro del suo nome). Semiramide lo odia perché lo crede responsabile della sparizione del figlio. Ora Assur, senza il minimo amor proprio, torna da lei dopo quindici anni per ottenere il trono e portare all'altare Azema (la poverina è sfortunata: tutti e tre la preferiscono a Semiramide). Ma quando Semiramide non lo sceglierà come consorte, Assur si dimentica di Azema, impazzisce, vede ovunque fantasmi minacciosi che appaiono solo a lui e alla fine gode, nell'orrore generale, della macabra soddisfazione di sapere Ninia assassino di sua madre.

Anche Ninia suscita poca simpatia. Cresciuto col nome di Arsace, spera, come Assur, di salire al trono con Azema. Scoperto di dover sposare Semiramide (che inizialmente ignora esser sua madre) mica si ribella. E ha un bello stomaco a rifiutare l'amata per sposare una donna col doppio dei suoi anni di cui non è innamorato. E tutto per cosa? Per il potere, al solito, condi-

to magari dall'alibi che così vuole il Cielo (e il Cielo, che è muto, casca sempre a fagiolo in queste circostanze). Dell'aria tutta colorature che aveva cantato poco prima per Azema, evidentemente se n'è già dimenticato.

Il padre stesso, quel Nino piú volte evocato, che alla fine del primo atto compare quale ombra demoniaca fra tuoni e lampi, poco si riesce a ricongiungere allo spettro paterno d'Amleto che in fondo voleva solo giustizia. Qui sembra forse piú il Commendatore mozartiano che minaccia noi tutti, popolo di dongiovanni e leporelli, e terrorizza i vivi (che troppe colpe hanno da farsi perdonare) come farebbe il mostro incumbente di comunità tribali i cui abitanti hanno dimenticato il piacere di vivere sereni.

Ma la vera antipatica dell'opera è lei, Semiramide. E non per le lascivie di cui l'accusa il mito, ma per l'arroganza con cui usa uomini e circostanze, a suo dispotico vantaggio. Prima, in un passato solo ricordato, trama con Assur per liberarsi del marito, ma, morto Nino, non sa piú che farsene del sicario e se ne sbarazza. Sparisce il figlio, sottratto alla furia omicida di Assur da un sacerdote, e lei che fa? Continua a regnare senza prole e senza marito per quindici anni, evidentemente disinteressandosi a una possibile successione. I sacerdoti hanno un bel dire che gli dèi non sono contenti del suo regno. Lei decide sí di risposarsi, ma quando ormai sfiorita, e apparentemente solo per le smanie che un giovane soldato del suo esercito le ha procurato. Il giovane è proprio giovanissimo, non deve avere piú di diciotto anni, chissà, forse meno (Rossini non a caso gli conferisce un timbro di contralto malgrado l'inconveniente del ruolo *en travesti*). È Ninia, suo figlio. Lei non lo sa e lui nemmeno: tutti lo chiamano Arsace. Fu portato via dalla corte ancor piccolo, quindici anni prima: per non ricordarsi nulla non doveva avere piú di tre anni all'epoca. Che il suo amore per lui sia incestuoso, consapevole o meno, è del tutto secondario. Qui è questione di buon gusto. Lui non l'ama, ha la metà dei suoi anni, che lo si lasci rincorrere le sottane d'Azema! E invece no, come una ragazzina in fregola lei, la vecchia, canta «Dolce pensiero / Di quell'istante, / A te sorride / L'amante cor» (I, IX). E insiste con il poverino anche quando lui crolla distrutto dal dolore per dover abbandonare Azema. Chi le crede piú quando quel popò di virago tenta di esibire il candore dell'educanda ingenua di fronte ad Assur che le ricorda la complicità nell'omicidio di Nino:

SEMIRAMIDE [...] Tu che al tuo re nel seno
Morte versasti...

ASSUR E chi apprestò il veleno?
Di morte il nappo a me chi porse?...

SEMIRAMIDE Oh! taci!
 Perfido! L'arti tue vili e fallaci
 Me seduceano incauta. Me, di Nino
 Dal talamo, dal soglio
 Già scacciata pingevi...

ASSUR E a chi allor promettevi
 Quel talamo, quel soglio? [II, III]

Sarà pur stata sedotta, ma intanto ha fatto fuori il marito. E con che faccia, una volta scoperto di aver rischiato di portare Ninia all'altare, esibisce il gesto eroico, tutto teatrale, di farsi pugnalar dal figlio stesso. Ma che razza di madre chiederebbe una cosa simile a suo figlio? Ed è chiaro che è un gesto sapientemente recitato per riaccalappiare i favori dell'aitante giovinotto ora disposto a perdonarla in un tenero duetto la cui intimità suona stridente. E il fastidio per le azioni sconsiderate di Semiramide aumenta. Tanto che quando Ninia, credendo di colpire Assur, l'ammazzerà veramente, vien voglia di tirare un sospiro di sollievo.

