

Semiramide: regina, moglie e madre tra passioni, dolori, colpe e riscatto

di *Edoardo Buroni* (Università degli Studi di Milano)

Basato sulla tragedia di Voltaire, il libretto di *Semiramide* che Gaetano Rossi scrisse per Gioacchino Rossini in vista della messinscena veneziana del 1823 sviluppa alcuni tratti della regina assira facendo di essa un personaggio psicologicamente e drammaturgicamente sfaccettato: una complessità maggiore non solo rispetto ad altre riduzioni che prediligevano solamente uno dei diversi (e non univoci) elementi della tradizione storico-narrativa legati a questa figura femminile, ma, soprattutto, rispetto alla più comune prassi del teatro melodrammatico dell'epoca. In particolare, analizzando le scene IX-XI del primo atto e le scene III e VII del secondo è possibile, anche mediante un approccio linguistico, seguire l'evoluzione dei sentimenti e la caratterizzazione drammaturgica di questo personaggio.

Non si dà follia maggiore dell'amare un solo oggetto

Nonostante l'ovvia importanza di Semiramide nell'opera, il suo primo intervento in scena non è particolarmente significativo, perché condiviso con altri personaggi. Spetta dunque al suo primo (e unico) brano solistico presentare la regina assira, in un momento di passaggio emotivo tra due sentimenti contrastanti: vengono infatti lasciati alle spalle il *duol*, il *terror* e il *tormento* precedenti (associati all'*alma* che, in perfetto tricolon all'interno di un intero verso, *gemè, tremò, languì*) per dare invece spazio alla *speme*, al *piacer*, alla *calma dell'amor* che il ritorno di Arsace fa vivere metaforicamente a Semiramide come un *bel raggio lusinghier*. Ma merita di essere sottolineata soprattutto l'espressione ambigua *pura voluttà*, in parte già anticipata dal coro introduttivo della scena: essa può essere considerata ossimorica, se all'aggettivo si attribuisce un'accezione di morigeratezza, o – forse più probabilmente – come un cenno esplicito, anche se non troppo enfatizzato nel corso dell'opera, alla lussuria per cui è rimasta appunto famosa colei «che – per dirla con Dante – libito fé licito in sua legge», dato che anche a quell'altezza cronologica il sostantivo era ricondotto in primo luogo al piacere sessuale (ne è un esempio emblematico la Violetta verdiana).

Sotto il profilo metrico è da segnalare per la prima parte della scena e dell'aria l'influenza dell'esempio cesarottiano, sia per quanto riguarda una più libera estensione delle strofe, sia, soprattutto, per i quinari tronchi a fine strofa che, distinguendosi dai settenari in cui si inseriscono, danno maggior enfasi al concetto chiave del ritorno di Arsace (*Qui/Sì, a te/me verrà*); e tronchi sono anche tutti i settenari cantati prima dalla sola Semiramide e poi da lei insieme con il coro. Più tradizionale invece la cabaletta, che si sviluppa su due quartine di quinari i quali si chiudono con la coppia di rimanti (per altro già comparsa poco sopra) più inflazionata di sempre, non solo in ambito librettistico: quella dei sostantivi *cor* (col monottongo poetico trecentesco) e *amor*.

L'equivoco stravagante

Dopo un momento di iniziale timore e turbamento per il possibile responso dell'atteso oracolo divino reso da una sintassi franta, breve, talvolta nominale e paratattica con insistenza sulla congiunzione copulativa e sui puntini di sospensione associati al punto esclamativo (*La mano, il cor mi tremano – e se mai!... / E se quell'ombra!... e se novelli orrori!... / E il ciel! – da tanta angustia escasi omai*), Semiramide incontra finalmente Arsace. Le didascalie di espressione segnalate nel libretto (*sempre con marcata dolcezza, marcata e tenera, marcata, con tenerezza, con espressione* per lei, *con pena, con forza, con gioja, timido, con entusiasmo, con foco* per lui) mostrano esplicitamente gli atteggiamenti dei personaggi, ma anche il fatto che essi non si trovano sulla stessa lunghezza d'onda e che si stanno reciprocamente fraintendendo.

Del resto il loro dialogo si avvia chiarendo proprio un'incomprensione, che contrappone alle frasi titubanti e discrete di Arsace le più dirette esortazioni di Semiramide: A.: *La più bella speranza / Lusingava il mio cor... Ma!* – S.: *A che t'arresti?*, A.: *Odo [...] Che in tal giorno / Da te nomato un successore...* – S.: *Ebbene!*. Poi la regina interviene interrompendo, completando o ribattendo alle affermazioni del suo interlocutore: A.: *Ah! Dunque lo conosci?* – S.: *E il vuol punire.* – A.: *Oh! Se così d'Arsace / Tu conoscesti il core!* – S.: *Io ne conosco già la fè, il candore...* – A.: *Ma non son che un guerriero!* – S.: *E un guerrier qual tu sei di quest'impero / È il più nobil sostengo*, A.: *Saprò morir per te.* – S.: *No: tu per me vivrai...* Ma nel momento del dialogo in cui sarebbe opportuno essere espliciti, i due personaggi si servono di una pragmatica comunicativa fatta di sottintesi, allusioni, reticenze e interpretazioni soggettive del pensiero altrui: ecco allora che nasce l'equivoco per cui Semiramide si convince di essere contraccambiata nell'amore da Arsace, mentre questi presume che la regina gli concederà la mano dell'amata Azema. Da qui il paradosso: il duetto si conclude con i due personaggi che intonano gli stessi versi, illudendosi di coronare presto ciascuno il proprio sogno come fosse anche quello altrui; si tratta di una sestina di settenari con versi dispari sdruciolati in cui singoli vocaboli, *iuncturae* ed espressioni (in qualche caso tradizionali) esprimono tutto il languore estatico del momento: *care immagini, di pace e di contento, s'abbandona l'anima, bel momento, dolci palpiti.*

Cessa di più resistere

Un ben diverso tratto caratteriale di Semiramide emerge nello scontro che la regina ingaggia col protervo e ambizioso Assur, già suo complice nell'uccisione del marito Nino e per un breve periodo suo amante, e convinto per questo di essere ricompensato con un matrimonio che gli avrebbe garantito anche il potere. Qui la protagonista sfoggia tutta la sua risolutezza e la piena consapevolezza delle proprie prerogative regali: si incontrano imperativi ed esortazioni (*Taci!, Va[']*, *t'invola*, con la tipica forma proclitica del pronome in stile tragico, *dei tremarne, adora, senti, trema*), si apostrofa l'interlocutore con epiteti spregiativi (*perfido, traditor, spietato*), si menzionano le bassezze morali dell'interlocutore (*l'arti tue vili, e fallaci*), fino ad arrivare a formulare minacce esplicite (*Regina, e guerriera / Punirti saprò, Tu, trema, spietato, / Cader ti vedrò*).

Il tutto si svolge con una sostenutezza di dettato che pervade ogni livello della lingua poetica. A puro titolo dimostrativo basterà citare l'insistenza dei passati remoti (compresa la forma, già dantesca, del perfetto etimologico e del fiorentino antico *fur* per 'furono') riferiti anche ad azioni vicine nel tempo e le cui conseguenze sono ancora ben vive nel presente, la predilezione per varianti lessicali sinonimiche più auliche e ricercate (*paventi, ardisci, talamo, soglio, pingevi, perì, t'invola, consorte,*

infra, ognor, concenti, primiera, bramato), le opzioni fonomorfologiche e morfosintattiche più poeticamente marcate (l'ellissi dell'articolo in *morte versasti* e in *t'invola a sguardi miei*, il pronome soggetto di terza persona singolare *ei*, il pronome oggetto anteposto proclitico *me* e il diletto della labiodentale in *seduceano*, il pronome interrogativo neutro *che*), le inversioni sintattiche più o meno insistite (*Me di Nino / Dal talamo, dal soglio / Già scacciata pingevi, Al figlio mio del mondo / L'impero io cederei, Ma, implacabile di Nino / Non è l'ombra, né il destino*, con concordanza a senso data dalla posposizione dei due soggetti), alcuni preziosismi metrici come l'*enjambement* di *ombra / irritata* o le rime in recitativo *allora / ancora* e *cederei / perdei* (rimalmezzo), oltre alle numerose coppie (*sacri, irrevocabili, la vedesti pur... l'udisti l'ombra* con dislocazione a destra, *vili, e fallaci, dal talamo, dal soglio, Notte terribile! Notte di morte!* in sintassi nominale, *Questa gioja!... que' concenti!* ancora in stile nominale, *del mio sposo, del tuo re, regina, e guerriera, felice, bramato*) che si ampliano ulteriormente nell'accumulo *I miei spaventati... / I miei tormenti, / Le angosce, i palpiti*.