Siffatta schiatta di personaggi meschini, persino abietti, pone necessariamente una barriera alla possibilità di lasciarsi coinvolgere dalla storia. E l'ammirazione di critica e pubblico ha preferito ovviamente rivolgersi alla perizia compositiva, costruttiva, artigianale di Rossini, che è indubitabilmente eccelsa ma, in questi termini, appare senz'anima, senza vita, puro esercizio, seppur trascendentale, ma sempre esercizio. Perché l'errore è proprio qui. Credere *Semiramide* un'opera di passioni, pur trattate con originalità, che Rossini ha usato come mero pretesto per scrivere melodie strabilianti. Quante volte ce lo siamo sentito raccontare di questo Rossini indifferente alla materia narrativa, al testo stesso, tutto compreso nelle sue architetture musicali, nel bello in sé, nella ricerca del piacere estetico depurato di ogni caduca contingenza. Balle. Non si scrivono opere se non si ama il teatro, e non si ama il teatro se non si coglie il fascino del raccontare le idee. Semplicemente Rossini non stava occupandosi di affari di cuore.

Con *Semiramide* Rossini radicalizza infatti quella sfiducia nel mondo che fino a quel momento aveva saputo condire con storie attente a non deludere il pubblico. Un compromesso legittimo (quello stesso che i moderni cineasti americani identificano con l'*entertainment*) che questa volta viene assecondato in modo solo apparente.

Rossini è certamente in una fase critica della sua carriera; dopo il momento glorioso di opere serie scritte per il San Carlo di Napoli (una decina di titoli in poco più di un lustro), l'interesse per il teatro viene meno. Cominciano

i viaggi: Venezia Londra Parigi Bologna Firenze e di nuovo Parigi. E poi? *Semiramide*, *Viaggio a Reims*, *Guglielmo Tell*, tre sole novità nei sei anni che seguono, dopodiché la penna dell'operista trentaseienne tace del tutto; un silenzio di quarant'anni che lo accompagnerà fino alla morte. *Semiramide* è l'ultima opera scritta per un teatro italiano e questo la farà sembrare una sorta di testamento. Ma, al solito, è un giudizio dato col senno di poi. Chissà se Rossini sapeva già che non avrebbe scritto più nulla per l'Italia? Quello che certamente sapeva è che a Venezia era di passaggio, non aveva bisogno di instaurare un rapporto di fiducia con il pubblico, poteva permettersi di rischiare. E il rischio, paradossalmente, non s'attua nella musica. Anzi, *Semiramide* diventa quasi modello del rossinismo, proprio per la sistematicità con cui s'applicano procedure già ampiamente sperimentate. Semmai la vera novità della musica, a parte la monumentalità, è proprio la mancanza di novità.

Dove invece Rossini azzarda è nel soggetto scelto e nel modo di renderlo «operistico». E non per l'ambientazione antica, orientaleggiante, già di molti altri lavori, da *Aureliano in Palmira* a *Mosè*, a *Maometto*, ma per la totale mancanza, nel delineare la protagonista come gli altri personaggi, di quella *clementia* che è la nobiltà dei grandi, imperatori ed eroi, e che sa renderli simpatici. Non si tratta nemmeno di crisi di valori morali, ma di crisi dello stesso umano sentire, inteso quale *pietas* emozionale che consola dalle sciagure del mondo. Nessuna consolazione in *Semiramide*, e soprattutto nessuna catarsi. O meglio ogni cosa – morale *pietas* catarsi – è di pura facciata, a nascondere un mondo che muore, anzi che è già morto, e agisce con la sola ipocrisia dell'apparenza.

Emblematico il finale, in cui Ninia, il ragazzo Ninia, ancora con le mani grondanti del sangue di sua madre riceve l'approvazione compiaciuta e disgustosa del gran sacerdote. Assur, sul fondo, trascinato via a forza che ride isterico di quello scempio. Ninia che sconvolto perde lucidità e vuole uccidersi. Non può, la ragion di Stato lo trattiene: il popolo lo vuole re. Re assassino e matricida, sciagurato, deriso dal nemico, perseguitato dalla colpa, inaridito nei sentimenti e ormai dimentico della povera Azema che langue per lui nell'harem di un altro, ma re. E il coro, di fronte a tanto scempio, esulta felice (ma questa volta abbiamo capito che non è imbecille affatto), e canta con tutta la cinica e calcolata perfidia che sa esibire la folla, potente, prepotente, e senz'anima, come fosse impossessata da mostruosi *ultracorpi* (ricordate il romanzo di Jack Finney ripetutamente adattato per lo schermo?):

Vieni, Arsace, al trionfo, alla reggia [...]