No, che il morir non è sì barbaro per me, se moro per amor

Nel secondo dialogo tra Semiramide e Arsace vengono messe in luce entrambe le caratteristiche della regina viste nelle scene precedenti: da un lato la passione amorosa (sia, inizialmente, sponsale e carnale, sia, quando poi avviene l'agnizione, materna) fatta di tenerezza e premura, dall'altro lato la determinazione che svela la forza imperiosa ma anche il coraggio della protagonista. In una scena che si apre come *in medias res*, proseguendo uno scambio verbale già avviato e con la perentorietà della negazione (*No: non ti lascio. – Invano / Cerchi fuggirmi*), risaltano ancora gli imperativi e gli esortativi o gli ottativi di Semiramide, sia quelli pronunciati per rabbonire l'agitato Arsace e per indurlo a ottemperare ai suoi nuovi doveri di marito e di sovrano (*ti mostra, ti miri, frema, calmati*), sia quelli con cui la regina impone la sua volontà nei confronti dell'interlocutore (*porgilo, obbedisci: lo voglio*), sia quelli che – una volta scoperta la vera identità di Arsace, ovvero del figlio Ninia – costituiscono la marca drammaturgico-poetica su cui è intessuto l'avvio del duetto vero e proprio, durante il quale la protagonista ammette le sue colpe atroci ed è disposta a trarne le conseguenze: *Ebbene... a te: ferisci: / Compi il voler d'un Dio: / Spegni nel sangue mio / Un esecrato amor: / Vendica il genitor*; e poi ancora subito dopo, incontra la resistenza del figlio, *M'odia... lo merto: / [...] Io già m'abborro – Svenami*.

In Ninia però prevale l'amore filiale, e i due personaggi si abbracciano cantando ancora gli stessi versi, come visto nel primo atto, ma qui senza più fraintendimenti: le due strofe di quinari si aprono con un'antitesi nominale tipicamente melodrammatica (*Giorno d'orrore!... / E di contento!*), per sciogliersi in un momento di commozione che, senza dimenticare i dolori sofferti e la criticità della situazione (*rigore, terribile fatalità in enjambement*), esprime con un'affermazione quasi gnomiche e in tricolon la pace di un ritrovato equilibrio emotivo (*È dolce al misero / Che oppresso geme, / Il duol dividere, / Piangere insieme, / In cor sensibile / Trovar pietà*). Ma di nuovo, poi, Semiramide e Ninia procedono con obiettivi diversi e con reciproche incomprensioni, pur nell'impiego di parole analoghe, di medesimi rimanti e di un ultimo distico cantato assieme: per cui mentre lui si accinge ad andare a uccidere Assur per vendicare il padre, lei – temendo invece che possa essere il figlio ad avere la peggio – decide di seguirlo di nascosto antepoendo ancora il coraggio e la consapevolezza della propria colpa (*Ah! sperar non so perdono, / Troppo giusto è il suo furor*) al rischio che andrà a correre. E sarà proprio a causa di un ulteriore malinteso, causato dall'oscurità, che Ninia – suo malgrado novello Oreste – finirà per trafiggere la madre invece di Assur.

Bibliografia

- [Semiramide](#). Melo-dramma tragico da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice nel Carnevale 1823. Poesia nuova del Sig. Gaetano Rossi, Musica nuova del Sig. Gioachino Rossini, Venezia, dalla Tipografia Casali edit. (riproduzione fotografica digitale del libretto stampato per la prima rappresentazione conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia).
- Andrea Della Corte, *Appunti per la melodrammaturgia nella Semiramide*, in Alfredo Bonaccorsi (a cura di), *Gioachino Rossini*, Olschki, Firenze, 1968, pp. 127-130.
- Daniela Goldin, *Vita, avventure e morte di Semiramide*, in Eadem, *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 190-229.
- Cesare Questa, *Semiramide redenta. Archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma*, QuattroVenti, Urbino, 1989.
- Fedele D'Amico, *Il teatro di Rossini*, il Mulino, Bologna, 1992.
- Luca Zoppelli e Carlida Steffan, *Appunti su Semiramide. Valenze progressive di un'opera "passatista"*, in «Diastema», II/4, 1993, pp. 23-28.
- Paolo Fabbri (a cura di), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Fondazione Rossini, Pesaro, 1994.
- Daniela Tortora, *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da Tancredi a Semiramide*, Torre d'Orfeo, Roma, 1996.
- Semiramis. Rossini*, «L'Avant-scène opéra», 184, 1998.
- Fabio Rossi, «*Quel ch'è padre, non è padre...*». *Lingua e stile dei libretti rossiniani*, Bonacci, Roma, 2005.
- Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Edt, Torino, 2007.
- Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma, 2009.
- Reto Müller e Albert Gier (a cura di), *Rossini und das Libretto. Tagungsband*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2010.
- Giovanni Carli Ballola, *Rossini. L'uomo, la musica*, Bompiani, Milano, 2013.
- Ilaria Bonomi e Edoardo Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, il Mulino, Bologna, 2017.
- Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino, 2017 (nuova ed.).
- Fabio Rossi, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Carocci, Roma, 2018.
- Edoardo Buroni, [Tra il serio e il faceto: i libretti di Gioachino Rossini, a centocinquant'anni dalla morte](#), in «Lingua Italiana» magazine, Treccani on line, 2018.
- Andrea Chegai, *Rossini*, Il Saggiatore, Milano, 2022.