Lieta omai fia l'Assiria con te.

Vieni! Il popolo esulta, festeggia;

Vegga, adori il novello suo Re.

E Rossini sulla parola «adori» innesta il brivido agghiacciante di una settima diminuita che, quasi l'improvvisa apparizione della deformità sotto la maschera sorridente, per un attimo squarcia una gioia isterica che ormai non può piú essere fermata:

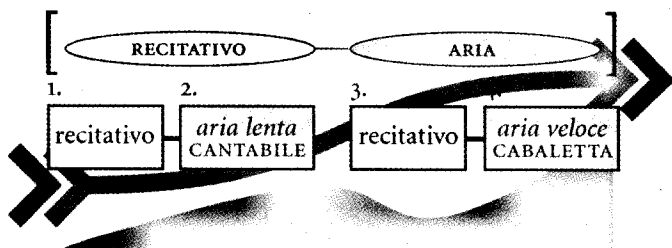
si veg-ga a - do-ri il no-vel-lo suo re a - do - ri il no - vel -

Non è l'ossequio alla convenzione operistica che obbliga questi scarti emotivi al limite della schizofrenia. Perché tutta l'opera insiste a esibire abiezioni col sorriso sulle labbra. Questi scarti sono usati da Rossini quasi a puntare il dito, a condannare un sistema di valori che si preoccupa solo di far tornare i conti di un agire che in quanto rituale è sempre giusto e indiscutibile.

Rossini insomma usa le contraddizioni dell'opera, i suoi incomprensibili artifici, la sua ricerca esasperata di gratificazioni esteriori, la sua indifferenza verso ogni buon senso, come metafora di una crisi piú generale, che non è solo quella dell'opera, ma è quella dell'Europa stessa, del mondo tutto. Un'Europa dove popoli sanguinari, in nome di ideali indimostrabili, hanno ucciso i padri senza neanche rendersene conto; un'Europa dove imperatori hanno spadroneggiato e spadroneggiano per il solo piacere di esercitare il potere; un'Europa dove è sparita la speranza perché la verità non coincide piú con la bellezza. Forse Rossini non sa nemmeno di agire in tal senso, forse Rossini vive il disagio nella prospettiva creativa che gli offre il teatro. Poco importa. Rossini non ha il compito di spiegare il mondo, ma è uomo del suo tempo. Ed è ancora capace di sentire la tragedia, foss'anche solo attraverso le muffe di quinte e sipari.

Ecco allora che per questa storia di infelici, di oppressivo declino, di cupa disperazione, Rossini elabora una scrittura rilucente fino al baluginio, stupefa-

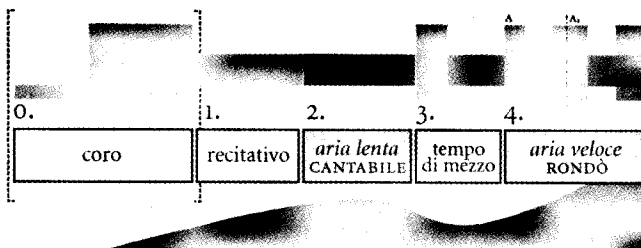
cente nella sua imperturbabilità, la cui emozione è sempre tecnica, cerebrale, mai partecipata; una scrittura che nella ricerca di una perfezione asettica, priva d'impurità e insieme priva di coinvolgimento, esibisce una linea formale tipica, precisa, uguale a se stessa, senza increspature, senza inquietudini, capace di trasformare *Semiramide* nel modello archetipico di quella forma operistica ormai definita in tutte le sue parti e che presto sarà tanto comune da essere chiamata «solita». Ma qui la cristallizzazione di una delle forme costruttive più spontanee e fisiologiche diventa metafora di morte. Vale la pena osservarla da vicino questa «solita forma» perché si ripete per quasi tutti i numeri dell'opera, e combina sapientemente un'esigenza pratica, che è quella narrativa, con una puramente edonistica, che è il piacere, anche fisico, del suono e del canto. L'aria – da sempre lo sanno gli operisti – più delle idee restituisce emozioni. In quel momento l'azione si ferma e l'orecchio gode. Per raccontare la storia ci sono i recitativi. La sapiente alternanza di recitativo e aria ha sempre permesso di far procedere l'azione e coronarla dall'ebbrezza di una melodia strutturata. Ma tale alternanza, un po' meccanica, congiunta con un'aria in genere tripartita, che torna su se stessa, era forse soluzione che dopo un secolo di vita ha segnato il passo. I figli della Rivoluzione crederanno nel cambiamento; e l'aria (ormai bipartita perché si rifiuta di ripercorrere il già detto) diventerà quasi la germinazione del recitativo, in un *continuum* che poco a poco istupidisce e solletica sempre più gli istinti. L'antico binomio recitativo-aria (in quest'ordine) si fa insomma carico di descrivere il passaggio a senso unico della ragione nel sentimento. Gli operisti di questi anni di trasformazione svilupperanno la dualità settecentesca in una scena più distesa, quadripartita, che pur memore della tradizione, strutturerà il procedere verso una percezione del suono sempre più sensibile, fisica, primordiale, facendo succedere a un «cantabile» meditativo, un'aria dalla sollecitazione ritmica sempre più impetuosa (la «cabaletta» ovvero «stretta»), imprimendo una forte direzionalità alla scena che procede per accumulo:



La spontanea efficacia drammaturgica di tale arcata, pur con tutte le variabili del caso (aggiunta di cori, duetti e insiemi, omissioni di parti, momentanee dilatazioni) è sufficientemente semplice da permettere mutazioni infinite e rimanere sempre riconoscibile: gli applausi che seguono l'esibizione di bravura permettono anche allo spettatore piú distratto di riconoscere quando una «solita forma» (o «numero») finisce e ne comincia un'altra.

Rossini organizza *Semiramide* in una successione di sette numeri per il primo atto (in media di un quarto d'ora ciascuno) e sei per il secondo. La sistematicità con cui la «solita forma» viene riproposta – o quantomeno il suo impianto *direzionale* – se da un lato ne rivela l'adattabilità per ogni situazione, dall'altro sembra confessare il sostanziale disinteresse di Rossini per l'invenzione formale. È vero che l'apporto creativo si attua nel *modo* in cui ogni numero è organizzato, tanto che non uno sembra uguale all'altro, ma a distanza, magari ad opera finita, il senso di ripetitività non tanto della costruzione, quanto della giustapposizione di scene ad accumulo – il diagramma dell'intera opera potrebbe ricordare lo *skyline* di una vecchia fabbrica – testimonia la sufficienza forse consapevole con cui Rossini si relaziona con la forza dirompente dell'evento narrato. In altre parole, se nessuna scena è sufficientemente significativa per scardinare alla base l'arco formale, allora il dubbio è che nessuna delle passioni raccontate ha veramente importanza e tutto è un gioco che esiste perché così si fa ma senza una vera urgenza.

Valga un esempio, la seconda scena del secondo atto, *Interno del santuario*, dove Ninia / Arsace scopre da Oroe chi è in realtà. È un momento di grande turbamento per il ragazzo; ce lo aspetteremmo in una situazione raccolta, privata, con Oroe che paterno cerca di comunicare nel migliore dei modi la ferale notizia. Invece il tutto avviene alla presenza di un coro molto baldanzoso di sacerdoti che non concedono a Ninia neanche il tempo di commuoversi giacché la vendetta aspetta. Qual è il vero scopo? Non concedersi troppo alla commozione e meglio enfatizzare la brutalità delle ragioni tutte politiche di Oroe? O invece assecondare l'esigenza formale di far apparire il coro per differenziarsi dal duetto del numero precedente? La scena è pentapartita perché, come sempre quando presenziano le masse, è introdotta da un coro – i sacerdoti, con Oroe in testa, accolgono Arsace – che potremmo numerare con zero, in quanto cornice preparatoria, per contare da 1 a 4 le altre sezioni secondo lo schema precedente.



I quattro minuti e mezzo di coro (di cui quasi due d'introduzione strumentale), oltre a descrivere la cupezza del luogo puntellano le parole di Oroe con violente strappate di archi, ottoni e timpani che, se mai c'era qualche dubbio, fuggano ogni simpatia per il gran sacerdote, indifferente alla tragedia imminente e tutto preso dall'incoronazione del legittimo erede.

Durante il recitativo (n. 1), momento dell'azione, Oroe racconta tutto: chi è veramente Arsace, chi è sua madre, come ha fatto uccidere il padre. La reazione di Ninia è attonita (cantabile n. 2): malgrado la ferocia con cui gli è stata data la notizia, il ragazzo incredibilmente cerca conforto fra le braccia del sacerdote che piú che una figura paterna sembra ormai l'arcidiacono di Quasimodo. Colmo della dissociazione è la cadenzina finale tutta pirotecniche incontrollate su versi che tutto suggeriscono tranne il virtuosismo:

Di mie pene al crudo eccesso
Langue oppresso in petto il cor.

Starà pur languendo il povero Ninia ma con una scioltezza di lingua (e di ugola) che fa quantomeno dubitare dell'equilibrio mentale del poverino.

di mie pene al cru - do, ec - ces so langue oppres - so lan - gue, op - pres - so in pet - to, il

cor lan - gue oppres - so in pet - to, il cor lan - gue oppres - so in pet - to, il

cor lan - gue oppres - - - so in pet - - - - to il cor

S'osservi l'interscambiabilità anche formale con l'esempio musicale sopra citato d'Idreno (ma in quel caso il senso era adeguato ai versi eroici). È chiaro che Rossini da un lato asseconda le esigenze della forma ma dall'altro sembra veramente volerci delineare l'alienazione di Ninia che come tutti, malgrado la tragedia, è prono al dovere, al rito, all'apparenza. E quando Oroe e i sacerdoti lo spronano a vendicarsi (n. 3) lui baldanzoso accetta senza pensarci. Ha solo un momento di commozione prima di scatenarsi nel *Rondò* finale (la versione con coro della «cabaletta», n. 4) quando, ripensando alla madre, spera:

Al mio pianto forse il padre
Perdonarle ancor vorrà.

Ma, vista l'euforia generale, è il momento meno adatto per preoccuparsi di una madre che del resto assai poco merita, né d'altra parte ha molto senso entusiasmarci per una vendetta sanguinaria che ancora Ninia non sa verso chi deve rivolgere. Eppure Rossini sembra voler esasperare a tutti i costi le schizofrenie dei suoi eroi, ama delinearli come psicopatici mossi dal caso, dalle circostanze esterne, incapaci d'imporsi, vittime del proprio ruolo. Non è pensabile che abbia disimparato a rendere credibili le emozioni dei suoi personaggi. Ora è come se volesse mostrare le nervature della costruzione musicale al solo scopo di denunciarne la violenza prevaricatrice.

Ed è questa la vera tragedia, consapevole, disperante, di *Semiramide*, l'oppressione di un potere superiore, di un sistema prestabilito, dove tutto si trasforma nell'inutilità del fare, la *vanitas vanitatum* che ogni personaggio ed ogni scena esprimono attraverso una scrittura che si giustifica solo per eleganza, artificio e perizia tecnica consolidata. E ora si capisce perché *Semiramide* e non altri assurge a suggello di una crisi definitiva dello scrivere opere. Perché *Semiramide* è l'emblema di una decadenza elevata a sistema. *Semiramide* fu depravata ma insieme legislatrice della dissolutezza («libito fé licito in sua legge», scriveva Dante), perché non aveva altro modo per giustificare il suo agire corrotto (pratica ancor oggi di diffusa attualità). *Semiramide* è insomma il sistema che rimane vittima del suo agire.

Di volta in volta la regina ha assunto vari significati nell'immaginario letterario (altri li hanno già dottamente descritti), ma certo la tragedia di *Voltaire* da cui muove il libretto – tragedia anch'essa fraintesa e giudicata con sufficienza perché povera di emozioni credibili – doveva rivelarsi a Rossini in tutta la sua condanna sociale, cinica disincantata e modernissima, per la quale un sistema di valori si regge ormai solo sull'abitudine.

Non stupisce che dopo non ci sia molto altro: *Il viaggio a Reims*, malgrado il sorriso esibito, in fondo esprimerà la stessa sfiducia (e così il *pendant* del *Comte Ory*), mentre *Guglielmo Tell* è l'illusione, momentanea e subito allontanata, che ci sia ancora qualcosa da sperare.



* Davide Daolmi è ricercatore a contratto presso il Dipartimento di Storia delle arti della musica e dello spettacolo dell'Università di Milano. Ha studiato a Cremona (Scuola di paleografia e filologia musicale) e si è addottorato alla Sapienza di Roma con una tesi sui drammi spa-

gnoli di Rospigliosi. È diplomato in composizione. Tra le sue pubblicazioni, citiamo *Le origini dell'opera a Milano* (1998) e una monografia su Nicola Vicentino (1999); con Emilio Sala ha inoltre curato una miscellanea su Antonio Draghi (2000).